

## **ENCUENTROS CON EL BARROCO: FRANCISCO DE QUEVEDO EN DOS POEMAS DE OCTAVIO PAZ**

Ana María Mutis  
University of Virginia

A partir de la insistencia con que Octavio Paz proclamó la influencia de Francisco de Quevedo en su obra poética, han surgido valiosos trabajos críticos que exploran, en la mayoría de los casos desde una perspectiva biográfica, el influjo del escritor barroco en la obra poética de Paz. Sin embargo, aún están por estudiarse a fondo las resonancias de la obra quevediana en poemas específicos del escritor mexicano.<sup>1</sup> En un intento de contribuir a esta tarea, presento aquí una nueva lectura de dos poemas de Octavio Paz escritos bajo la marca de Quevedo, centrando el análisis en dos símbolos preponderantes en la poética del escritor del Siglo de Oro que aparecen con similar insistencia en la poesía de Paz: el abismo y las cenizas. Mas allá de identificar una influencia evidenciada en la reiteración de símbolos, en este estudio busco demostrar que el abismo y la ceniza se constituyen en articuladores de una angustia que Paz y Quevedo conciben de manera semejante.

---

<sup>1</sup> “Homenaje y profanaciones” parece ser el único poema que ha sido analizado con detalle por la crítica en cuanto a la influencia de Quevedo en la obra de Paz. Manuel Ulacia dedica un capítulo de su libro *El árbol milenario* a este tema y el propio Octavio Paz ofrece en *Reflejos: réplicas* una explicación muy completa de este poema y de su origen en la poesía de Quevedo. Adicionalmente, Anthony Stanton analiza este poema el cual describe como “un homenaje y una serie de profanaciones sobre un modelo tradicional. El modelo, en este caso, es un soneto de rigurosa simetría formal y conceptual” (183). Porque este poema ha sido ampliamente analizado, no incluyo “Homenaje y profanaciones” en mi análisis aunque sea el poema que de manera más evidente expone el influjo de la poética de Quevedo en la obra del escritor mexicano.

Manuel Ulacia señala que “La presencia de Quevedo en la obra de Paz fue una constante desde sus años de formación” (207) y distingue entre el tipo de influencia que el poeta barroco ejerció en las diferentes etapas de la obra del escritor mexicano. Dice Ulacia que si bien en los años treinta el influjo de Quevedo en la obra de Paz se constata en sus sonetos amorosos, en los años cuarenta Paz se interesa en aquella obra de Quevedo que muestra al poeta dividido y atribulado o, utilizando las palabras de Paz, al poeta que expresa “la conciencia de la conciencia” (208). Más tarde, en 1960, el Quevedo que interesa a Paz es “aquel que medita sobre la experiencia amorosa” (210) y que lo motiva a escribir “Homenaje y profanaciones.” Este poema, según explica Ulacia, es una reescritura desde una óptica vanguardista del famoso poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte,” a través de la cual Paz confronta la mirada del barroco y la del siglo XX frente al tema del amor.

El recorrido que Ulacia nos ofrece de la repercusión de la poesía de Quevedo en la obra de Paz a lo largo del tiempo, reitera lo que el mismo Paz ha insistido en reconocer en múltiples ocasiones. No solamente en su discurso al recibir el premio Nobel, Octavio Paz se reconoce como descendiente de Quevedo (Convergencias, 8), sino que en diversos ensayos y entrevistas admite repetidamente la influencia que el poeta español tiene en su obra. Ya en 1942, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, Paz escribe “Poesía de soledad y poesía de comunión” en donde contrasta a San Juan, el poeta de la comunión, con Quevedo, el poeta de la soledad. Este último ejemplifica para Paz la caída, el desgarramiento y la escisión, presente de manera más evidente en su obra *Lágrimas de un penitente*.<sup>2</sup> Como bien reconoce Anthony Stanton, “la gran originalidad de la lectura de Paz consiste en haber identificado en estos poemas varios aspectos sumamente modernos. Entre los principales: la presencia de una escisión psíquica que se manifiesta como desdoblamiento de la voz lírica; una angustia causada por la intuición

---

<sup>2</sup> Paz cita *Lágrimas de un penitente*, publicado póstumamente en 1670, que es una versión revisada del *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de la de David*, escrito en 1613.

## HPR/34

demoniaca del poeta que se sabe enamorado de la nada, de las apariencias, de algo que sólo es producto de su conciencia” (181).

Más tarde en “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos,” ensayo publicado dentro de la colección *Sombras de obras*, Paz traza la trayectoria de su fascinación por Quevedo desde su edad temprana hasta el momento presente. Paz retoma la idea de Quevedo como poeta de la “caída” al reconocer que de todos sus poemas “los que todavía leemos y todavía nos conmueven son aquellos que tienen por tema la conciencia de la caída, no sólo en el sentido religioso de la palabra sino en el existencial” (118). En la entrevista que le hiciera Benjamín Prado, titulada “Una poesía de convergencias,” que hace parte de la colección *Convergencias*, Paz reitera:

Quando yo comencé a escribir, rechacé instintivamente el modelo gongorista: me deslumbraba, no me nutría. Encontré en Quevedo lo que, sin saberlo claramente, buscaba. Es menos perfecto que Góngora pero es más hondo. Es el poeta de la conciencia de la separación o, más exactamente, de la desgarradura que nos hace hombres. Aunque este sentimiento es universal – es el fondo de la condición humana – en la época moderna alcanza una suerte de exasperación debido, quizá, al paulatino e inexorable desvanecimiento de la noción de trascendencia. Vivimos el ocaso del Ser. Uno de los primeros que vivió esta situación fue Quevedo, poeta más estoico que cristiano (142).

Posteriormente, en *Reflejos: réplicas. (Diálogos con Francisco de Quevedo)*, Paz insiste una vez más en su fascinación por la obra del poeta barroco al declarar que cuando comenzó a leer a Quevedo lo vio “más como un antecedente que como un antepasado” y confiesa que al principio los poemas que más lo impresionaban eran los sonetos del “poeta erótico y de la muerte” (12). Luego, cuando ingresa a la universidad y comienza a estudiar el existencialismo, no demora en vincular a Quevedo con esta mirada sobre el mundo, leyéndolo “desde

## HPR/35

una perspectiva ajena a su tiempo y a su persona,” de donde surge el que Paz considere a Quevedo como “un poeta extraordinariamente moderno, casi un contemporáneo” (13).

Porque frente a los ojos de Paz, Quevedo se erige como poeta que prefigura la enfermedad existencial de la modernidad, no es sorprendente que puedan verse resonancias quevedianas en la poesía del escritor mexicano, particularmente en aquellos poemas que expresan la angustia frente al existir. Uno de estos poemas es “Espejo,” escrito en 1934. Para empezar, hay que resaltar que este poema pertenece a la colección titulada “Calamidades y milagros,” la cual tiene como epígrafe una cita de *Lágrimas de un penitente*: “Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado.” Estas dos líneas, según explica Paz, comprimen el pensamiento de Quevedo del ser humano como ser caído, desasido de Dios y carente de una comunión espiritual (Sombras, 118). Pero más allá del vínculo epigráfico con Quevedo, “Espejo” presenta una visión sobre la existencia que recoge elementos poéticos tomados del poeta barroco.

En “Espejo,” Octavio Paz expone su preocupación con la pluralidad del ser y su consecuente falta de autenticidad. La escisión, la ruptura o desgarradura que el poeta asocia con la poesía quevediana, toma forma en la multiplicidad del individuo, que no es uno sino muchos. El poema comienza con una estrofa que anuncia la presencia de un tiempo desolado y oscuro:

Hay una noche,  
un tiempo hueco, sin testigos,  
una noche de uñas y silencio,  
páramo sin orillas,  
isla de hielo entre los días;  
una noche sin nadie  
sino su soledad multiplicada. (1-7)

La noche, que acontece en un “tiempo hueco” está marcada por la soledad: el silencio, la isla, la “noche sin nadie” y la “soledad multiplicada” insisten en el aislamiento y el abandono de la experiencia

## HPR/36

que se va a describir en las estrofas siguientes. En la segunda estrofa el poeta medita sobre la situación que precede a la llegada de esta noche:

Se regresa de unos labios  
nocturnos, fluviales  
lentas orillas de coral y savia,  
de un deseo, erguido  
como la flor bajo la lluvia, insomne  
collar de fuego al cuello de la noche,  
o se regresa de uno mismo a uno mismo,  
y entre espejos impávidos un rostro  
me repite a mi rostro, un rostro  
que enmascara a mi rostro. (8-17)

Con la frase “Se regresa de” y en particular con el uso del “de” se nos aclara que la entrada en la noche solitaria es en realidad el retorno de otro lugar y tiempo. El poeta ofrece dos posibilidades de procedencia: se regresa de un lugar idílico, descrito con términos como “labios nocturnos, fluviales” y “lentas orillas de coral y savia” o se regresa “de uno mismo a uno mismo,” en lo que puede considerarse un movimiento interior signado por la circularidad. La primera posibilidad presenta imágenes positivas, cargadas de luminosidad – aunque suceden en la noche – y en contacto cercano con la naturaleza. Los ríos, las orillas, la flor, la lluvia, son elementos que señalan la exterioridad de la situación. En fuerte contraste, la segunda posibilidad presenta una instancia interior, carente de cualquier contacto con elementos externos. En este segundo lugar, la reproducción del rostro en los “espejos impávidos” viene acompañada de una repetición de la palabra “rostro,” que produce un efecto acústico lúgubre.

La indecisión entre las dos posibilidades parece resolverse en la tercera estrofa, la cual, repitiendo la presencia del espejo, sugiere que es la segunda procedencia – la interior – la que prima por encima del origen exterior. En esta tercera estrofa el desasosiego de la voz poética llega a su clímax cuando el yo multiplicado es consumido por el fuego. La presencia de múltiples “yo” incinerados en la hoguera muestra la

## HPR/37

desesperación de la experiencia descrita en el poema y la impotencia del individuo de escapar de tan funesta suerte:

Frente a los juegos fatuos del espejo  
mi ser es pira y es ceniza,  
respira y es ceniza,  
y ardo y me quemo y resplandezco y miento  
un yo que empuña, muerto,  
una daga de humo que le finge  
la evidencia de sangre de la herida,  
un yo, mi yo penúltimo,  
que sólo pide olvido, sombra, nada,  
final mentira que lo enciende y quema. (18-27)

Finalmente, la última estrofa, la más breve de todas, ratifica la multiplicidad del ser a la vez que subraya su falta de autenticidad al utilizar la palabra “máscaras” para denominar sus rostros. Esta estrofa finaliza con la afirmación de la voz poética de que la situación descrita a lo largo del poema coincide con la caída del yo lírico en sí mismo:

De una máscara a otra  
Hay siempre un yo penúltimo que pide.  
Y me hundo en mí mismo y no me toco. (28-30)

Si bien esta estrofa comienza con dos versos que contrastan, por su serenidad, con la violencia abrasadora de la anterior estrofa, el último verso “Y me hundo en mí mismo y no me toco” traiciona la aparente tranquilidad de la estrofa al presentar el desplome angustiado del yo en la interioridad. Este derrumbe del yo en el yo, en el cual no se tiene contacto con el cuerpo sino que constituye una experiencia puramente espiritual, se convierte en la imagen final del poema.

Por su tratamiento de la multiplicidad del yo como parte inseparable del desplome en el abismo, este poema guarda importantes parecidos con la idea de la fractura del ser, según la reconocía Paz en la

## HPR/38

poesía del poeta barroco: “Quevedo ... nos muestra la visión de la caída en la conciencia en sí misma, una caída que revela nuestra fractura interior, nuestra escisión. En esta desolada conciencia de la separación reside la extraordinaria modernidad de Quevedo” (Reflejos, 16).

A partir de la primera estrofa de “Espejo” se anuncia la escisión del yo poético con la presencia de “uñas” como elementos corto punzantes. Luego, el último verso de esta estrofa corrobora la pluralidad del individuo con las palabras “soledad multiplicada.” Pero no es sino hasta la segunda estrofa que la pluralidad del ser se hace más contundente, con la aparición de espejos que repiten el rostro de la voz poética: “y entre espejos impávidos un rostro / me repite a mi rostro, un rostro / que enmascara a mi rostro” (15-16). En estos versos el espejo multiplica el rostro en imágenes y el poema lo multiplica en palabras, creando un doble efecto de pluralidad. Posteriormente, en la tercera estrofa, el “yo multiplicado” se calcina en el fuego. En esta estrofa la ruptura interior se manifiesta en el uso de la primera y tercera persona para designar el “yo.” En los cuatro primeros versos de esta tercera estrofa, la voz poética se refiere a sí misma en primera persona, pero a partir de la quinta línea surgen otros “yo” a los cuales se refiere en tercera persona: el primero es “un yo que empuña, muerto, / una daga de humo que le finge” (22-3) seguido de “y un yo, mi yo penúltimo, / que solo pide olvido, sombra, nada, / final mentira que lo enciende y quema” (25-7).

Aunque la fractura interior del ser humano presente en este poema puede explicarse como una preocupación de índole existencialista por parte de Paz, la vinculación de la escisión humana con la caída en el abismo señala, además, una marcada influencia quevediana. La caída interior, presente en este poema en su verso final: “Y me hundo en mí mismo y no me toco,” ilustra el desplome de la conciencia que Paz identificó en la poética de Quevedo. El mismo Paz reconoce en la obra de Quevedo la presencia de esta caída y su vínculo con la preocupación existencial de la modernidad:

La caída fue una de las obsesiones de Quevedo, lo mismo la física que la moral... Vi en Quevedo al protagonista –

## HPR/39

testigo y víctima – de una situación que, siglos más tarde, vivirían casi todos los poetas de la modernidad: la caída en nosotros mismos, el silencioso despeñarse de la conciencia en su propio vacío. No la muerte universal sino la escisión interior de la criatura humana. Esta escisión se había hecho más honda y ancha desde el crepúsculo del cristianismo y de su fe en la otra vida. (Reflejos, 14)

A partir de este reconocimiento por parte de Paz, y de su fascinación por la figura de la caída como articuladora de la ansiedad existencial, es válido sugerir que es a partir de la poética del escritor barroco que Paz toma su inspiración para la construcción del abismo como símbolo de angustia. El propio Paz lo reconoce cuando afirma que en uno de los poemas de *Lágrimas de un penitente* encontró dos líneas que lo marcaron y que él define como un “diagnóstico de la enfermedad de ser hombres” (Reflejos, 15). Estas dos líneas son: “las aguas del abismo / donde me enamoraba de mí mismo.” El abismo asociado al reflejo en el agua prefigura la asociación que Paz elabora de la caída interior con los espejos.

Otra figura que para Paz representa la angustia frente a la existencia es la ceniza cargada de vitalidad. En la tercera estrofa de “Espejo,” el ser multiplicado se enciende y se desvanece en las llamas: “Frente a los juegos fatuos del espejo / mi ser es pira y es ceniza / respira y es ceniza, / y ardo y me quemo y resplandezco y miento” (18-21). La figura del fuego avasallador que incendia el ser pero que no logra anular la existencia, recuerda el famoso poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte.” En él, el yo poético desafía la muerte al manifestarle que aunque ella podrá arrebatarle la vida, su amor y su recuerdo permanecerán, porque la muerte no tiene dominio sobre el sentimiento. En los dos últimos tercetos del soneto de Quevedo, el fuego consume el cuerpo pero el amor se eterniza aferrado a las cenizas:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
Venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,

## HPR/40

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, más tendrá sentido;  
polvo serán, más polvo enamorado. (9-14)

El muy discutido “polvo enamorado” ha sido visto como una figura novedosa en la que se destruye el modelo tradicional de la separación entre el amor y el cuerpo (Pozuelo Yvancos, 225). Ahora bien, el uso de la ceniza no es por sí solo un recurso novedoso dentro de la tradición poética. Por estar vinculado al fuego, no es inusual encontrar el símbolo de la ceniza en la poesía que se ocupa de la de la pasión amorosa, en particular aquella inscrita dentro de la tradición petrarquista. Más aún, la resistencia del amor frente a los ataques de la muerte y la representación de esta batalla bajo la figura de las cenizas tampoco era un concepto novedoso en la época de Quevedo. Salvador Mañero en su estudio “Clarificación del ‘polvo enamorado’ quevedesco a través del estudio de sus fuentes” hace una recopilación de algunas fuentes citadas por diversos críticos, que pudieron servirle de inspiración a Quevedo en su poema, o que al menos se le anticiparon al tema. El carácter novedoso de la ceniza quevediana radica en que los residuos corpóreos no son solamente remanentes del fuego, sino asidero eterno del sentimiento amoroso.

Así lo entiende José María Pozuelo Yvancos, quien observa en el poema amoroso de Quevedo una fusión entre cuerpo y espíritu que se obtiene a través de investir cualidades espirituales, como son la eternidad y el sentido, a la materia corpórea. Más importante, en esta idea de una ceniza cargada de sentido o de un polvo que conserva el sentimiento, se esconde una profunda angustia y desolación. El amor eternizado en los despojos mortales es, sin duda, una figura sombría que más que celebrar la victoria amorosa, presenta un desenlace alarmante de esta batalla pasional. Octavio Paz reconoce este efecto del poema cuando afirma: “la mención final de las cenizas animadas por lo sentido y el sentido, me producían, cada vez que recordaba el soneto o lo releía, una emoción que casi siempre terminaba en una pregunta desolada. ¿Las cenizas sienten,

## HPR/41

el polvo sabe que está enamorado?” (Sombras, 123).<sup>3</sup>

Paz retoma la imagen de la ceniza cargada de vitalidad, con sus versos “mi ser es pira y es ceniza / respira y es ceniza.” La existencia supera el ataque de las llamas pero su triunfo es relativo pues permanece depositada en el residuo corporal, de manera muy similar a “Amor constante.” El ser al que Paz se refiere es a la vez hoguera y ceniza – ardor y residuo – pero a pesar de ser remanente de la muerte, manifiesta signos vitales pues “respira.” El juego de contrarios viene acompañado de un juego de palabras: “es pira y es ceniza” se refiere al ser que es fuego – pira – y polvo, pero el “es pira” es también la conjugación en presente del indicativo del verbo espirar, que significa exhalar. Con ello, el verso se anticipa al siguiente verso que describe a la ceniza que respira. Adicionalmente, “es pira” tiene un parecido fonológico a “expira” del verbo “expirar” o perder la vida. Este efecto sonoro introduce la imagen de un ser que muere y se convierte en polvo, pero luego, a pesar de que su materialidad haya sido reducida a polvo, respira. De tal manera que en “es pira y es ceniza” convergen tres significados: el ser que es causa y efecto porque es fuego y residuo, el ser que continúa respirando a pesar de haberse transformado en ceniza y el ser que muere o que expira convirtiéndose en polvo. La imagen resultante de esta elaboración poética tan compleja es una en la que la vida y la muerte cohabitan en la ceniza, y esta imagen sombría constituye un punto de encuentro fundamental entre Paz y Quevedo.

---

<sup>3</sup> Es interesante reproducir la cita completa de lo que dice Paz sobre “Amor constante más allá de la muerte”: “Estos catorce versos me fascinaron durante muchos años. La alianza entre la blancura de cal del día y la sombra que invade el alma del agonizante, el alma que es una llama nadadora en las aguas muertas del otro mundo, las venas y el chisporroteo fúnebre y vivaz de las medulas pero, sobre todo, la mención final de las cenizas animadas por lo sentido y el sentido, me producían, cada vez que recordaba el soneto o lo releía, una emoción que casi siempre terminaba en una pregunta desolada. ¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado?” (Sombras, 123). Resulta revelador el que en “Espejo” encontramos también esta dualidad entre la luminosidad y la oscuridad, así como el contraste entre las aguas del río y el fuego que consume la existencia.

## HPR/42

La elección de la ceniza como símbolo marca también una convergencia interesante entre los dos poetas por los significados ontológicos que acarrea. La ceniza es el polvo que queda después de lo que fue fuego y materia, y por ello es una figura con connotaciones macabras. Sentar al amor – en el poema de Quevedo –, o al ser – en el poema de Paz –, sobre restos mortuorios es destinarlo a una existencia penosa o al menos inquietante, por ser la ceniza un remanente gris y opaco, carente de cualquier sublimación. Como dice Derrida: “What a difference between cinder and smoke: the latter apparently gets lost, and better still, without perceptible remainder, for it rises, it takes to the air, it is spirited away, sublimated. The cinder – falls, tires, lets go, more material since it fritters away its word; it is very divisible” (Derrida, 73).

Además de ser residuo y de clamar materialidad, la ceniza es la memoria de algo que ha dejado de ser. El recuerdo de lo que ya no es, la imposibilidad perpetua de olvidar la existencia pasada, induce a una angustia que es el negativo trágico del olvido. Seguramente por este motivo el “yo penúltimo” pide sin ningún éxito “olvido, sombra, nada.” La ceniza es ante todo un vestigio, un recuerdo material que impide olvidar.

Conjuntamente, por ser el resultado de un incendio, es un testimonio de destrucción. La ceniza, más que tener una existencia propia, es un elemento que apunta doblemente a aquello que dejó de existir y a su proceso de desintegración. Derrida lo explica con las siguientes palabras: “If a place is surrounded by fire (falls finally to ash, into a cinder tomb), it no longer is. Cinder remains, cinder there is, which we can translate: the cinder is not, is not what it is. It remains *from* what is not, in order to recall the delicate, charred bottom of itself only non-being or non-presence” (39). La ceniza representa la no existencia pues su valor radica en ser residuo de lo que fue y ya no es. Si la ceniza es el remanente de lo que alguna vez existió y ya no existe más, ¿cómo otorgarle cualidades amorosas o signos vitales? ¿Cómo puede existir un “polvo enamorado” o un ser que “respira y es ceniza”?

Claramente Paz reelabora la imagen del polvo cargado de afecto en una ceniza que respira y que expresa vitalidad con el propósito de reproducir el desasosiego que causa la imagen quevedesca en su

## HPR/43

poema “Espejo,” el cual, si bien no trata el tema del amor, sí reflexiona sobre la existencia como lo hace el poema de Quevedo. La ceniza con signos vitales simboliza una existencia oscura y atribulada. Es una imagen inquietante que subraya la angustia frente al existir.

En *Reflejos: réplicas*, Paz admite que en 1942 escribió varios sonetos bajo la influencia de Quevedo, y entre ellos incluye los dos sonetos que constituyen “La caída.” Explica Paz que este poema está dedicado a Jorge Cuesta porque “Nadie vivió como él la batalla de espejos y reflejos que es la caída en nosotros mismos” (16). Es importante recordar, a riesgo de parecer redundante, que según Paz, Quevedo entiende la caída como aquella en la que la conciencia “revela nuestra fractura interior” (Reflejos, 16). Como hemos visto, Paz coincide con esta visión de Quevedo al concebir el abismo como aquella fosa en la que el ser se enfrenta a sí mismo, presenciando su escisión. De tal manera para Paz, y según él para Quevedo, la caída va de la mano del reconocimiento de la separación del ser. Abismo y pluralidad del “yo” no son entonces dos símbolos separados, sino que son un solo símbolo de la enfermedad del hombre moderno. Por esta razón, así como en “Espejo” coinciden el abismo y el espejo, como veremos a continuación en “La caída” sucede algo similar.

El primer soneto de “La caída” describe el desplome interior representado por la caída del yo lírico dentro de un abismo creado por el tiempo. El poema presenta la agonía de la voz poética que se desploma por este agujero ante la indiferencia del tiempo. El primer cuarteto de este soneto comienza con la descripción de las fosas formadas por el tiempo y con la imagen del hombre que se precipita por uno de estos hoyos. Desde este momento el soneto introduce la figura del abismo y sus peligros:

Abre simas en todo lo creado,  
abre el tiempo la entraña de lo vivo,  
y en la hondura del pulso fugitivo  
se precipita el hombre desangrado. (1-4)

Además de la presencia del abismo, este cuarteto presenta la

## HPR/44

oposición sobre la cual se construye el soneto, que es la de la vida y la muerte. La “entraña de lo vivo” y el “pulso fugitivo” se constituyen en símbolos de vitalidad que se contraponen al “hombre desangrado” como imagen de la muerte. Esta oposición se debilita en las estrofas siguientes en las que la muerte cobra mayor preeminencia que la vida.

El segundo cuarteto comienza con un primer verso que anuncia el sentimiento de vahído que siente el ser durante su caída. Los versos que siguen continúan describiendo la experiencia del derrumbe del ser en sí mismo, utilizando palabras que se refieren a la muerte, como son “desvivo” y “devorado,” y al abismo, que aparece llamado por su nombre en el segundo verso de esta estrofa y, junto con la mención de la “nada” en la tercera línea, subrayan la vacuidad de esta fosa por la que se precipita el yo poético. La expresión “yo mismo frente a mí” introduce la escisión al mostrar el yo dividido que se enfrenta a sí mismo durante esta caída:

¡Vértigo del minuto consumado!  
En el abismo de mi ser nativo,  
En mi nada primera, me desvivo:  
Yo mismo frente a mí, ya devorado. (5-8)

Coincide, entonces, la caída con la duplicación del ser, quien a pesar de haber sido devorado por el agujero, se multiplica en más de un yo. En este proceso agónico el yo lírico se desdobra y se mira a sí mismo como si estuviera frente a un espejo, mientras se derrumba por el abismo, de manera similar al poema “Espejo.” Pero a pesar de que este cuarteto anuncia la extinción del yo que pronosticamos ocurrirá en los tercetos, éstos no presentan la culminación del sufrimiento en la muerte sino que extienden el suplicio al mostrar una agonía interminable:

Pierde el alma su sal, su levadura,  
en concéntricos ecos sumergida,  
en sus cenizas anegada, oscura.  
Mana el tiempo su ejército impasible,  
nada sostiene ya, ni mi caída,

## HPR/45

transcurre solo, quieto, inextinguible. (9-14)

La angustia frente a la existencia se ratifica no solamente en la caída en el abismo, sino en la pérdida del alma que se desgasta durante esta caída. El alma menguada por la experiencia permanece “en cenizas anegada.” La presencia de las cenizas y principalmente la atadura del alma a estas pavesas, como se vio anteriormente, denota angustia y desolación pues supone una existencia aferrada a un remanente oscuro del pasado. El alma no logra despegarse del cuerpo sino que se hunde en su residuo, convirtiéndose a la ceniza, de nuevo, en símbolo de muerte y de angustia. Sumado a esta figura de desolación, el tiempo en la última estrofa transcurre indiferente al tormento del yo lírico, que se derrumba por el abismo sin llegar al fondo de éste.

Si bien la reaparición en este soneto de las cenizas como asiento del alma lo vincula con el poema de Quevedo ya comentado, la presencia del abismo creado por el tiempo revela de manera más contundente la afinidad entre los dos poetas. Basta recordar la afirmación que Paz hiciera acerca de la poesía de Quevedo, en la que “su geometría está hecha de claroscuros que no ocultan el hoyo por el que todos nos despeñamos – el hoyo del tiempo y de la muerte” (Convergencias, 142). Desde la primera estrofa del soneto de Paz, el tiempo y la muerte aparecen asociados con el abismo, reproduciendo el agujero quevedesco creado por estos dos elementos.

Más revelador aún es que en este soneto se retoma la imagen del yo lírico que reconoce su identidad fracturada mientras se precipita en el abismo, de manera semejante a como sucede en el poema anterior. La reiteración de la pluralidad del yo en la poética de Paz ha sido reconocida por Carlos Magis, quien la interpreta como signo de angustia frente al existir pues ésta “resulta ser para el poeta el obstáculo más difícil de salvar en el camino de tomar conciencia de sí mismo, y quizás la revelación más angustiante de todo este complejo, ya que *ser muchos* es en el fondo lo mismo que *ser nadie* o *ser nada*” (45). Esta representación de la preocupación del hombre por la existencia mediante su caída en un abismo en el cual se reconoce plural y por ende inauténtico, o incluso inexistente como propone Magis, se inspira

## HPR/46

fielmente en la lectura que Paz hiciera de la poética de Quevedo.

El segundo soneto que forma parte de “La caída” vuelve a la presencia de la enfermedad del hombre moderno, representada de nuevo mediante la figura del abismo. Aquí comienza el soneto con un cuarteto que expresa la inseguridad del yo poético frente a su identidad y su existencia:

Prófugo de mi ser, que me despuebla  
la antigua certidumbre de mí mismo,  
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,  
las aguas que lavaron mi tiniebla. (1-4)

El tono atribulado del yo lírico que se define como “prófugo de mi ser” anticipa el fracaso de su búsqueda. Al manifestar su interés por recuperar su “antigua certidumbre” de sí mismo, la voz poética admite su inseguridad y desconocimiento de su verdadera identidad. Esta vacilación cobra más fuerza en el segundo cuarteto:

Me dejan tacto y ojos sólo niebla,  
niebla de mí, mentira y espejismo:  
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,  
y qué, si no el no ser, lo que me puebla? (5-8)

Imprecisión, vaguedad y sobre todo falsedad, son las impresiones que palabras como “niebla”, “mentira” y “espejismo” transmiten en este cuarteto. Nuevamente reaparece la figura del abismo pero esta vez define la identidad del yo lírico. El abismo ya no es sólo una situación, ni siquiera una condición de la existencia – como lo era en “Espejo” o en el primer soneto de “La caída” – sino que es aquello que identifica a la voz poética. La pregunta “qué soy, sino la sima en que me abismo” es, más que una pregunta, una respuesta a sus múltiples dudas sobre su existencia. Ante el tormento de su desconocimiento de sí mismo, el poeta concluye que su verdadera identidad reside en la duda, en la caída por el precipicio. En otras palabras, la caída no es una circunstancia, es parte intrínseca de su ser.

## HPR/47

Los tercetos corroboran la idea de la caída interior como revelador de un yo plural. De nuevo el abismo y el espejo aparecen unidos en la representación de la caída, en la cual el yo reconoce ser muchos, y a la vez ninguno, como sugiere Magis cuando dice que detrás de la angustia de ser muchos se esconde el horror de no ser nada (45). La preocupación por la existencia, y la no existencia, es palpable en estos tercetos:

El espejo que soy me deshabita:  
un caer en mí mismo inacabable  
al horror de no ser me precipita.

Y nada queda sino el goce impío  
de la razón cayendo en la inefable  
y helada intimidad de su vacío. (9-14)

A pesar de la presencia del espejo, que sugiere multiplicidad, el mayor tormento estriba en “el horror de no ser,” verdadero responsable de la caída. Igual que en el primer soneto de “La caída,” los tercetos extienden la agonía del ser que se desploma. El gerundio “cayendo” enfatiza el carácter progresivo de la acción de caer y describe una situación que no termina. De tal manera la enfermedad del hombre moderno aparece nuevamente representada en la figura de la caída interminable del yo atormentado que se pregunta sobre la verdad de su existencia.

Los dos poemas aquí estudiados, “Espejo” y “La caída” recogen elementos de la poesía de Francisco de Quevedo que Octavio Paz identificó como articuladores de la angustia frente a la existencia. La ceniza cargada de sentido y sentimiento, y el abismo que le revela al hombre su escisión interior, son símbolos en la poesía de Paz del padecimiento del ser moderno que se inspiran en su lectura de la poética de Quevedo. La siguiente aclaración es indispensable: los símbolos quevedianos que aparecen en las poesías de Paz aquí analizadas, más que elementos prestados de la lírica de Quevedo, son interpretaciones que Paz diera a estos símbolos poéticos. Miguel Gomes dijo acertadamente que “El Quevedo de *Reflejos: réplicas* no es

tanto el autor español del Barroco como la *sombra* de su lector contemporáneo” (141). Utilizando esta observación y transformándola un poco podría decirse que el abismo y las cenizas en “Espejo” y “La caída” no son tanto elementos transplantados de la poética de Quevedo como sombras del poeta barroco sobre su lector contemporáneo. Y estas sombras son, precisamente, pruebas de una marcada influencia poética.

### **Bibliografía**

- Derrida, Jacques. *Cinders*. Trad. Ned Lukacher. Lincoln: University of Nebraska, 1991.
- Gómez, Miguel. “La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz.” *Perinola: Revista de Investigación Quevediana* 5 (2001): 125-45.
- Magis, Carlos Horacio. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- Mañero, Salvador. “Clarificación del ‘polvo enamorado’ quevedesco a través del estudio de sus fuentes.” *Revista de literatura* 50 (1988): 423-43.
- Paz, Octavio. “La búsqueda del presente.” *Convergencias*. Barcelona : Editorial Seix Barral, 1991.
- - - . “Una poesía de convergencias (Conversación con Benjamín Prado)” *Convergencias*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1991.
- - - . “La caída” *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2000: 127-8.
- - - . “Espejo” *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2000: 121-2.
- - - . “Homenaje y profanaciones” *Salamandra, 1958-1961*. México: Joaquín Mortiz, 1962.
- - - . “Poesía de soledad y poesía de comunión.” *Primeras letras, 1931-1943*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- - - . “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos.” *Sombras de obras: arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- - - . *Reflejos: réplicas (Diálogos con Francisco de Quevedo)*. Madrid:

HPR/49

- La Palma, 1996.
- Pozuelo Yvancos, José María. *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1979.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Ed. de J. M Blecua. Madrid: Castalia, 1969.
- - - . *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Barcelona: Crítica, 1998
- Stanton, Anthony. "Octavio Paz, lector de Quevedo." *Más allá de litoral*. Ed. Enrique Hülsz Piccone, Manuel Ulacia. México: Cátedras, 1994.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.