

EL PUENTE A LA ‘OTRA ORILLA’: “CUSTODIA” DE OCTAVIO PAZ

Ana I. Cornide
University of Virginia

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo existo, existes tú.

“Hacia el poema”, Octavio Paz

Durante su segunda época, desde *Salamandra* (1962) a *Blanco* (1967) y *Hasta el comienzo* (1964-1968), la poesía de Paz se vuelve intelectual y abstracta, mientras crece su interés por pintores como Marcel Duchamp. Lévi-Strauss se añade a Breton, Novalis, Hölderlin y otros dentro de su panteón, y el Oriente y sus filosofías se integran a las de Grecia y Roma, la Europa cristiana y la América precolombina. Evolución que, como señala Rodríguez Monegal, ya puede advertirse en la versión original de *El arco y la lira*:

Una relectura permite advertir que ya en ese libro de 1956 está el deslumbramiento frente al ser y el pensar de Oriente. Allí ha encontrado Paz la clave para disipar las contradicciones; un sistema que permite aceptar la existencia del otro y la disolución del yo; una religión que instauro lo divino y no un Dios como centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del “progreso” y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico) encuentra en el pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar. (62)

En Oriente, Paz encuentra la comunión soñada entre el hombre

HPR/91

“sol” y la mujer “grieta” o “vulva” dentro de la polaridad del tantrismo, pero también la unidad de los contrarios, la suma de todos ellos y su transfiguración en lo “otro”. Todo es uno, lo erótico y lo sagrado, el Oriente y el Occidente, lo poético y lo mítico, la forma y el contenido, el significado y el significante, el sí y el no, lo masculino y lo femenino; “Custodia” es un ejemplo de ello:

CUSTODIA

El nombre
Sus sombras
El hombre La hembra
El mazo El gong
La i La o
La torre El aljibe
El índice La hora
El hueso La rosa
El rocío La huesa
El venero La llama
El tizón La noche
El río La ciudad
La quilla El ancla
El hembro La hombra
El hombre
Su cuerpo de nombres
Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre
Uno frente al otro uno contra el otro el uno en torno
al otro
El uno en el otro
Sin nombres¹

La imagen inicial que tiene el lector-contemplador del poema es la representación gráfica del objeto al que se alude en el título signado por

¹ Paz, Octavio. “Custodia.” *Ladera este*. México: Joaquín Mortiz, 1969, p.127.

HPR/92

el poeta pero que no se menciona, sin embargo, en el cuerpo de la composición. Las palabras representan la imagen estable en la mente del lector, trascendiendo las limitaciones de espacio y tiempo en una especialidad estética.

“Custodia” es una composición verbal organizada geométrica y gráficamente para representar los contornos de un objeto, una custodia, el lugar donde se guarda la hostia consagrada al culto católico. La composición crea el objeto para ser contemplado: el medio es el mensaje.

Sin embargo, la presencia de la “custodia” no llega al lector directamente desde la imagen. Éste ve un tipo de recipiente al mirar y sólo del título deduce el tipo de recipiente que aparece en la imagen. La imagen se torna entonces en recipiente sagrado, sustancia sagrada. La función de la imagen en la página impresa es sugerir una sustancia espiritual.

En el primer contacto que el lector establece con el poema, la simple imagen pareciera no referir más que a sí misma; la aparición de varios nombres y algunos sintagmas en una página impresa sin verbos, sujetos u objetos sin sintaxis ni puntuación no pareciera significar nada más que su misma apariencia. Sin embargo, la composición pide al lector, ahora contemplador, aprehender, alcanzar el sentido como una figura metafórica en los sentidos de la palabra. Leer el poema es participar con la figura que forman las palabras.

Al leer de izquierda a derecha, como lectores occidentales, descubrimos la primera palabra, un sustantivo en singular, “el nombre”, palabra que refiere en sí misma al nombre o al sustantivo. La siguiente línea es un nombre en plural, “sus sombras”; de la sustancia singular se llega a la percepción de la pluralidad, la multiplicidad. A partir de aquí, el poema es muestra de esta pluralidad en el desarrollo de dos series de nombres de donde las líneas horizontales provienen del hábito occidental de lectura, de izquierda a derecha, mientras que las líneas verticales, que dibujan los contornos de la custodia, dos curvas simétricas formadas por palabras, dividen los veinticuatro nombres en dos espacios: la curva de la izquierda es fundamentalmente masculina, mientras que la de la derecha es femenina. Mientras que la lectura horizontal descubre doce

HPR/93

relaciones entre “lo masculino” y “lo femenino” como categorías de percepción intelectual, la lectura vertical invita a una serie de diez nombres identificados con “lo masculino” o “lo femenino”, como símbolos fálicos y símbolos vúlricos.

En “Custodia”, los atributos opuestos se separan (visualmente), para volver a aproximarse y dibujar así los contornos de la custodia. De este modo, “El gong”, a pesar del artículo masculino, es un símbolo femenino; “La o” es orificio, vulva; “La torre”, símbolo fálico es sintácticamente femenina, y “El aljibe”, simboliza al sexo femenino siendo de género masculino. Tan sólo en las dos líneas centrales del poema, los sustantivos no corresponden ya horizontalmente, sino contrapuntualmente: “El hueso” está relacionado con “la huesa” (sepultura), como “El rocío” con “la rosa”.

El poema obliga a leer el cuerpo del mismo, en el eje vertical, connotaciones masculinas o femeninas en los nombres, “las sombras” de “El hombre” y “La hembra”. De este modo, las asociaciones parten de la más sencilla y universal, la forma fálica o vúlrica, para llegar a otras que no parecen ser tan estables y se brindan a múltiples interpretaciones. En el caso de la curva de la izquierda, la masculina, “el mazo”, es un objeto de forma fálica que golpea en otro para producir un sonido; “la i” se asocia con lo masculino por su sola forma; “la torre” se alza para penetrar al cielo; “el índice” es la aguja que apunta con forma fálica la hora; “el hueso”, como una costilla -de la que nació Eva-; “el rocío” es el agua seminal del amanecer sobre las flores y los campos; “el venero”, manantial de agua asociado con el semen; “el tizón”, es un palo -de forma fálica- encendido y a medio quemar; “el río”, como río Madre (Nilo, Ganges) fertiliza los campos y origina la vida; “la quilla”, pieza afilada de madera o hierro que atraviesa de popa a proa y cuya forma remite a la columna vertebral humana.

En la curva de la derecha, femenina, el gong es un objeto pasivo que necesita de un objeto que lo golpee para realizar su función; “la o” tiene una forma vúlrica; “el aljibe” es un depósito donde se almacena el agua; “la hora” cambia, se mueve, y se completa tras un círculo; “la rosa”, asociada tradicionalmente con la mujer por su fragancia, delicadeza y porque abre sus pétalos para recibir la luz del sol; “la

HPR/94

huesa”, es una fosa, un recipiente de la forma física y espiritual; “la llama” es la masa gaseosa que se eleva de los cuerpos que arden pero también, en el lenguaje del romanticismo, se asocia con la pasión; “la noche” se asocia con lo femenino por su quietud, su pasividad, desde los escritos clásicos; “la ciudad” es recipiente y habitáculo de vida, y “el ancla” tiene como utilidad detener la energía del movimiento, atrapar, sujetar.

En la lectura horizontal del poema, hay, sin embargo, un intercambio de atributos (femeninos y masculinos) entre los símbolos de ambas curvas, estableciéndose una relación antonímica pero complementaria al tiempo. Los símbolos que Paz emplea, debido a su universalidad, se prestan a varias combinaciones. Así, “el mazo”, con su actividad, golpea “el gong” para provocar el sonido; “la i”, sonido agudo y cerrado, da paso a “la o”, sonido grave y abierto; “la torre”, se alza y penetra mientras “el aljibe” recibe, contiene; “el índice” completa y marca “la hora”; “la huesa” realiza su funcionalidad como receptáculo de “el hueso”; “el rocío” cubre a “la rosa”; “el venero” apaga “la llama”, el deseo; “el tizón” alumbró “la noche”; “el río” atraviesa “la ciudad”, que es tiempo petrificado, y contempladora de la actividad del hombre; “la quilla” provoca el movimiento que “el ancla” detiene.

Los nombres del cuerpo del poema se perciben, pues, en una lectura complementaria, primero como unidades independientes, en la lectura vertical; como las partes de un nuevo sentido en el cual ambos participan, en la lectura horizontal. Los dos nombres se fusionan aboliendo la oposición antonímica, pero sin suprimirse. En el poema hay reversibilidad, pero no pérdida de identidad. Paz, en su ensayo “Eva y Prajñāparamitā”, señala este procedimiento como el supuesto básico del tantrismo:

La reversibilidad implica que cada palabra o cosa puede convertirse en su contrario, y, después o simultáneamente, volver a ser ella misma. El supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios sin suprimirlos; ese postulado lo lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es efectivamente

HPR/95

concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo; la cópula es, como señala Mircea Eliade “identité de jouissance”: fusión del sujeto y del objeto, regreso al uno. (*Conjunciones y disyunciones*, 170).

En las filosofías orientales, el ritmo binario está ligado a ciertos conceptos antagónicos comunes; “el hombre” y “la hembra”, “el mazo” y “el gong”..., al irse alternando terminan por acoplarse en la mente del lector, y de esa unión nace la frase poética. Dejan entonces de ser conceptos para transformarse en “yin” y “yang”, una dualidad masculino-femenina que ya Paz apunta en *El arco y la lira*:

Yin y yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra; tampoco son meros sonidos y notas; son emblemas, imágenes que contienen una representación concreta del universo. Dotados de un dinamismo creador de realidades, Yin y yang se alternan y alternándose engendran la totalidad. En esa totalidad nada ha sido suprimido ni abstraído; cada aspecto está presente, vivo y sin perder sus particularidades. Yin es el invierno, la estación de las mujeres, la casa y la sombra. Su símbolo es la puerta, lo cerrado y escondido que madura en la oscuridad. Yang es la luz, los trabajos agrícolas, la caza y la pesca, el aire libre, el tiempo de los hombres, abierto. Calor y frío, luz y oscuridad, “tiempo de plenitud y tiempo de decrepitud: tiempo masculino y tiempo femenino...”. El taoísmo concibe el universo como un sistema bipartito de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. (39)

En el poema en prosa “Hacia el poema” Paz desarrolla la misma idea: “El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre sol-y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro” (2002, 297).

La paradoja identifica aquello que la realidad separa. De la paradoja, partiendo de la dialéctica hegeliana y culminando con la

HPR/96

polaridad dentro de la unidad del *Y Ching* y del tantrismo, Paz llega a la yuxtaposición de contrarios.

La lectura vertical sitúa al lector en una de las dos curvas, masculina o femenina, haciéndole partícipe de la división en categorías antagónicas de los sentidos de “lo femenino” y “lo masculino”. Los nombres son masculinos o femeninos según el establecimiento inicial del poema en dos categorías. Sin embargo, la lectura horizontal le hace partícipe del mito del ser andrógino y complementario del que habla, lo que justifica el siguiente verso:

El hembro La hombra

La conciencia de la unión entre los contrarios sin perder su propia identidad pero disolviéndose en una nueva unidad andrógina. El lector ha de formar la comunión, la relación de complementariedad y la creación de una nueva unidad a partir de dos elementos que siempre ha entendido como separados y opuestos: la horizontalidad y la verticalidad, lo masculino y lo femenino, lo singular y lo plural. Junto a estos complementarios, hay una pareja más de elementos que deviene de la relación que se puede establecer entre el poema y el “Evangelio de Juan”:

“Al comienzo fue la palabra, y la palabra fue con Dios, y la palabra fue Dios”. Ella estaba en el comienzo con Dios; todo fue hecho a partir de ella...” (Juan 1:1-5)

En la lectura se descubre una nueva relación, la del creador y la criatura, la de la palabra y el poeta.

En la última parte del poema, la base de la custodia, ambos seres andróginos se fusionan en una unidad superior, ahora con un nuevo sentido, formado por las relaciones anteriormente establecidas entre los nombres del poema: “El hombre”. El siguiente verso establece la limitación del lenguaje humano, sus nombres: “Su cuerpo de nombres”.

Un abismo separa al objeto nombrado de la palabra que lo nombra. La labor del hombre, del poeta, es traducir los símbolos que le

HPR/97

rodean. La palabra es un símbolo vivo que forma parte del hombre y sólo tiene sentido en relación con él:

Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario al de otras palabras. En el interior del lenguaje los significados se combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan. (1967, 8)

En *El arco y la lira* indica algo similar a los dos versos mencionados:

Las palabras no están en parte alguna, no son algo dado, que nos espera. Hay que crearlas, hay que inventarlas, como cada día nos creamos y creamos al mundo...No hay exterior ni interior como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. (174)

El cambio de forma imposibilita una de las lecturas que el poema brindaba con anterioridad, la vertical. Las cuatro líneas que siguen tan sólo tienen dos nombres, cuerpo y nombre:

Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre

tres sintagmas nominales que sólo se diferencian por la preposición que introduce al complemento del pronombre, “uno” y “otro”, unidad y otredad, respectivamente

Uno frente al otro uno contra el otro el uno en torno al otro

y, de nuevo, un sintagma,

El uno en el otro
Sin nombres

HPR/98

La repetición de los nombres y los pronombres estaría justificada por la búsqueda de un ritmo concreto y el espacio circular creado por la palabra en la lectura de los sintagmas contribuye a la idea de encuentro y unidad, de comunión, en la que el poema insiste. La elección de tres sintagmas en el verso dieciocho del poema que se torna en uno en el siguiente (“el uno en el otro”) sugiere también la idea de la Santísima Trinidad, el icono místico en el que tres elementos resultan uno sólo.

En el análisis que Antonio Fernández Vázquez propone del poema indica la petición que éste hace de una doble lectura: el ojo y la mente: “it should be clear that Paz’s composition demands to be investigated with two eyes -the physical organ, and the eye of the mind; that is, what it seen by the first must be referred to the second in order to participate in the final epiphany” (9). Propone la creación en el poema de un Nuevo Adán:

(...) the consagrated new man with his integrated being is brought forth, not as an empirical hermaphrodite but rather as a totally androgynous creature in whose body and mind all phenomenal distinction and differentiation are transmuted into something beyond names, something higher, distant in time or atemporal, as in a constellation of a past-future continuum. For the past, present, and future perforce must fuse in this New Adam. (9-10).

Sin embargo, olvida lo fundamental del problema del lenguaje en toda la obra de Paz y su lucha constante con el mismo. El tiempo crea muros y el resultado es la sombra, lo oscuro y la muerte. Pero en la palabra poética está la fuente de toda liberación. Los contrarios se reconcilian en el mundo de la poesía. El hombre es palabra y la palabra es fundamento de todo lo creado. El hombre, “árbol de imágenes”, encuentra en la palabra su salida. Las palabras son, para quien se libere de su desesperada soledad, “flores”, “frutos”, “actos”. La poesía es temporal y finita y la epifanía que se alcanza en el momento de creación

HPR/99

deviene de nuevo en la soledad del poeta: “Como la religión, la poesía parte de la condición humana original —el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente— y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud” (*El arco y la lira*, 142).

Durante la primera época de su poesía, hasta los poemas de *Salamandra*, soledad y comunión se alternan para establecer el ritmo de su poesía. La imagen poética establece la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles, es el puente entre el hombre y la realidad:

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anegan un agua más oculta y densa.
En su húmeda tiniebla vida y muerte
quietud y movimiento, son lo mismo
(“La poesía” *Libertad bajo palabra*, 164)

En Paz, la palabra se identifica con la unidad poética; en *El arco y la lira* escribe “El poeta jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen la prosa y el habla cotidiana” (22).

La liberación de la palabra por medio de la poesía supone la liberación del poeta al inventar el mundo con ella. En el poema o prólogo poético “Libertad bajo palabra” escribe “Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras” (71). La palabra poética es al tiempo el límite de su libertad y el único medio de comunicación con la realidad exterior: “La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior” (36). Ella, la poesía es el puente entre la realidad y “la otra orilla”, la “vida más vida”.

La última parte del poema propone el regreso al lenguaje originario en el que el nombre era la cosa, una “poesía total” que Paz

HPR/100

describe en *El arco y la lira*:

Pero como ocurre en toda profecía revolucionaria, el advenimiento de este estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre. (...) La tentativa revolucionaria se presenta como una recuperación de la conciencia enajenada y, asimismo, como la conquista que hace esa conciencia recobrada del mundo histórico y de la naturaleza. Dueña de las leyes históricas y sociales, la conciencia determinaría la existencia. La especie habría dado entonces su segundo salto mortal. Gracias al primero abandonó el mundo natural, dejó de ser animal y se puso en pie: contemplo la naturaleza y se contempló. Al dar el segundo regresaría a la unidad original, pero sin perder la conciencia sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza. (35-36)

Se origina entonces una cierta circularidad al remitir la última línea, “sin nombres”, a la primera “el nombre” donde se lee también el comienzo del evangelio de Juan.

Si hasta “Piedra de Sol” Paz concibe el poema como un todo acabado y autosuficiente que contiene todas sus posibles variantes o interpretaciones, después de “Piedra de Sol”, su interés por la poesía en movimiento y la simultaneidad del tiempo cíclico y del presente que le brinda la poesía oriental, lo llevan a componer poemas más “abiertos”:

La composición tipográfica es un aspecto de la composición verbal. Por una parte es una suerte de puntuación, no ortográfica sino rítmica; por la otra es el espacio en donde se despliega el signo escrito, análogo al tiempo de la elocución. La página tiende a evocar con relación a la continuidad abstracta con que nosotros vemos el tiempo y el espacio, y la discontinuidad real del lenguaje y del pensamiento: lagunas, silencios, rupturas. La escritura no es sino un punto de partida, un texto inicial, sobre el cual se escriben la lectura o lecturas,

HPR/101

nunca las mismas, que según su humor puede hacer el lector.
("Aviso al lector" *Blanco*)

Sin embargo, no hay contradicción entre ambas concepciones del tiempo poético y el ritmo del poema; ambas son intentos por llegar a la esencia de la poesía misma. La labor del poeta es descubrir, mediante analogías internas, la estructura profunda del poema, del lenguaje, del misterio del hombre:

Dueño de la palabra, del agua y
de la sal, bajo mi fuerza todo nacía otra vez, como al principio;
sin más yemas rozaban su sopor infinito
las cosas cambiaban su figura por otra,
acaso más secreta y suya, de pronto revelada,...
("Soliloquio de medianoche, *Libertad bajo palabra*, 172-173)

La estructura del lenguaje precede y se superpone a las manifestaciones de la palabra, multitud de actos concretos y cada vez distintos que no podrían actualizarse sin la relación que existe entre ellos. Guillermo Sucre define lo que Paz entiende por lenguaje: "Paz concibe el mundo como lenguaje" (53). Pero la poesía de Paz es un acto creativo y crítico, al tiempo, un acto de reflexión lingüística; reflexividad de las palabras en el punto mismo en que dialogan con el material de que están conformadas y, a un tiempo, con las manos y los ojos de quienes los tejen y destejen.

Por otra parte, el poema aúna las dos vías de plenitud que Paz encuentra, el lenguaje como hecho poético y el amor-erótico, que se encuentra en la misma forma que la imagen del poema evoca: forma solar, forma vúlrica y recipiente sagrado. La filosofía del budismo tántrico, la cual predica la divinidad del hombre y de todo lo creado, transformándole en su propia custodia, un receptáculo vacío y abierto, cuya forma coincide con el instrumento de su propia penetración erótica, se encuentra tras esta multiplicidad y unidad de referentes.

El tiempo unitivo y la plenitud se alcanzan en el goce erótico que en la poesía de Paz se asocia con el sol en su cenit. Este erotismo es

HPR/102

el denominador común de las dos etapas de Paz y, en ambas, se asocia con el sol en su cenit. Si en “Piedra de sol”, la unión amorosa tiene lugar bajo el símbolo del sol en su cenit: “voy por tu cuerpo como por el mundo/tu vientre es una plaza soleada” (*Libertad bajo palabra* 336), la imagen que evoca “Custodia” es también un sol, al tiempo que evoca la imagen no sólo de una custodia, sino también del sexo femenino, la vulva, en este caso, convertida en objeto de trascendencia sagrada. Dentro del simbolismo tántrico, “yoni” —vulva— contiene los nombres de Atman o Brahman, el dios hombre, y de Satki o Kali, la diosa mujer:

Thus one cannot think of Brahman without Satki, or of Satki without Brahman...The primordial power is ever at play. She is creating, preserving, and destroying in play as it were. This power is caled Kali, Kali is verely Brahman, and Brahman is verily Kali. it is one and the same reality (Zimmer 564)

En Paz hay una añoranza por el amor total, por una unión absoluta con el ser amado, con el ‘otro’: “la poesía es deseo” (*El arco y la lira* 61); deseo que el poeta mexicano encuentra también en Luis Cernuda. Sin embargo, si en Cernuda es la realidad la que interfiere con la realización de ese sueño de comunión total, en Paz es la soledad eventual del poeta, la que acompaña al hombre moderno, y de la que el poeta huye impulsado por el deseo de comunión, como él mismo apunta:

La realidad y el deseo es el mito del poeta moderno. Un ser distinto, aunque sea su descendiente, del poeta maldito. (...) errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto, habla con las mismas gentes y su exilio es el de todos. Esto no lo supo Cernuda —estaba demasiado inclinado sobre sí mismo, demasiado abstraído en su propia singularidad— pero su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta. (“La palabra edificante” *Cuadrivio* 165)

HPR/103

Paz ve en la imagen un microcosmos de la condición humana; ésta puede traducir lo contradictorio y absurdo del hombre que “es su imagen: él mismo y aquel otro”. En la poesía de la primera etapa de Paz la imagen deviene del ritmo dialéctico de la soledad y la comunión que une y separa a los amantes. La dialéctica del amor y el deseo no se resuelve, sino que fracasa en el fluir del tiempo:

El sueño de la muerte te sueña por mi carne,
mas en tu carne sueña mi carne su retorno,
que el sueño es una entraña para el alma que nace
(“Noche de resurrecciones” *Libertad bajo palabra* 90)

Su estudio de las filosofías orientales le posibilitan la captación de la identidad de los contrarios en la imagen poética: “El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo ‘otro’, a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del ‘esto o aquello’; el oriental, el del ‘esto y aquello’ y aun el de ‘esto es aquello’” (*El arco y la lira* 94).

El amor es ahora una vía posible para regresar a la comunión total con la naturaleza:

Porque en el amor la pareja intenta participar otra vez de ese estado en el que la muerte y la vida, la necesidad y la satisfacción, el sueño y el acto, la palabra y la imagen, el tiempo y el espacio, el fruto y el labio, se confunden en una sola realidad. Los amantes descienden hacia estados cada vez más antiguos y desnudos; rescatan al animal humillado y al vegetal soñoliento que viven en cada uno de nosotros. (*Las peras del olmo* 118)

Este deseo Paz ya lo había apuntado en “Piedra de Sol”:

Los dos se desnudaron y se besaron
porque las desnudeces enlazadas

HPR/104

saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...(344-345)

En la poesía, como en el amor erótico, el lenguaje y el significado se funden y de ellos nace la palabra poética que a su vez producirá la imagen. El poeta participa entonces del mito de la comunión, del retorno al Uno, y su labor no es otra sino depurar el lenguaje heredado para que la palabra “logre el rescate de las raíces perdidas”(Lemaitre 18). La verdad poética se encuentra en la yuxtaposición de contrarios o en la dualidad que se resuelve en la unidad. Poesía de las transfiguraciones y de la contemplación transfigurada.

Por último, la imagen gráfica que evoca el poema, obliga a la presencia del vacío central en el dibujo, el lugar destinado para la hostia sagrada; un vacío que cobra significado si atendemos a las palabras de Paz en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*: “Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un lo mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio” (125). En su estudio sobre *Ladera Este*, Ramón Xirau apunta la misma idea: “El mundo se presenta, se ofrece, y al ofrecerse nos entrega su verdadero fundamento: ‘la arquitectura del silencio’” (107), y continúa: “Todo es Uno. Se ha agotado y se ha anulado la relación sujeto-predicado. Se trata, en *Ladera Este*, de un mundo cuya última y verdadera apariencia, cuya evidencia fundamental, es la Unidad, el ‘blanco’ preciso donde se clava la flecha del entendimiento” (107).

La noción de silencio, de página en blanco como última representación poética de la fusión de los contrarios adquiere realidad en el poema: “Custodia” traduce una progresión del caos a la vacuidad; tránsito que es recuperación del mundo en el budismo tántrico al tiempo que simboliza el lugar de la transubstancialidad en el Cristianismo; es el proceso de revelación, de visión deslumbrante que hermana al místico, al

HPR/105

amante y al poeta, “la otra orilla”:

El budismo Mahavana recupera al mundo. El puente entre la existencia y la extinción cesa de ser un puente: La vacuidad es idéntica a la realidad fenomenal y percibir la identidad, realizarla es saltar a la otra orilla, alcanzar la “perfecta sabiduría... (*Conjunciones y disyunciones* 59)

Esta vacuidad, que es paradójicamente plenitud originaria, se alcanza mediante la recitación de las letanías del budismo tántrico, representadas por diferentes variaciones del sonido OM. El poema se inicia y se termina con palabras que comparten este sonido: “nombre”, “sombras”, “hombre”, “hembra”; algo nada azaroso si atendemos a la definición de OM:

OM! This imperishable sound is the whole of this visible universe. Its explanation is as follows. What has become, what is becoming, what will become- verily all of this is the sound OM. And what is beyond these three states of the world of time- that too, verily, is the sound OM. (Zimmer 327)

En “Custodia”, ‘Om’ es la unidad de los contrarios, la suma de todos ellos y su transfiguración en lo “otro”. En el poema Paz concibe el ritmo como la relación entre el eros y el intelecto, entre la voluntad de forma del poeta y su intuición erótico-pasional. Todo es uno, lo erótico y lo sagrado, el Oriente y el Occidente, lo poético y lo mítico, la forma y el contenido, el significado y el significante, el sí y el no, lo masculino y lo femenino pero sin perder su autonomía. La obra entera de Paz, donde las imágenes y los temas (soledad, comunión, deseo, erotismo, el puente, lo otro, la otra orilla, la fusión de contrarios) desaparecen y reaparecen movidos por un ritmo interno, se asemeja a “Custodia”; es por ello que le hemos dedicado este análisis detallado. Su poesía ha de verse como un complejo sistema de analogías y contradicciones en constante permutación.

Bibliografía

- Fernández Vázquez, Antonio. "The Ekphrastic principle and transubstantiation in Paz's 'Custodia'." *Crítica Hispánica*, 5:1 (1983), pp. 1-11.
- Lemaitre, Monique. *Octavio Paz. Poesía y Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956
- . *Las peras del olmo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- . *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Blanco*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- . *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- . *Ladera este*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969
- . *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 2002
- Rodríguez Monegal, Emir. "Octavio Paz: Crítica y poesía." *Mundo Nuevo* 21 (marzo de 1968): 55-62.
- Sucre, Guillermo. "La fijeza y el vértigo," en *Octavio Paz* (Coord. Pere Gimferrer). Madrid: Taurus, 1982, pp. 45-68.
- Xirau, Ramón. *Octavio Paz. El sentido de la palabra*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Zimmer, Heinrich. *Philosophies of India*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969.