

OCTAVIO PAZ: *TOPOEMAS* ELEMENTOS PARA UNA LECTURA*

En el año 1968 Octavio Paz publica en la *Revista de la Universidad de México* seis poemas visuales con el título de *Topoemas*¹. Los poemas vuelven a imprimirse en edición separada en 1971² y se incluyen también en la amplia compilación de los *Poemas (1935-1975)* de 1979³. En lo siguiente, me referiré a esta edición, la más asequible de todas y que acoge también los comentarios que Paz ha añadido a sus poemas. Acerca del título el autor advierte: “Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso”⁴.

Como lo señala la advertencia, el título aspira a resumir el programa poético que subyace a los poemas. La voz griega *τοπος* significa en la acepción aquí actualizada: “lugar”, “posición”. Un topoema es, por lo tanto, un poema, en el cual “el lugar”, “la posición” de las palabras, adquiere un valor semántico. Con esto no se remite al orden oracional de las palabras, regido por

* El presente trabajo fue comentado con Carola Gründler, Sandra Jagow, Inke Müller, Katharina Niemeyer y Christina Weiss, a quienes agradezco sus valiosas sugerencias y aportes. A Christina Weiss en particular le debo el entendimiento de las bases del concretismo y de la poesía visual. Con respecto a la doctrina de Nāgāryuna me valí de la autoridad de mi colega Lambert Schmithausen del Seminario de Cultura e Historia de la India y del Tíbet de la Universidad de Hamburgo.

¹ OCTAVIO PAZ, “Topoemas”, *RUMex*, 1968, núm. 10, i-viii. De los seis topoemas se incluyeron cuatro en OCTAVIO PAZ, *La Centena (Poemas: 1935-1968)*, Barral Editores, Barcelona, 1969, pp. 249-255.

² OCTAVIO PAZ, *Topoemas*, Era, México, 1971.

³ OCTAVIO PAZ, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona 1979, pp. 497-504.

⁴ *Ibid.*, pp. 693-695, p. 693. En lo siguiente las citas del comentario en el texto irán acompañadas por el número de la página de procedencia entre paréntesis.

la sintaxis de un determinado idioma, sino a una distribución sintácticamente complementaria de los lexemas en un plano tipográfico dado. Esta distribución que incluso puede tener fines icónicos, resulta ser semántica y se constituye en significado por el acto de lectura y/o percepción visual del lector/observador del poema.

Los seis poemas visuales llevan los títulos: “Palma del viajero”, “Parábola del movimiento”, “Nagarjuna”, “Ideograma de libertad”, “Monumento reversible” y “Cifra”. Van dirigidos en este orden a Marie José [Paz], Julio y Aurora [Cortázar], Ramón y Ana [Xirau], Charles y Brenda [Tomlinson], Antonio y Margarita [González de León] y a Carlos y Rita [Fuentes]. Agrega Paz:

Además, en su conjunto, estos topoemas son un homenaje implícito (ahora explícito) a antiguos y nuevos maestros de poesía: a José Juan Tablada; a Matsúo Basho y a sus discípulos y sucesores (y a R.H. Blyth, por los cuatro volúmenes de su *Haikú* y a Donald Keene, que me abrió las puertas de la poesía japonesa); a los poetas y calífragos chinos (y a Arthur Waley, por sus *Chinese Poems*, *The Book of Songs*, *The life and times of Po-Chü-I*, *The poetry and career of Li Po*, y tantas otras traducciones); a Apollinaire, Arp y cummings; y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção* (p. 694).

En adelante se examinarán los seis poemas visuales de Paz con respecto a la relación entre texto e imagen, o, como sería más exacto decir, entre constitución lingüística y constitución visual de sentido. Después se analizará brevemente la coherencia de los topoemas entre sí, tratando también de determinar el lugar que ocupan en la obra poética de Paz. Por último se comentarán separadamente los aspectos intertextuales que destaca el comentar del autor. En cambio no serán tomadas en cuenta las significaciones que probablemente también los topoemas abarcan con respecto a las personas a quienes van dirigidos.

Antes de entrar en materia, sin embargo, se impone una pequeña disquisición terminológica. En su trabajo señero sobre la noción de texto en la poesía concreta y la poesía visual después del concretismo, Christina Weiss ha establecido una importante distinción entre “poesía concreta” y “poesía visual”⁵. Según esta distinción, la expresión “poesía concreta” se refiere a

⁵ CHRISTINA WEISS, *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konk*

uso lingüístico en el marco discursivo literario, por el cual se intenta hacer palpable el lenguaje mismo como tal, o, más exactamente, su capacidad de constituirse en significado. Este uso lingüístico, que se sirve de variados procedimientos, apoyándose, antes que nada, en la representación gráfica de los vocablos y las posibilidades de su distribución en un plano tipográfico dado (la página en blanco), se define como “concreto”. Acusa un carácter también visual, en tanto que el orden de los vocablos empleados en el texto no sólo está determinado (o en el caso extremo no está determinado en absoluto) por las reglas sintácticas del idioma usado, sino (también) por un recurso complementario de constitución de sentido gracias a una distribución tipotáctica independiente de los vocablos sobre el plano material dado. Con ello es decisivo, que esta constitución de sentido no resulta de por sí —como, en cierta medida, lo hace al observarse las reglas sintáctico-gramaticales del idioma— sino que debe producirse por parte del lector/observador en el acto de lectura y/o apropiación visual⁶.

Mientras en este sentido la poesía concreta muestra junto al aspecto acústico, presente sobre todo en su vertiente brasileña, un aspecto visual —la semántica del orden tipotáctico se fundamenta (entre otras) en razones derivadas de códigos visuales— no cualquier texto poético que aspira a una constitución de sentido por medios visuales, es “concreto”. En particular, no es “concreto” el llamado pictograma en la tradición de la *technopaignia*⁷. En esta tradición, renovada en la poesía moderna por Apollinaire y otros, se trata de un procedimiento mediante el cual el significado lingüístico de un texto, su contenido verbal, vuelve a repetirse visualmente (en parte o por completo) gracias

und nach-konkreten visuellen Texten, Verlag für moderne Kunst, Zirndorf, 1984, pp. 116 ss.

⁶ En el uso lingüístico no poético el significado de un texto y el sentido atribuible a él son susceptibles de ser decodificados por el lector, es decir, susceptibles de ser reencontrados. Es el objeto comunicativo al cual aspira la codificación del texto. En poesía (y literatura en general) a menudo se ha apartado de este principio, haciendo un uso deliberadamente ambiguo de los recursos semánticos y sintácticos del idioma. Con razón observa CHRISTINA WEISS: “En el fondo se trata en el caso de la semántica «concreta» de una radicalización del procedimiento habitual de la poesía, la cual considera el lenguaje no sólo como instrumento funcional sino también como medio estético”, *ibid.*, p. 123.

⁷ De las voces griegas τέχνη = arte, y παύγνια = juego, broma. Los primeros ejemplos de poemas pictorales remontan al siglo III a.C.

al uso pictórico “reduplicador” de las letras empleadas según un código de representación “realista”. Históricamente esta técnica, igual que el uso futurista de las “parole in libertà”, es anterior al surgimiento de la “poesía concreta”. A diferencia de este último, sin embargo, que se considera como uno de los puntos de partida de la “poesía concreta”, el pictograma ha sido criticado repetidas veces por los representantes del concretismo a causa de su carácter tautológico y convencional.

Las observaciones de Christina Weiss ponen de relieve que la “poesía concreta” se apoya en una determinada concepción del lenguaje y su uso correspondiente en el marco del discurso literario, en el cual se nota también un empleo de medios visuales. La “poesía visual”, en cambio, está caracterizada por el hecho de que en ella el lenguaje y la imagen se constituyen en partes equivalentes de una misma unidad textual, es decir, que se basan en un uso simultáneo y a derecho igual de elementos verbales y pictóricos⁸. La actual “poesía visual” se vale de las experiencias de la “poesía concreta”. La supera, sin embargo, en la medida en la que acoge como materiales significantes tanto elementos pictóricos (colores, formas, dibujos, fotografías, etc.) como elementos lingüísticos “tradicionales”.

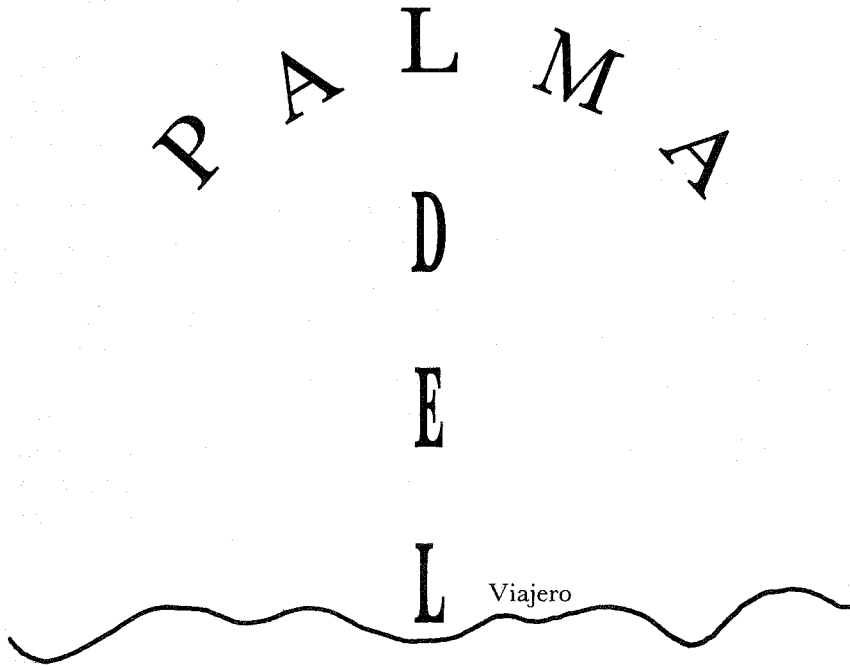
Los *Topoemas* de Octavio Paz se sitúan en parte en la tradición del pictograma, en parte se valen de los procedimientos de la “poesía concreta”, son concretistas. Pertenecen, sin lugar a dudas, al *corpus* de la “poesía visual” en su extensión más amplia. En cuanto a los comentarios del autor es lícito tomarlos como una guía a través de las posibilidades de significación de los poemas. No obstante, podría resultar contradictorio que se busque por parte del autor, fijar significados tendientes hacia la univocidad en el conjunto de una poética que destaca por su carácter marcadamente polisémico y abierto hacia la productividad interpretativa del lector/observador⁹.

⁸ CHRISTINA WEISS propone para la designación de esta unidad textual la noción de “Seh-Text” (texto visual), *ibid.*, pp. 149 ss.

⁹ Véanse para lo que sigue también los trabajos de RACHEL PHILL “Topoemas: la paradoja suspendida”, *RevIb*, 37 (1971), 197-202; SAÚL Y KIEVICH: “Topoemas”, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, ed. Ángel Flores Mortiz, México, 1974, pp. 254-258; DEBORAH WEINBERGER, “Ars Topoemica: The Topoemas of Octavio Paz”, *Dada. Surrealism*, 8 (1978), 124-133; JAUME PONT, “Visión y forma del espacialismo en O. Paz: *Topoemas*”, *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext / La Vanguardia europea en contexto latinoamericano*, Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989,

El primer topoema es al mismo tiempo el más sencillo. Como punto de partida toma el significado de la expresión “Palma del viajero”:

CUADRO 1



Paz anota en su comentario: “*Palma del viajero* (Ravenala madagascariensis): «A tree whose leaves are arranged in a peculiar fanlike shape. The sheathing leaf-base form receptacles in which considerable quantities of water are stored and hence the name» (Guía de los *Royal Botanical Gardens* de Paradeniya, Kandy.)” (p. 694)¹⁰.

Texto e imagen en “Palma del viajero” se corresponden. Lo

Harald Wentzlaff-Eggebert, Vervuert, Frankfurt, 1991, pp. 461-472. Un excelente estudio de otro poema visual de Octavio Paz lo ofrece ZUNILDA GERTEL, “Signo poético e ideograma en *Custodia* de Octavio Paz”, *Dispositio*, 1 (1976), 148-162. La contradicción entre la plurivocidad de los topoemas y la tendencia univocadora causada por los comentarios ha sido señalada por WEINBERGER, art. cit. p. 127, quien, sin embargo, la ve como una consecuencia de la noción de negación (del poner en tela de juicio) que estaría subyacente al significado de (algunos) de los topoemas pacianos.

¹⁰ Kandy es una capital provincial de Sri Lanka, conocida por su importante templo budista, el antiguo Palacio Real Cingalés y su famoso jardín botánico, situado en el barrio de Paradeniya.

que ve el lector/observador representa el significado de la expresión “palma del viajero”. Este significado se reproduce con base en un código visual sencillo, el cual prevé la representación según el principio de la “similitud” de “palma” y “viajero” como entes del mundo “real”. Con todo, no se trata exactamente de la palmera (*ravenala madagascariensis*) mencionada en el comentario¹¹. Más bien se reproduce el significado del lexema de uso convencional “palma” en la imagen también de corte convencional de una palmera, para la cual la representación gráfica del sustantivo “palma” como P-A-L-M-A hace las veces de la copa y la preposición “de(l)” como D-E-L las del tronco. La secuencia de letras “viajero”, tipográficamente mucho más pequeña que la representación de “palma”, puede ser identificada en relación con esta última como la representación visual del significado de “viajero”. Este “viajero”, por la ubicación horizontal de las letras, parece que descansara al pie de la palmera.

Lo que probablemente le interesaba al autor con respecto a la *ravenala madagascariensis* era el nombre no científico de “palma del viajero” y las razones de su sentido. La *ravenala madagascariensis* es susceptible de ofrecer refrescamiento al caminante (más moderno, al viajero, y aún más moderno, al turista) gracias a agua que se junta entre el tronco y los tallos de sus hojas. Tomando en cuenta el género gramatical de “palma” es posible ver en la palmera del poema un símbolo de la mujer, así como en “viajero” un símbolo del hombre en búsqueda de alivio, en el sentido de una redención de los infortunios. Tal interpretación concordaría con la exaltación surrealista de lo femenino, expresada entre otros en el ensayo *Arcane 17* de André Breton, el cual, en varias ocasiones, le ha servido a Paz de punto de referencia. Al poner a descubierto, o, por lo menos, el intento de insinuar sentido oculto de una expresión familiar, era uno de los objetivos favoritos de la actividad surrealista.

Hay otro aspecto más que merece el comentario. Mientras el texto de “Palma del viajero” representa sólo el significante el significado de la expresión “palma del viajero”, la imagen trata de comunicar un elemento de calma complementario gracias a la distribución de sus componentes. Al observarla se puede

¹¹ La *ravenala madagascariensis* alcanza una altura de hasta 30 metros. C ginaria de Madagascar se adapta fácilmente a otros ambientes tropicales y halla con frecuencia en parques y jardines. Los tallos de sus hojas se aban salen directamente del tronco, donde puede juntarse en sus oquedades una considerable cantidad de agua.

decir que el viajero ha llegado al término de su viaje, o, por lo menos, a un término provisorio, que permitiría suponer que un largo caminar ha llegado a su fin.

El segundo topoema, “Parábola del movimiento”, muestra características bien diferentes. En este caso no se confronta tautológicamente el significado de una expresión con su imagen basada en un código visual sencillo, sino que la distribución independiente de los vocablos sobre la página se convierte en el factor decisivo del sentido:

CUADRO 2

¿DE DÓNDE VIENES?

A DONDE VAS

¿A DÓNDE VOY?

DE DONDE VENGO ¿A DÓNDE VAS?

DE DONDE VIENES

¿DE DÓNDE VENGO?

A DONDE VOY

Acerca del topoema Paz advierte: “Cf. el capítulo 56 de *Rayuela*” (p. 694). En “la forma corriente” de lectura, según la expresión de Cortázar, este capítulo es el capítulo final de la novela¹². En él se habla de dos espacios que se enfrentan: “el territorio” y “la pieza”. Horacio Oliveira, el protagonista novelístico, piensa en la inalcanzable “unidad que otras veces llamaba centro” de estos dos espacios, entre los cuales, sin embargo, como él mismo lo hace notar a su amigo Traveler, sólo le es posible pasar “yendo y viniendo de tu territorio al mío”¹³. Este “ir y venir” es el tema del topoema.

El título del topoema, “parábola del movimiento”, señala una intención de similitud. Bajo “parábola” (gr. *παράβολή* = *similitudo*) se entiende una historia, la cual, como diégesis, se encuentra en una relación de similaridad con algo mencionado anteriormente, es decir, en este caso, con el significado de “movimiento”. En su parábola¹⁴, Paz emplea los dos verbos esenciales de movimiento, “venir” e “ir”, que se distinguen por el sema \pm [para acá] y \pm [para allá]. Una lectura seguida del topoema da por resultado un cambio sistemático entre pregunta y respuesta: ¿De dónde vienes? A donde vas. ¿A dónde voy? De

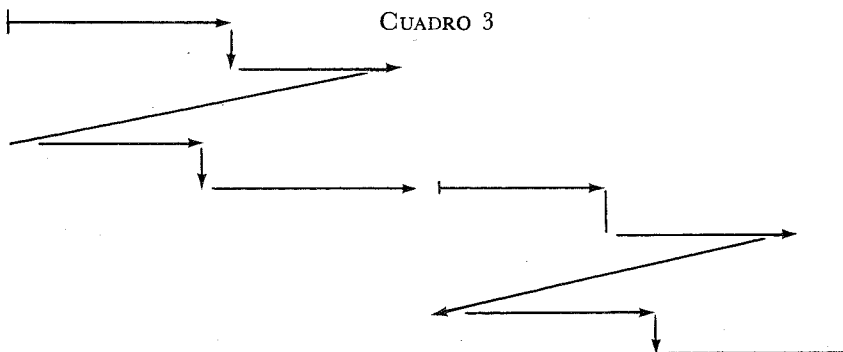
¹² Véase JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 7.

¹³ *Ibid.*, pp. 384 y 400.

donde vengo. ¿A dónde vas? De donde vienes. ¿De dónde vengo? A donde voy. Este cambio alternante entre pregunta y respuesta significa al mismo tiempo un cambio entre los semas de dirección \pm [para acá] y \pm [para allá] en el marco de un tercer cambio alternante, el de los interlocutores. Es así como la dirección del movimiento se convierte triplemente en su contrario: semánticamente por la alternancia entre “venir” e “ir”, sintácticamente por el cambio entre pregunta y respuesta¹⁵, y pragmáticamente por el cambio entre locutor y oyente. Este convertirse triplemente en su contrario se repite tres veces. Como resultado se produce la impresión de una circularidad del movimiento triplemente alternante, la cual parece tender hacia la fijeza, o sea, hacia una detención del movimiento enunciado.

La lectura seguida, sin embargo, hace caso omiso del aspecto visual del topoema. La distribución del cambio alternante entre pregunta y respuesta, entre “venir” e “ir”, entre locutor y oyente en la página, da lugar a un cambio de dirección de la mirada que acompaña los cambios de dirección lingüísticos:

Dirección de la mirada:



Existe, por lo tanto, un uso semántico de la distribución tipotáctica que repite lo que se da en el plano lingüístico del topoema (sintáctico, semántico, pragmático).

Con todo, esta distribución sintáctica sólo llega en parte a producir el significado del plano lingüístico. No recoge el cambio alternante entre \pm [para acá] y \pm [para allá]. Para ello hubie-

¹⁴ En el sentido estricto, sin embargo, no se trata de una parábola, puesto que falta el elemento constitutivo de la *narratio* de una *historia*.

¹⁵ En la traducción alemana este cambio se manifiesta también en la superficie sintáctica: “Woher kommst du? Wohin du gehst”, es decir predicado-sujeto (pregunta) vs. sujeto-predicado (respuesta).

sido necesario una inversión gráfica en el caso de los sintagmas con “venir”, de forma más consecuente por una tipografía en espejo: ¿DE qonqe ΛΙΕΠΕΞ;

Hay todavía otro punto: gracias a la distribución gráfica del texto de “Parábola del movimiento” se rechaza la lectura seguida como posibilidad privilegiada de la apropiación del sentido. La lectura del topoema puede empezar y/o terminar en cualquiera de los incisos sintácticos entre pregunta y respuesta. De ahí que resulte una multiplicidad de lecturas que convierte el topoema “Parábola del movimiento” en una multiplicidad de textos¹⁶. Esta multiplicidad es una de las características de la poesía concreta.

El tercer topoema se llama “Nagarjuna”. Se trata del nombre del fundador del Madhyamaka, es decir, una de las tendencias principales del budismo Māhayāna. Nāgāryuna vivió entre el siglo II y el siglo III d.C. y pasa por el autor de los *Mulamadhyamaka-kārika* (versos memoriales sobre la doctrina mediana) con los cuales se fijaron los principios de la Vía Mediana en el budismo. El texto es extraordinariamente breve y sólo revela su sentido si se toma en cuenta el aspecto visual del topoema:

CUADRO 4

N
i
E
G
O

Ni EGO

¹⁶ Recuerda WEINBERGER, art. cit., p. 125, a este respecto que Paz distingue entre “la ambigüedad o pluralidad de significados, propiedad del lenguaje” y la “pluralidad de lecturas” inaugurada históricamente por la disposición tipográfica y tipotáctica de *Un coup de dés* de Mallarmé.

Comenta Paz: “*Nagarjuna*: el «niego» cae, se parte en dos y así niega al ego, se niega. Es el método de reducción al absurdo: *prasanga*, el arte de extraer la «consecuencia necesaria» de nuestras imprudentes afirmaciones y negaciones. El resultado no es la nada, ya que la nada también es negación del ser, sino la suspensión, *sunya*: un cero pleno, «la vacuidad vacía de su vacuidad»” (pp. 694 s.).

El texto consta de tres palabras: “niego”, “ni” y el vocablo latín “ego”. “Niego” se puede entender como “yo no”. Este “yo no” cae (verticalmente) y al quebrarse (horizontalmente) se convierte en “ni ego” (ni yo), es decir, se convierte en su propia negación. Una lectura seguida da como posible significado: “yo niego, ni yo”. No obstante, es el aspecto visual el que resulta decisivo para el sentido del topoema. Gracias a la distribución gráfica, “niego” se parte en los dos componentes semánticos posibles: “ni” y “ego”. Se parte semánticamente en su centro, representando así icónicamente la Vía Mediana del Madhyamaka. La negación expresada en el verbo “niego”, la cual según la doctrina de Nāgāryuna sólo llega a ser negación de algo en relación con otro elemento que con ella viene a ser negado, se niega. Se manifiesta como la negación de la negación.

El “yo no”, al cual se enfrenta el “ni yo”, permite ver la esencia del ser (o más exactamente, la esencia de la existencia del ser). Según Nāgāryuna, la existencia del ser se revela como vacía y sin esencia, puesto que cualquiera de sus componentes sólo puede ser aprehendido en relación con otro componente. El verdadero ser, en cambio, no existe ni es inexistente. No tiene principio ni fin, no es causa ni es causado. Sobre todo, no le resulta aplicable la noción de “tiempo”. Es así como en el partirse el “niego” también se suspende el fluir temporal. El desengaño o espejismo del mundo empírico, el cual puede considerarse con una de las metas del pensamiento de Nāgāryuna, reside en el reconocimiento de la verdad de la vacuidad de las cosas (sánscrito *śūnyatā*). Esta verdad se intuye por el método del *prasanga*, un modo de reflexión, en el cual, gracias a la afirmación y la negación, se revela la inexistencia de lo existente, su vacuidad¹⁷.

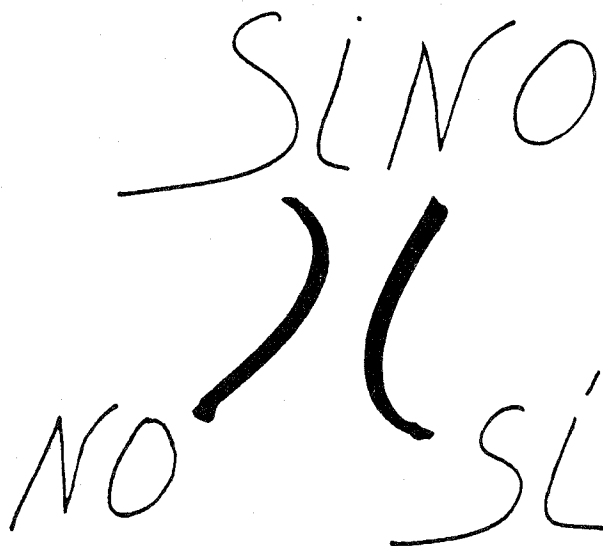
¹⁷ La palabra sánscrita *sunya* es gramaticalmente un adjetivo. En su forma sustantivada arroja *śūnyatā*. La interpretación de *sunya* como “cero pleno” en el comentario de Paz no representa cabalmente el pensamiento de Nāgāryuna ya que le atribuye una cualidad, la plenitud, a lo que, por esencia carece de ella. Cabría preguntarse si esta interpretación viene influida por comentarios chinos y/o japoneses de la doctrina del sabio de la India. Con

topoema “Nagarjuna” puede tomarse como un tal *prasanga* gracias al cual, mediante la negación de la negación, se manifiesta la verdad del *śūnyatā*.

Hay otro punto más que merece el comentario. La negación de la negación en forma de negación del yo que se niega en “Nagarjuna” seguramente no es casual. Se sitúa en el lado extremo opuesto a la afirmación del yo por el acto de la reflexión en la tradición del pensamiento de Occidente. El “niego, ni ego” puede leerse como inversión del “cogito, ergo sum”, es decir, como negación de la afirmación del yo en la conciencia de su capacidad reflexiva.

El cuarto topoema, “Ideograma de libertad”, forma una unión temática con el anterior, “Nagarjuna”: el lexema “sino” se parte en “no” y “sí”:

CUADRO 5



pecto a esta doctrina me han sido particularmente útiles los estudios de ERICH FRAUWALLNER, *Die Philosophie des Buddhismus*, t. 2, Akademie-Verlag, Berlín, 1956; DAVID SEYFORTH RUEGG, *The Literature of the Madhyamaka School of Philosophy in India*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1981 (= *A History of Indian Literature*, ed. Jan Gonda, t. 7, fasc. I), así como los artículos de KATSUMI MIMAKI y JACQUES MAY, “Chūdō”, y de JACQUES MAY, “Chūgan”, en: *Hōbōgirin: Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, fasc. V, Maisonneuve-Maison Franco-Japonaise, Paris-Tōkyō, 1983.

En el comentario Paz escribe: “Una constelación semántica, en el sentido figurado y en el literal: «sino es el duplicado semiculto de *signo*: señal celeste, constelación (*signum*). . . La distinción gráfica entre sino y signo no se estableció hasta muy tarde» (Joan Corominas: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*)” (p. 695).

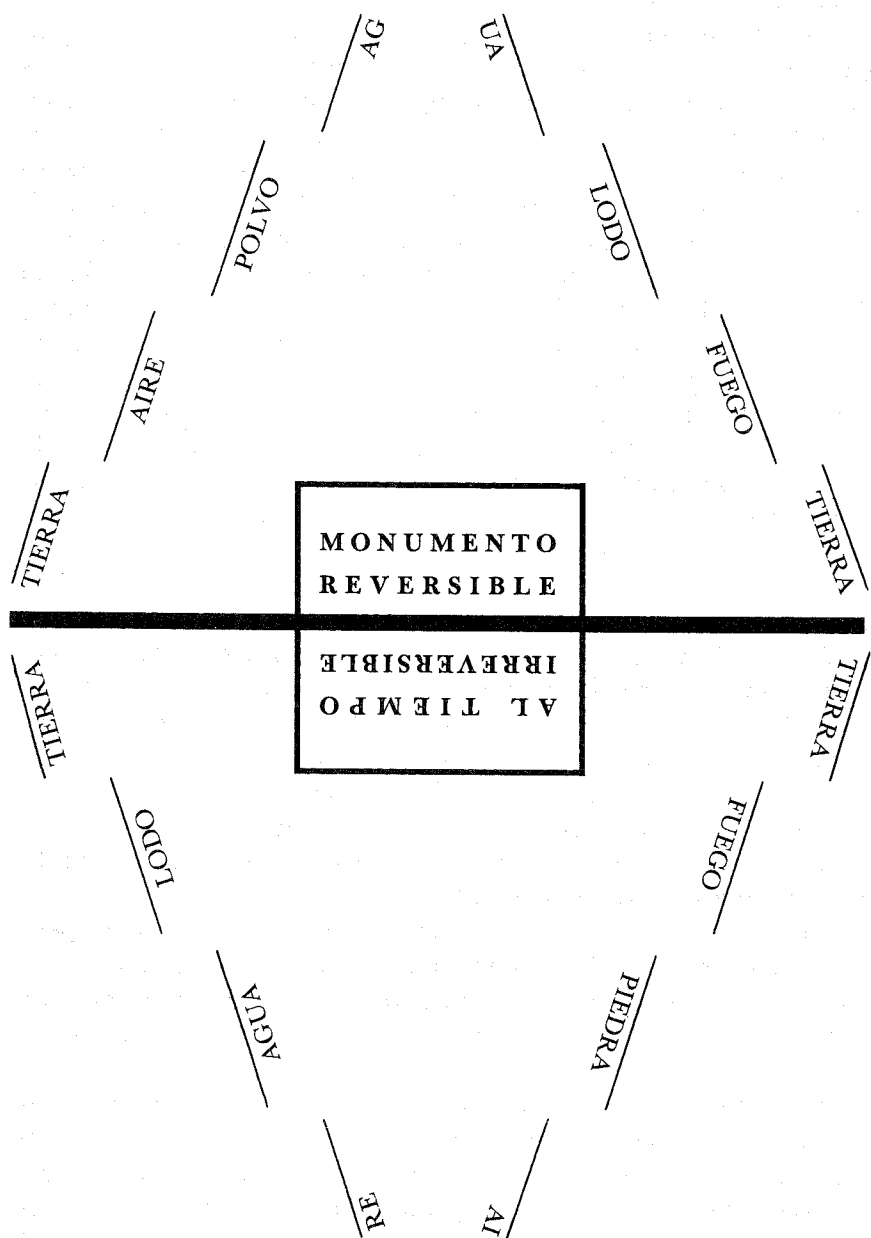
En “Ideograma de libertad”, el significado de “sino” viene a ser representado visualmente como constelación, es decir, se repite icónicamente¹⁸. Esta iconización es literal, es decir, se refiere al contenido semántico del vocablo. Al mismo tiempo aspira, “en el sentido figurado”, a algo más: simboliza la libertad. El lexema “sino” contiene acústicamente “sí” y “no”. Ambos adverbios connotan su contrario: “no” y “sí”. El topoea muestra visualmente, cómo “sí” genera “no” y cómo “no” genera “sí”. El paso de “sí” a “no” y de “no” a “sí” puede ser entendido como la suspensión del enfrentamiento entre afirmación y negación, es decir, como *śūnyatā* según la doctrina de Madhyamaka, y de ahí como “libertad”. Esta concepción de la “libertad” en el sentido de un desengañarse del mundo empírico incluye una desvinculación del fluir temporal que connotativamente ya está presente en la acepción del lexema “sino” como “constelación”¹⁹.

El quinto topoea, “Monumento reversible”, representa una pirámide escalonada y su reversión:

¹⁸ La elección del vocablo “sino” en la acepción de “constelación” y su representación icónica no parecen ser casuales. Al final de “Un coup de dés” se leen los versos “le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION”. Por otra parte, el suizo Eugen Gomringer, uno de los iniciadores de la “poes concreta”, se ha servido del término mallarmeano para designar los resultados de su trabajo poético, marcando así la línea de tradición que lo vincula con el poema de Mallarmé.

¹⁹ WEINBERGER, art. cit., p. 128, observa que “sí” y “no” también podrían referirse a la actitud del individuo frente a su destino. Esta interpretación, sin embargo, no toma en cuenta el tinte búdico que caracteriza al poema. Agrega Weinberger, *ibid.*: “This poem, then, may be seen as representative (the *signo*) of all *Topoemas* in that it is, literally, graphically, a metaphorically, a sign negating its self through simultaneous affirmation and negation”. Otro aspecto es señalado por YURKIEVICH, art. cit., p. 21: “En *Ideograma de libertad*, el vocablo «sino» se desmiembra en los adverbios «no» y «sí» [...] estableciendo un movimiento descendente de fractura y o ascendente de fusión”.

CUADRO 6



En su comentario Paz advierte: “La forma de este topoema alude a la de las pirámides escalonadas de Mesoamérica y a la de ciertos templos de India y el sudeste de Asia” (p. 695). Es decir que aquí se trata, como en el caso del primer topoema, de la visualización de un contenido lingüístico mediante la reproducción de la imagen tradicional de la pirámide escalonada. Con todo, sólo se representa un aspecto de la expresión “monumento reversible”, concretamente el de la acepción de “monumento” como “pirámide escalonada”. La rotación de esta pirámide alrededor de su eje horizontal produce la iconización del significado de “reversible”. El título del poema, “Monumento reversible”, puede leerse en un rectángulo céntrico, situado en la base de la pirámide, a igual distancia de sus dos puntos extremos. La rotación de este rectángulo produce el sintagma “al tiempo irreversible”. El texto completo en el centro del topoema reza por lo tanto: “Monumento reversible al tiempo irreversible”. Esto significa que el sintagma del rectángulo de arriba, en vez de revertirse, ha sido continuado.

Tampoco han sido revertidas las inscripciones que se encuentran en los peldaños de la pirámide. Con base en su distribución según una lectura convencional de izquierda a derecha, resulta en el plano superior la siguiente serie: “Tierra”, “Aire”, “Polvo”, “Agua”, “Lodo”, “Fuego”, “Tierra”, y en el plano inferior del eje horizontal: “Tierra”, “Fuego”, “Piedra”, “Aire”, “Agua”, “Lodo”, “—”. El hecho de que el último peldaño quede sin inscripción, es decir, que el círculo no se cierre, puede entenderse como la visualización de la irreversibilidad del tiempo. Superficialmente pareciera que en este poema no se destaca ningún indicio de composición susceptible de suspender la irreversibilidad temporal, por su carácter icónico y/o simbólico. Un examen más detenido mostrará, sin embargo, que existen varios recursos contrarios al fluir (del discurso) temporal.

La distribución de las inscripciones en la parte superior del eje horizontal señala una cierta regularidad. Con respecto a las líneas ascendentes y descendentes, las inscripciones, semánticamente, se enfrentan; con respecto a su posición sobre una supuesta línea horizontal la primera y la última se repiten (Tierra-Tierra); la segunda y la sexta se enfrentan (Aire-Fuego completándose); la tercera y la quinta se completan (Polvo-Lodo) y la cuarta, acústica y gráficamente, se quiebra (Agua). Tres de las seis (la séptima inscripción vuelve a ser la primera) pertenecen al campo semántico denominable como “materia terrenal”.

Además, gracias a la repetición de “Tierra”, se comunica la idea de circularidad, opuesta a la sucesión lineal (= temporal) de la serie de inscripciones.

Las inscripciones mismas pueden interpretarse como representantes de los cuatro elementos, siendo “Polvo” y “Lodo” dos variedades de “Tierra”, la cual, por su parte, marca en la base el inicio y el final de la serie. En la punta de la pirámide se coloca el elemento “Agua”. Tierra y Agua, en la tradición aristotélica, formaban una pareja al igual que Fuego y Aire. A estas parejas se les atribuían las características de “frío” y “seco” (Tierra) y “frío” y “húmedo” (Agua), así como “caliente” y “seco” (Fuego) y “caliente” y “húmedo” (Aire)²⁰. De ello resulta que con respecto a la distribución de los elementos en el topograma, se podría trazar una línea vertical entre la pareja Tierra y Agua, así como una línea horizontal entre la pareja Fuego y Aire, esta última distribuida al revés en forma de Aire y Fuego. En lo que concierne a la pareja Polvo y Lodo (= Tierra), se diferencia entre sí por las características de “seco” (Polvo) y “húmedo” (Lodo). La base de la pirámide está caracterizada por lo seco mientras el vértice muestra lo húmedo. Es así como Tierra y Agua se sitúan marcando su oposición, una oposición que se visualiza además en el plano horizontal, gracias a la quebradura gráfica del elemento “Ag-ua”.

Por debajo del eje horizontal, esta regularidad solamente vuelve a darse en parte. Los cuatro elementos están otra vez presentes, pero en una distribución diferente. En el vértice de la pirámide revertida se coloca ahora el elemento “Ai-re”. Los siguientes peldaños están ocupados por los elementos Agua y Piedra, así como Lodo y Fuego, y por último Tierra y “——”. Resulta que la distribución horizontal de los elementos por pareja aristotélica no encuentra continuación. Por otra parte, se borran las oposiciones entre los elementos de las líneas ascendentes y descendentes: a la derecha tenemos Tierra, Fuego, Piedra (= seco); a la izquierda Agua, Lodo, “——” (= húmedo o cero respectivamente). También las tres variedades del campo semántico “materia terrenal” vuelven a presentarse: Tierra, Piedra, Lodo. La punta de la pirámide revertida “Ai-re” (“caliente” y “hú-

²⁰ Acerca de la doctrina de los cuatro elementos y su versión aristotélica me valí de A. LUMPE, “Elementum”, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1959, t. 4, pp. 1073-1100.

medo'') niega y repite a la vez la punta de la pirámide opuesta "Ag-ua" ("frío" y "húmedo").

Gráficamente, el topoema representa un rombo con un eje horizontal y un cuadrángulo céntrico, este último compuesto por dos rectángulos iguales. Es posible leerlo siguiendo no solamente las líneas ascendentes y descendentes en el sentido de las agujas del reloj, sino también a la inversa, o aun saltando de un lexema a otro, negando así el carácter convencional del curso de la lectura.

Como lo insinúa el título, la intención del topoema parece ser la de marcar oposiciones al fluir irreversible del tiempo. Este fluir, además de ser enunciado lingüísticamente, está visualizado por las líneas ascendentes y descendentes de las inscripciones que no se cierran. Empero ya los descansillos de los peldaños oponer algo como barreras al fluir lineal. Estas barreras son reforzadas por las oposiciones semánticas entre las inscripciones/los elementos en los peldaños ascendentes y descendentes, es decir, en la línea que visualiza el fluir temporal. Otra serie de oposiciones a fluir temporal está constituida por las relaciones de coincidencia semántica en un plano horizontal entre las inscripciones/los elementos. Esta última, por cierto, sólo se produce en la pirámide de arriba, mientras en la parte revertida de abajo, el aspecto de fluir se ve reforzado por las coincidencias entre las inscripciones/los elementos de cada uno de los dos lados. Es así como se puede afirmar que el "monumento reversible" de arriba marca una oposición "al tiempo irreversible" de abajo.

El sexto y último topoema se llama "Cifra". Mantiene una relación estrecha con el topoema anterior (cuadro 7).

Acerca del título Paz advierte: "Al principio esta palabra significó, en nuestra lengua, cero y no únicamente guarismo. El inglés *cipher* guarda todavía el significado original. Cifra viene del árabe *sifr* (cero, vacío) que no es sino «the sanskrit word *sunj* derived from the root, *svi*, to swell. Our ancestors, with a fine instinct for the dialectical nature of reality, frequently used the same verbal root to denote the two opposite aspects of a situation (Edward Conze: *Buddhism*). Cifra (vacío-lleño) → Calma" (p. 69).

Visualmente, "Cifra" representa un centro y cuatro ejes radiales. El centro está ocupado por dos representaciones de la letra "C" que se reflejan mutuamente alrededor de un eje vertical. Con ello se simboliza el carácter doble del vocablo "Cifra" (vacío-lleño). Al trazar una línea que pasa por los puntos extremos de los ejes radiales se obtiene un círculo, cifra para el vacío y símbolo de plenitud. Es posible imaginarse una rotación

CUADRO 7



Delhi, 20 de marzo de 1968

transformaría la figura del topoema en movimiento circular²¹.

Combinando los sintagmas que forman los ejes radiales resulta un texto igualmente circular que, al empezar por la parte superior del eje vertical, reza de izquierda a derecha: "Cifra como calma como cero como colmo como cifra. . ." Aquí, a diferencia del topoema "Monumento reversible", el círculo se cierra. También es posible una lectura de derecha a izquierda: "Cifra como colmo como cero como calma como cifra. . ." La unidad de sentido entre los lexemas que en "cero" y "colmo" forman un contraste semántico, viene reforzado por la alta homogeneidad fónica de sus significantes. Llama la atención que, tanto en el caso de una lectura que empieza por el eje de arriba, como

²¹ SAÚL YURKIEVICH, art. cit., p. 256, observa: "En «Cifra», las palabras son los brazos de una figura radiante que por rotación dibuja el cero, implícito en la raíz de *cifra*".

en el caso de la inversa, el lexema “cero” ocupa el centro del texto. Partiendo de la parte inferior del eje vertical, el centro viene a estar ocupado por el lexema “cifra”. Pasando al eje horizontal, resultan “colmo” y “calma”. De todo esto se deriva como intención de sentido: vacuidad-plenitud-calma: *śūnyatā*.

Hay otro punto concerniente a la distribución tipotáctica que merece una observación. En “Cifra” se enfrentan verticalmente “cifra” y “cero”, horizontalmente “colmo” y “calma”. Es así como se oponen —con base en la alternancia de los géneros gramaticales— las marcas de lo masculino y femenino. El enfrentamiento viene a ser reforzado por el hecho de que, en una lectura convencional, las letras a la izquierda de una línea imaginaria resultan invertidas. Sería preciso girar el topoema (de izquierda a derecha, o de arriba hacia abajo) para colocarlas de pie. Este movimiento giratorio, por cierto, tendría como efecto una inversión de las letras antes no invertidas.

Al transformar los lexemas por la lectura (de izquierda a derecha o de derecha a izquierda) en un texto seguido, el enfrentamiento se borra: “cifra como calma como cero como colmo como cifra . . .” etc. Las marcas de lo masculino y femenino parece que se fusionan. Con esto se vuelve a la temática de “Palma del viajero”, donde lo masculino se ve redimido por lo femenino. En ahora todo el poemario de los *Topoemas* el que adquiere una estructura circular²².

Examinando los seis poemas visuales de los *Topoemas* en su conjunto, es posible constatar que mantienen relaciones temáticas comunes. El primer topoema, “Palma del viajero”, corresponde con el último topoema “Cifra”. En ambos, el enfrentamiento rígido entre lo masculino y lo femenino se disuelve: en “Palma del viajero” en forma de una “redención” del hombre por la mujer, en “Cifra” como fusión de lo masculino y femenino, simbolizado por las marcas del género gramatical, en el acto de lectura. Al mismo tiempo, “Cifra” representa una intensificación temática con respecto a “Palma del viajero”. La sucesión de los lexemas usados y el círculo gráfico significan la disolución de los contrarios por la visión de la vacuidad, del *śūnyatā*.

El segundo topoema, “Parábola del movimiento”, puede relacionarse con el quinto del poemario, “Monumento rever-

²² Para más posibilidades de lectura del topoema “Cifra” véase DEBRAH WEINBERGER, art. cit., pp. 129 s.

ble". En ambos se trata el tema del movimiento/tiempo²³ y de ambos resulta la posibilidad de su fijación: en "Parábola del movimiento" gracias a la circularidad producida por las técnicas de repetición, en "Monumento reversible" por la distribución peculiar de los elementos lingüístico-visuales empleados.

El tercer topoea, "Nagarjuna", y el cuarto, "Ideograma de libertad" se enlazan por la temática común del *śūnyatā*. En "Nagarjuna", éste se concretiza en la negación del yo que se niega, en "Ideograma de libertad" revela su capacidad libertadora. En ambos, el tiempo se caracteriza además como un aspecto inaplicable al ser verdadero. Considerando los topoeas en su totalidad, es obvio el tema central del tiempo. Es el tiempo que en los topoeas se intenta detener especializándolo, lingüísticamente por el uso correspondiente de los lexemas manejados, poéticamente en una aproximación a los procedimientos de la poesía concreta, y en el plano visual por el empleo icónico de líneas y letras.

Sobre el lugar de los *Topoeas* en la obra de Octavio Paz podría escribirse un estudio aparte²⁴. Desde el punto de vista de la temática, tanto la exaltación de lo femenino, como la oposición entre el movimiento y la fijeza o el tiempo rectilíneo y el tiempo circular, están ampliamente presentes en la vasta obra del poeta. Su interés en el ser así (*So-Sein*) del poema, notable en algunos aspectos de los topoeas, aunque no en su forma más radical, es decir, el apartarse de una concepción según la cual el poema debe comunicar al decir esto principalmente aquello, el mensaje, podría remontarse a las más tempranas experiencias poéticas del autor. Un ejemplo extremo de este carácter antirretórico del poema lo ofrece el haikú, con el cual Paz se familiariza a principios de los años cincuenta²⁵. Un procedimiento de enunciar no sólo

²³ Recuérdese que el quinto sol que en la cosmovisión azteca representa la era actual, es el sol del movimiento = tiempo.

²⁴ Véase para este aspecto además de los trabajos citados de PHILLIPS, YURKIEVICH, WEINBERGER y PONT las observaciones de JEAN FRANCO, "Recursos expresivos y temática: el espacio", en *Aproximaciones a Octavio Paz*, pp. 74-87.

²⁵ Véanse los poemas de la sección "Piedras sueltas" en *Poemas (1935-1975)*, pp. 153-159. En cierta medida, el ser así era también una característica de los textos alógicos del surrealismo, con el cual Paz empezó a entrar en contacto estrecho a partir de la segunda mitad de los años cuarenta. Por otra parte, el surrealismo reivindicaba también el descubrimiento de un estrato profundo del hombre mediante la puesta en obra de algunas prácticas susceptibles de expresarlo y de dar fe de sus particularidades. En este sentido se oponía en sus resultados al concepto del puro ser así del poema.

circularidad temporal, sino también de simbolizarla, se halla en *Piedra del sol* de 1957²⁶. Diez años más tarde se emplean de manera cabal en *Blanco* las posibilidades de significación que ofrece el plano de la página en blanco²⁷. Con los *Discos visuales* finalmente, Paz presenta una obra en la cual los signos lingüísticos y visuales no sólo se ponen en movimiento gracias a la mirada del lector/observador, sino también en un girar mecánico los unos sobre los otros²⁸.

Poetológicamente, los *Topoemas* se sitúan entre *Blanco* y los *Discos visuales*. Con respecto a la incorporación del espacio de la página para la constitución semántica del texto, señalan una ampliación de los procedimientos empleados en *Blanco*. Además recurren a la tradición del pictograma. Al mismo tiempo acusan un acercamiento más explícito a los principios de la poesía concreta²⁹. De los *Discos visuales* les separa (todavía) el paso a la constitución semántica del texto poético mediante recursos mecánicos. Un claro antecedente de los *Discos visuales*, sin embargo, se puede ver en el topoema "Cifra", cuya puesta en rotación, si aún no es mecánica, forma un aspecto importante de la intención del sentido.

Las relaciones de intertextualidad señaladas por Paz en el comentario de los *Topoemas* empiezan con un homenaje a José Juan Tablada (1871-1945). Remiten a la apropiación de la tradición del pictograma por este último en el contexto de los movimientos de vanguardia de la segunda década del siglo XX³⁰. Al mismo tiempo se refieren al uso del haikú japonés por Tablada, históricamente

²⁶ En este famoso poema extenso de Paz, los seis últimos versos repiten los seis primeros, indicando así una estructura circular, véase *Poemas* (1931-1975), pp. 259-278.

²⁷ Sobre este igualmente famoso poema extenso de Paz se ha escrito mucho. Los efectos de la incorporación del espacio de la página para la constitución semántica del texto, sin embargo, se aprecian plenamente sólo en las ediciones originales del poema: *Blanco*, J. Mortiz, México, 1972 [1a. ed. 1967]. Para algunos elementos de lectura de gran interés véase OCTAVIO PAZ y HAROLDO DE CAMPOS, *Transblanco* (en torno a *Blanco* de Octavio Paz), Edit. Guanabara, Rio de Janeiro, 1986.

²⁸ OCTAVIO PAZ, *Discos visuales*, dibujos de Vicente Rojo, Era, México, 1968.

²⁹ En una carta sin fecha dirigida a Haroldo de Campos desde Delhi mediados de 1968 Paz dice: "Creo que con estos poemas la poesía concreta hace su aparición en Hispanoamérica", véase *Transblanco*, p. 103.

³⁰ Véase mi trabajo, "Formas de escritura ideográfica en *Li-Po* y otros poemas de José Juan Tablada", *NRFH*, 40 (1988), 433-453.

camente el primero en lengua española. La referencia al haikú se precisa también en la mención de los nombres de Matsuo Bashô (y sus discípulos y sucesores) así como de R. H. Blyth y Donald Keene³¹. Esta insistencia en el haikú podría sorprender a primera vista. Se justifica, sin embargo, tomando en cuenta la poética del haikú y sus vínculos con el budismo Zen. En el haikú se aspira a expresar la suspensión del enfrentamiento entre el sujeto y el objeto, inherente al acto perceptivo. Esta suspensión resultaría gracias a una fusión del significado verbal (representación mental en forma lingüística) con el contenido de una percepción sin sujeto, la cual ya no distingue entre representación mental y realidad. Los medios lingüísticos adecuados para una tal fusión son los signos índice e icono ya que gracias a su relación no arbitraria entre significante y significado resultan susceptibles de expresar la suspensión de la oposición entre sujeto y objeto en forma de suspensión de la estructura dicotómica del signo lingüístico. En el caso del japonés, la escritura ideográfica refuerza este efecto. El haikú sólo dice lo que dice y al decirlo es capaz de expresar el contenido de la percepción sin sujeto y de suspender la diferencia entre representación mental y realidad³². Con la poesía concreta, el haikú comparte el uso lingüístico antidiscursivo (consiste de tres versos de 5-7-5 sílabas). Asimismo no aspira a la comunicación de un significado complementario del verbalmente enunciado. Coincide con la poesía visual en dar la preferencia a las posibilidades icónicas del lenguaje y la escritura, lo cual también es característico de la poesía concreta.

Otra relación intertextual se establece entre los *Topoemas* y la poesía y caligrafía chinas. Remite a la escritura ideográfica y la poética de la reducción verbal en la tradición de la poesía china. El homenaje a Arthur Waley (1889-1966) honra al gran sinólogo inglés, cuyas traducciones se convirtieron en los mediadores

³¹ R. H. Blyth es el autor de la antología más amplia del haikú japonés de versión inglesa que existe, cf. R. H. BLYTH, *Haiku*, 4 ts., Tokyo, 1949-1952. DONALD KEENE publicó entre muchas otras monografías y antologías, la obra de divulgación: *Japanese Literature: An Introduction for Western Readers*, J. Murray, London, 1953. En colaboración con Eikichi Hayashiya Paz presentó una versión española de la famosa obra *Oku no hosomichi* de 1689, cf. MATSUO BASHÔ, *Sendas de Oku*, UNAM, México 1957 (hay reimpresiones, Seix Barral, Barcelona 1970 y 1982).

³² En cuanto al haikú y su poética me baso en el trabajo inédito de BARBARA IHLENFELD, *Haiku und Avantgarde in Mexiko: Die Suche nach einer neuen lyrischen Schreibweise*, tesis para optar al grado de Magistra artium de la Universidad de Hamburgo, Hamburg, 1990.

decisivos entre la lírica moderna de Occidente y la literatura china y japonesa.

Finalmente, la mención explícita de Apollinaire, Arp y cummings, de Haroldo de Campos y *Noigandres*, enlaza la tradición del pictograma con los procedimientos de la poesía concreta. Junto con Blaise Cendrars, Apollinaire es el iniciador del pictograma en la poesía moderna. En *Die Wolkenpumpe* de 1920 Hans Arp publica poemas que más tarde, inspirado por las reflexiones de Kandinsky sobre el arte concreto, llamaría "concretos"³³. En su poesía cummings experimenta con diferentes formas de distribución tipotáctica, con el fin de desviar el procedimiento convencional de la lectura. Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari que en 1952 forman el grupo *Noigandres* son considerados, junto con Eugen Gomringer, los fundadores de la poesía concreta.

KLAUS MEYER-MINNEMANN
Universität Hambur

³³ Cf. CHRISTINA WEISS, *op. cit.*, pp. 62 s.
