

Marta Contreras*

**EL ARCO, LA LIRA, LA ROSA
OCTAVIO PAZ Y JORGE LUIS BORGES**

La lectura de *El Arco y la Lira* de Octavio Paz nos introduce en el problema de la delimitación y explicitación del fenómeno poético. La forma de abordar el tema está determinada por la condición de poeta del autor y por algunas peculiaridades de su búsqueda de sentido. El lenguaje de O. Paz no pretende ser científico y la explicación implica una experiencia cognoscitiva que integra modelos diferentes que los occidentales a la comprensión de lo humano en general. El discurso de Paz es rítmico, poético por la reiteración y por la capacidad sugestiva de la paradoja.

En cada uno de los capítulos de su libro O. Paz abre y reitera diferentes maneras de comprensión del fenómeno poético en sus diversas facetas. En ese desarrollo el concepto de revelación poética tiene gran importancia:

“La revelación poética implica una búsqueda interior.

* Universidad de Concepción

Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o el análisis; más que búsqueda, actividad síquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes”¹.

Esta interpretación de la producción poética parece muy diferente de la manera en que Jorge Luis Borges resuelve su vía de acceso a la comprensión del fenómeno poético. Ambos escritores coexisten en el tiempo, pero ambos proponen un juego diferente en la interpretación del fenómeno poético. Ambas explicaciones se iluminan mutuamente en sus diferencias y encuentros. Sin plantearnos la necesidad de elegir un enfoque u otro a priori, nos parece más interesante una simple confrontación entre una poética, la de Paz, y un poema de Borges, *La Rosa*, para que en la sola puesta en relación y autorizados por la contigüidad de sus naturalezas se haga evidente ya sea la semejanza, ya sea la diferencia; y esto, por el puro placer de darse cuenta.

El primer término que atrae Paz a su descripción es revelación. Con criterio genético revelación es el nombre del momento en que el poeta encuentra o ve una dimensión diferente de su andar por el mundo habitual, algún aspecto de lo cotidiano en su esencia o verdadero ser y esto, en palabras. Esto implica aceptar que la realidad tiene una forma aparente y una esencia conocible más allá de esa forma aparente.

El origen de la creación poética es una forma de conocimiento privilegiada superior o al menos más profunda. En la poética de Octavio Paz el conocimiento poético es una revelación cuyo contenido es “nuestra condición original”, es decir, lo sagrado, la pertenencia a Dios. La recuperación de

¹ Octavio Paz. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. p. 54.

esa conciencia por medio de la revelación poética lleva a lo que el poeta llama “la creación de nosotros mismos”. El descubrimiento de la condición original tiene otra vía de realización además de la revelación poética, se trata del amor entendido como fusión y anulación del yo. En ambos casos la experiencia de lo sagrado no debe entenderse como una comprensión estática y determinista del hombre sino como la comprensión de su naturaleza temporal y por ello de ser haciéndose permanentemente, en camino de la recuperación total de su condición primigenia.

La expresión de la revelación plantea un segundo problema, el de cómo puede llegar a ser o transformarse en palabras. El análisis de este asunto lleva a Paz a revisar diferentes enfoques que sintetizaremos a continuación. Primeramente él acepta que en el momento de la escritura alguien otro dicta al poeta las palabras de una manera misteriosa, irreductible e inexplicable. Por otra parte señala que, si bien es cierto, la voz del poeta es siempre social y común, no lo es menos que “el poema no es el eco de la sociedad, sino que es, al mismo tiempo, su criatura y su hacedor, según ocurre con el resto de las actividades humanas.” Una manera de mediar en esta oposición es la de situarse en otra perspectiva para ver la creación poética y su origen. Si anulamos la oposición entre sujeto y objeto, entre yo y el mundo que caracterizan una cierta modalidad de proyectar la función y lugar de las palabras del poema y del poeta, entonces podríamos ver la inutilidad de una oposición que mantiene en una tensión irresuelta la discusión sobre el origen (naturaleza) de la poesía.

Por este propósito espiritual de orientación surrealista llegamos a definir el quehacer poético como involuntario,

como un acto que se produce como negación del sujeto. Se acepta como indescifrable el misterio de la otra voz, la que dicta, la que sopla en el instante de la precipitación verbal. “El hombre es temporalidad y cambio y la otredad constituye su propia manera de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y otro.”²

La *inventio* retórica se llena de misterio y niega su carácter consciente y voluntario para transformarse en una instancia cuasi mágica al borde de lo sagrado, en el espacio de lo inexplicable. Para Aristóteles el proceso creador era posible por medio de una técnica, es decir, un saber que pone en juego la fantasía entendida como la capacidad de impresionar imágenes y la inteligencia capaz de combinar estas imágenes para producir unas nuevas sujetas a leyes propias. Se puede componer de acuerdo a una técnica aprendida aplicada a un material básico disponible en la tradición (las historias y los temas consagrados) por medio del lenguaje sujeto a ciertas condiciones de la *tekné* artística (ritmo, leyes de composición del argumento, magnitud, etc.).

El romanticismo abre una vía diversa de explicación al fenómeno poético, vía que va a dar al surrealismo al poner un fondo de referencia a la investigación en lo irracional: el inconsciente. La generación poética que podríamos llamar también proceso de producción es un momento en un proceso más amplio de un circuito artístico de partes indisolubles. La descripción que hace Paz de este circuito implica la instancia

² p.180.

de la persona como agente portavoz o intermediario y a la vez como receptor de la revelación. En un primer momento la persona es activa, protagonista de una búsqueda, en el momento de la revelación otro habla por ella, la persona es vehículo de otro. La imagen que resulta de este proceso, a su vez, cobra vida propia y se independiza para quedar disponible a un lector que puede ser destinatario de la revelación como antes lo fue el poeta.

Tanto la creación como la recepción son parte de un recorrido cognoscitivo y espiritual. Se concibe al hombre, al poeta, como un sujeto que busca el saber, que busca el destino. Ambos propósitos relacionados se despliegan en la actividad poética, *praxis* privilegiada que pone en contacto al ser con lo sagrado presente o ausente. La poesía es una forma verbal de interrogación por el sentido.

Queda pendiente esclarecer qué se entiende por “actividad síquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes”. Se podría pensar que este estado es el que se llama contemplativo en otros contextos y que se ha asociado en la tradición a la actividad mística y artística. En cuanto a imagen verbal, Octavio Paz la concibe en términos aristotélicos. El poema perfecciona lo real proponiendo un deber ser que le es propio y que se estructura con leyes internas del texto mismo. Esta autonomía del texto hace posible que en él coexista lo irreconciliable. La paradoja es el lenguaje poético por excelencia y es considerado por el poeta como lenguaje sagrado, esencial, es decir, como la palabra por antonomasia.

Las imágenes verbales o cuerpo significativo no queda constituido como un espacio estático, muerto, apenas residuo

de un acto anterior perdido, sino que, y en esto reside su condición de gran arte, la obra inaugura en la lectura un sistema de relaciones vivas, vigentes, es decir, un texto. Del mismo modo que la entrada en el espacio sagrado del templo modifica la consciencia del devoto quien despliega y deposita su humanidad aspirante o dolorida en la red tejida de los sentidos que como creyente lo sostienen, así del mismo modo el poema se abre con la lectura a la entrada de un lector en un espacio de reconocimiento, de búsqueda y encuentro, en la zona de la memoria y del cuerpo donde los signos encuentran correspondencia, apertura, iluminación. Así el circuito se reabre y se completa al iniciarse.

Leamos ahora un poema de Jorge Luis Borges y veamos que pasa con esa lectura y nuestro intento de acotar un cierto concepto de poesía. He elegido el tema clásico de la rosa en una reescritura del maestro de literaturas Jorge L. Borges.

La Rosa³

1. La rosa,
2. la inmarcesible rosa que no canto,
3. la que es peso y fragancia,
4. la del negro jardín en la alta noche,
5. la de cualquier jardín y cualquier tarde,
6. la rosa que resurge de la tenue
7. ceniza por el arte de la alquimia,
8. la rosa de los persas y de Ariosto,
9. la que siempre está sola,
10. la que siempre es la rosa de las rosas,

³ Jorge Luis Borges. *Obra Poética* 1923- 1977. Buenos Aires: Alianza Editorial y Emecé Editores, 1981. p. 38.

11. la joven flor platónica,
12. la ardiente y ciega rosa que no canto,
13. la rosa inalcanzable.

El poema es representación, imagen poética verbal cuyo diseño podemos describir para hacer evidente cómo se ha tejido su artificio. Estamos pensando el poema como una forma disponible, como una hechura a la mano que se cierra y se abre a los impulsos de la lectura. El poema tiene una disposición regular desde el punto de vista de la medida de los versos:

1	-	3
2	-	11
3	-	7
4	-	11
5	-	11
6	-	11
7	-	11
8	-	11
9	-	7
10	-	11
11	-	7
12	-	11
13	-	7

Versos impares combinados. Un verso inicial de tres sílabas y alternancia de versos de 7 y 11 sílabas. La distribución de las medidas es simétrica. El primer verso da la clave del tema y el último lo cierra dejándolo abierto al intento imposible de alcanzar. La distribución del poema corresponde

a la forma de repetición *geminatio*.⁴ En este tipo de forma se repite una palabra o un grupo de palabras preferentemente al comienzo de cada verso. En este caso cada verso contiene un repetición, excepto el verso 7 que es el verso central que divide el poema en dos. Las dos mitades son equivalentes en su medida y complementarias en su carga semántica. El esquema de esta *geminatio* es el siguiente:

1	-	x	x	
2	-	x		x
3	-	x		
4	-	x		
5	-	x		
6	-	x	x	
7	-			
8	-	x		
9	-	x		
10	-	x		x
11	-	x		
12	-	x		x
13	-	x	x	

La repetición de *la* o *la rosa* modela un poema en el que cada verso propone una igualdad que se diversifica o difiere en la serie de amplificaciones que componen el poema. Cada verso es símil de un pétalo de la rosa que siendo hecha de muchos de ellos es, a la vez, uno solo que se repite repitiendo la rosa su forma que la distingue y en la que se distingue cada uno de ellos.

⁴ La *geminatio* consiste en la repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras en un lugar de la frase, generalmente en su comienzo. Heinrich Lausberg. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Ed. Gredos, 1976, párrafo 616, p99 vol. II.

Se suma a la *geminatio* la repetición de otras palabras dentro del poema lo que resulta en una construcción hecha con pocos elementos. Así se repite en los versos 2 y 11 una frase clave del poema *que no canto*; en los versos 4 y 5 se repite *jardín*; en el verso 5 se repite *cualquier*; en los versos 9 y 10 se repite *siempre*. La repetición en todos los casos es doble. Al duplicarse la inclusión de estos elementos del poema se intensifica su carga semántica definiéndose así el poema con un perfil muy claro, escueto y concentrado.

Siguiendo con los procedimientos de repetición que estructuran el poema se destacan dos paralelismos bimembres en los versos 4 y 5:

negro jardín	alta noche
cualquier jardín	cualquier tarde

La forma discursiva del poema es la *letanía*. Esta forma consiste en la enumeración de los múltiples nombres que una entidad sagrada recibe como manifestaciones de sus muchas virtudes o de la riqueza de su ser. La manera de acceder a la polifacética riqueza del objeto de la enunciación es la distribución de frases semejantes en su construcción que acumulan rasgos extraordinarios sobre él. La enunciación del poema está al servicio de la semejanza o equivalencia de lo que cada frase significa con respecto a la anterior o a la siguiente con la interrupción del verso 7 que se constituye en el gozne fónico, sintáctico y semántico que define la naturaleza alquímica de la rosa. El entramado de la serie de versos se diseña como una repetición formal (fónica morfológica) y por la acumulación de rasgos semánticos que producen una rosa recargada de connotaciones, una rosa en profundidad en el tiempo, una rosa humana de acuerdo al contexto de Borges.

La representación de la rosa es la representación de una serie de rosas, los rasgos incluídos en ella son paradójales. La rosa se construye en la enumeración de elementos que se oponen y complementan. El verso 7 rompe la letanía y funciona como una bisagra que permite el movimiento de la progresiva creación de la rosa en el poema. Allí está la articulación del proceso alquímico que da nombre al misterio de las rosas, de la rosa en su unidad y multiplicidad.

La rosa que se despliega hacia arriba y hacia abajo en el poema cristaliza en esta unidad central de dos versos 6 y 7 en la cual se explica la causa del proceso por el cual se puede repetir su emergencia desde la tierra: privilegiada evidencia de una transmutación alquímica precisa e ilimitada a la vez. Precisa en su forma, e ilimitada en la recurrencia del proceso que la hace reconocible cada vez en su multiplicidad abrumadora y asombrosa.

Se ofrece en el poema una síntesis de una experiencia de conocimiento sobre leyes humanas y naturales en tanto que se refieren a procesos en el tiempo. La rosa es puesta en perspectiva del tiempo natural en su proceso de regeneración y permanencia y del tiempo histórico que la ha preservado en memorias del arte de diversas materializaciones de la cultura humana. Esto va ligado a la experiencia de un hablante que incorporando lo anterior se sitúa una vez más enfrente de la rosa para una contemplación reflexiva que la recupera en la pintura verbal para la posteridad, otra vez en su condición pasajera y eterna, es decir, en la condición paradójal de su ser.

La rosa que no se marchita es una rosa que se marchita y muere, pero que puede recuperar su plenitud *siempre*. La rosa es temporal e intemporal. Pertenece a la historia y en ese

sentido, *fue*, pero *sigue siendo* de modo que está fuera del tiempo y es la rosa ideal de Platón. Pensada y vivida por los persas y por Ariosto, la rosa ha estado en un escenario filosófico, artístico y refinado o ha sido un emblema heroico. Del marco de la pasión al de la abstracción, la rosa sigue existiendo en las paradojas que son las de la historia, las de la vida humana.

Los elementos componentes de las paradojas se desprenden unos de otros y van formando un cuerpo cerrado, perfectamente coherente y cuya expresión es el círculo. Como si las dos partes del poema se miraran entre sí y por la mediación de la actividad alquímica crearan la sugestión del infinito a partir del registro de una forma finita que se reproduce infinitamente en el tiempo. Desde las formas concretas que asume la historia en cada momento se desprende una idea, *la joven flor platónica y la ardiente y ciega rosa que no canto*.

La representación de la rosa en el poema pone en evidencia la heterogeneidad y lo contradictorio de una realidad cuya densidad puede sugerirse por el uso de un lenguaje no lineal. Así, la repetición crea circuitos comunicantes de múltiples dimensiones que se mueven para hacer la rosa en el poema en su redondez, en su reaparición, en la pregunta con que viene cargada desde hace tiempo.

Las marcas de persona permiten identificar a un sujeto que restringe su grado de persona ya sea porque es otro el que canta o porque el sentido del canto ha sido subvertido. La enunciación en el texto enuncia un fracaso, una no acción, un no canto. Pero el enunciado evidencia paradójicamente el éxito de un canto que hace, como pedía Huidobro, florecer la rosa