

Paz y Quevedo

Polvo enamorado

Juan Pellicer

El estudioso mexicanista Juan Pellicer, investigador de la Universidad de Oslo, rastrea la fascinación de Octavio Paz por un famoso soneto de Francisco de Quevedo, a través de las reflexiones y parodias literarias que el poema le sugirió en diferentes momentos de su vida a nuestro Premio Nobel, en una relación intertextual emblemática de dos grandes figuras de la poesía universal.

*“Después de la bomba atómica”
Polvo serán, mas ¿polvo enamorado?*

ROQUE DALTON

*Pero cuando el cosmos vuelva al hidrógeno original
—porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir—
no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados,
sino que en vuestra carne resucitará toda la tierra:
la lluvia de anoche, y el nido del reyezuelo,
la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,
el amor del cardenal, y el tractor de mayo.*

*Estrellas nacen de estrellas
y debemos nuestra existencia corporal
a eventos ocurridos hace billones de años
en estrellas que vivieron y murieron
mucho antes que el sistema solar comenzara.
Y volveremos a ser gas de estrellas otra vez.*

Hidrógeno seré pero hidrógeno enamorado.

ERNESTO CARDENAL

“Somos el libro que leemos, en la misma medida en que el libro es en nosotros”, apunta el inmenso lector y divulgador que fue Juan García Ponce, y concluye: “A través de nosotros, que ya no somos nadie más que el libro que leemos, el libro se pone a hablar”.¹ O sea, la identidad del ser humano determinada por sus lecturas. Con la ironía que lo caracterizó, luego de relatar cómo de niño comenzó a leer en su natal Mérida, García Ponce define su pasión por la lectura como “una forma de placer cuya constancia le da categoría de vicio” y agrega: “Yo he practicado tenazmente ese vicio solitario durante casi cincuenta años y a partir de cierta edad, como todo invertido vicioso, además, he tratado de comunicar mis costumbres”.² En efecto, somos el libro que leemos. Eso fue Don Quijote, nada más y mejor que nadie: fue él los libros que leyó; eso fue también el anónimo traductor del texto de Cide Hamete Benengeli, no fue nada más que eso; y eso fue su también anónimo lector, el narrador; eso

¹ Juan García Ponce, “Leer” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, p. 103.

² Juan García Ponce, “Introducción” a *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1988, p. 9.

fue Cervantes: los libros que leyó. Su celeberrima novela es, entre otras muchas cosas, el mayor elogio de la lectura.

Octavio Paz, por su parte, fue otro inmenso lector y divulgador; también él escribió mucho sobre sus lecturas y también él llegó a traducir textos de algunos de sus poetas predilectos. Muchas veces escribió sobre sus lecturas con notable erudición y con gran lucidez crítica, siempre con el depurado estilo de su prosa; otras veces, al contrario, con superficialidad o con arrogante desprecio. Despertó simpatías y también hondas diferencias. Sus contradicciones, a veces tan desmesuradas, a menudo a partir de sus lecturas y también de sus posiciones políticas, lo distanciaron de muchos de sus más ilustres contemporáneos y lo acercaron a otros. Entre sus obras sobre sus lecturas y en general sobre lo que es la lectura crítica, *El arco y la lira* (1956 y 1967), *Los hijos del limo* (1972) y *La otra voz* (1990) son, a mi juicio, las más afortunadas ya que no sólo son valiosas aportaciones a la teoría y la crítica literarias, sino que echan luz también sobre varios aspectos de la historia de la literatura. Su trabajo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982) es un brillante estudio de la vida, la obra y las lecturas de la gran poeta y de su contexto histórico. Ciertamente, las lecturas de Paz revelan que él fue los libros que leyó y, también, su muy compleja personalidad.

Como testimonio de su lectura de la obra de Quevedo y de la inquietud que a lo largo de casi toda su vida le habrá provocado la lectura del soneto “Amor constante más allá de la muerte”, del ciclo “Canta sola a Lisi”, Paz ejecutó una parodia de dicho texto en su poema “Homenaje y profanaciones” (1960), incluido en el tomo VII de sus *Obras completas*.³ Quiero comentar el significado que proyecta esta parodia y la ironía que suele acompañarla a partir de la singular lectura de Paz que esa parodia implica y de la magnitud del desafío que significó esa empresa del poeta de Mixcoac. Con ese fin, haré primeramente una breve lectura del soneto, me referiré a los textos de Paz en los que revela su gusto por Quevedo, particularmente donde se refiere al soneto aludido, y también acudiré a otras instancias en las que intenta explicar y comentar su propio poema.

No hay nada sorprendente en el hecho de que a Paz le haya llamado la atención el soneto ya que es “seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española”, a juicio de Dámaso Alonso.⁴ En efecto, si el soneto es admirable por su perfección formal, lo es aun más por la intensa pasión que entraña cada una de sus imágenes en el emotivo transcurso de

sus catorce endecasílabos, especialmente aquella que sirve de remate al soneto, la más hiperbólica y gloriosa imagen poética de la eternidad física del amor, la del “polvo enamorado”.

Básicamente, lo que Quevedo exclama es que una vez que el amor se ha alojado en el cuerpo, ya no desaparecerá nunca, ni con la muerte; efectivamente, quedará vivo, palpitante, hasta en los últimos restos o residuos del cuerpo, cuando de este ya no quede sino el polvo o sus cenizas. En el polvo o cenizas seguirá el amor ardiendo eternamente a pesar de las leyes de la naturaleza. La pasión afirma lo que la razón ha de negar.⁵ De ese calibre es la desmesurada pasión del amor y de ese calibre es el correspondiente arrebatado, tan desmesurado, del poeta perdidamente enamorado... del amor. Ciertamente, se trata de la más desmesurada hipérbole.

⁵ “Passion affirms what reason has to deny” (A. A. Parker, “Francisco de Quevedo” en *The Philosophy of Love in Spanish Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1985, p. 171).



Francisco Pacheco, Francisco de Quevedo, 1618

³ Casi al final de su vida, en abril de 1996, Paz escribió otro poema inspirado por otro soneto de Quevedo — “¡Ah de la vida! ¡Nadie me responde!” — bajo el título “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo” en *Obras completas*, tomo VII, pp. 844-849.

⁴ Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo” en *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971, p. 526.

No es este el lugar ni el momento para analizar y comentar a fondo el soneto de Quevedo;⁶ baste recordar ahora, para poder comentar más adelante el poema de Paz, que si es cierto que el tópico neoplatónico de la inmortalidad del amor ya era viejo en la áurea época de Quevedo —ya se encuentra en textos de poetas latinos como Propertio y Tibulo, como apuntan Borges y Pozuelo Vivancos—, y no era ya más que un lugar común tradicional desde entonces, es cierto también que Quevedo le da, al nivel espiritual e idealista neoplatónico del tópico, una dimensión profunda, literalmente entrañable. En efecto, porque según el soneto, el amor ha ardido en las entrañas, hasta allá adentro en las propias médulas de los huesos, en las últimas profundidades del cuerpo donde se encuentra su más íntima queren-

⁶ Entre los muy numerosos textos críticos sobre el soneto, destaco los de A. Alonso, J. L. Borges, J. M. Blecua, J. M. Pozuelo Yvancos, G. Sobejano, C. Blanco Aguinaga, F. Lázaro Carreter, A. A. Parker y P. Jarualde Pou.

cia, seguirá vivo, indestructible, indeleble, en lo que quede de los restos mortales del cuerpo.

Para bien decir lo anterior y conferirle verosimilitud poética, Quevedo se sirvió, con destreza y eficacia insuperables, de la fina precisión mecánica del soneto. El primer verso del primer cuarteto anuncia el desenlace del final del soneto y lo hace mediante el uso de una sintaxis concesiva (un *si pero no*) que implica el infinitivo seguido inmediatamente después por el futuro —“Cerrar podrá mis ojos la postrera” — igual a como empieza, nomás que al revés, el tercer verso de ese mismo primer cuarteto —“y podrá desatar esta alma mía”—. Advértase la simetría formal, tan predilecta del conceptismo, que rige al soneto desde el principio. El segundo cuarteto, también muy simétricamente, completa el aspecto concesivo de esta peculiar sintaxis mediante el empleo del “mas no...” que introduce un par de alusiones mitológicas —una en los dos primeros versos, la otra en los dos últimos— que sirven para reconocerle al alma poderes superiores a los de la naturaleza. Finalmente, los tercetos van a describir cómo el alma está inseparablemente unida al cuerpo por la fuerza y la gracia del amor, mediante el continuado empleo de la sintaxis concesiva y de impecables correspondencias simétricas que unen al verso 9 con el 12, al 10 con el 13 y al 11 con el 14. Al hacerlo así, identificando finalmente la esencia del alma con la del cuerpo, habrán conferido apasionada verosimilitud —su verdad poética— a la existencia de esos poderes sobrenaturales proclamados en el segundo cuarteto:

- (9) Alma a quien todo un dios prisión ha sido
 (12) su cuerpo dejará, no su cuidado
- (10) venas que humor a tanto fuego han dado
 (13) serán ceniza, mas tendrá sentido
- (11) médulas que han gloriosamente ardido
 (14) polvo serán, mas polvo enamorado.

Es cierto que hay una coincidencia entre el tópico neoplatónico y la creencia católica de la inmortalidad del alma; además, dicha creencia incluiría la resurrección de los cuerpos el día del juicio final, pero es cierto también que la imagen que remata el soneto no obedece al amor divino sino a la imborrable huella del amor humano, que es en lo cual se cifra lo insólito de su audacia.

No fue esta ni la única ni la primera vez que Quevedo atisbó la imagen del polvo enamorado. Entre sus poemas amorosos, el romance “Muere de amor y entiérrase amando” incluye la siguiente estrofa:

Contento voy a guardar,
 con mis cenizas ardientes,



Bartolomé Carducho, *San Valerio y San Vicente*, 1585

en el sepulcro la llama
que reina en mi pecho siempre.

Dentro de los agrupados en “Canta sola a Lisi”, el soneto “Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”, formula así el deseo del poeta en el segundo de sus cuartetos:

Llevara yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.

También pertenece “Amante desesperado del premio y obstinado en amar” al mismo ciclo de Lisi y así reza el primero de sus tercetos:

Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Asimismo el segundo cuarteto del soneto “Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su parecer” alude a la vida convertida en ceniza amante:

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

Y el epitafio del amante Fileno que aparece en la última de las octavas reales tituladas “Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro”:

Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.

Las cinco instancias transcritas, aunque intentan decir casi lo mismo que lo que expresa la imagen del polvo enamorado, no llegan a decirlo ni tan enfática ni tan rotundamente. Para llegar, dentro del apretado ámbito propio del soneto, a esas dos palabras finales, Quevedo diseñó un recorrido ascendente a lo largo del cual la emoción va cobrando mayor tensión a cada paso, a cada palabra, a cada imagen, hasta llegar a la última imagen, la hipérbole del polvo enamorado, en la que parece desatarse todo un caudal de emoción contenida, como si se tratara de la emoción de toda una vida.

En su ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” (1981),⁷ Paz revela que conoció “temprano” a Que-

vedo ya que era uno de los autores favoritos de su abuelo y agrega, dándose tono, que “cuando Rafael Alberti estuvo en México en 1934, se sorprendió al oírme decir de memoria uno de los sonetos a Lisi”, para luego desdeñar oblicuamente al gran poeta andaluz: “En esos días Alberti era un apasionado de Quevedo. Sospecho que lo acababa de descubrir”. Más adelante, Paz va a referirse al “Quevedo erótico”, a sus sonetos de amor y particularmente al que aquí nos ocupa; lo presenta, para comenzar, como “un ejemplo extraordinario de la cristalización del deseo en idea fija. La imaginación deseante se afirma con una suerte de blasfema obstinación, no frente a la vida y sus mutaciones sino ante la muerte”. Inmediatamente después de transcribir el soneto, afirma que “estos catorce versos me fascinaron durante muchos años [...] pero, sobre todo, la mención final de las cenizas animadas por lo sentido y el sentido, me producían, cada vez que recordaba el soneto o que lo releía, una emoción que casi siempre terminaba en pregunta desolada. ¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado?”.

En lugar de reconocer la hipérbole que, al fin y al cabo, es lo que es la imagen del polvo enamorado, Paz, el poeta, parece ignorar “desolado” su sentido figurado. Porque la imagen no quiere decir ni “resurrección del cuerpo”, ni “reanimación de sus despojos” como primero apunta Paz, sino que, como luego finalmente él mismo se corrige, “el alma del amante [...] se obstina en habitar y animar los restos de esa materia idolatrada: huesos, tuétanos, cenizas”. En efecto, no hay resurrección ni reanimación sino sencillamente inmortalidad del alma y del amor en los restos del cuerpo; en esto consiste, a mi entender, esta hipérbole y su sentido figurado. Obviamente, no se trata de una verdad objetiva y lógica, sino de una verdad poética.

Paz declara que para los pocos que hoy todavía creen en el alma, esta no puede tener la realidad que tuvo para los contemporáneos de Quevedo y que por eso intentó modernizar la imagen del soneto “en reflejos y fragmentos simultáneamente luminosos e irrisorios” y escribió “Homenaje y profanaciones”. En otra parte (en una entrevista de 1967 con María Embeita),⁸ Paz se equipara a Picasso cuando afirma que su poema se trata de “algo semejante, por la intención, a lo que hizo Picasso con *Las meninas*”. Y en otra entrevista de 1972, con Roberto González Echeverría y Emir Rodríguez Monegal, reitera su intención de imitar a Picasso e indica que cuando escribió “Homenaje y profanaciones”, “tenía verdadero culto por la poesía de Quevedo” y agrega que el soneto es “admirable como una perfecta máquina retó-

⁷ Octavio Paz, “Quevedo, Heráclito y otros sonetos” en *Obras completas*, tomo 3, FCE, México, 1994, pp. 125-136.

⁸ María Embeita, “Octavio Paz: poesía y metafísica” en Octavio Paz, *Obras completas*, tomo 15, *Miscelánea, III*, FCE, México, 2003, pp. 23-38.

rica [...] culminación barroca del petrarquismo, con su afirmación de la eternidad del amor: el amor es eterno porque el alma es eterna. Pero los cuerpos no son eternos. La pasión moderna no es una eternidad en el tiempo, sino en *este* tiempo. No es *ex-tensa* sino *in-tensa*. Es corporal”.⁹

Independientemente de lo que Paz haya querido decir al diferenciar la eternidad “en el tiempo” de la eternidad en “*este* tiempo” y de que la pasión moderna sea “*in-tensa*” y no “*ex-tensa*” —no lo explica Paz—, lo que queda claro es que Paz lee en el soneto que porque el alma es inmortal, también el amor es eterno; y que hoy en día el amor (¿moderno?) es físico. Esta es la razón por la cual escribe su parodia que efectivamente, como se verá adelante, puede leerse como un homenaje y una profanación. Ahora bien, el poema de Paz intenta afirmar, según su propio autor en su ensayo que venimos comentando, “no la inmortalidad sino la vivacidad del amor. Una vivacidad sin tiempo”. ¿Qué quiso decir Paz con “vivacidad”? Según el diccionario de María Moliner y el DRAE, “vivacidad” se refiere a la cualidad de vivaz y “vivaz” se aplica, dicen esos mismos diccionarios, a lo que vive mucho tiempo; pero mucho tiempo no quiere decir eternamente. ¿Por qué no decir mejor “inmortalidad”? Sin embargo, lo que más me llama la atención del comentario de Paz es lo que sigue: “El soneto de Quevedo nos conmueve por su sombría intensidad y su loco deseo de vencer a la muerte; al mismo tiempo revela un desconocimiento de la realidad del amor y de su naturaleza contradictoria”. La opinión de Paz resulta, otra vez, algo más que dudosa, ya que el soneto está muy lejos de documentar la ignorancia de Quevedo en cuestiones amorosas; creo que sería plausible, en cambio, afirmar todo lo contrario.

En 1993, con casi ochenta años a cuestas, Paz escribió un ensayo sobre el amor, el sexo y el erotismo, *La llama doble*, donde volvió a comentar, brevemente, el soneto de Quevedo porque según sus propias palabras “aunque ha sido justa y universalmente admirado [...] me parece que no ha sido advertida su singularidad”.¹⁰ La afirmación resulta, a primera vista, por lo menos asombrosa ya que acaso sobre ningún otro soneto se haya escrito tanto, no solamente por su singularidad, y cuando el juicio de Dámaso Alonso, de 1952, aludido arriba —“probablemente el mejor [soneto] de la literatura española” — ya había sido citado por la mayoría de la crítica. Sin embargo, la singularidad del soneto a la que seguramente se refiere Paz es la de cifrar la inmortalidad del amor no en la tradición platónica ni en la fe

cristiana de la inmortalidad del alma, sino en la inmortalidad del mero deseo físico.

La lectura del soneto de Quevedo, incluida por supuesto la de Paz, nos permite apreciar mejor “Homenaje y profanaciones”. El poema va precedido por la transcripción del soneto de Quevedo y, al final del libro —el tomo VII de las *Obras completas* de Paz— hay una nota con explicaciones sobre el poema (pp. 1402-1404) que el propio Paz redactó, según apunta, a instancias de “un amigo” que iba a escribir —pero no llegó a hacerlo— un “pequeño estudio de poética comparada sobre el soneto de Quevedo [...] y el que figura en [la] primera parte de *Homenaje y profanaciones*”. La nota básicamente reproduce los comentarios de Paz a los que me he referido arriba y se refiere a los principales rasgos formales de su poema.

Este consta de 118 versos, sin rima, distribuidos simétricamente del siguiente modo: 34 corresponden a la primera parte, “Aspiración”; otros 34 a la segunda parte, “Espiración”; y 50 a la tercera parte, “Lauda”. “Aspiración” y “Espiración” están divididas ambas del mismo modo, es decir, en tres partes: la primera y la segunda están formadas, cada una, por dos quintetos de versos libres; la tercera es un soneto de endecasílabos. “Lauda”, a su vez, está dividida en dos partes: la primera consta de un quinteto de endecasílabos seguido por dos estrofas de diez versos de endecasílabos entre los que se encuentra un par de alejandrinos; la segunda parte comienza con dos estrofas de diez versos libres y concluye con un quinteto de endecasílabos. En su nota aludida arriba, Paz revela las correspondencias que, según él, vinculan al clásico formato del soneto con “Homenaje y profanaciones”: al primer cuarteto corresponde “Aspiración” (34 versos); al segundo, “Espiración” (34 versos) y a los dos tercetos, “Lauda” (25 y 25 versos). Agrega que su poema “es un soneto ‘amplificado’ ocho veces y media. $14 \times 8.5 = 119$ versos [...] tiene 118 versos en lugar de 119; ‘Lauda’ debería haber tenido 51 líneas, un número impar que habría dificultado la división en dos partes iguales”.

En efecto, Paz lleva a cabo un ejercicio poético, que en realidad tiene mucho de juego, con los significantes con los que Quevedo proyectó determinados significados cuyo articulado conjunto glorifica, como ya vimos, la inmortalidad del amor. En primer lugar, la configuración del poema guarda, con precisión casi matemática, las proporciones formales características de un soneto aunque amplificándolas. Así comienza la correspondencia formal entre los dos poemas. Lo que sigue son las variaciones y los comentarios que ellas implican. Paz no adopta la sintaxis concesiva que rige al soneto de Quevedo pero sí hace suyo lo que, a partir del soneto, denota, por ejemplo, “sombra”, “día blanco”, “mis ojos”, “alma desatada”, “ansia”, “hora”, “memoria”, “cuerpo”,

⁹ Roberto González Echeverría y Emir Rodríguez Monegal, “Cuatro o cinco puntos cardinales” en Octavio Paz, *Obras completas*, tomo 15, *Miscelánea*, III, pp. 39-51.

¹⁰ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 64.

“nada”, “sentido”, “lisonja”, “afán”, “medulas”, “fuego”, “polvo”. Lo que hará Paz ahora será, gracias a un nuevo acomodo de las palabras, sugerir sus connotaciones y de este modo, extender el poder de los significantes y, también, ampliar sus significados. Algo parecido al funcionamiento de las variaciones sobre un tema, en el campo de la música, o del comentario que suelen conllevar o implicar esas variaciones musicales. Al poner en movimiento las palabras que en el soneto de Quevedo, a través de los años y de los siglos, se habían convertido en monumentos sagrados, y dándoles ahora un nuevo acomodo, desacralizándolas, parodiándolas, Paz pone en juego una dinámica poética congruente con el estilo barroco del soneto.

Paz recurre obsesivamente, como gustaban hacerlo los contemporáneos de Quevedo, pero ahora con el fin de hacer una parodia, a sus figuras retóricas predilectas: antítesis, paradojas, oxímoros, aliteraciones, quiasmos, epíforas, repeticiones, retruécanos y otros juegos de palabras. Asimismo, crea nuevas imágenes mediante *collages* compuestos por la yuxtaposición de palabras arrancadas del soneto y arrojadas, a veces sin puntuación alguna y en un orden distinto, como pasa por ejemplo en el primer quinteto de “Lauda”:

Ojos medulas sombras blanco día
 ansias afán lisonjas horas cuerpos
 memoria todo Dios ardieron todos
 polvo de los sentidos sin sentido
 ceniza lo sentido y el sentido.

O bien en el último quinteto también de “Lauda”, aunque no siempre con significantes tomados del soneto:

Olfato gusto vista oído tacto
 el sentido anegado en lo sentido
 los cuerpos abolidos en el cuerpo
 memorias desmemorias de haber sido
 antes después ahora nunca siempre.

O las ingeniosas combinaciones semánticas generadoras de nuevos significantes como la “Solombra” —sol y sombra unidos (¿como en el coso?)— del primer verso del soneto de “Aspiración”: “Sombra de sol Solombra segadora”; aliteración que va seguida de “ciega mis manantiales trasojados” y así juega, yuxtaponiéndolos y emparentándolos, con los verbos “segar” y “cegar”; con el sustantivo “nada” y la tercera persona del verbo “nadar”, “nada”; y con el participio “sentido” y el sustantivo “sentido”. O los oxímoros “palabra sin palabras”, “sentido sin sentido”, “lo que miraron sin mirarlo”. O los tan barrocos quiasmos —“Y arde tu cuerpo en mi memoria / arde en tu cuerpo mi memoria”; “Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado, / Dios que fue cuer-



Bartolomé Carducho, *La Virgen del Rosario*, 1585

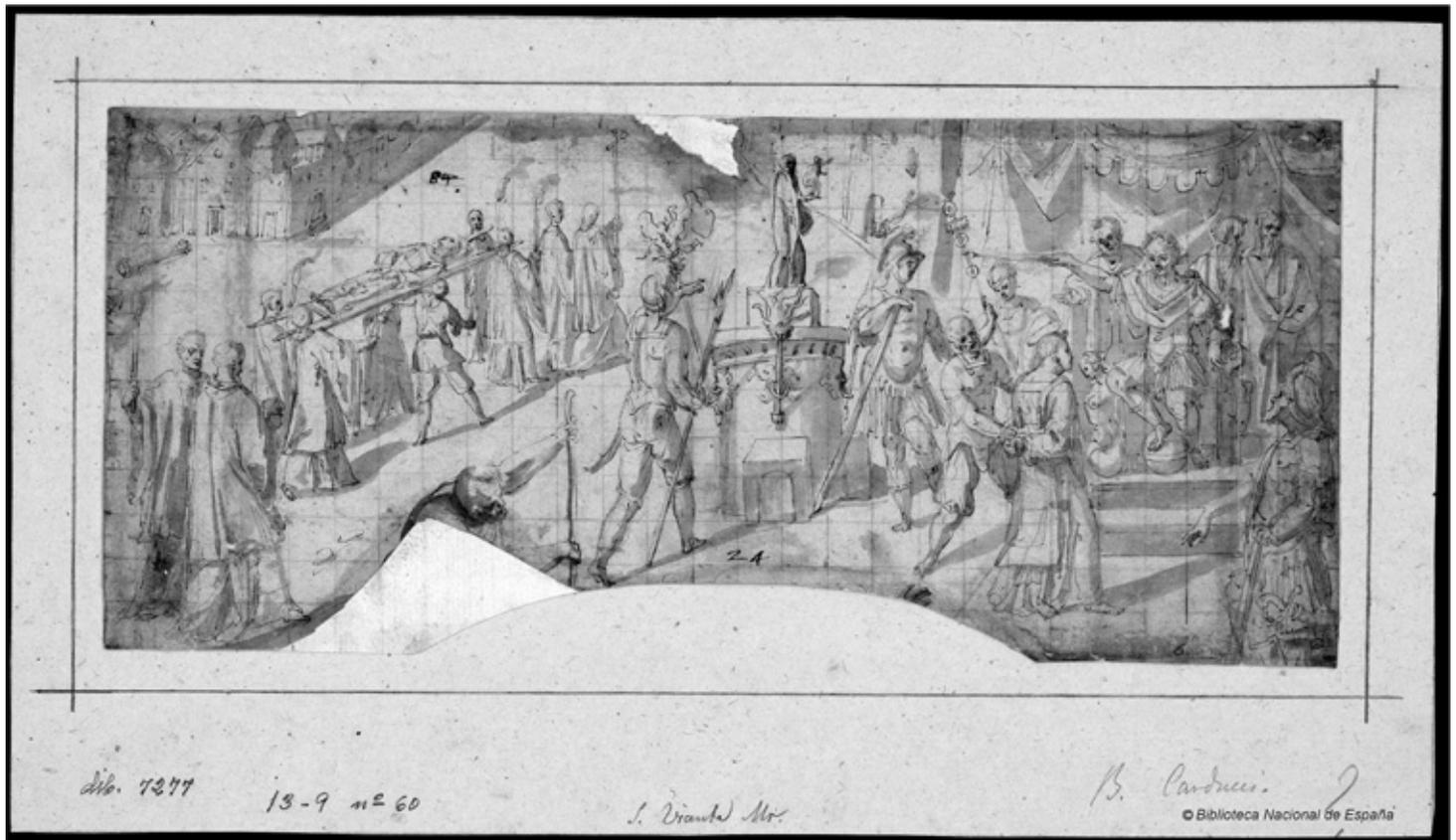
po y fue cuerpo endiosado”; “Entre la vida inmortal de la vida / y la muerte inmortal de la historia” —. O las resonantes aliteraciones injertadas con antítesis en el primer cuarteto del soneto de “Espiración”:

Los láudes del láudano de loas
 dilapidadas lápidas y laudos
 la piedad de la piedra despiadada
 las velas del velorio y el jolgorio

O la muy enfática repetición de la palabra “cuerpo” en la segunda estrofa de la segunda parte de “Lauda”:

Fuera de mi cuerpo
 en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
 en otro cuerpo
 cuerpo a cuerpo creado
 por tu cuerpo y mi cuerpo
 Nos buscamos perdidos
 dentro de ese cuerpo instantáneo
 nos perdemos buscando
 todo un Dios todo cuerpo y sentido
 Otro cuerpo perdido

Repetición que eficazmente viene a enfatizar lo que había revelado la estrofa anterior, es decir, que en un



Bartolomé Carducho, *San Vicente Mártir ante el tribunal*, 1585

“Festín de dos cuerpos a solas [...] esculpimos un Dios instantáneo”. Porque si en el soneto de Quevedo, el alma era prisión de un Dios —el del amor—, es decir, que el origen del amor estaba en el alma, un origen espiritual, en el poema de Paz la variación consiste en que el Dios es creado por la festiva unión física de los dos cuerpos, generado en ese mismo instante, sin ningún realce especial, “en un cuarto cualquiera”, en un simple “abrazo precario”; de este modo tan prosaico “esculpimos un Dios instantáneo / tallamos el vértigo”. Es decir, que lo que fue profundo y eterno en el soneto —el amor—, ahora no es más que el vértigo instantáneo de una efímera cópula de los cuerpos. Esa obsesiva repetición de la palabra “cuerpo” evoca también la repetición que caracteriza el dinámico juego de las posiciones —y las pre-posiciones— de los cuerpos cuando se buscan y encuentran al estar haciendo el amor. No es la descripción del acto sino la expresión de su peculiar ritmo reflejado por el espejo del lenguaje poético. Es el juego erótico de los cuerpos que corresponde al juego poético con la palabra “cuerpo” mediante sus diversas posiciones y de las preposiciones y adverbios que la acompañan: *fuera* de mi cuerpo, *en* tu cuerpo, *fuera* de tu cuerpo, *en* otro cuerpo, cuerpo *a* cuerpo, *por* tu cuerpo y mi cuerpo, *dentro* de ese cuerpo instantáneo.

Cierto, la de Paz es una parodia del estilo conceptista, de su agudo cuanto afectado ingenio, de su obsesión por las simétricas correspondencias; parodia del apasionado arrebató del yo poético del soneto que glorifica la inmortalidad del amor. Parodia que exagera, hasta

caricaturizarlos, los famosos rasgos de un estilo. Parodia que, como propone Linda Hutcheon, citando a Thomas Greene —y corrobora el texto de Paz desde su propio título—, entraña una imitación creadora que funde un filial rechazo —o profanación— con un cierto respeto y que, simultáneamente, expresa un oblicuo homenaje.

Efectivamente, la parodia puede sugerir, como pasa con esta, el placer de la autoubicación del poeta dentro de su tradición, como lo observa Jorge Luis Borges cuando advierte que “cada escritor crea a sus precursores”; del gusto que provoca la parodia al establecer una suerte de complicidad o intimidad entre el autor y el lector, es decir, por una parte, entre el Quevedo del soneto y el Paz de la parodia, y por la otra, entre el Paz de la parodia y su lector implícito. Se trata de un desdoblamiento irónico, el del significado del texto parodiado que al repetirse en un contexto diferente significa lo mismo y, simultáneamente, algo distinto, algo más. En la parodia se presenta, como dice Hutcheon, una “trans-contextualización”. Es, finalmente, un fruto de la recepción, es decir, de una lectura.

En la parodia se registra, como sucede en “Homenaje y profanaciones”, una repetición con diferencia que al mismo tiempo que vincula a dos textos, los separa y los contrasta. Repetición que abre un distanciamiento irónico, crea un nuevo nivel de significación e implica la divulgación de una lectura particular. “Siempre la repetición y dentro la diferencia; siempre la diferencia en la que se muestra invariable la repetición”, advierte la narración de *Crónica de la intervención*, la novela de Gar-

cía Ponce, comentándose a sí misma, es decir, a una parodia del principio del *Ulyses*, de James Joyce, que acaba de ejecutar y agrega: “todo está dicho y sin embargo, hay que buscar ese significado, volver a hacer, volver a decir otra vez por el placer del movimiento y para que lo viejo se refleje en lo nuevo y lo nuevo se encuentre en lo viejo”.¹¹ Paz, el brillante ensayista que dedicó buena parte de su vida a la lectura y también buena parte de su obra a la lectura crítica y a la divulgación, corona su lectura crítica de la obra de Quevedo no con un ensayo en prosa sobre el soneto de Quevedo, sino con un comentario en verso consecuente con su vocación primera, es decir, la de poeta.

Concluyo: la parodia de Paz puede leerse de muchas maneras. La leo, en primer lugar, como un homenaje al admirado poeta barroco mediante una recreación de su célebre soneto, el que acaso sea el que más haya conmovido la sensibilidad poética de Paz; la leo también como un ejercicio intertextual mediante el cual el poeta Paz pone en juego, a partir de su lectura del soneto, su destreza en el manejo de los recursos propios de su oficio, particularmente aquellos característicos del conceptismo. La leo como un ejemplo de la ironía con la que el poeta del siglo XX se acerca y, simultáneamente, se distancia del poeta del siglo XVII. La leo, finalmente, como un desafío que consiste en intentar adecuar una imagen poética originalmente concebida y construida en el siglo XVII a un contexto cultural del siglo XX. La empresa de “actualizar” textos, sobre todo clásicos, es muy común y cotidiana (una lista de “actualizaciones”, en cualquiera de las artes y de los géneros literarios, sería interminable; por lo visto, a Paz lo inspiró Picasso, pero pudo haber citado a muchos otros escritores y artistas, también muy ilustres, que ejecutaron parodias).

Al referirse a su parodia en su ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”, Paz apunta que “no me hago demasiadas ilusiones sobre su valor poético”. ¿Qué quiere decir? ¿Lo que dice literalmente o quiere aparentar una cierta modestia? ¿Realmente duda de la fortuna de su propio texto? Yo sospecho que efectivamente Paz abrigaba dudas sobre el mayor o menor valor poético de su parodia.

Veamos por qué. En primer lugar, como vimos arriba, el texto de Quevedo presenta un proceso con el que se va construyendo la imagen final del soneto que transcurre a lo largo de una columna vertebrada por una sintaxis concesiva; con esa peculiar sintaxis va articulándose el espíritu irónico del poema. Ironía en el sentido y el valor que le atribuyó el New Criticism,¹² es decir, en tanto reconciliación, armonización e intercam-

biabilidad de calidades opuestas o discordantes, de impulsos opuestos y complementarios, que en la formación del texto poético van tejiendo el drama —su propio contexto interno— donde se cifra la ironía. Es en esa sintaxis concesiva —*sí pero no, podrá pero no podrá*— donde reside la ironía del soneto; afirmación y negación que proporcionan una necesaria estabilidad, es decir, que las contradictorias presiones internas se apoyan mutuamente y son las que crean el balance para que la obra pueda sostenerse de pie. Una estabilidad que permite que el texto sea invulnerable a la ironía externa, observa Cleanth Brooks,¹³ como la del arco en la arquitectura: las mismas fuerzas calculadas para derribar las piedras son las que propician su cabal apoyo. De modo que la intención de parodiar que animó a Paz se encontró con un texto intrínsecamente irónico y, por lo tanto, según Brooks, invulnerable a la ironía externa. Independientemente de su supuesta invulnerabilidad, lo que me importa señalar es la dificultad de parodiar un texto de carácter irónico.

Si es cierto que Paz salió airoso del desafío, también es cierto que su fortuna poética no fue cabal como él mismo lo sospechaba. Y no fue completa, a mi juicio, porque su parodia abarca todo el soneto menos la imagen final que es donde se define y donde culmina toda la reflexión, tan irónica, del poema. Ciertamente, a lo largo de los 118 versos que componen “Homenaje y profanaciones”, Paz repite prácticamente todos y cada uno de los significantes del soneto de Quevedo “trans-contextualizándolos”, como corresponde a una parodia, pero con excepción de su imagen principal. En efecto, la expresión “polvo enamorado” no aparece ni una sola vez; la palabra “polvo” una sola vez —“polvo de los sentidos sin sentido”—; la palabra “enamorado”, nunca. ¿Por qué? ¿Por qué no homenajeó y profanó Paz esa genial imagen? ¿No se atrevió o no supo cómo hacerlo?

No lo sé, pero me queda, en cambio, una certeza: la lectura de “Homenaje y profanaciones” es un testimonio que da fe de la identidad del lector que fue Octavio Paz; era él, como señalaba García Ponce, el texto que leía y luego divulgaba. Su parodia, aunque incompleta, entraña la lectura, con su correspondiente comentario, del crítico literario que fue Paz, la exhibición de su destreza como poeta, con sus aciertos y sus limitaciones y, finalmente, un elogio a la lectura. **U**

¹³ C. Brooks, “Irony as a Principle of Structure” (1949) en M. D. Zabel (editor), *Literary Opinion in America*, volume II, Gloucester, Peter Smith, 1968, p. 733.

¹¹ Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, Bruguera, Barcelona, 1982, pp. 28 y 29.

¹² Destaco de esta corriente los trabajos de T. S. Eliot, I. A. Richards, R. P. Warren y C. Brooks.

Texto de la ponencia presentada en el XX Congreso Anual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa, Universidad de California, Irvine, que tuvo lugar del 15 al 17 de mayo de 2014.