

Comentario hermenéutico sobre la coda de *Piedra de sol*

El objetivo de este artículo es delinear las características básicas del contexto del lector de un texto poético.

Consideremos la siguiente estrofa de un poema de Octavio Paz:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Estos renglones constituyen la coda o término formal del poema. Regresan formando un círculo completo al inicio, y repostulan la metáfora que controla la extensa red de signos y símbolos a lo largo de las 584 líneas del poema.

Encontramos dos motivos pictóricos determinantes en este texto: el árbol de la vida del México prehispánico y la vista de un río desde el aire.

El árbol de la vida, en el México prehispánico, se representó como un árbol-fuente. En su base el árbol está enraizado, pero el tronco mismo se representa como agua en movimiento que se precipita hacia el ápice en donde se dispersa a izquierda y derecha como las ramas extendidas de un sauce llorón. El complejo simbolismo del árbol de la vida se remonta a la civilización teotihuacana (c. 400 D.C.) y encontramos su mejor representación en el códice Borgia. Todas las implicaciones del lenguaje simbólico nahuatl no nos conciernen aquí; el concepto que se representa por medio del árbol-fuente es el del movimiento.

El segundo motivo pictórico que el texto sugiere es el de una perspectiva totalizante —el *siempre* de «siempre llega»— la cual puede conceptualizarse como la vista desde el aire de un río que está siempre en movimiento pero al que puede vérselo curvar, avanzar, regresar y curvar. El motivo es una memoria del movimiento. La referencia implícita a los

dos motivos es sólo una parte de un programa general de iconicidad pictórica, posible en el lenguaje poético. En este caso, los motivos sirven para reforzar el tema del movimiento, dominante en el texto. La referencia poética no es fundamentalmente diferente de la referencia del lenguaje ordinario. Cuando leemos un texto, lo escrito tiene dos maneras de referirse al algo: por medio de la descripción de aspectos de la experiencia del lector y a través de una formulación o configuración que es nueva y por tanto debe apropiarse. En los textos poéticos prevalecen los dos mismos modos de referencia, pero con la notable diferencia de que los dos están relacionados simultánea y dialécticamente.

Cuando leemos «sauce de cristal, chopo de agua», reconocemos la referencia a ciertas clases de árboles; sin este reconocimiento la línea no tendría sentido, ya que son la posición y la relación de los términos botánicos dentro de la estructura en paralelo las que establecen la oposición de «cristal» y de «agua». La referencialidad de los términos contradictorios es metafórica y por ello agrega una nueva dimensión: la idea del árbol-agua y el icono subsecuente; pero la relación metafórica también nos refiere al texto y a la textualidad y por lo mismo plantea su dimensión literaria. En consecuencia, la referencia metafórica es creativa y autorreferencial al mismo tiempo. La autoreferencialidad libera los sistemas intertextuales de significado. Consideremos algunos de éstos. La posición privilegiada de «cristal» y «agua» evoca a Garcilaso de la Vega:

Corrientes aguas, puras, cristalinas
Arboles que os estays mirando en ellas

(Egloga primera, II. 238-40)

En las líneas de Garcilaso, el agua corriente, pura y cristalina, refleja los árboles. Por ello, el contraste entre el movimiento y la apariencia material de continuidad y estabilidad de nuestro texto se ve reforzado considerablemente por el texto aludido. Es cierto que el motivo del sauce a la orilla del río es muy antiguo, como podemos constatar en Ovidio:

Llegué hasta un arroyo que
corría suave y silencioso, tan claro que
podía ver hasta el fondo y contar cada guijarro allí.
No parecía que se moviera siquiera.
Sauces plateados y chopos que se alimentaban de
sus aguas, derramaban su sombra sobre sus riberas.

(Metamorfosis V, 587-91).

Aunque el motivo del sauce y del chopo que se reflejan en el agua en movimiento es el que nos lleva a Ovidio, hay una conexión de importan-

cia en la oposición poética entre la *transformatio* y la *imitatio* a la cual reemplaza. El tema de las metamorfosis conecta los relatos mitológicos de la obra de Ovidio. La palabra latina que corresponde a la palabra griega metamorfosis es «*transformatio*», y es de la transformación de lo que hablan los relatos de la obra de Ovidio: un cambio de forma, por lo general abrupto, de la humana a la animal, a la mineral o a la divina. En el fragmento que cito, la ninfa acuática Arethusa se ve transformada en arroyo para poder escapar de Alfeo, quien trata de seducirla y quien de nuevo cambia rápidamente de su forma humana a la de agua con el fin de mezclarse con la ninfa. El frenético enamorado resulta frustrado sólo porque la diosa puede también abrir la tierra y así acarrear el arroyo de la ninfa. En el poema de Octavio Paz las figuras de árboles se conservan, pero los atributos de los árboles botánicos se transforman: la imagen permanece, en tanto que los atributos previstos para un árbol se ven reemplazados por cristal y agua. Esta es una inversión de la metamorfosis de Ovidio, en la que la forma cambia mientras que tales atributos como el amor frenético permanecen. La «*transformatio*» invertida de Paz rechaza la «*imitatio*» igual que Ovidio y descubre la presencia de un yo en lugar de las pasiones humanas.

Sin embargo, la alquimia lírica de consideración en nuestro texto es la de tomar el motivo clásico con sus ecos españoles y enlazarlo con una metáfora a la manera de Bergson en vez de acentuar el enfoque en el sentido de la vida y la muerte como lo hizo Rilke en la cuarta de sus *Elegías de Duino*. La idea bergsoniana de la *durée* y su metáfora de la fuente logran el acabado de otra faceta de nuestro texto. Recordaremos que de acuerdo con Henri Bergson descubrimos el fluir de nuestra personalidad a través del tiempo. Esto significa que no existe un yo absoluto, sino que descubrimos que la realidad es un proceso incesantemente cambiante. La *durée* es un flujo heterogéneo que es irreversible, siempre impelido hacia un devenir; continuamente está creándose a sí misma como la cúspide de un surtidor, siempre renovado, pero aprehensible.

El reflejo icónico y pictórico en el río se ha unido a la tradición lírica de la permanencia en el cambio, y los renglones que leemos en el texto los tomamos del repertorio, pertenecen al repertorio y agregan algo a éste.

Debemos hacer algunas observaciones en este lugar:

1. Existe una tensión marcada entre las dos formas de referencia que he descrito. Este conflicto no disminuye, ya que es la fuerza que apoya la ganancia metafórica del significado. La dirección referencial que nos lleva a pensar en propiedades botánicas, por las palabras *chopo*, *sauce* y *árbol*, es un factor esencial en la creación final de la metáfora. La negación de las propiedades botánicas de esos términos y la atribución de propie-

dades ajenas tales como cristal y agua son también esenciales. El choque inmediato y la tensión subsiguiente son las que producen el proceso creativo de la metáfora viviente.

2. La tensión es el poder creativo de la metáfora y no se reduce con la comprensión. No nos movemos del sauce al chopo y a otra especie de árbol. La referencialidad poética es una referencia literal que se ha descartado como la referencia metafórica que es el árbol-fuente, creando así una tensión dialéctica. El significado poético es una utilidad neta, la cual se conserva a través de la dialéctica continua entre los árboles que conocemos y los atributos que se nombran en el texto y que son inaceptables para los árboles tal como los conocemos.

3. La configuración poética puede, por tanto, caracterizarse como una forma de referencialidad escindida en cuanto está continuamente refiriéndose a la experiencia más allá del texto y de nuevo al texto como experiencia única.

4. La autorreferencialidad del fenómeno poético es un fenómeno complejo que podemos observar en tres niveles separados de interacción:

(a) La idea metafórica se expresa en el interior de *estructuras formales* que pueden examinarse como una capacidad funcional.

(b) La idea metafórica tiene implicaciones icónicas tanto como relaciones explícitas e implícitas con otros textos porque es un producto cultural.

(c) La idea metafórica sólo puede hacerse real y presente por medio de un lector. Como forma, es una expresión potencial; es sólo como texto de un lector, es decir como experiencia de lectura que se posesiona de su realidad como expresión.

Hemos discutido las estructuras formales tanto como las relaciones del texto con nuestra comprensión cultural preexistente, pero aún debemos explicar con más detalle el proceso de apropiación del texto por parte del lector. La observación fundamental que debemos hacer respecto a la experiencia de la lectura es que el proceso de apropiación del texto que el lector efectúa presupone una fuerza contraria de separación, originada por el carácter simbólico del texto escrito, a diferencia de un hablante que entabla una conversación con otro. Por ello hay una relación dialéctica en el proceso de la lectura cuando el lector trata de convertir la «otredad» del texto en su propia experiencia. No sugiero que haya una síntesis hegeliana que progrese paso a paso en camino al conocimiento absoluto, pero sí quiero insistir en dos puntos: la necesidad de considerar la experiencia de la lectura como un proceso, como un encuentro dinámico, y la flexibilidad de los dos polos: el texto y el lector, ya que el proceso debe repetirse con cada lectura.

Los seis renglones que hemos usado como nuestro texto en este artículo se han estudiado como una estrategia formal, como un enlace con nuestra visión cultural preexistente, y ahora, si vamos a comentar acerca del significado del texto, o sea a explicarlo, debemos afirmar implícitamente que lo entendemos de alguna manera. Pero ¿qué clase de pretensión es ésta?. Debemos aclarar este aspecto. No pretendo que mi interpretación tenga o vaya a tener una validez absoluta para el texto, pero tampoco acepto que sea o vaya a ser una interpretación meramente subjetiva del texto, basada en mis afinidades personales. Lo que afirmo es que mi interpretación es parte de una tradición de comentaristas que tienen que tratar con textos esencialmente inagotables. La validez de mi interpretación debe medirse dentro de la tradición de los comentarios (crítica literaria), bajo el criterio de su eficacia, su comprensibilidad y su lucidez. Antes de involucrarme con la interpretación del texto deseo recordar que hemos descrito la experiencia de lectura como una dialéctica entre la «otredad» del texto y la necesidad de que el lector se apropie de él. Con una argumentación paralela, el acto crítico de la interpretación es también una dialéctica (la cual llega después de la experiencia de lectura) por medio de la cual reestablecemos la «otredad» del texto con nuestra insistencia metodológica sobre la forma y las estructuras formales en contraposición con el recuerdo de mi experiencia de lectura. Cuando me propongo escribir mi interpretación me veo forzado a explicar qué fue lo que entendí. Por tanto, la interpretación o acto crítico es la última relación dialéctica en una serie de semejantes relaciones dinámicas. En alguna forma debe encontrar las palabras que expliquen lo que yo entiendo que el poema dice, con la presuposición de que nosotros (mi lector y yo) compartimos una cierta cantidad de factores en común, tales como el lenguaje, la cultura, el aparato crítico, etc.

un sauce de cristal, un chopo de agua,

El texto se inicia con una imagen del árbol-agua que evoca tanto el motivo clásico del sauce llorón a la orilla del agua como el icono prehispánico del árbol de la vida. El conflicto básico de la aseveración metafórica ya ha quedado situado: la oposición entre el cambio y la permanencia.

un alto surtidor que el viento arquea.

La metáfora salta hacia adelante en el segundo renglón cuando se sugiere la idea del tiempo bergsonian, y la oposición entre cambio y permanencia se ve involucrada con la oposición entre ilusión y realidad.

un árbol bien plantado más danzante,

La insinuación del rastro de la cultura mexicana se vuelve ahora explícita cuando el icono del árbol de la vida del códice prehispánico pasa a primer plano. La necesidad de tener los dos lados de la contradicción parece ser abrumadora: «árbol bien plantado» versus «árbol danzante». La imaginación prehispánica se medraba de esta clase de contradicción metafórica, tal como nos recuerda un legado que contiene «agua que arde» y «serpiente emplumada».

un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Por segunda vez durante el breve lapso que toma este texto, saltamos de nivel cuando la especificidad del *árbol-agua* y del *árbol de la vida* se superponen audazmente sobre el río que ha estado al margen, sólo presente al estar implicado a distancia por el motivo del sauce llorón al lado del río. No sólo se pasa el río al frente como un análogo de otras formas de agua corriente, sino también para evocar la riqueza del río de Heráclito. La percepción del tiempo y la realidad se mezclan ahora en una metáfora de consideración. El surtidor parece ahora tener permanencia a pesar de que siempre está cambiando. El río es un flujo en sí mismo cuando nos situamos en su orilla, pero si lo vemos desde el aire la relatividad del tiempo se torna manifiesta, ya que su movimiento de avance está situado en un cauce que no es recto, sino que avanza, retrocede, se recurva y, sin embargo, cuando regresamos a sus aguas el tiempo es siempre un ahora, siempre el presente del devenir, del llegar. La metáfora del tiempo como flujo, de la realidad como flujo y del evento como una ilusión necesaria de la perspectiva humana queda ahora completa. Este lector ha recorrido el círculo completo del texto a la experiencia, al reestablecimiento formal del texto, a la explicación de la comprensión y, finalmente, a la recepción del enriquecimiento propio.

MARIO J. VALDÉS

University of Toronto