

# Salamandra: roja palabra del principio

## Entrada en materia

Según Rachel Philips,<sup>1</sup> la preocupación de Octavio Paz por el significado de las palabras se inicia con *A la orilla del mundo*, libro de juventud en el cual el poeta expresa su inquietud sobre lo que se dice y lo que se calla al nombrar, sobre el verdadero significado de las palabras. En los primeros poemas de Paz encontramos, ciertamente, inquietudes similares a las que acabamos de referirnos, pero conforme avanzamos en la lectura de sus obras descubrimos que estos cuestionamientos de juventud dejan de ser meras inquietudes y se vuelven verdaderas obsesiones. Mientras que en los primeros poemas de Octavio Paz la preocupación por el significado de las palabras se plantea como una interrogante e incluso el poeta se pregunta sobre la posibilidad de transmitir una experiencia a través del lenguaje, en *Salamandra*<sup>2</sup> se hace evidente la ineficacia del lenguaje y se denuncia su incapacidad de nombrar las cosas.

Y es que, para Paz, “nombrar es crear, y ésta es una grave responsabilidad, hasta el punto de que el lenguaje debe estar sujeto a una constante puesta en duda y un constante escrutinio”.<sup>3</sup> Al escudriñar el lenguaje, al poner en duda no sólo el significado de las palabras sino —más aún— su posibilidad de significación por considerar que esa significación se ha desvanecido,<sup>4</sup> Paz asume una actitud crítica frente al lenguaje como único gesto de donde pueden nacer las nuevas significaciones de las palabras. Así, el acto de negación del lenguaje se trans-



<sup>1</sup> Cfr. Rachel Philips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, FCE, México, 1976. p. 97.

<sup>2</sup> Octavio Paz publicó *Salamandra* por primera vez en Joaquín Mortiz, México, 1962. Sin embargo, en las ediciones posteriores el poeta modificó esta primera edición y —aunque no varió la estructura del libro— algunos poemas sí tienen cambios importantes. Sobre las razones que han motivado los cambios en otros poemas véase: Anthony Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, *Vuelta*, no. 145, diciembre, 1988. Las referencias que se hacen a *Salamandra* remiten a la primera edición mencionada anteriormente. En adelante, el número que acompaña las siglas del libro citado (S.) indica la página de donde se tomó la cita.

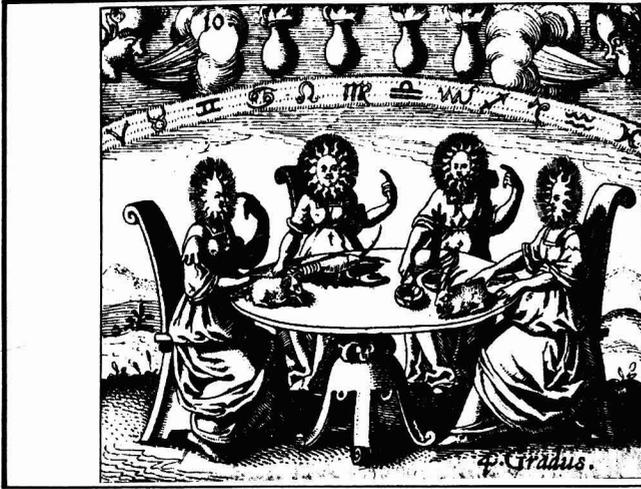
<sup>3</sup> Cfr. Rachel Philips, *op. cit.* p. 48.

<sup>4</sup> En la poesía, dice Paz, “el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana [...] la palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones. El poeta pone en libertad su materia.” Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, (1956), FCE, México, 1967. p. 22.

forma, paradójicamente, en el acto de creación del poema que Paz llama “poema crítico” porque “contiene su propia negación y hace de esa negación el punto de partida del canto”.<sup>5</sup> En el poema que da inicio al libro —y que, por lo demás, tiene como título “Entrada en materia”— se establece un claro paralelismo entre la ciudad y el lenguaje.

“Entrada en materia” es, en todos los sentidos, un poema crítico. Se inicia con la enumeración de los elementos propios de una ciudad decadente, caracterizada con adjetivos como “podrida”, “obscena”, “pelada”. A cada rincón de la ciudad

<sup>5</sup> Cfr. Octavio Paz, “Los signos en rotación”, publicado por primera vez en *Sur*, Argentina, 1965, e incluido como epílogo en *El arco y la lira*, (segunda edición) *Op. cit.* p. 271.



le pertenece una parte mutilada del cuerpo humano (tetas, bocas, dientes, orejas, huesos, labios) que subrayan, en última instancia, la promiscuidad citadina expresada en términos de “violación sexual”, “desnudez”, “manoseo”, “corrupción” y “pánico”.

Paralelamente a la descripción de estos recodos citadinos en los que se realiza la cópula ciudad-cuerpo, Paz introduce la “algarabía”: lenguaje ininteligible, jerigonza, griterío confuso, galimatías que, como la ciudad, exhibe su degradación:

El mal promiscuo el mal sin nombre  
 Todos los nombres del mal  
 El mal tiene todos los nombres (*Salamandra*, 10)

Tras establecer la correspondencia ciudad-lenguaje, Paz introduce la idea del tiempo que degrada los edificios citadinos y desgasta el significado de las palabras para, posteriormente, denunciar la enfermedad, el mal de los nombres:

Crímenes del lenguaje [...]  
 El haz y el envés del español artrítico  
 Hoy podría decir todas las palabras  
 Un rascacielos de palabras  
 Una ciudad inmensa y sin sentido  
 Un monumento grandioso incoherente  
 Babel babel minúscula [...]  
 Otros te hicieron lengua de los hombres  
 Galimatías  
 Palabras que se desmoronan  
 Callar no es fácil y además no puedo  
 Vuelve a los nombres (*S.*, 12)

Y es que, para Octavio Paz, el primer acto poético es hacer que las palabras vuelvan a su “naturaleza primera”,<sup>6</sup> a su pluralidad de significados, ya que carecen de significación porque se ha roto el sentido, es decir, la liga que une a la palabra con la “cosa nombrada”.<sup>7</sup> Por eso, aclara Carlos Magis, para Paz, “inventar la palabra es devolverle su plétora semántica, devol-

verle su naturaleza radical de ‘función poética’”,<sup>8</sup> misma que se logra mediante la imagen, la polisemia y el neologismo, que “actualizan los valores de algunos significantes que el trato cotidiano olvida y que envejecen en los diccionarios”.<sup>9</sup>

El poema concluye con la afirmación de que los nombres no son suficientes, no dicen lo que deberían decir pero, a la vez, muestran su incapacidad, ese mal que el poeta intentará curar valiéndose del propio lenguaje y que para Paz constituye el proyecto de *Salamandra*:

Los nombres no son nombres  
 No dicen lo que dicen  
 Yo he de decir lo que no dicen  
 Yo he de decir lo que dicen [...]  
 Promiscuidad del nombre  
 El mal sin nombre  
 El nombre de los males  
 Yo he de decir lo que dicen (*S.*, 13)

Como señala Guillermo Sucre, para Paz el poema crítico es, por lo tanto, “una obra cuyo decir no es finalmente sino lo que le queda o no puede ya decir, lo indecible; sólo que es lo indecible lo que le hace decir lo que dice”.<sup>10</sup> La única manera de hacer que la palabra diga lo indecible es acudir a la imagen, “frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios”,<sup>11</sup> “acerca y acopla realidades opuestas, indiferentes entre sí [...] somete a unidad la pluralidad de lo real”,<sup>12</sup> es decir, reconcilia los contrarios.

### *Salamandra*

Si “Entrada en materia” constituye una crítica respecto a la insuficiencia de los nombres y postula la primacía de la imagen

<sup>8</sup> Véase Carlos H. Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1978, p. 130.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 151.

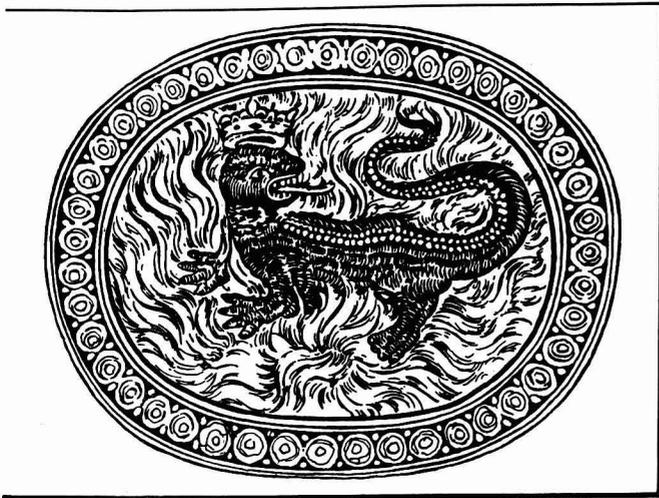
<sup>10</sup> Cfr. Guillermo Sucre, *La máscara, La transparencia*, Monte Ávila editores, Venezuela, 1975, p. 215.

<sup>11</sup> Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit. p. 107.

<sup>12</sup> *Ibid.* pp. 98-99.

<sup>6</sup> Cfr. Octavio Paz, *Ibid.*, p. 109.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 112.



como la única vía que posibilita la revitalización del significado de las palabras, "Salamandra"-poema que da título al libro— es un claro ejemplo del papel que Paz le otorga a la imagen para hacer que las palabras recobren su naturaleza original y trasciendan los estrechos límites que tanto el uso cotidiano como los diccionarios les han impuesto. Para Octavio Paz, el diccionario es una "memoria impersonal"<sup>13</sup> en la cual las palabras y las cosas se definen por separado y constituyen realidades cerradas sobre sí mismas, incomunicadas e incomunicables;<sup>14</sup> de aquí que, en "Salamandra", su propósito no sólo sea resignificar las palabras mediante imágenes sino, más aún, formular un nuevo diccionario, un diccionario mito-poético en el que tanto las imágenes como el significado léxico de las palabras están puestos en el mismo nivel de significación y en el que los nombres y sus referentes establecen infinidad de correspondencias entre sí.

"Salamandra" es, pues, una entrada de diccionario y, como tal, lleva implícita la necesidad de ofrecerle al lector —ya sea mediante imágenes o definiciones tomadas de los diccionarios— las distintas acepciones de la palabra salamandra.<sup>15</sup>

I. El sentido de las imágenes del poema lo encontramos en las características que nos da el *Diccionario ideológico* de Julio Casares sobre la salamandra: "Batracio parecido en su forma al lagarto, de color negro intenso con manchas amarillas simétricas. // Ser fantástico, espíritu elemental del fuego. // Estufa para calefacción de habitaciones, dispuesta de modo que la calefacción se efectúe lentamente".<sup>16</sup> Por su parte, en el *Manual de zoología fantástica*, Borges aclara que la salamandra es "un pequeño dragón que vive en el fuego" y añade que en el libro x de su *Historia*, Plinio escribe que "la salamandra es tan fría

<sup>13</sup> Véase Octavio Paz, "La nueva analogía", discurso de ingreso a El Colegio Nacional, leído en México en 1967 y, más tarde, recogido en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973. p. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>15</sup> El poema completo se incluye en los anexos de este ensayo. Los números romanos que aparecen a la izquierda de algunos versos del poema corresponden a los números que anteceden a cada comentario dentro del ensayo. De esta manera, el lector puede leer los versos del poema que corresponden a cada comentario.

<sup>16</sup> Cfr. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1959. p. 749.

que apaga el fuego con su mero contacto".<sup>17</sup> En el poema, Octavio Paz recupera estas tres características de la salamandra: la "armadura" del fuego alude tanto al color como a la propiedad que tiene la salamandra de vivir en el fuego hasta apagarlo, siendo también un "Calorífero de combustión lenta" (S., 101). Paz renueva la gastada metáfora de "boca de la chimenea" y la llama "fauces" de la chimenea por ser el animal quien hace las veces de leña o material de combustión. Si la salamandra era "Calorífero", ahora es "tortuga estática o agazapado guerrero japonés" (S., 101), pero ambas caracterizaciones subrayan que la salamandra reposa en el dolor, en el fuego ("El martirio es reposo" S., 101) y que no se inmuta ante él (Impasible en la tortura" S., 101).

II. Corominas explica: "Los viejos naturistas atribuyen a la salamandra terribles cualidades venenosas, y la propiedad de resistir a la acción del fuego por lo menos durante cierto tiempo; de ahí que se convirtiera en el nombre de un animal mítico que viviría en el fuego como en su elemento natural. // Como espíritu del fuego, desempeñaba un gran papel en la alquimia y la magia medievales".<sup>18</sup> La correspondencia salamandra-fuego ("Nombre antiguo del fuego y antídoto contra el fuego" S., 101) la encontramos también en el pensamiento alquímico, en el cual el fuego es el elemento fundamental para que se realice la metamorfosis de la materia.<sup>19</sup>

Por otra parte, Borges aclara que durante el siglo XII, circuló por Europa una carta del Preste Juan, Rey de Reyes, al emperador bizantino, en la que se decía:

Nuestros dominios dan el gusano llamado salamandra. Las salamandras viven en el fuego y hacen capullos, que las señoras de palacio devanan, y usan para tejer telas y vestidos. Para lavar y limpiar estas telas las arrojan al fuego.<sup>20</sup>

En el poema, la correspondencia entre la salamandra "desollada" y el "amianto" (material con el cual se hacen tejidos incombustibles) es clara, pero, por aliteración, Paz va del amianto al "amante" (cabo grueso que resiste grandes esfuerzos) para enfatizar otra propiedad de la salamandra: su resistencia al fuego.

III. Como en "Entrada en materia", Paz nos presenta una serie de imágenes citadinas con claras alusiones a la geometría y al cálculo, y es allí donde la salamandra irrumpe como "amapola súbita", "garra amarilla", "roja escritura en la pared de sal", "garra de sol" (S., 101). Si bien podemos decir que en estos versos se establece la correspondencia entre el mundo animal (salamandra) y el mundo vegetal (amapola), la relación se da fundamentalmente mediante los colores: el amarillo del cuerpo del animal es la fuente de donde nacen las imágenes "garra amarilla" y "garra de sol", mientras que el rojo del fuego (salamandra=fuego) refiere al color rojo de la amapola.

<sup>17</sup> En Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1983. p. 129.

<sup>18</sup> Cfr. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1976. Vol. IV. p.126.

<sup>19</sup> Véase Frank Sherwood Taylor, *Los alquimistas*, FCE, México, 1957. p. 157.

<sup>20</sup> En Jorge Luis Borges, *op. cit.* pp. 130-131.

La salamandra es, pues, una mancha, un trazo o, más aún, es la "roja escritura" (S., 101) que rompe la simétrica estructura citadina.

IV. En las siguientes imágenes Paz establece la correspondencia entre el reino animal y el mineral, pero ahora se habla de la salamandra en relación con el pensamiento alquímico, en el cual las piedras son fuentes de poder. John Read cuenta que, para los alquimistas, la piedra recibe diversos nombres, entre ellos, el de salamandra o "niño del fuego":

[...] it is more often mentioned as a powder, witch, according to its white or red colour, is able to transmute base metals into silver or gold [...] One of the names of the philosophical stone is Blood of the Salamander. The stone was often regarded by the alchemists as a 'child of fire', and Maier symbolises this idea on a plate entitled: 'As the Salamander lives by fire, so doth the stone'.<sup>21</sup>

De nuevo, para establecer la relación entre la salamandra y los minerales, Paz elige aquellas piedras cuyas características físicas (color, textura) le permiten crear las correspondencias necesarias. Así, se refiere al "ópalo sangriento" (piedra que, de acuerdo con Julio Casares, es de color rojo encendido),<sup>22</sup> al "túnel de ónix" (roca que el *Diccionario de la lengua española* define por sus rayas de colores claros y oscuros),<sup>23</sup> o bien, a los "círculos de basalto" (piedras de grano fino con vetas circulares).<sup>24</sup>

La idea fundamental que subyace a estas imágenes es que la salamandra (espíritu del fuego) habita en el centro de las piedras y, como el pedernal que lanza chispas herido por el eslabón, la salamandra es la que le otorga a la piedra el poder de engendrar chispas de luz, de fuego.<sup>25</sup> Paz sintetiza el pensamiento alquímico y la creencia de que la salamandra es la que le da el poder a las rocas con las siguientes imágenes: "enterrada semilla", "grano de energía", "niña dinamitera", "estrellas como un sol", "te abres como una herida" (S., 102); y concluye esta parte del poema diciendo que la salamandra será fuente u origen de las palabras: "hablas como una fuente" (S., 102).

V. La siguiente serie de imágenes reitera hasta cierto punto lo que hemos dicho hasta aquí. Por un lado, la salamandra es "hija del fuego" (nace de la lumbre) y es "espíritu del fuego" (S., 102), mientras que –por otro lado– Paz alude a las capacidades del fuego para transformar los líquidos (condensación, sublimación y evaporación) y a la metamorfosis de la materia ("la roca es llama", "la llama es humo", "vapor rojo" S., 102).

Paz asocia el humo con los ritos religiosos de tal manera que

<sup>21</sup> Cfr. John Read, *Prelude to Chemistry*, G. Bell and Sons LTD, London, 1936. pp. 127-128.

<sup>22</sup> Julio Casares, *op. cit.* p. 600.

<sup>23</sup> Cfr. *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1970. p. 943.

<sup>24</sup> Julio Casares, *op. cit.* p. 70.

<sup>25</sup> En Malaxeherria, (ed.), *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1986. p. 281 se reproduce de la iconografía medieval la representación de la salamandra como una mujer dormida en el interior de la tierra y de su vientre nace un árbol cuyas ramas son, precisamente, lenguas de fuego.



la salamandra se vuelve "plegaria", "palabra de alabanza", "himno" (S., 102-103). Aunque aparentemente esta serie de imágenes puede parecer inconexa, se logra –como la gran mayoría– mediante correspondencias que evidencian su sentido: la salamandra –transformada en palabra, en plegaria– es la exclamación que corona el himno, y esta imagen culmina en "reina escarlata".<sup>26</sup> La imagen más vanguardista de todo el poema es quizá "muchacha de medias moradas corriendo despeinada por el bosque" (S., 103); como una posible significación podríamos decir que ahora el animal es visto como una mujer joven, despeinada por el viento (recordemos que las salamandras tienen cresta), imagen que no sólo nos presenta al animal en movimiento sino que –debido a ese mismo movimiento– se produce el efecto óptico en el que se confunden el color rojo y el negro de la salamandra para producir el morado.

VI. El adjetivo "taciturno" que califica al reptil es la liga que permite encadenar la siguiente imagen: la melancolía, la tristeza, se asocian al pañuelo negro salpicado de lágrimas de azufre que son los colores inscritos en la piel de la salamandra (negro y amarillo). Es a partir de la asociación animal-tristeza cuando se introduce por primera vez en el poema la voz lírica que se refiere a la salamandra mediante una breve imagen auditiva: las vibraciones de su cola cilíndrica al golpear con las baldosas de la plaza. Se alternan también las descripciones de la salamandra desde el punto de vista zoológico y biológico ("devorador de insectos", "fecundación interna", "reproducción ovípara" S., 103) que ponen el énfasis en la dificultad de que la salamandra sobreviva una vez que se ha dado el alumbramiento y en el hecho de que este animal –por ser anfibio– habita en el agua durante su primera etapa de crecimiento para, una vez llevada a cabo la metamorfosis, vivir en la tierra. De esta última característica nace la imagen "puente colgante entre las eras" (S., 101) que Paz lleva aún más lejos cuando se refiere a la salamandra como animal prehistórico que constituye una de las principales figuras mitológicas de México.

VII. De acuerdo con Roger Bartra,<sup>27</sup> el ajolote (larva de la

<sup>26</sup> John Read, en su libro *Prelude to Chemistry*, *op. cit.* p. 318, reproduce de la *Bibliotheca Chemica Curiosa* (1702), un grabado en el que aparece la salamandra coronada ("The Crowned Salamander").

<sup>27</sup> Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987.



salamandra) es un animal que aparece ligado a los más antiguos mitos mexicanos; se le relaciona con el dios azteca Xólotl (considerado dios de los mellizos y de los anormales) y es hermano gemelo de Quetzalcóatl. Una de las versiones del mito de Xólotl<sup>28</sup> narra que los dioses aztecas se dieron cuenta de que el sol estaba inmóvil y decidieron morir para darle vida. Sin embargo, Xólotl no quería morir y corrió a esconderse en los maizales, después en el maguey y, por último, se metió en el agua metamorfoseado en pez Axólotl donde le dieron muerte. La otra versión de este mito<sup>29</sup> –que Bartra, junto con otros historiadores, considera la más antigua– narra que Xólotl fue el encargado de sacrificar a los dioses y, después de abrirles el pecho con una navaja, se mató. En ambas versiones, Quetzalcóatl-Xólotl (el “dos-seres” S., 104) desciende al reino de los muertos (Mictlán), roba los huesos de los padres y los muele para dar vida a los hombres.

En “Salamandra”, Octavio Paz alterna estas dos versiones sobre el mito de Xólotl y las introduce fragmentariamente dando énfasis, por una parte, al dios Xólotl como “hacedor de hombres” y, por otra parte, elabora una serie de imágenes sobre la metamorfosis del animal (ajolote-salamandra, diospez, etc.). Lo importante es observar que, así como la salamandra es el espíritu del fuego, Xólotl es el origen, es el que le da vida al sol y a los hombres con su muerte.

VIII. Casi todas las imágenes de esta sección establecen la correspondencia entre la luz de los astros o del día con la luz que emana del cuerpo de la salamandra o del animal como símbolo del fuego. A diferencia de otras partes del poema, aquí las imágenes se logran por contraste entre los colores negro (noche) y blanco (luz, día, sal, cal) que hacen de la salamandra una figura del sol, un astro luminoso: “llama negra”, “heliotropo”, “sol tú misma”, “granada que se abre cada noche”, “astro fijo” (S., 101). Después de que se intercalan los significados léxicos de la salamandra, las imágenes no sólo son un poco más libres sino que se oponen entre sí de tal forma que en ocasiones se establece la relación entre la salamandra y la semi-

lla (“piedra de encarnación” S., 105), mientras que otras veces se le asocia con la infertilidad y la destrucción, la otra cara del fuego (“sal de la destrucción”, “cal que consume los rostros” S., 106).

IX. Los últimos versos del poema son los que nos dan la clave para hablar de la salamandra como una metáfora de la palabra: “roja palabra del principio” (S., 106). La relación entre la salamandra y la palabra es un hilo conductor de las imágenes que recorren el poema: “roja escritura” (S., 101), “hablas como una fuente”, “recta plegaria”, “alta palabra de alabanza” (S., 102), “Exclamación” (S., 103) y, finalmente, la afinidad entre la salamandra y su larva el ajolote, origen del tiempo y del hombre.

Si, como dijimos, en “Entrada en materia” Paz denuncia la promiscuidad del nombre, en “Salamandra” plantea una vuelta al origen de la palabra como fuente primera de la que emana la pluralidad de sentidos. En la última sección del poema leemos:

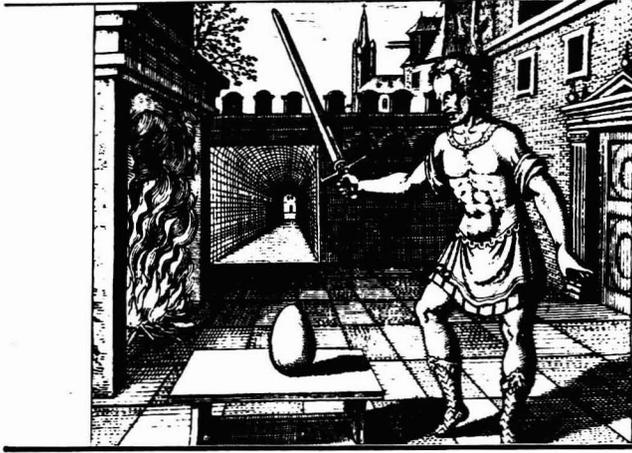
Roja palabra del principio [...]
 Es inasible Es indecible
 Reposo sobre brasas
 Reina sobre tizones [...]
 El fuego es su pasión es su *paciencia* (S., 106. Paz subraya).

La salamandra es espíritu del fuego, es la que posibilita la metamorfosis de la materia, es semilla, centro del cual irradia el poder de las piedras, elemento primordial en la alquimia, palabra original, palabra primigenia que vivifica el lenguaje porque nombra las correspondencias entre los mundos. Como la salamandra –“flecha inasible”– las palabras van más allá de sí mismas, rebasan los límites de su significación y despliegan infinitud de significados que no pueden ser contenidos en los diccionarios; son redes que capturan las correspondencias entre los objetos. Y también, como la salamandra, las palabras viven en el fuego, en la poesía: “El fuego es su pasión es su *paciencia*” (S., 106).

La “roja palabra del principio”, metáfora de la palabra, puede entenderse a partir de dos ideas igualmente importantes. Por un lado, la salamandra es –desde el punto de vista de la alquimia– la materia prima que posibilita las transmutacio-

<sup>28</sup> Versión que Bartra toma del libro séptimo de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún. Cfr. Roger Bartra, *Ibid.* pp. 98-99.

<sup>29</sup> Versión de Fray Andrés de Olmos citado por Mendieta, según Roger Bartra, *Ibid.* p. 100.



nes de la materia, es fuego transformador y, por analogía, nos remite a la alquimia verbal de los poetas cuya materia prima son precisamente las palabras. Por otro lado, la salamandra es Xólotl, el dios creador, origen del hombre. Esta idea la encontramos desarrollada en otros poemas del libro, en particular en "Solo a dos voces". Allí, el poeta lucha contra el diccionario como forma muerta: "A solas con el diccionario agito el ramo seco" (S., 112).

Octavio Paz ilustra claramente la necesidad de volver al origen, a la primera palabra, con una imagen en la cual el poeta recorre las páginas del diccionario en sentido inverso a las manecillas del reloj, en dirección contraria al movimiento de los ojos en la lectura:

Hay: 'Sofisma, selacio, símil, salmo,  
Rupestre, rosca, ripio, réprobo,  
Rana, quejido, quito,  
Pulque, ponzoña, picotín, peluca...  
Desandar el camino,  
Volver a la primera letra  
En dirección inversa  
Al sol,  
Hacia la piedra:  
Simiente,  
Gota de energía (S., 113).

Esta vuelta a la palabra original implica también un regreso a la antigua noción de analogía –común en los gnósticos, cabalistas y alquimistas– en la cual "la naturaleza es lenguaje y éste, por su parte, es un doble de aquélla"<sup>30</sup>, de tal forma que recobrar el lenguaje natural es volver a las correspondencias existentes entre la naturaleza. Y es que para Paz, la analogía es la forma característica del pensamiento original:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.<sup>31</sup>

La ruptura de la analogía implica, por lo tanto, la "no significación del mundo", esto es, que las palabras dejen de "representar a la verdadera realidad de las cosas" y que las cosas se vuelvan "opacas, mudas".<sup>32</sup>

En "Salamandra", Octavio Paz no sólo usa la figura que da título al poema como un núcleo generador de analogías a nivel temático mediante correspondencias entre los reinos: animal, vegetal y mineral; entre los elementos: fuego, aire, tierra y agua; y entre los sonidos: amanto amiante, salamadre-aguamadre, sino que estas analogías se manifiestan también en el nivel formal: las metáforas se construyen por semejanzas y diferencias entre semas comunes o distintos, como hemos tratado de demostrarlo a lo largo de estas páginas. En este sentido, Paz señala:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias; establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la cual, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias.<sup>33</sup>

En el poema que hemos comentado, la imagen de la salamandra le permite a Paz crear ese puente que posibilita la unión de los sonidos, de las palabras, de los mundos más disímiles, con el objeto de recuperar la pluralidad de significados de las palabras que tanto el uso cotidiano como los diccionarios han empobrecido. Al mismo tiempo, a través de la imagen de la salamandra, Paz culmina una preocupación por el lenguaje que ya se había manifestado desde sus primeros poemas y que, en *Salamandra*, encuentra su plenitud expresiva. ◇

<sup>30</sup> Cfr. Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1969. p. 55.

<sup>31</sup> En Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Madrid, 1974. p. 95

<sup>32</sup> Cfr. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, op. cit. p. 24

<sup>33</sup> En Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit. p. 108