

POÉTICA ESTRUCTURAL EN “CUSTODIA”, DE OCTAVIO PAZ

En *El arco y la lira* (1956) Paz señala la paradoja del fracaso y redención de la poesía por el lenguaje. «La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa¹.» La poesía de Paz es una respuesta al poema espacial inaugurado por Mallarmé, como afirmación de las correspondencias universales en la extrema *coincidentia oppositorum*.

En el poema «Custodia²», la función poética³ encarna como figura en el espacio y realiza en el texto mismo la conciliación de los extremos opuestos: la escritura alfabético-fónica y la ideográfica. Citemos el poema:

El nombre
Sus sombras
El hombre La hembra
El mazo El gong
La i La o
La torre El ajibe
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 hembra La hembra
El hombre
Su cuerpo de nombres
Tu nombre en mi nombre. En tu nombre mi nombre
Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro
El uno en el otro
Sin nombres

1. *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 111.

2. «Custodia», *Ladera este* (México: Mortiz, 1969), p. 127.

3. Entendemos el término función poética, según R. Jakobson lo define en *Essais de linguistique générale*, París, Ed. de Minuit, 1963, p. 219-221 : La proyección del eje paradigmático (selección) en el sintagmático (combinación).

«Custodia» está constituido por unidades mínimas de lenguaje y el poema puede leerse como un ideograma; una imagen de signos gráficos. Para facilidad de análisis dividiremos el texto en tres partes: 1) los versos 1 y 2; 2) del verso 3 al 14; 3) del verso 15 al 20.

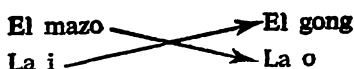
El primer verso «El nombre» formado por un morfolexema y un lexema masculino, abre el poema. En la relación significante-significado «El nombre» numéricamente es la unidad y la totalidad, como principio elemental de la unidad del mundo.

El segundo sintagma «Sus sombras» une un posesivo indeterminante que toma su propiedad sémica femenina en la unión del sustantivo, pero a su vez indica dependencia gramatical y fónico-gráfica (la aliteración *mbr*) con «El nombre». «Sus sombras» inicia la proyección de la figura poética, cuerpo opaco, a su vez foco proyector que se abre en el tercer verso en dos ejes con paralelismo paradigmático, separados a izquierda (I)M y a derecha (II)F, notorios como imagen visual en el espacio del texto.

Los dos paradigmas constituyen una estructura de oposición binaria, según su categoría semántico-gramatical (género), si bien contienen el principio «invariante» generador *mbr* 2 bilabiales y una vibrante, las tres sonoras. Esta aliteración central fónico-gráfica es cuerpo elemental de la estructura del nombre. El movimiento de las vocales en el interior del lexema crea, aunque con un cambio fonológico mínimo del significante, el significado de oposición. Ya en la primera división del nombre, en los dos paradigmas percibimos la unidad en la dualidad. Cada opuesto contiene en sí mismo el germen unificador de la primaria unidad.

En el cuarto verso «El mazo el gong», ambos lexemas en sus significantes han perdido el elemento primordial *mbr*. Por su categoría sémico-générica ambos son masculinos. Hay, por lo tanto, una interferencia de I en II. Sin embargo, en el nivel de la escritura del poema, el mazo (I), como selección metafórica ideográfica implica una connotación sexual masculina *i*. El gong es su opuesto femenino *o*, según su validez fónico-ideográfica. Se da así la unión sintagmática de dos miembros paralelos de una misma categoría sémico-générica, pero opuestos en su connotación semántico-sexual. Los signos actúan dinámicamente en el espacio de la página y la lectura de izquierda a derecha da el movimiento rítmico y la connotación ideográfica de la relación dinámica mazo-gong acentuado en el final agudo de gong y en la duración de la *o*. En el paralelismo paradigmático siguiente, «La i La o» son femeninas por el género gramatical, pero a su vez a nivel ideográfico, tienen connotación sexual opuesta. Se da en esta unión sintagmática la inversión del caso anterior; es decir el paradigma II ha interceptado a I.

En ambos versos cada paradigma es una unidad de diferencias sintagmatizada: sema genérico gramatical M + sema fónico ideográfico F y viceversa. En una doble lectura es fácilmente observable la alternancia de oposición paraleléstica binaria formando un notorio quiasmo gramatical-ideográfico-fónico.



A esta altura del análisis comprobamos que hay una sintaxis interior del texto que pone los signos en movimiento y en alternancia en el espacio de la página. Asimismo los paradigmas I y II aumentan su separación espacialmente tomando un sentido de rotación circular que los aleja en la gradación de la lectura. El poema busca su propia estructura en el espacio de la página y el lenguaje toma una validez predominantemente ideográfica. El nombre implica la esencia e imitación del objeto por medio de las letras y las sílabas. El lenguaje tiene una motivación intrínseca y se hace a sí mismo en la escritura. Paradójicamente el sentido arbitrario de la lengua se manifiesta en la categoría genérica de los artículos, que no siempre coincide con la connotación sexual del nombre. Pero a su vez la arbitrariedad en la referencia género-sexo tiene una función intrínseca en el nivel de la escritura del poema, ya que contribuye a mostrar textualmente la ambigüedad de la dualidad en la unidad.

Paz recrea poéticamente el dilema de la arbitrariedad y motivación del signo, cuyo planteamiento se ha discutido a través de los siglos, desde Platón⁴. Si Cratilo señala contra la opinión de Hermógenes que los nombres son imitación de las cosas y tienen una propiedad natural que une la forma al significado, Saussure retoma el problema tantos siglos después, desde el punto de vista lingüístico, para afirmar el concepto de la arbitrariedad del signo en la relación significante-significado⁵.

Emile Benveniste actualizando la teoría de Saussure prueba que la relación entre significante-significado se da como necesaria en la mente del hablante, y sólo existe relación arbitraria entre el signo lingüístico (significante-significado) con respecto a la realidad (objeto)⁶. Es indudable, sin embargo, que en el discurso poético

4. «Cratilo o de la exactitud de los nombres, *Diálogos de Platón*, Buenos Aires, Anaconda, 1946, II, 263-345.

5. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires : Losada, 1945, p. 130.

6. Emile Benveniste, «Naturaleza del signo lingüístico», *Problemas de lingüística general* Madrid, siglo XXI, 1971, p. 49-55. Véase también: E. Benveniste, *Semiótica*, 1969, 2, p. 131. Es importante destacar que Benveniste insiste en la necesidad de deslindar los sistemas de lengua y habla, y el de la escritura, que permite categorizar y semiotizar la palabra. Esta diferencia es analizada por Jean-Claude Cloquet, «La lettre et les idéogrammes occidentaux», *Poétique*, 11 (1972), p. 395-404.

todo elemento lingüístico toma un nivel funcional intrínseco en la escritura.

El poema de Paz prueba en el hacerse del texto que la escritura no es una representación sino una conversión, una transferencia como un medio por el que la lengua se interpreta a sí misma. El dilema arbitrario-motivado en el ambiguo juego del poema «Custodia», se resuelve en una necesidad funcional en el nivel poético de la escritura.

Paul Claudel lleva este sentido de conversión del lenguaje a una máxima correspondencia entre dos sistemas gráficos tan diferentes como el de la lengua alfabética occidental y el sistema ideográfico chino. Para Claudel las lenguas alfabéticas por un puente natural tienden a retornar a la escritura ideográfica. Buscar el valor ideográfico de nuestras lenguas alfabéticas es seguir la tradición de la humanidad⁷.

Claudel prueba que la totalidad de las letras del alfabeto francés son reducibles à la combinación de *i o*. A su vez *i*, como unidad, en su rotación da *o*, y ésta encierra a *i* en su diámetro⁸.

La fundamental diferencia entre el ideograma chino *v* el occidental está en que en el primero, la figura forma símbolos adecuados a la realidad. En el segundo, el grafema representa símbolos variables. Sin embargo, hay un principio generador, una letra esencial que, según Claudel, en el francés — y lo mismo podemos decir del español — se da predominantemente en medio de la palabra, y en el inglés y alemán, al principio de ésta. Para Claudel lo importante es reproducir el conjunto de los caracteres del objeto y mostrar la coincidencia de un elemento y su correspondencia con los otros. Este es el principio básico del que nace el ideograma occidental. Claudel renueva la teoría de Cratilo al afirmar que las letras y sílabas del alfabeto por sí mismas imitan y pintan los objetos⁹.

En el poema «Custodia», *i o* son ideogramas esenciales, letras de un alfabeto sexual que entran en movimiento y alcanzan su plena significación en la literalidad del texto. La importancia y validez

7. Paul Claudel, «Idéogrammes occidentaux», *Œuvres en prose*, Paris, du Seuil, Pléiade, Gallimard, 1965, p. 91.

8. *Ibid.*, p. 81-91. Véase también Cloquet, *art. cit.*, p. 402.

9. *Ibid.*, Claudel, *op. cit.*, p. 89. Reconoce Claudel que su descubrimiento implica la crítica del lingüista para quien la lengua es una nomenclatura. El ideograma chino es sintético, fijo; es un ser. El occidental es analítico; es un acto. La propiedad de la escritura europea es el movimiento. Esta es precisamente la capacidad que permite que el lenguaje se recree en el texto y se mueva en el espacio en constantes y variables correspondencias.

Gérard Genette hace un valioso estudio del nuevo cratilismo y el ideograma occidental en tres artículos «Avatars du Cratylisme», *Poétique* 11, 13, 15, 1972.

de su significación está en la lectura. Julia Kristeva ha señalado la necesidad de leer el lenguaje como operación práctica, como orden semiótico en el orden simbólico¹⁰.

Así, continuando la lectura de «Custodia», en el verso 6, el paradigma II(F) se ha transferido al I(M) y viceversa. También en ambos hay doble inversión paradigmática en cuanto a la correspondencia de género-sexo. *Torre* incluye la *o*, ideograma básico femenino, pero implica en su sentido ideográfico total la *i* (masculino). *Aljibe* contiene la *i*, pero en la motivación de la imagen total es *o*. Es decir, hay una constante alternancia y conmutación de las categorías sémico-gramatical e ideográfico-sexual. Al mismo tiempo persiste el juego de interferencia arbitrario-motivado con respecto a la designación del género del signo y a su connotación sexual. Las selecciones paradigmáticas son en sí mismas verdaderos amalgamas sintagmatizados; una alquimia de diferencia, que confirma el principio básico saussuriano de que la lengua no se define sino por sus diferencias.

En el verso 7, los signos retoman las correspondientes categorías paradigmáticas: «El índice La hora» con la básica designación genérica y connotación ideográfica M F. En el verso 8 la relación opuesta no es sólo gráfico-visual, sino sinestésica, especialmente táctil. El hueso, que implica atemporalidad y permanencia, es ideográficamente masculino, en oposición a la capacidad receptiva y virginal de rosa, de connotación femenina y a la vez temporalmente efímera. En el verso 9, el rocío, lo efímero, es ideográficamente masculino. Se une a la huesa, femenina, que implica permanencia; paralela a rosa como ideograma, aunque opuesta en su cualidad temporal. A su vez hay atracción semántico-fónica y oposición ideográfico-sexual en los versos en cruz, con notaría paranomasia y aliteración de la alveolar fricativa, lo que significa un particular juego sonoro y visual.



Se produce este visible quiasmo en el centro mismo de la curva del círculo que forma la rotación de los nombres en ambos ejes paradigmáticos. Esto indica una doble simetría interior. La cruz o equis, como ideograma y como símbolo, es el círculo dentro del círculo, dado en el doble diámetro que atraviesa las unidades que se atraen y entran en rotación.

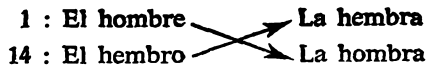
10. Julia Kristeva, « Sémiotique et Symbolique », *La Révolution du langage poétique*, Paris, du Seuil, p. 62-63.

Desde esta situación espacial los paradigmas comienzan a acercarse en la rotación de la curva. En el verso 10, nuevamente como en el 6, se da la interferencia de arbitrariedad del género M y la connotación ideográfica F, y viceversa; trasposición que evidencia la polaridad unificada en la contigüidad como una necesidad intrínseca del hacerse del texto. Ambos lexemas simbolizan elementos esenciales, opuestos y complementarios: el agua y el fuego. En el verso 11 retorna la constancia paradigmática I(M) II(F). En el 12 vuelve la interferencia género-connotación sexual, paralelo al verso 10. El río, como el venero, son receptores y constituyen ideogramas femeninos; ciudad y llama son ideogramas masculinos. Se establece así, un quiasmo de oposición genérico-ideográfico-sexual:



En el verso 13 hay permutación del paradigma II(F) en el I(M). Pero originariamente el «ancla» es femenino en cuanto al género¹¹; lo que significa una doble ambigüedad de arbitrariedad genérica en el mismo lexema.

En el verso 14, los dos ejes paradigmáticos están tan próximos como en el verso 3, comienzo de la rotación circular. Los lexemas del verso 14 retoman también el elemento invariante original *mbr*. I,14 contiene la radical *hembr* (II, 3), pero con terminación genérica masculina o que, a su vez, es un ideograma femenino. II,14 retiene la radical *hombr-* (I,3), pero con terminación genérica femenina *a*, que ideográficamente es $o + i = a$ ¹². Los dos nombres son una verdadera simbiosis de elementos M y F, amalgama híbrido de la dualidad en la unidad. Entre el verso 3 y el 14 — el primero y el último de la división circular — se establece también un último paralelismo quiásmico: oposición genérico-semántica, con aliteración y paranomasia gráfico-fónica.



La x produce ideográficamente la rotación del círculo trazado por su doble diámetro. Simbólicamente abarca la totalidad: *i o*, que se cierra en el verso 15: «El hombre». Los signos han recorrido el universo de nombres para volver al lexema inicial: El hombre,

11. La forma antigua es: ella anchora > ela ancla, que da finalmente el ancla, por razones de eufonía.

12. La *i* y la *o* como opuestos y generadores del total alfabeto occidental constituyen su unidad ideográfica como letra, en la *a*. Cf. Claudel, *Œuvres en prose*, p. 91, y Jean-Claude Cloquet, *art. cit.*, p. 402.

comunidad de todos los paradigmas, apertura y cierre de la rotación del nombre.

Asimismo *El nombre* conforma la simetría ideográfico-textual y establece el ritmo y la métrica del verso. Las unidades métricas se constituyen por pie ternario en equivalencia con cada lexema. Es evidente el predominio de nombres de dos sílabas con acentuación llana. El artículo inicial implica anacrusis y cada lexema tiene predominio trocaico.

El nombre
 ()
 El hombre La hombra
 () ()

Del verso 3 al 14, la división de los dos ejes paradigmáticos señala también la división del verso en dos hemistiquios con predominio de la unidad rítmica ternaria. La separación espacial de los paradigmas señala una simetría y al mismo tiempo una ambigüedad rítmica de atracción y separación en la lectura. La ambigüedad emerge de la literalidad del texto, y lo singular es que constituye una estructura poética como signo ideográfico-fonológico y como figura espacial. El paralelismo y la aliteración retienen los núcleos generadores «invariantes» *mbr*, *o i* (estos últimos como letras y como números) y sus múltiples combinaciones y «variantes» (o sea todas las letras y números posibles) en la contigüidad de la escritura¹³.

Los grafemas tienen una capacidad mimética. En la connotación masculina es predominante, como ideograma, la vertical representada por la *i*, y por sus combinaciones en otras letras: *l*, *t*, *h*. El elemento masculino ideográficamente significa fijeza, permanencia. Los nombres femeninos tienen una capacidad receptiva y mutable e ideográficamente es predominante la línea y movimiento horizontal. Sin embargo, el texto tiene como propiedad esencial la interferencia del uno (*i*) en el otro (*o*) y viceversa, que traza el ideograma dentro del ideograma y establece la correspondencia de un nuevo espacio dentro del espacio, conformando una poética estructural singular y autónoma. Señalamos ya el entrecruzamiento espacial de las categorías género-sexo: 1) en los componentes de un mismo sintagma — la unidad dentro de la unidad —, 2) en los paralelismos quiásmicos, como rotación del círculo dentro del círculo.

13. Roman Jakobson, en *Questions de poétique*, Paris, du Seuil, 1973, p. 244, destaca como elementos fundamentales y originales de la poesía de oriente y occidente el paralelismo y la aliteración. Las combinaciones de variantes e invariantes generalizados por el paralelismo y aliteración activan los niveles de la lengua y adquieren un valor poético autónomo.

El cierre del círculo construye la función poética como unidad primordial de los paradigmas. *El hombre*, ideográficamente es *i* y el círculo trazado en el espacio de la página por la rotación de los nombres es el ideograma femenino cuyo diámetro contiene la *i*. Asimismo como figura geométrica es el universo, encierra el espacio; es cuerpo y no cuerpo. Como significante es el blanco vacío de significado, pero pleno de significación.

«El hombre», lexema que cierra la segunda parte o médula del poema, es elemento conector entre la segunda y tercera parte. Esta es figura reflejo de la primera y la segunda. «El hombre» (verso 15) es paralelo a «El nombre» (verso 1), y los versos siguientes son una afirmación de la encarnación del nombre; «Sus sombras» (verso 2) en «Su cuerpo de nombres» (verso 16). Esta tercera parte recrea sintagmáticamente, con una sintaxis más amplia, la gramática de alternancias y permutaciones de la segunda parte. Pero en el cuerpo de nombres, en el verso 17, aparece Tu nombre en mi nombre. La revelación del uno y el otro en los pronombres, como vivencia del nombre. En tanto en la segunda parte el lenguaje habla por sí mismo en una constancia de variantes y permutaciones de los signos, en la tercera hay un hablante lírico que busca el encuentro en un *tú*.

La tercera parte como figura reflejo de las dos anteriores recrea también la métrica y el ritmo ternario predominante. Los versos 17 y 18 crean una dinámica de atracción y rechazo en el ritmo del verso y en el juego semántico-fónico. Predomina la aliteración de la constancia gráfico-sonora del lexema *nombre*, unidad primordial precedida por los posesivos *tu*, *mi* (no ya artículos) que implican la acentuación y fijación rítmica definida. Los adjetivos posesivos, las preposiciones y conjunciones establecen el enlace sintáctico de los nombres hasta dar la perfecta metonimia de *El uno en el otro*, verso 19, que es la comunión, el alcance de la otredad.

El verso 19 es paralelo al 14 y equivale en su grafía y significación al cierre del círculo. El último verso «Sin nombres» está en correspondencia paralela y a la vez opuesta con el verso 1, «El nombre», del cual es negación. El momento clímax del nombre pronunciado es también su anulación; la imposibilidad de articular el nombre absoluto.

Las tres partes que integran el poema están constituidas por unidades sintácticas que prescinden de formas verbales. Existe, sin embargo, una duración temporal expresada en la lectura de izquierda a derecha y en la sucesión de los nombres del círculo. El tiempo se establece como función poética en su metonimización en el espacio y alcanza un sentido mítico de atemporalidad primordial que encarna en la unidad del nombre.

Esta concepción del tiempo con su centro en el espacio mismo, es básica como principio de orden y ritmo universal en el pensamiento chino. Como señala Marcel Granet, para los chinos el tiempo se representa por la rotación de la circunferencia, lo redondo. El espacio es la extensión, fundamentalmente cuadrada. Formas intermedias como la oblonga son símbolos de la interacción particular del tiempo en el espacio¹⁴. En el poema de Paz el tiempo se lee como figura ideográfica en el círculo oblongo por la interacción espacial.

El poema total construido en el espacio de la página tiene toda la validez de un ideograma occidental. Paz recrea en su poesía la concepción teórico-poética de Claudel; es decir la hace función y figura poética, entendiendo por figura la forma espacial dada en el interior del lenguaje — entre significante y significado — que no es sino otro significante literal¹⁵.

Leer el ideograma es descubrir la figura como imagen del universo. El poema de Paz como ideograma occidental descubre en sí mismo la unidad generadora del ideograma oriental. Este es sin duda el mayor alcance de la significación del poema, que mostraremos como último punto de nuestro análisis: El universo es un sistema total de relaciones y correspondencias.

El ideograma total, la figura simétrica como significante integrado en la página, remite en su motivación ideográfica al título «Custodia» que en la religión católica es el receptáculo que contiene la hostia, cuerpo consagrado de Cristo para la comunión; es decir, es el espacio, la figura en que encarna el cuerpo de Cristo, que es a la vez cuerpo y no cuerpo. La letra se hace escritura y se integra en el círculo que encierra el cuerpo de nombres que comulgan en la metonimización del sintagma: La letra en la palabra; la palabra en la escritura; la escritura en la lectura que se oculta y se descubre en el espacio, libertad y límite-prisión del ideograma. A su vez el círculo como representación ideográfica encierra el símbolo del universo y es el ideograma femenino, *custodia* del cuerpo del hombre y por extensión del universo. Lo erótico comulga con lo sagrado.

Esta segunda parte del poema o cuerpo de la custodia, constituye asimismo la figura de un doble hexagrama chino. En el *I Ching* o *Libro de los cambios*, sesenta y cuatro hexagramas o diagramas de seis líneas — formados a su vez por trigramas — reúnen simbólicamente todas las posibles mutaciones de la creación. Los elemen-

14. Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, La renaissance du livre, 1934, p. 90.

15. El concepto de figura que G. Genette aplica al lenguaje retórico se cumple significativamente en la poesía espacial: «El arte del escritor se refiere a la manera conforme a la cual traza los límites del espacio, espacio que es cuerpo visible de la literatura.» *Figuras*, Córdoba, Argentina, Nagelkop, 1970, p. 232 (trad. de *Figures*, Paris, 1966).

tos primordiales Yin (—), principio F, y Yang (—), M, respectivamente equivalen a tierra y cielo. Constituyen el Tao, o sea la espontánea corriente de vida que produce los seres y las cosas¹⁶.

El doble hexagrama de la segunda parte de «Custodia» equivale a un doble hexagrama chino Khwàn, constituido totalmente por líneas Yin que corresponden a la *o* del alfabeto occidental, en oposición al hexagrama Khien constituido totalmente por líneas Yang, o sea *i*. Ambos hexagramas opuestos constituyen, como unidad semántica, el principio básico de la creación y transformación¹⁷.



Según el *I Ching*, los hexagramas se ordenan en doble forma, circular y cuadrangular, de acuerdo con el natural proceso de desarrollo en el tiempo y espacio.

El hexagrama Khwan también conforma en su figura la significación del círculo oblongo. Como en la custodia, es cuerpo y no cuerpo. Las líneas divididas implican una capacidad receptiva. Como símbolo es tierra y madre, origen y encarnación de las mutaciones del universo.

El doble hexagrama Khwan que corresponde al cuerpo de la Custodia, está enmarcado por líneas Yang. En la parte superior dos líneas llenas, los versos 1 y 2, que significan la unidad original del nombre (Yang), contienen en sí mismos la unidad Yin, femenina. Es decir del Yang nace la división Yin. La tercera parte del poema, que es ideográficamente la base de la Custodia, constituye otro nuevo hexagrama integrado totalmente por líneas Yang. Estas también toman el sentido de rotación circular, pero espacialmente tienen una forma notoriamente oblongo-cuadrangular.

Como hexagrama, la tercera parte es reverso y reflejo de la segunda. El ideograma occidental de «Custodia» encierra en sí mismo la unidad del ideograma chino. El ideograma es una escritura y su lectura es una operación creadora y crítica.

Paz traza una poética estructural en su poema «Custodia», descubriendo un estado poético del lenguaje en constante correspondencia de símbolos. Todo símbolo se cumple en otro símbolo.

16. *I Ching Book of Changes*, New York, Bantam Books, 1964, Introduction.

17. *Ibid.*, p. 56-61.

El poema es un acto poético y también un acto crítico que se niega a sí mismo. El nombre es la combinación perfecta de las letras y es la negación del alcance de toda perfección. Es la totalidad y el espacio vacío, el silencio, la imposibilidad de articular el nombre: la creación que es su propia destrucción.

ZUNILDA GERTEL
Universidad de Wisconsin