

LAS «NÓMADAS GEOMETRÍAS» Y LOS «NÚMEROS  
ERRANTES»: EL MANDALA EN *NOCTURNO DE SAN  
ILDEFONSO* DE OCTAVIO PAZ

THE «NOMADIC GEOMETRIES» AND THE «WANDERING  
NUMBERS»: THE *MANDALA IN NOCTURNO DE SAN  
ILDEFONSO* BY OCTAVIO PAZ

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México

ABSTRACT

Octavio Paz was interested in finding a symbol or a myth that would be the image that would summarize his poética and vital trajectory. His search went from the metaphor as an analogy to the symbol, the myth and the archetype. The archetypal image found was the Mandala. The poem «Nocturno de San Ildefonso» has a mandala structure, which is based on the geometric figures of the square and the circle, and on the numbers 1,2,3 and 4. «Nocturno de San Ildefonso» is the point culmination of the poetic trajectory of Octavio Paz. In this poem the concepts of *now*, *presence* and *transparency* are important. Likewise, the lyrical subject of the poem is revealed, according to the thought of the Mexican poet, as an emitter of symbols.

**Key words:** Octavio Paz. Poetry. Mandala. Geometric figures. Numbers



## RESUMEN

Octavio Paz estuvo interesado en encontrar un símbolo o un mito que fuera la imagen que resumiera su trayectoria poética y vital. Su búsqueda transitó de la metáfora como analogía al símbolo, al mito y al arquetipo. La imagen arquetípica encontrada fue el Mandala. El poema «Nocturno de San Ildefonso» posee una estructura de Mandala, la cual está basada en las figuras geométricas del cuadrado y del círculo, y en los números 1, 2, 3 y 4. «Nocturno de San Ildefonso» es el punto culminante de la trayectoria poética de Octavio Paz. En este poema son importantes los conceptos del *ahora*, de la *presencia* y de la *transparencia*. Asimismo, el sujeto lírico del poema se revela, de acuerdo con el pensamiento del poeta mexicano, como un emisor de símbolos.

**Palabras clave:** Octavio Paz. Poesía. Mandala. Figuras geométricas. Números.

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2022.

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2022.

**Cómo citar:** Rosas Martínez, Alfredo (2022): «Las «nómadas geometrías» y los «números errantes»El mandala en *Nocturno de San Ildefonso* de Octavio Paz», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 83-110.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.004>

*Cada época escoge su propia definición de hombre.*

*Creo que la de nuestro tiempo es ésta:*

*el hombre es un emisor de símbolos.*

Octavio Paz

En algunos poetas resulta esencial la búsqueda, consciente o inconsciente, de un símbolo, mito o arquetipo que sea la imagen de la síntesis de su obra; y, en ocasiones, de su propia vida. En esta búsqueda, puede suceder que aparezcan varios de esos elementos; pero, a final de cuentas, siempre habrá alguno que por su iteración y riqueza de sentido se convierta en algo personal e íntimo. Octavio Paz es uno de esos poetas. Desde hace muchos años ya lo había insinuado la crítica: «La impresión que transmite la obra total de Paz es la de un hombre en busca de un mito, es decir, un patrón de creencias por medio de las cuales pueda eternizarse y tornarse ‘real’ la existencia sometida al tiempo» (Phillips, 1976: 20).

La intención de este artículo consiste en argumentar que el símbolo, el mito y el arquetipo máximos de Octavio Paz se resumen en la imagen arquetípica del mandala. Asimismo, me propongo demostrar que dicha imagen se revela, en su plenitud máxima, en el poema «Nocturno de San Ildefonso». A su vez, este poema constituye el punto culminante del proceso de la evolución poética del escritor mexicano. Dicho proceso transita de las palabras a las imágenes como metáforas y analogías; y de aquí, a los símbolos y a los mitos que desembocan en la imagen arquetípica del mandala como una totalidad en la que los números y las figuras geométricas son esenciales.

## I

En *Libertad bajo palabra* (1935-1957) se inicia la búsqueda de lo simbólico. Hacia el final del libro empiezan a prevalecer las imágenes relativas a la estructura circular, el camino, el agua, el árbol, la mujer, el amor, el eterno femenino, el instante, la eternidad, la piedra, el sol, Venus, el calendario azteca, las ciudades, el poema como caminata, las figuras geométricas. De todas estas imágenes sobresale el cuadrado, el círculo y el punto central. En «Piedra de sol» se lee: «pasadizo /

que vuelve siempre al punto de partida, / y tú me llevas ciego de la mano / por esas galerías obstinadas / hacia el centro del círculo y te yergues / como un fulgor que se congela en hacha» (Paz, 2014: 319). En relación con el cuadrado, la imagen de la habitación es importante: «Todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, es la primera noche, el primer día, / el mundo nace cuando dos se besan / gotas de luz de entrañas transparentes / el cuarto como un fruto se entreabre / o estalla como un astro taciturno» (Paz, 2014: 323).

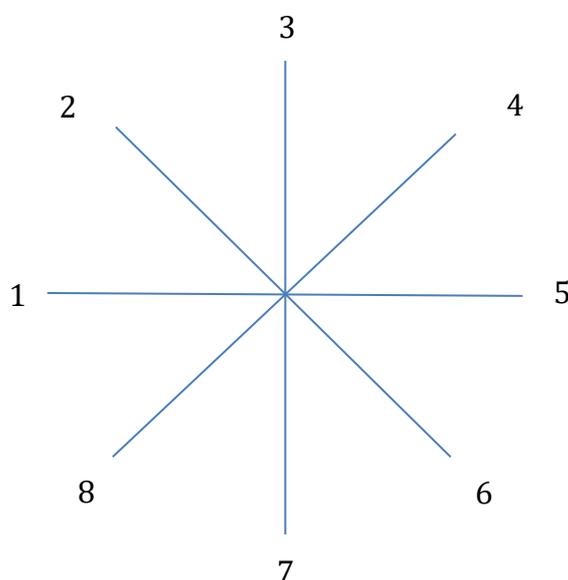
En *¿Águila o sol?* (1949-1950) aparece la inquietud del sujeto lírico por su ubicación en el cosmos en relación con el espacio y el tiempo, con base en imágenes geométricas. En los poemas en prosa que constituyen este libro, las imágenes metafóricas devienen símbolos. Al recordar su infancia en el barrio de Mixcoac («Jardín con niño»), el jardín de la casa ocupa un lugar especial con su diseño geométrico: «Sueños insensatos y lúcidos, geometría y delirio ante las altas bardas de adobe» (Paz 2014: 259). En este lugar el sujeto lírico experimenta una revelación o epifanía en relación con el tiempo: «El sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo: la orfandad de una tarde, los himnos de una mañana, los silencios, aquel día de gloria entrevista, compartida» (Paz 2014: 259). Al llegar a la adolescencia feroz, la geometría del jardín cobra forma en relación con el cuarto donde el poeta adolescente escribe. La ubicación en el cosmos también empieza a revelarse en forma geométrica: «Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados» (Paz, 2014: 268). La higuera que crece en el jardín se convierte en un símbolo íntimo y personal: «Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera!» (Paz, 2014: 268). En la forma geométrica del jardín, el árbol simboliza el centro o axis mundi.

La estación violenta (1948-1957) es fundamental en la evolución poética de Octavio Paz. En el poema que funge como introducción o preludeo, «Himno entre ruinas»: se revela un cambio estético: «La percepción simultánea de visiones discordantes -lo histórico con lo mítico, lo cotidiano con lo visionario- como si fueran fragmentos de una totalidad, [la cual] le permite descubrir correspondencias y analogías insólitas y sorprendentes» (Verani, 2013: 57). En esta nueva estética, las figuras geométricas reclaman un lugar central. El círculo tiene que ver con el tiempo. Apenas es necesario afirmar que el ejemplo máximo es «Piedra de sol». En opinión de Octavio Paz: «en ese poema el espacio fluye como una categoría del tiempo» (Paz, Entrevista 2014: 356). En la figura geométrica del círculo, el principio se corresponde con el final. Volver hacia atrás es ir hacia el origen como un nuevo comienzo. No obstante, el sujeto lírico quiere ir todavía más allá, hacia la fuente. En «El cántaro roto» se lee: «al cruce de caminos adonde empiezan los caminos [...] hacia

allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo». El origen es el Uno Primordial, donde están abolidos los contrarios.

Después de Libertad bajo palabra, la presencia de estas figuras geométricas será constante. En particular, en el poema «3 anotaciones / rotaciones» (Vuelta (1969-1975) la disposición de las palabras de los dos primeros poemas remite al triángulo y al rectángulo. El tercer poema es un experimento que el lector debe llevar a cabo:

### 3 ADIVINANZA EN FORMA DE OCTÁGONO



Coloque cada una de las ocho frases en cada una de las 8 líneas, de modo que, léidas del 1 al 8, formen dos oraciones paralelas.

- 1 Tú en el centro
  - 2 El cuchillo de sol
  - 3 Parte este octágono
  - 4 Ojos nariz manos lengua orejas
  - 5 Este y Oeste Norte y Sur
  - 6 Reparte este pan
  - 7 El abismo está en el centro
  - 8 Ver oler tocar gustar oír
- (Paz 2013: 32)

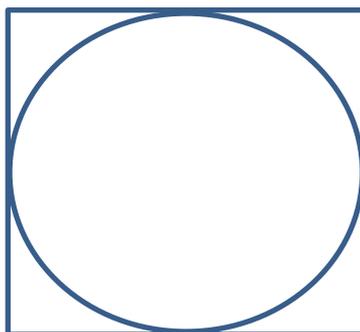
En la simbólica universal, la figura geométrica del octágono remite a la imagen arquetípica y arcaica de la rueda solar; asimismo, a la rueda a la que es atado Ixión (Jung, 2009: 42 y 2012: 118). También remite a una de las representaciones del mandala, como lo veremos más adelante en

«Nocturno de San Ildefonso» a propósito del «cruce de las ocho direcciones».

Algunas veces las figuras geométricas solo están aludidas. Tal es el caso del cuadrado, la cruz y el círculo en relación con los puntos cardinales, el espacio y el tiempo, a propósito del movimiento circular. En *Salamandra* («Noche en claro»): «La ciudad se despliega [...] Aquí el tiempo se para / los cuatro puntos cardinales se tocan / es el lugar solitario el lugar de la cita / Ciudad Mujer Presencia / aquí se acaba el tiempo / aquí comienza» (Paz *Obra poética I* (1935-1970), 1998: 302-303); en «Solo a dos voces»: «No el movimiento del círculo, maestro de espejismos: / la quietud / en el centro del movimiento» (Paz, 1998: 339); en *Hacia el comienzo* («Viento entero»): «juntos atravesamos / los cuatro espacios los tres tiempos / pueblos errantes / y volvimos al día del comienzo» (Paz, 1998: 396). En fin, en *Blanco*: «El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa – transcurre como si fuese tiempo». No obstante, el espacio prevalece sobre el tiempo. Este poema está basado en la simbología y la figura geométrica del mándala.

## II

El término mandala es una palabra sánscrita que, en términos generales, significa círculo sagrado o mágico: «Tres principios ordenadores disponen la estructura de un mandala: el punto central, la irradiación desde el centro y la delimitación externa del círculo» (Copony, 1990: 7) Suele aparecer, principalmente, en los ámbitos religiosos, psicológicos y artísticos. Es una imagen circular que aparece dibujada, pintada o configurada plásticamente en el budismo tibetano; también puede manifestarse en forma de baile en las danzas de los derviches. La figura geométrica del cuadrado suele ser parte del mandala: «Muy a menudo contiene una cuaternidad o un múltiplo de cuatro en forma de cruz o de estrella o de un cuadrado, octágono, etc. En la alquimia hallamos este motivo en forma de cuadratura circuli» (Jung, 2015: 371). La combinación del cuadrado con el círculo da lugar a la «cuadratura del círculo»,



Esta imagen geométrica puede ser considerado como el arquetipo de la totalidad:

En virtud de ese significado, la ‘cuaternidad es una unidad’, el esquema de imágenes divinas, como lo muestran las visiones de los libros de Ezequiel, Daniel y Henoc, y como también lo presenta la imagen de Horus con sus cuatro hijos. Estos últimos insinúan una interesante modalidad, pues a veces hay representaciones en las que los tres hijos tienen una cabeza de animal y sólo una cabeza humana; se corresponden con esto las visiones del Antiguo Testamento y también los emblemas de los serafines trasladados a los evangelistas y [...] la naturaleza de los propios evangelios: tres sinópticos y uno gnóstico. He de indicar, como complemento, que desde el relato-marco del *Timeo* platónico (‘uno, dos, tres; pero ¿dónde está el cuatro... mi querido *Timeo*?’) hasta las Cabiras de Fausto, segunda parte, el motivo del cuatro como tres y como uno constituyó la preocupación constante de la alquimia (Jung, 2015: 372-373).

La significación del mandala es diversa. Entre las más importantes: equivale a un yantra, instrumento de culto para fomentar la meditación y la concentración; en la alquimia representa la unión de los cuatro elementos que tienden a disociarse; en el ámbito psicológico, la figura circular implica un centro hacia el cual fluye lo múltiple en desorden y lo opuesto o incompatible hacia la unidad. En este último ámbito se le considera como un arquetipo. Por otra parte: «En el mandala se condensa la intuición que tiene el ser humano de una estructura ordenante del universo dentro de la abundancia de procesos y configuraciones abarcables por él, pero también en un sentido último de todo devenir y perecer» (Watts, 2007: 130).

Hay dos tipos de mandalas: culturales e individuales. Los primeros presentan un estilo especial y un número limitado de motivos típicos: «Los mandalas orientales en su uso cultural, son imágenes tradicionalmente establecidas» (Jung, 2015a: 72). En cambio, los segundos presentan una plétora de motivos y alusiones simbólicas. Por lo general expresan dos situaciones: la totalidad del individuo en su vivencia interior y exterior del mundo y/o el punto interior esencial de referencia de este: «Su objeto es el sí-mismo, contrariamente al yo, que sólo es el punto de referencia de la consciencia, mientras que el sí mismo abarca la totalidad de la psique, es decir, lo consciente y lo inconsciente. Por eso, el mandala individual presenta una cierta división en una mitad clara y una mitad oscura con sus símbolos típicos» (Jung, 2015: 373). El sí-mismo se corresponde con el Atman o Purusha de la filosofía india, la cual no hace distinción entre esencia humana y divina. En el mandala occidental, la scintilla (la chispa anímica, la esencia íntima y divina del hombre) está caracterizada por los símbolos que remiten a la imagen de Dios, de la divinidad que se despliega en el mundo, en la naturaleza y en los seres humanos.

En un mandala la numerología es fundamental. En ocasiones el número ocho puede ser importante. Este número posee un simbolismo eminentemente solar. Con mayor frecuencia, en la figura geométrica del mandala destacan los números 1, 2, 3 y 4. El número 1 remite a la Unidad, al Uno Primordial; el 4 simboliza la pluralidad o la diversidad del mundo; el 2 y el 3 simbolizan las etapas intermedias. En la simbólica del Tantrismo conviven armónicamente los ocho espacios con los cuatro pétalos (Varenne, 1985: 117-118).

### III

Para destacar y valorar a cabalidad la importancia y la originalidad de «Nocturno de San Ildefonso», es necesario e inevitable compararlo con otro poema de Octavio Paz: Blanco. Este poema está estructurado con base en un mandala. Así lo indica la «Advertencia» que antecede a dicho poema a propósito de la disposición de las partes del espacio que lo constituyen (Paz, 1998: 422). Además, Blanco es como un mandala, que es una representación simbólica del universo, y que sirve como apoyo a la meditación:

Blanco puede concebirse como un cuadrado [...] con una entrada y una salida. La puerta de entrada es el breve poema inicial sobre la palabra: pero es la palabra antes de ser dicha, el silencio antes de la palabra, la palabra en blanco. Las cuatro partes que siguen corresponden a cuatro colores, cuatro elementos, cuatro puntos cardinales y cuatro facultades del hombre. A su vez, cada una de esas partes está dividida en dos: una es un poema erótico y la otra su contrapunto. Ambos poemas, ambas voces, se entretajan en una suerte de diálogo [...] el poema empieza en el silencio antes de la palabra y termina con el silencio después de la palabra (Paz, en Nettel, 2014: 241).

Algunos años después, el poeta fue todavía más explícito en cuanto a la filiación del mandala a propósito de la preponderancia del espacio:

Me inspiré en los mandalas del budismo tibetano, que dividen el espacio en cuatro regiones, cuatro colores, cuatro elementos, cuatro divinidades femeninas y cuatro Budas o Bodisatvas. En el centro, la divinidad central. En Blanco preservé la división espacial, los colores, los elementos y las facultades (sensación, percepción, imaginación y entendimiento) de los Tantras. Escribir Blanco fue, para mí, tratar de regresar al espacio. Es nuestra patria olvidada (Paz, 1985b: 233).

Al estar basado directamente en los mandalas orientales, Blanco es un mandala cultural. Estas imágenes arquetípicas son «tradicionalmente establecidas, no sólo dibujadas y pintadas, sino

también formadas con cuerpos, que se emplean en determinadas festividades» (Jung, 2015a:72). Por lo general, carecen de un significado profundo, toda vez que se trata de meras representaciones exteriores. Como si el individuo no pudiera o no confiara en que de su propia alma pudiera surgir algo útil, íntimo, personal y original. Blanco, en este sentido, es un mandala convencional por evidente y declarado; y, por su elaborada presentación física, no exento de cierta frivolidad vanguardista. Sin embargo, por una parte ha sido considerado «el poema más abarcador, complejo y experimental de Octavio Paz»; por otra, «El carácter excepcional del poema reside en su forma poética; en ella radica la originalidad y a la vez las limitaciones del poema» (Verani, 2013: 22). Con base en una cierta actitud de inmadurez, el poeta muestra, exhibe y explica sus recursos y sus conocimientos. Se trata de un mandala completamente teórico, abstracto y bastante alejado de la subjetividad del poeta. Sobresale la influencia de la idea de Mallarmé sobre la Nada, como lo evidencia el epígrafe «Avec ce seul objet dont le Néant s'honore», verso perteneciente al «Soneto en ix» del poeta francés, y que Octavio Paz tradujo (Paz, 2003: 100). Asimismo, el poeta mexicano afirmó lo siguiente sobre Blanco: «el poema empieza con el silencio antes de la palabra y termina con el silencio después de la palabra» (Paz, en Nettel 2014: 241).

Esta situación ha dado lugar a dos interpretaciones opuestas. Un sector de la crítica ha considerado que la gestación y la creación del poema coinciden con el primer periodo de sus amores con la esposa del poeta (Santí, 1997: 310). Otro sector ha destacado la ausencia de experiencias personales: «Blanco tiende a la abstracción y pone de manifiesto, probablemente más que ningún otro texto, la relación del poeta con el Oriente» (Nettel, 2014: 240-241). Asimismo, en cuanto al efecto en el lector, se ha dicho en forma contundente y excesivamente subjetiva que: «El poema nos fecunda y nos esteriliza, nos crea y nos disipa, nos ofrece una realidad donde descansar la cabeza ilusoria y en seguida nos decapita» (Sosa, 2000: 91). En una perspectiva extrema, se ha considerado que Blanco es un itinerario místico, «el itinerario silente de una búsqueda y un encuentro altérico, pero también, vislumbramos la manifestación de aquel vacío que se vuelve fundamento» (Meléndez, 2021: 600).

#### IV

Por el contrario, «Nocturno de San Ildefonso» es un mandala individual: subjetivo personal, íntimo y profundo. Surge del alma poética del escritor. En este poema el autor evita las advertencias, las referencias inmediatas, las explicaciones y el aspecto lúdico material que caracteriza

a Blanco. En una actitud de franca madurez; pareciera haber aprendido la máxima del alquimista Zenón en *Opus Nigrum*: cuando se ejerce algo esencial y heterodoxo, lo más conveniente es aprender a hacerse invisible («On pourrait de la sorte se rendre invisible») (Yourcenar, 1991: 141). En este caso, lograr que la imagen arquetípica del mandala no sea tan evidente; que la estructura del poema pase casi desapercibida al estar fundida con el contenido de este. Además, es importante mencionar que en dicho poema están presentes los motivos más importantes en la Obra de Octavio Paz; es el punto culminante del desarrollo poético y espiritual del poeta mexicano. Este trayecto, que transita de la diversidad a la Unidad, está basado en las figuras geométricas y en los números que constituyen la imagen arquetípica de un mandala.

En principio, el número 8 posee una importancia especial en el poema que nos ocupa. En la parte 2, el sujeto lírico menciona la ciudad de cal y canto de los Aztecas -la Gran Tenochtitlán-, y dice que sobre ella los criollos levantaron otra ciudad, la actual ciudad de México: «La asentaron / en el cruce de las ocho direcciones»<sup>1</sup>. Estos versos remiten a varias situaciones simbólicas y arquetípicas. Por una parte, remiten a la perspectiva prehispánica de los rumbos del universo: «El universo está dividido en cuatro rumbos bien definidos, que, coincidiendo con los puntos cardinales, abarcan mucho más que éstos, ya que incluyen todo un cuadrante del espacio universal» (León Portilla, 1983: 111). Estos rumbos tienen como base el desplazamiento del sol (solsticios y equinoccios), lo cual da lugar a las ocho direcciones (León Portilla, 1983: 124). Por otra, remite a la rueda solar, la cual es una idea arcaica, tal vez la idea religiosa más antigua que existe. Se trata de una especie de círculo dividido y es un símbolo que se encuentra por toda la historia de la humanidad y en los sueños de personas de nuestra época (Jung, 2009: 43). En el Tantrismo es común que el mandala conste de ocho partes: la pronunciación precisa y exacta de un mantra da lugar a una luz purísima, cuyos rayos luminosos se fijan, formando ocho espacios (Varenne, 1985: 117). Asimismo, el centro de un mandala suele estar expresado «mediante sol, estrella, cruz, muchas veces con cuatro, ocho o doce rayos» (Jung, 2000: 112). Esta imagen arquetípica le sirve al poeta mexicano para destacar la importancia de la presencia y de la actualidad del tiempo pasado en el presente; y lo hace por medio de elementos simbólicos prehispánicos y de elementos pertenecientes a la simbólica universal. Ya mencioné que, antes de escribir el «Nocturno...», Octavio Paz hace uso de este simbolismo mandálico y de la rueda solar en el poema «3. Adivinanza en forma de octágono» (Vuelta), cuya solución resulta ser la figura geométrica de un octágono, con base en

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, «Nocturno de San Ildefonso», en *Obra poética II. Obras completas, vol. 12*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 64. Todas las citas del poema están tomadas de esta edición. En lo sucesivo, sólo anotaré entre paréntesis el número de página.

cuatro líneas que se cruzan en un centro y que apuntan a las ocho direcciones del universo (Paz, 2004: 32).

Los números 1, 2, 3 y 4 son esenciales en el poema que nos ocupa.

#### **El número 4**

En “Nocturno de San Ildefonso” es determinante la presencia del número cuatro. En algunos casos aparece como número; en otros, como figura geométrica que remite al cuadrado.

**A** En principio, la estructura del poema está constituida por cuatro partes numeradas.

**B** Los cuatro elementos de la naturaleza tienen una presencia capital en el poema. En la parte 1 destaca la presencia del fuego: «Momentáneas / confederaciones de fuego» (62); los signos son semillas, son «dumbres divagantes [...] incendios giratorios [...] los alfabetos arden, arden» (63). En la parte 2 impera el viento: «El viento, indiferente / arranca en las paredes anuncios lacerados» (64); en la Plaza del Zócalo: «Nos arrastra / el viento del pensamiento, / el viento verbal, / el viento que juega con espejos, / señor de reflejos, / constructor de ciudades de aire» (65). La parte 3 remite a la tierra en relación con el camino que ha de recorrerse. Esta situación se da en dos perspectivas. La primera se refiere a la poesía; la segunda, a la historia. En cuanto a la primera, el poema se revela como una caminata: «El muchacho que camina por este poema [...] es el hombre que lo escribe: / esta página / también es una caminata nocturna» (66). Sobre la segunda: «La historia es el camino: / no va a ninguna parte, / todos lo caminamos, / la verdad es caminarlo» (69). La parte 4 privilegia al agua. Los principales motivos de esta última parte poseen una connotación directamente relacionada con este líquido: «El horizonte se ha vuelto acuático» (71); la luna es una «cascada de silencio» (70); la mujer del sujeto lírico es «Torrente silencioso» (70); «entre las islas de sus pechos / es un brazo de mar, / su vientre es laguna» (70). Asimismo, «La verdad / es el oleaje de una respiración» (71).

**C** Otra instancia que tiene que ver con el número 4 se refiere a los cuatro puntos cardinales y a los cuatro rumbos del universo prehispánico. Este aspecto ya lo expliqué antes al hablar del número 8.

**D** Otro ámbito de la cuaternidad se refiere a las cuatro funciones psicológicas que, de acuerdo con C. G. Jung, permiten captar un sentido de totalidad: sensación, pensamiento, sentimiento e intuición. La sensación «constata lo que se da efectivamente»; el pensamiento «nos permite conocer qué significa lo que existe»; el sentimiento, «cuál es su valor»; y la intuición, «de dónde vienen y a dónde van las posibilidades albergadas en lo actualmente existente» (Jung, 2013: 564).

En «Nocturno...» aparecen estas cuatro funciones. En la primera parte prevalece la sensación que constata lo que se da como entorno a propósito de la situación del sujeto lírico en el espacio y el tiempo: a través de la ventana de su habitación, contempla el espacio exterior nocturno de la ciudad de México del siglo XX; rememora la de 1931 e imagina la Gran Tenochtitlán. En este momento, los signos son semillas que quieren germinar en la página en blanco: «La noche insiste, / la noche palpa mi frente, / palpa mis pensamientos. / ¿Qué quiere?» (63).

La parte 2 del poema, en efecto, desarrolla la función del pensamiento para conocer el significado de lo que existe. El sujeto lírico se sitúa en la ciudad de México hacia 1931. Rememora su adolescencia mientras se desplaza de San Ildefonso a la Plaza del Zócalo. Imagina la ciudad de Tenochtitlán debajo de la ciudad actual construida por los criollos. La historia es una «galería de ecos, entre imágenes rotas» (64-65). Arriba a la Plaza del Zócalo arrastrado por «el viento del pensamiento» y por el «viento verbal» (65). A la hora de la justicia poética del universo nocturno, a las 12, la noche estalla y dispersa al joven adolescente, no sobre la Plaza del Zócalo, sino sobre la página poblada de «letras petrificadas» (66).

La tercera parte del poema está sustentada en el sentimiento que valora lo que existe. Cuestionamiento y valoración del sujeto lírico. La escritura es una caminata que realiza el muchacho – poeta que escribe el poema. La caminata nocturna es un cuestionamiento y una valoración de la acción vital y poética. La poesía como salvación o redención de los errores históricos. En el conflicto entre poesía, verdad e historia, el sujeto lírico eligió «el acto de las palabras». La poesía es un «puente colgante entre historia y verdad».

La cuarta y última parte del poema se desarrolla con base en la cuarta función psicológica: la intuición sobre el estado del sujeto lírico a propósito del tiempo. En cuanto al pasado (la verdad de lo vivido y padecido), el tiempo ha quedado «al fin transfigurado en la memoria y sus encarnaciones» (69). En relación con el tiempo presente, el sujeto lírico recuerda el pasado, escribe el poema y camina en sentido figurado: «Queda / el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje» (69). Asimismo, aparece la luna; y el sujeto lírico contempla su esposa dormida, la cual también es luna. En lo que se refiere al futuro, empieza a clarear el día; y el sujeto lírico se constata vivo y se fía al fluir sosegado de su mujer que es la fuente de la noche.

**E** El número cuatro como cuaternidad también se representa por medio de una figura geométrica: el cuadrado. Número y figura geométrica se corresponden. En el poema de Octavio Paz: «Inventa la noche en mi ventana / otra noche, otro espacio: / fiesta convulsa / en un metro cuadrado de negrura. / Momentáneas / confederaciones de fuego, / nómadas geometrías, / números errantes» (62). A la Plaza del Zócalo también le subyace la figura geométrica del cuadrado:

«geometrías / suspendidas del hilo de la razón» (65).

Cabe mencionar que el motivo de la ventana es constante en la obra de Octavio Paz. A diferencia de Baudelaire, quien contempla el mundo desde un balcón, acaso porque para el poeta francés el paisaje no tiene límites (Verani, 2015: 118), el poeta mexicano -aunque en alguna ocasión hace lo mismo en el poema «El balcón» (Ladera este)-, finalmente opta por contemplar el mundo desde un espacio delimitado geométricamente, como si se tratara del marco de una pintura que fungiera como el contorno del poema (Ballart, 2005: 23). Un ejemplo contundente es *El mono gramático*, en el que el sujeto lírico contempla el camino de Galta a través de una ventana. Es bastante probable que haya influencia de André Breton a propósito de la importancia de la perspectiva del mundo a través de una ventana, tal y como aparece en *Arcano 17*: «Ya no hay más marco que el de una ventana que da a la noche. La noche total, parece la de nuestro tiempo» (Breton, 1983: 227). La doble noche de que habla Breton se corresponde con la doble noche en «*Nocturno de San Ildefonso*». La influencia es casi segura, toda vez que el poeta mexicano conoce y cita este símbolo en la obra del poeta francés (Paz, 1981: 198).

Contemplar el mundo a través de una ventana es como verlo en una pintura, lo cual «implica considerar que el tema plasmado en un cuadro no forma parte del inventario del mundo, sino que es portador de un significado simbólico [...]. ...la naturaleza de un objeto tan solo puede definirse en función del contexto en que se considera. Para que un objeto permanezca constante hay que ponerle un marco, y procurar que ese marco no varíe» (Arnheim, en Ballart, 2005: 42-43). La imagen simbólica de la ventana es una constante en la obra poética de Octavio Paz.

### El número 3

**A** En la noche inventada y evocada, los muros rojos de San Ildefonso son negros y respiran, desplegándose a través de tres imágenes: «sol hecho tiempo», «tiempo hecho piedra» y «piedra hecho cuerpo» (64). Un sol sin tiempo ilumina las palabras del poema; al nombrarlas, arden y se apagan: «soles, palabras, piedras» (68).

**B** Es también una triada la que determina la vocación del poeta: «Entre el hacer y el ver, / acción o contemplación, / escogí el acto de palabras: / hacerlas, habitarlas, / dar ojos al lenguaje» (68).

**C** La Historia, la poesía y la verdad. La relación entre estas ideas puebla la parte 3 del poema: «Aquí encarnan / los espectros amigos, / las ideas se disipan» (66). Al relacionar el muchacho que camina por el poema con el hombre que lo escribe, se impone un recuento de la vida de este último. Por una parte, «La historia [personal y colectiva] es el error» (67); por otra, el

sujeto lírico eligió, entre la acción y la contemplación, «el acto de palabras: / hacerlas, habitarlas, / dar ojos al lenguaje» (68): esto es, la poesía, ser poeta. Un tercer elemento es la verdad: «sabernos, / desde el origen, / suspendidos» (69) fraternalmente en el vacío constituido por la quietud y el movimiento. «La poesía, / puente colgante entre historia y verdad, [...] es ver / la quietud en el movimiento, / el tránsito / en la quietud» (69). La relación entre la poesía -el poema- y la historia es una idea fundamental en la poética de Octavio Paz: «El poema es historia y es aquello que niega a la historia en el instante que la afirma» (Paz, 1981: 227).

**D** Las palabras iluminadas por el sol son quemadas, sin quemarse, por el instante. En relación con el tiempo, la triada también se impone: entre el tiempo cronológico que transcurre, está el presente (oculto, inmóvil, intocable); y en medio está el instante.

**E** Como una variante de lo anterior, importa mencionar las perspectivas del tiempo: el pasado, el presente y el futuro. El tiempo posee una importancia cardinal en la poesía y en el pensamiento de Octavio Paz. Para los poetas de su generación, lo fundamental no es el tiempo circular, ni el tiempo lineal hacia el futuro, sino el tiempo presente en relación con el Ahora. Si los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio, la poesía de finales del siglo XX busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia: «Dice que, entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente [...] el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas» (Paz, 1990: 54).

**F** En relación con el espacio, hay tres niveles. El primero se refiere a la habitación desde cuya ventana el sujeto lírico contempla el exterior. El segundo, inventado por la noche, es, precisamente, el espacio nocturno de la ciudad de México; en particular, el espacio que va de San Ildefonso a la Plaza del Zócalo: «Inventa la noche en mi ventana / otra noche, / otro espacio: / fiesta convulsa / en un metro cuadrado de negrura» (62). El tercero tiene que ver con el espacio en blanco de la hoja en la que el sujeto lírico – el poeta camina mientras escribe o escribe mientras camina.

El tiempo también aparece en tres niveles de sentido. El primero remite al momento en que el sujeto lírico camina y escribe el poema (en algún momento de la segunda mitad del siglo XX). El segundo nivel remite a «México hacia 1931» (63). El tercero tiene que ver con la historia, constituida por nombres y fechas.

## El número 2

El número 2 es la dualidad por excelencia; es el más conflictivo pero el más profundo y

de los más poéticos. Amor y odio; contrariedad y afecto. Agon por excelencia que aspira a la reconciliación. «Nocturno de San Ildefonso» hierve en el cazo de las dualidades.

**A** El espacio y el tiempo (ya lo expliqué antes).

**B** La noche y el día (la oscuridad y la luz). El poema – caminata inicia al anochecer, culmina a las doce de la noche y termina al amanecer: «La noche insiste, / la noche palpa mi frente, / palpa mis pensamientos. / ¿Qué quiere? (63) [...] el diálogo adolescente, / súbito almacén chamuscado, / 12 veces / golpea el puño de bronce de las torres (66) [...] La noche está a punto de desbordarse. Clarea» (71).

**C** El movimiento y la fijeza. Se trata de uno de los motivos más constantes en la obra de Octavio Paz: «La poesía, / puente colgante entre historia y verdad, / no es camino hacia esto o aquello: / es ver / la quietud en el movimiento, / el tránsito / en la quietud» (69).

**D** El sol y la luna. Estos elementos de la naturaleza son los símbolos de la fijeza y del movimiento. En relación con el tiempo, por una parte: «A esta hora / los muros rojos de San Ildefonso / son negros y respiran: sol hecho tiempo, / tiempo hecho piedra, / piedra hecha cuerpo» (64). Por otra, «El peso del instante que no pesa: unas piedras con sol, / vistas hace ya mucho y que hoy regresan, piedras de tiempo que son también piedra / bajo este sol de tiempo, / sol que viene de un día sin fecha» (68).

La luna es movimiento: «Ni fantasma ni idea: / fue diosa y es hoy claridad errante» (70). La mujer del sujeto lírico también es luna: «claridad que transcurre. [...] Fluye [...] brota [...] sube, / descende...» (70-71). El sujeto lírico se fía al fluir sosegado de la entidad femenina.

**E** El hombre y la mujer; es decir, lo masculino y lo femenino; el sujeto lírico y su mujer. Estas entidades también poseen un trasfondo arquetípico, como se verá más adelante.

**F** Arriba y abajo. En la parte I los «Signos-semillas: / la noche los dispara, / suben, / estallan allá arriba» (62); mientras tanto, el sujeto lírico siente que está a la entrada y al final de un túnel. Al escribir el poema, la página se convierte en un hormiguero: «El vacío / se estableció en la boca de mi estómago. / Caigo / interminablemente en este vacío» (63). Finalmente, la paradoja resuelve la relación entre el arriba y el abajo: «Caigo sin caer» (63). Al final del poema: «Despeñarse / desde la altura de esta hora: ¿morir / será caer o subir, / una sensación o una cesación?» (71).

**G** Como en Arcano 17 de André Breton, hay dos noches en el poema de Octavio Paz. En una de ellas el sujeto lírico contempla la ciudad de México a través de la ventana; en la segunda imagina y recuerda una noche de 1931.

Por lo demás, Octavio Paz escribió: «Busco en la realidad ese punto de inserción de la poesía que es también un punto de intersección, centro fijo y vibrante donde se anulan y renacen

sin tregua las contradicciones. Corazón-manantial» (Paz, 2006: 253).

### El número 1 deviene 4 y el 4 deviene 1

En la simbólica universal, por lo general todo proceso de evolución o de transformación es cuatripartito o tetrámetro. El poeta mexicano escribió: «La cifra cuatro es la cifra del universo» (Paz, 1972: 124). En la alquimia, por ejemplo, dicho proceso se inicia a partir de un estado caótico, representado por la separación de los cuatro elementos de la naturaleza; avanza hacia la triada de los mundos inorgánico, orgánico y anímico; accede a la dualidad, generalmente representada por el Sol y la luna; y, finalmente, deviene la unidad primordial o la naturaleza única o indivisible (Jung, 2006: 196). La cuaternidad, la cruz y el círculo sintetizan dicho proceso, el cual se puede resumir de la siguiente manera:

El cuatro, en tanto que plural mínimo, representa el estado pluralista de la persona que no ha alcanzado la unidad interior [...], del desgarramiento en direcciones diferentes, una situación que desea [...] la redención, es decir, ser un todo [...]. La tríada aparece como masculina, es decir, como decisión activa [...]. La dualidad se muestra [...] femenina, es decir, como patiens que concibe y acoge, o como materia a formar [...]. Mediante el arrastre, el seguimiento y a ejecución surge la acción, y sólo en ella aparece el ser humano como un todo vivo y como unidad” (Jung, 2006: 197-198).

En una instancia inmediata, la unidad contiene a la multiplicidad. Los elementos dispersos en la cuaternidad, en la triada y en la dualidad, exigen su unidad. Ésta se refiere a la figura geométrica arquetípica que los delimita, los contiene y los reconcilia: el cuadrado y el círculo: mándala. La estructura de «Nocturno de San Ildefonso» está sostenida en el cuadrado y en el círculo. Desde la perspectiva del poema como caminata (Verani, 2013), el sujeto lírico, por medio de la imaginación poética, camina y / o escribe el poema. La caminata imaginaria, a partir de la perspectiva del sujeto lírico viendo a través de la ventana, se inicia en San Ildefonso, llega a la Plaza del Zócalo y retorna a la ventana de su habitación. El poema termina cuando el sujeto lírico retorna su habitación y, a través de la ventana contempla las constelaciones falsas de los anuncios luminosos de la ciudad y las constelaciones verdaderas; entre ellas, la luna. La caminata circular, en la que el principio y el final se reconcilian en unidad, es otra de las imágenes arquetípicas constantes en la obra del poeta mexicano. De manera análoga, en el poema «El mismo tiempo» (Días hábiles 1958-1961): «El poema comienza en París, regresa a la ciudad de México y, finalmente, vuelve a la mesa en donde el poeta escribe» (Paz, 1985: 221). Lo mismo sucede en *El mono gramático* y en «Piedra de sol». A propósito del cuadrado y el círculo: «La cuaternidad es un arquetipo que, por así decirlo, hace acto de presencia universalmente, constituyendo el presupuesto lógico de todo juicio de totalidad [...].

La completud ideal está representada por lo esférico, por el círculo, pero su mínima división natural es una tétrada» (Jung, 2008: 177-178).

En una segunda instancia, la cuaternidad se resuelve finalmente en unidad a través de la imagen arquetípica de la mujer. Las primeras figuras de “Venus” pertenecientes al arte de la Edad de Piedra representan a la hembra simplemente desnuda: «Su cuerpo es su magia: invoca al macho y al mismo tiempo es el receptáculo de la vida humana. Por lo tanto, la magia de la mujer es primaria y natural» (Campbell, 2017: 19). La mujer como Arquetipo -imagen arquetípica- y símbolo, posee una doble naturaleza, como el símbolo mismo: «es creadora de un sentido y al mismo tiempo su receptáculo concreto. La femineidad es la única mediadora, por ser a la vez ‘pasiva’ y ‘activa’ [...] es lo que expresa la figura judía de la Schekhinah, así como la figura musulmana de Fátima [...] la Mujer es, como el Ángel, el símbolo de los símbolos, tal como aparece en la mariología ortodoxa en la figura de la Theotokos, o en la liturgia de las iglesias cristianas que asimilan de buen grado, como mediadora suprema, a ‘La Esposa’» (Durand, 1975:42).

Esta imagen está presente en toda la obra poética del escritor mexicano. En *Corriente alterna*, se pregunta: «¿El agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno?» (Paz, 1967: 58). Es ambas cosas, como se puede leer en la parte última de «*Nocturno de San Ildefonso*», es luna, es alma, es brazo de mar y hace que el horizonte del amanecer se vuelva acuático. Y es más todavía; por medio de la analogía, es el universo entero. Como decía T. S Eliot, cuando un poeta escribe sobre otro poeta, se revela a sí mismo. Cuando el poeta mexicano escribe sobre la poesía de Rubén Darío, revela su propia concepción de la mujer: «Es la presencia sensible de esa totalidad única y plural en la que se funden la historia y la naturaleza» (Paz, 1984: 41); asimismo, «En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música» (Paz 1984: 58). Se podría afirmar que la mujer es la imagen arquetípica que resume toda la obra del escritor mexicano.

## V

La obra poética de Octavio Paz está en íntima relación con la poesía moderna. En un sentido amplio, la tradición de la poesía moderna «nace con los primeros románticos y sus predecesores inmediatos de finales del siglo XVIII y, a través de sucesivas mutaciones que son asimismo reiteraciones, llega hasta el siglo XX» (Paz, 1981: 168). Octavio Paz, en rigor, pertenece a la etapa siguiente. Sin embargo, al evocar la importancia de dicha tradición (a propósito de la unión

entre acción revolucionaria, esencialmente crítica, con la visión poética, la imaginación, la libertad, la aventura espiritual y la visión), menciona a Fourier, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé y el surrealismo, y afirma: «Todo esto es muy moderno y al mismo tiempo en todo esto resuenan las voces de los grandes precursores románticos... Bien, lo que yo he escrito en poesía me parece que forma parte, o quisiera formar parte, de esta corriente» (Paz, 1985: 70-71); asimismo, ha declarado: «Mucho de lo que he escrito ha sido una tentativa para insertarme en la historia de la poesía moderna» (Paz, 1985: 69).

En esta corriente, Charles Baudelaire es una figura esencial a propósito de la analogía. Su poema «Correspondencias» es un punto de referencia insoslayable. La naturaleza es un bosque de símbolos; el poeta deambula por ella y escucha las voces y los murmullos que emiten las cosas. Como se trata de cuestiones esenciales e inaccesibles, sólo es posible decir: «esto es como aquello». Es el recurso de la analogía. Baudelaire toma el concepto de analogía de Swedenborg. A su vez, la obra de este último forma parte del conocimiento heterodoxo (ocultismo, hermetismo esoterismo). Este tipo de pensamiento heterodoxo y la analogía tienen una presencia fundamental en la poesía moderna. A propósito de la importancia de la visión esotérica de la analogía, el autor de *Arcano 17* afirmó que es ella la que le permite al poeta acceder a las «relaciones susceptibles de ligar los objetos aparentemente más alejados y le descubre parcialmente la mecánica del simbolismo universal» (Breton, 1983: 239). Por su parte, el poeta mexicano destaca también la presencia del ocultismo en la tradición de la poesía moderna: «La visión analógica había sido preservada como una idea por las sectas ocultistas, herméticas y libertinas de los siglos XVII y XVIII» (Paz, 1981: 98). Asimismo, y teniendo como trasfondo la propuesta de Baudelaire, escribe: «Pensé: el universo es un sistema de señales, una conversación entre seres humanos» (Paz, en Verani, 2013: 86-87).

La noción de señales en la obra de Octavio Paz se relaciona con el término signos. A su vez, abarca la metáfora como imagen, la analogía, el símbolo, el mito y el arquetipo. Estos elementos, pertenecientes al ámbito de la imaginación simbólica, aparecen prácticamente a lo largo de toda la obra del poeta mexicano, tanto en poesía como en ensayo. Un ejemplo de esto último es el ensayo «Paraísos», en el cual Octavio Paz revela su poética y su profética a propósito de los símbolos, mitos y arquetipos más constantes en su obra: piedra, agua, luz luna, mujer... (Paz, 2013a: 253-255).

Las figuras geométricas y los números también son señales, es decir, signos. Son imágenes arquetípicas pertenecientes al pensamiento heterodoxo y son fundamentales en el poema que hemos venido analizando. Es necesario hacer una aclaración importante. Lo geométrico, en principio, remite a algo que está bien delimitado en el espacio y que remite a la idea de inmovilidad.

Si esto fuera sólo así, habría una contradicción importante podría pensarse que «Nocturno de San Ildefonso» no es más que un poema esquemático e inmóvil debido a su estructura mandálica. La contradicción se debería a que Octavio Paz siempre estuvo en contra de lo geométrico e inmóvil de la realidad, sobre todo en relación con lo político, lo social, lo histórico y lo poético (Paz, 1985: 209). No hay tal cosa. La contradicción solo es aparente.

Hay dos elementos que le ayudaron a superar el estatismo de lo geométrico en poesía. Uno de ellos fue el pensamiento japonés. En la tradición japonesa encontró primero la idea de la concentración; después, la idea de lo no terminado, de la imperfección. Lo no acabado lo descubrió «primero en Basho y después en otros poetas y pintores. Donald Keene dice que la estética japonesa juega con la idea de lo inacabado y levemente imperfecto [...] nada está totalmente terminado, siempre debemos dejar algo sin agregar, sin finalizar [...]. Esto significó mucho para mí» (Paz, 1985: 178-179). Esta misma característica la encuentra en los haikús de Tablada. A propósito del que lleva por título “Insomnio” («En una pizarra negra / suma cifras de fósforo»), escribe: «No es necesario decir más. No es que esté dicho todo: el poeta sólo ha abierto una puerta y nos invita a pasar. Como en esos dibujos japoneses en los que el temblor de una línea parece recoger el eco del paso del tiempo» (Paz, 2006b: 159).

El otro elemento, también perteneciente al ámbito del pensamiento heterodoxo, fue el Tantrismo. Apenas si es necesario mencionar la enorme influencia del pensamiento de la India en la obra del escritor mexicano. En *Vislumbres de la India* (1995), Octavio Paz escribe que el contexto vital de lo que vivió y sintió durante los seis años que pasó en la India está en sus libros *Ladera Este* (1962-1968) y en *El Mono Gramático* (1970). Efectivamente, en este último aparecen de manera constante las alusiones al poema como caminata, el lenguaje de la poesía, la ventana, la estructura circular, la mujer y el erotismo... En *Ladera Este* aparece la caminata nocturna como escritura de un poema y el poeta como un emisor de signos: «A obscuras voy y planto signos» (Paz, 1998: 371). Asimismo: «La escritura poética es / aprender a leer / el hueco de la escritura / en la escritura / No huellas de lo que fuimos / caminos / hacia lo que somos» (Paz, 1988: 386-387). Para ello, es necesaria la crítica del lenguaje poético.

El poeta moderno pone en crisis al lenguaje poético. Para Octavio Paz, el escritor es un servidor del lenguaje, pero lo sirve realmente cuando lo pone en entredicho. Para él, la literatura moderna es sobre todo crítica del lenguaje. De forma análoga, el tantrismo pone en crisis al pensamiento esotérico de la India. El Tantra posee una perspectiva esencialmente dinámica, contraria, por ejemplo, al equilibrio estático del ying y el yang, y la noción de que lo masculino es activo y lo femenino, pasivo. El Tantra hindú asume la perspectiva contraria. La manifestación

cósmica sufre una inversión, al menos desde el punto de vista occidental.

La inversión tántrica es fascinante. La naturaleza (Shakti, Pakriti, la Diosa) se revela como eminentemente «positiva»; en cambio, el Purusha es impasible y pasivo, como una negación del principio creador. En consecuencia, «en la pareja formada por Shiva y Parvati, corresponde al dios el aspecto nocturno y lunar [...] en la India la Luna está considerada como una deidad masculina [...], que desciende a la tierra en las noches de neomenia para fecundar las aguas; por vía análoga, la fuerza viril del hombre está vinculada con el simbolismo lunar [...] Por el contrario, el Sol va a asumir una forma femenina» (Varenne, 1985: 208). En resumen, el tantrismo afirma, al mismo tiempo, la dualidad universal y la preponderancia del principio femenino sobre el masculino. Purusha es el principio masculino y la Shakti es la omnipotencia femenina. La omnipotencia de la energía cósmica que genera y sostiene el mundo, la corriente vital: «Shiva sin la Shakti sería sólo un cadáver» (Varenne, 1985: 2011). La unión y la armonía de estas entidades divinas permiten el acceso a la suprema sabiduría: Pragma – Paramita, término bastante caro en la poética de Octavio Paz (2006: 122).

La perspectiva inversa del tantrismo le permite a Octavio Paz destruir la inmovilidad geométrica del mandala en «Nocturno de San Ildefonso». La preponderancia del principio femenino es patente. El tiempo y la mujer son cuerpo repartido en lenguaje sustentado por símbolos, mitos y arquetipos. La ventana es la frontera entre lo exterior y lo interior. Afuera, la ciudad iluminada y, atrás, «las constelaciones verdaderas» (70). Arriba, la luna aparece, es «claridad errante» (70). Dentro y abajo, la mujer dormida también es luna y claridad que transcurre. Frente a la inmovilidad de la piedra en los muros de San Ildefonso, el agua es fluidez: la rigidez pétreo y geométrica se transforma en movimiento acuático. La mujer – luna es «claridad que transcurre / entre las peñas», es «torrente silencioso», «brotó», «es un brazo de mar», «su vientre es una laguna», «fluye por su talle» (70). Cuando está a punto de amanecer, «El horizonte se ha vuelto acuático» (71). El final del poema es un mándala en movimiento: «El cuarto se ha enarenado de luna. / Mujer: fuente en la noche. / Yo me fío a su fluir sosegado» (71). En efecto, la poesía «no es camino hacia esto o aquello: / es ver / la quietud en el movimiento, / el tránsito / en la quietud» (69). Esto es, la reconciliación de los contrarios.

«Nocturno de San Ildefonso» es el punto culminante de la obra poética de Octavio Paz. Sin ánimo de polémica, se podría afirmar que sus poemas posteriores son variaciones sobre el mismo tema. Como si su trayectoria poética fuera un proceso de individuación, en el sentido de Jung, «Nocturno de San Ildefonso» es un viaje nocturno por mar -una Nekya-, como lo ha señalado un sector de la crítica (Williamson, 2006: 118 y ss.). De manera análoga a lo que sucede en un

proceso de individuación, cuya meta consiste en acceder al Sí mismo, la mejor manera de representar esa totalidad de la psique interior en relación con el punto culminante de una evolución poética es a través de la imagen arquetípica del mandala.

La presencia de Jung no es gratuita ni forzada. Un sector de la crítica ha realizado estudios desde la perspectiva de los mitos y los arquetipos jungianos (Wilson, 1980); más concretamente, en relación la obra poética como viaje: «For Paz the journey starts as a uniquely circular journey, a journey whose goal is now return to the source. The return to the source continues to be a search for the centre, as Paz continues to work with the mandala image of unity, order, and integración of the self» (Williamson, 2007: 11-112).

En la poética de Octavio Paz está presente el pensamiento de C.G. Jung. De acuerdo con el psicoanalista suizo, el arquetipo es invisible e inconocible, es un a priori. Cuando se manifiesta a la conciencia, se presenta como imagen arquetípica o símbolo. El arquetipo, perteneciente al inconsciente colectivo, es universal; la imagen arquetípica adquiere una forma distinta en cada una de sus manifestaciones particulares determinadas por el tiempo y el espacio culturales. Esta idea subyace en la poética de Octavio Paz: «los poetas de la edad que comienza [después de la llamada poesía moderna] buscamos el principio invariante que es el fundamento de los cambios. Nos preguntamos si no hay algo en común entre la Odisea y *A la recherche du temps perdu*» (Paz, 1981: 224). Se busca el punto en que el principio del cambio se confunde con el de la permanencia: «Un poema es un texto, pero asimismo es una estructura. El texto reposa en la estructura -su soporte. El texto es visible, legible [imagen arquetípica]; el esqueleto es invisible [arquetipo]» (Paz, 1981: 225). En relación con los poemas particulares: «Cada texto poético actualiza ciertas estructuras virtuales comunes a todos los poemas -y cada texto es una excepción y, con frecuencia, una transgresión de esas estructuras. La literatura es un reino en que cada ejemplar es único [...]. La estructura es ahistórica [arquetipo]; el texto es historia [imagen arquetípica], está fechado» (Paz, 1981: 226). En «Nocturno de San Ildefonso» convergen el arquetipo y la imagen arquetípica; el símbolo y el mito, el tiempo cronológico y la convergencia de los tiempos (pasado-presente-futuro). Como quería Jung, el arquetipo, perteneciente al inconsciente colectivo, nos conecta y relaciona con el pensamiento arcaico propio del hombre primitivo.

En un segundo nivel, lo invariante y lo variante exigen otro elemento: la lectura: «De la estructura al texto y del texto a la lectura: dialéctica del cambio y de la identidad. La estructura es invariante en relación con el texto, pero el texto es invariante en relación con la lectura» (Paz, 1981: 226). La lectura es variación y repetición; es una interpretación, una variación del texto y en esa variación el texto se realiza y se repite: absorbe la variación. y nos hace universales e intemporales

y eternos en el acto de la lectura de un poema. En la lectura el tiempo -los tiempos son esenciales: «La lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj sino a un tiempo que está antes de calendarios y relojes» (Paz, 1981: 227). La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la interacción de los tiempos, el punto de convergencia. Afirmo que «entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente, la reproducción es una presentación. El tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición-desaparición» (Paz, 1981: 227).

Esta concepción del tiempo también tiene una filiación con el pensamiento heterodoxo de Maurice Nicoll (psicólogo y científico cercano a Gurdjieff y Ouspensky). Su propuesta se basa en el ahora: El ahora pertenece a un orden superior de conciencia. En contra del tiempo que pasa, del pasado y del futuro: «Toda visión, toda revelación, toda iluminación, todo amor, todo lo que es genuino, todo lo que es real, reside en el ahora... y en el intento de crear el ahora nos aproximamos a recintos interiores, a la parte más sagrada de la vida». El ahora es una cuestión espiritual. Es un estado del espíritu que está por encima de la corriente de las asociaciones del tiempo. El ahora no es el tiempo presente: «Debemos entender que lo que llamamos el momento presente no es el ahora, porque el momento presente está en la línea horizontal del tiempo, y el ahora es perpendicular a esto e inconmensurable con ello» (Nicoll, en Priestley, 1969: 270).

Esta perspectiva profunda del tiempo presente como el ahora se relaciona con el sentido de la presencia en la obra del poeta mexicano (Xirau, 1978: 117). Al respecto, el propio escritor ha dicho: «el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada es un ahora sin fechas» (Paz, 1990: 54). La poesía, en cada una de sus manifestaciones, siempre se ha abierto a un más allá transhistórico: «No aludo a un más allá religioso: hablo de la percepción del otro lado de la realidad. Es una experiencia común a todos los hombres en todas las épocas y que me parece anterior a todas las religiones y las filosofías» (Paz, 1990: 133-134). Desde esta perspectiva, la poesía de Octavio Paz es una forma de conocimiento, pues el «canto, -el ritmo también es una forma del conocer- y también imagen -que es una forma del ver» (Xirau, 1978: 120). También es como una experiencia casi mística. El poeta descubre rastros (algo parecido a los vestigium del pensamiento medieval o el rastro -trace- de Levinas) que le permiten ir más allá. Octavio Paz lo denomina como el otro lado.

El otro lado de la realidad se relaciona con la transparencia. En el poema «El mismo tiempo» (Días hábiles 1958-1961), el poeta mexicano escribió: «No lo maravilloso presentado / lo presente sentido / la presencia sin más [...] Dentro del tiempo hay otro tiempo / quieto / sin horas

ni peso ni sombra / sin pasado o futuro / sólo vivo / como el viejo del banco unimismado idéntico perpetuo / Nunca lo vemos / Es la transparencia» (Paz, 1998: 284-285). La idea de la transparencia, a su vez, remite a la experiencia simbólica, mítica y arquetípica por excelencia: la transparencia «es no ver una cosa, porque estamos dentro de ella. El símbolo es transparente: estamos en el símbolo y por eso no lo vemos. Es como el mito [...]. La transparencia es la nueva inocencia [...]. Este es el problema de la conciencia simbólica, donde no hay interior ni exterior. La transparencia nos interpreta» (Panikkar, 1994: 409-410). Esto es lo que sucede en «Nocturno de San Ildefonso». A diferencia de la obviedad mandálica (material y formal) de Blanco, en el nocturno el poeta y el sujeto lírico están -invisibles y transparentes- en la estructura también invisible y transparente de una geometría que es estática y, al mismo tiempo, está en movimiento con base en el cuadrado y el círculo y en el símbolo de la mujer como elemento de fluidez activa.

La poesía en movimiento -los signos- remiten al concepto de la nueva analogía. En nuestra época, el hombre es un emisor de símbolos. Uno de ellos es la metáfora poética, en la cual se da la fusión entre el sonido y el sentido, lo sensible y lo inteligible. El nombre de la nueva analogía es la «felicidad»: «La metáfora poética y el abrazo erótico son ejemplos de ese momento de coincidencia entre un símbolo y otro que llamamos analogía y cuyo verdadero nombre es felicidad. Ese momento es apenas un anuncio, un presentimiento de otros momentos más raros y totales: contemplación, liberación, plenitud, vacuidad...» (Paz, 1975a: 30). «Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación» (Paz, 1975a: 30). Por una parte, la presencia insoslayable de Baudelaire, como huella de la vieja analogía; por otra, la validación de los símbolos desde una nueva perspectiva desde la cual los objetos de la realidad en el ahora son signos, símbolos de la otredad.

De alguna forma, en este poema Octavio Paz se adelanta a lo que él ya veía venir: la poesía en la pantalla de la televisión o de un ordenador: «En el poema venidero, oído y leído, visto y escuchado, han de enlazarse las dos experiencias. Fiesta y contemplación: sobre la página animada de la pantalla, la tipografía será un surtidor de signos, trazos e imágenes dotadas de color y movimiento; a su vez, las voces dibujarán una geometría de ecos y de reflejos, un tejido de aire, sonidos y sentidos enlazados» (Paz, 1990: 124). El poema es una configuración de signos en rotación; es el ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo, sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos. En 1945, Paz reprodujo una cita de José Juan Tablada, la cual revela una extraña y sorprendente afinidad de intención: “Todo depende del concepto que se tenga del arte; hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en



perpetuo movimiento. La obra está en marcha hacia sí misma, como el planeta, y alrededor del sol” (Tablada, en Paz, 2006b: 160). En efecto, el hombre de nuestra época es un emisor de signos: «el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace» (Paz, 2006: 282). Parafraseando a Maurice Blanchot, «Nocturno de San Ildefonso» es un ejemplo señero del poema a venir, fundamentado en «nómadas geometrías» y en «números errantes».

## BIBLIOGRAFÍA

- Breton, A. (1983): *Antología (1913-1966)*, traducción al español de Tomás Segovia, México: Siglo XXI editores.
- Campbell, J. (2017): *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, traducción al español de Cristina Serna, Barcelona: Atalanta.
- Copony, H. (1990): *Los misterios del mandala*, Málaga, Editorial Sirio.
- Durrand, G. (1975): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Jung, C. G. (2000): «Acerca del simbolismo mandala», en *Formaciones de lo inconsciente*, traducción al español de Roberto Pope, Barcelona – Bs. Ars. – México, Paidós: 107-133.
- Jung, C. G. (2006): «La psicología de la transferencia ilustrada con una serie de imágenes alquímicas», en *La práctica de la psicoterapia, O.C.*, vol. 16., traducción al español de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Trotta: 159-303.
- Jung, C. G. (2008), «El problema del cuarto», en *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental, O.C.*, vol. 11, traducción al español de Rafael Fernández de Maruri, Madrid, Trotta, pp. 174-213.
- Jung, C. G. (2009): *La vida simbólica, O.C.*, vol. 18/2, traducción al español de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2012): *Símbolos de transformación. Análisis del preludio de una esquizofrenia, O.C.* vol. V, traducción al español de Rafael Fernández de Maruri, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2013): *Tipos psicológicos, O. C.*, vol. 6, traducción al español de Rafael Fernández de Maruri, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2015a): *Psicología y alquimia, O.C.*, Vol., 12, traducción al español de Alberto Luis Bixio, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2015b): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo, O.C.* vol. 9/1, traducción al español de Carmen Gauger, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2019): *El 'Zaratustra' de Nietzsche. Notas del seminario impartido en 1934-1939*, Vol. I. Edición de James L. Jarret, traducción al español de Antonio Fernández Díez, Madrid, Trotta.
- León Portilla, M. (1983): *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas.
- Meléndez, L. G. (2021): «Silencio y mística en el poema 'Blanco' de Octavio Paz», *Revista Chilena de Literatura*, mayo 2021, 103: 579-602.

- Nettel, G. (2014): *Octavio Paz: Las palabras en libertad*, traducción al español de Eduardo Berti, México: El Colegio de México, Taurus.
- Pamikkar, R. (1994): «Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo», traducción al español de Lucino Enrique Martínez, en K. Kerényi et al., *Arquetipos y símbolos colectivos*, Círculo Eranos I, Barcelona: Anthropos: 383-413.
- Paz, Octavio (1967): *Corriente alterna*, México, Siglo XXI editores.
- Paz, Octavio (1972), *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1975a): «La nueva analogía: poesía y tecnología», en *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz: 11-30.
- Paz, Octavio (1975): «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte», en *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz: 31-45.
- Paz, Octavio (1981): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona – Caracas – México, Editorial Seix-Barral, S.A.
- Paz, Octavio (1985a): *Archivo blanco*, edición de Enrico Mario Santí, México, Ediciones del Equilibrista.
- Paz, Octavio (1990): *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (1985b): *Pasión crítica*, prólogo, selección y notas de Hugo J. Verani, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1995): *Vislumbres de la India*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1998): *Obra poética I (1935-1970)*, edición del autor, Barcelona, Círculo de Lectores, México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2003): *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero. Obra poética*, vol. 2, Barcelona, Círculo de Lectores – México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2006): «Los signos en rotación», en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica: 253-284.
- Paz, Octavio (2006b), «Estela de José Juan Tablada», en *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras Completas*, vol. 4, México, Barcelona – Círculo de Lectores, México - Fondo de Cultura Económica: 156-162.
- Paz, Octavio (2013a): *Obra poética II (1969-1998)*, edición del autor, Barcelona Círculo de Lectores, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2013b): «Nocturno de San Ildefonso», en *Vuelta, Obra poética II, O.C.*, vol. 12. Edición del autor, Barcelona, Círculo de Lectores, México, Fondo de Cultura Económica: 62-71.



- Paz, Octavio (2014a): *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas.
- Paz, Octavio (2014b): «Octavio Paz y Anthony Stanton, ‘Genealogía de un libro: LBP’» [Entrevista], en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, pp. 341-360.
- Platón (2015): Timeo, en Diálogos VI. Filebo – Timeo – Critias – Cartas. Introducción, traducciones y notas de Ma. De los ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó, Madrid, Gredos, pp. 123-255.
- Prietsley, J. B. (1969): *El hombre y el tiempo*, traducción al español de Juan García Ponce, Madrid, Aguilar.
- Santí, E. M. (1997): *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sosa, V. (2000): *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, México, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Varenne, J. (1985): *El Tantrismo o la sexualidad sagrada*, traducción al español de Javier Troncoso, Barcelona, Kairós.
- Verani, H. J. (2013): *Octavio Paz: el poema como caminata*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Watts, A. (2007): *El gran mandala*, Barcelona, Kairós.
- Willoamson, R. (2007): *The Writing in the Stars. A Jungian Reading of the Poetry of Octavio Paz*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- Wilson, J. (1980): *Octavio Paz: un estudio de su poesía*, Colombia, Editorial Pluma.
- Xirau, R. (1978): *Poesía y conocimiento: Borges – Lezama Lima – Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz.
- Yourcenar, M. (1991): *L'Oeuvre au Noir*, Paris: Gallimard.



## SOBRE EL AUTOR

***Alfredo Rosas Martínez***

Alfredo Rosas Martínez: ORCID: 0000-0002-3162-9560

Contact information: Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México

[arosasm@uaemex.mx](mailto:arosasm@uaemex.mx)

Teléfono: 55-14-80-50-53