

Rasgos en *La hija de Rappaccini* que configuran la poética del erotismo de Octavio Paz

TIBISAY LÓPEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid



Resumen: *La hija de Rappaccini*, única obra teatral de Octavio Paz, contiene claves que caracterizan el pensamiento poético del escritor mexicano. En el marco del centenario de su nacimiento (1914-2014), este trabajo analiza la obra a la luz de la concepción personal que el autor tiene sobre el erotismo y destaca la influencia del budismo y el surrealismo que recibe dicha obra.

Palabras clave: Octavio Paz, teatro, erotismo, budismo, surrealismo

POÉTICA DEL EROTISMO



En una aproximación a la obra de Octavio Paz, el lector se va a encontrar con temas constantes, con ideas que conforman un universo poético bien definido: el erotismo y su relación con la poesía predomina notablemente sobre los poemas de compromiso social.

«La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal» (Paz, 1994: 10). Él define el erotismo como *sed de otredad* (1994: 20). No se trata únicamente de un impulso sexual que satisfaga la dimensión instintiva del hombre, sino del deseo de unirse al Otro. En palabras de René Char: «el poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo» (1968: 114). Es este deseo insaciable del hombre el que permite que se exprese en el poema la sed de otredad de la que habla Paz en *La llama doble*, libro dedicado a reflexionar sobre la presencia de la sexualidad, el amor y el erotismo en

la cultura oriental y occidental. Tres conceptos que se encarnan en palabras y palabras que se encarnan en un *tú*. Sin este *tú* y sin la renuncia al *yo* no hay amor, ni erotismo, ni sexualidad: «El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar al yo no es negar al ser. (...) La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista.» (Paz, 1983: 37) Estas palabras pertenecen a un ciclo de conferencias que organizó la Universidad Nacional de México en 1954 titulado *Los grandes temas de nuestro tiempo* y forman parte de unas reflexiones sobre el surrealismo. La contradicción que contiene dicha afirmación se resuelve en el oxímoron, en la fusión de contrarios, una clara reminiscencia romántica que recuperan los surrealistas y que evoca dos elementos fundamentales: el amor y la mujer. Con ellos, la libertad erótica se alía a la creencia en el amor único. «La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre, y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día» (Paz, 1983: 81), las dos realidades que conforman el acto erótico: la mutua entrega del hombre y la mujer supone el abandono hacia la otredad que he mencionado antes.

Octavio Paz declara que «una de las funciones de la literatura es la representación de las pasiones. La preponderancia del tema amoroso en nuestras obras literarias muestra que el amor ha sido una pasión central de los hombres y las mujeres de Occidente» (1994: 102). Estas ideas se manifiestan en la realidad concreta de sus poemas y de su única obra de teatro, *La hija de Rappaccini*, que analizaré más adelante.

LA HIJA DE RAPPACCINI DE NATHANIEL HAWTHORNE

Rappaccini's daughter es el título de un cuento del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864) que apareció por primera vez en *The United States Magazine and Democratic Review*, en diciembre de 1844 (Sterne, 1976: 231), y que más tarde se publicó en la colección *Mosses from an Old Manse*. Su obra se suele adscribir al romanticismo oscuro, movimiento surgido a partir del trascendentalismo y del que se fue alejando progresivamente. *La hija de Rappaccini* contiene elementos que permiten asociarlo con el género gótico inglés, si bien este se centra en suscitar terror y aquel en mostrar la dimensión misteriosa, oculta o maléfica del ser humano.



Ya María Elena Isibasi ha hablado de la intertextualidad de esta obra. Hawthorne confiesa al principio del relato que *La hija de Rappaccini* es una traducción de *Béatrice, ou la Belle Empoisonneuse*, un relato de Monsieur de L'Aubépine (*aubépine* es el equivalente francés de la voz inglesa *hawthorne*, espino blanco). Es un detalle muy significativo, pues esta planta define perfectamente la personalidad de Beatriz: «Beatriz es una mujer “espinosa”, peligrosa porque su solo contacto es mortal pero es “una de las criaturas más bellas que han visto estos viejos ojos”» (Isibasi Pouchin, 2007-2008: 141). A su vez, como se sabrá después de leer el cuento, el argumento procede de una historia india. Pues bien, Octavio Paz escribe una versión en formato teatral, siendo fiel a su idea de concebir la imitación y la creación: «en cada período los poetas europeos –ahora también los del continente americano, en sus dos mitades– escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de estas versiones es, asimismo, un poema original y distinto» (1971: 17). Esto es precisamente lo que ocurre con *La hija de Rappaccini* de Paz: la renueva, la reescribe, la adapta a su poética.

LA HIJA DE RAPPACCINI DE OCTAVIO PAZ

Cuando regresa a México en 1953 tras su estancia en Francia y en Oriente, Octavio Paz se encuentra un país dominado por dos ideologías: el nacionalismo y el arte comprometido, posturas que él no compartía y a las cuales englobó en una crítica al socialismo totalitario. Lo que más le gustó de esta época fue «un experimento, una experiencia literaria plástica y visual [...] *Poesía en voz alta*, que fue una tentativa de volver a la palabra hablada, es decir, que la poesía encarnase en la voz de una actriz o de un actor y que fuese teatro pero teatro poético»¹. De hecho, el propio autor incluyó *La hija de Rappaccini* en el séptimo volumen de su obra completa, dedicado a su poesía.

La obra se representó el 31 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito de México y fue una de las cuatro obras que se incluyeron en el segundo programa de *Poesía en voz alta*, celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México (Isibasi Pouchin, 2007-2008; Blasi, 1979). Se estructura en un solo

¹ Octavio Paz, *recuento de una vida* (parte IV). Entrevista realizada por Sari Bermúdez para Canal 11, con motivo del 79º aniversario de poeta (31-03-1993). <https://www.youtube.com/watch?v=TYWDeNq-fwzQ>, min. 2'55 a 3'21 [consultada el 31-10-2014].

acto formado por un prólogo, nueve escenas y un epílogo. La teatralidad de la obra se comprueba inmediatamente por la presentación del texto: primero una lista de personajes por orden de aparición y después por las intervenciones de cada uno de los personajes marcadas tipográficamente, además de las numerosas acotaciones.

Los personajes reciben el mismo nombre que en el cuento de Hawthorne, aunque traducidos del italiano al español en el caso de Isabel (Lisabetta), la anciana criada; Juan (Giovanni), el joven estudiante napolitano que se instala en Padua y Beatriz (Beatrice), la hija del Dr. Rappaccini. Paz crea un nuevo personaje: el Mensajero, que ejerce la función de narrador y también recuerda a los coros de las tragedias grecolatinas. Desconocemos su nombre, su origen, incluso su sexo. Es un personaje simbólico que podría dar voz a la propia Poesía y se presenta como un espacio sin tiempo, un espacio vacío y un tiempo que lo llenan todo, que lo cubren todo. Se presenta también como una entidad asexual en la que se unen los dos sexos. «Soy el lugar de encuentro», afirma. «Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que no sea mío. Nada excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar de encuentro, en mí desembocan todos los caminos» (Paz, 1999, vol. VII: 291).

El Mensajero comienza a mostrar cartas del Tarot, en las que las imágenes que aparecen guardan un parecido con los personajes que van a intervenir en la obra². Así, «la Reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo» sería Beatriz; el «Rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero, el libro de las leyes y el código moral sobre las rodillas temblorosas [...] –el Rey justiciero y virtuoso–», el Dr. Baglioni, que pretende hacer alarde de su sabiduría para derrotar a Rappaccini pasando por alto el amor de Juan hacia Beatriz. El Ermitaño es el Dr. Rappaccini, preocupado únicamente por aumentar su conocimiento científico aun a costa de la felicidad de su hija. El Juglar, Juan, el adolescente, que «dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado

² Sobre la influencia de T.S. Elliot aquí, léase el artículo de Irma González Pelayo «Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz», en *Literatura Mexicana*, vol.2, nº 1, 1991, págs. 121-134 (128-133).



por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja» y se dirige hacia el Mensajero, que no existe, en busca de su sueño. La última carta que muestra es la de los Amantes, Juan y Beatriz: «son dos figuras, una color de día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?» (Paz, 1999, vol. VII: 292).

Creo que las claves del pensamiento poético de Octavio Paz sobre el erotismo pueden resumirse en los tres apartados que desarrollaré a continuación:

La recíproca identificación de los amantes

En la segunda escena de la obra, la anciana Isabel, al percibir la soledad del joven, decide regalarle un ramo de rosas. Juan, como no conoce a nadie para dárselas, imagina frente al espejo de su habitación que le regala las rosas a una joven. En la tercera escena se produce el primer encuentro entre Juan y Beatriz. Ella no puede evitar sentirse sola, a pesar de que su padre le explique que las plantas de su jardín son mejores, que son diferentes a todas las demás: su veneno las hace inmortales. Son únicas en sus formas y en sus frutos y flores, que brillan como piedras preciosas. Beatriz llama «hermano» a uno de los árboles del jardín que está repleto de frutos. Las plantas son su única familia. Irma González destaca la erotización de este elemento:

[...] para Beatriz es comunión a todos los niveles: como hermano, al haber sido engendrado por el mismo padre; como hijo, al haberlo atendido con esmero; como amante y esposo, ya que mutuamente se corresponden, se habían fundido en un solo ser, un mismo hálito mortífero. La súplica última es la reiteración del deseo de comulgar, de disolverse en los mismos venenos que originaron su ser. Paradoja: Beatriz se autoasume, pero al mismo tiempo se autodestruye (1991: 130)

Necesita una compañía semejante a ella y esa necesidad la lleva a imaginarse a ese árbol, su hermano, con forma humana, alto, guapo. En el momento en que le pide que le hable, que le diga algo, aunque solo sea “buenas tardes”, Juan, asomado al balcón, la saluda con esas mismas palabras. Le lanza las rosas: «¡son rosas acabadas de cortar! Si las huele le dirán mi nombre». Beatriz le dice su nombre, Juan también se presenta, pero ella se marcha de repente sin darle tiempo a terminar de hablar. ¿Qué sentiría Beatriz al coger

esas rosas? ¿Qué le dirían acerca de Juan? Lo primero que una persona desea conocer sobre la otra persona es su identidad. Por eso Paz afirma que en la pregunta “¿quién eres?”, que se hacen todos los enamorados, se resume el misterio erótico (1994: 10). No nos ha de extrañar, por tanto, el comienzo del primer poema de *Libertad bajo palabra* (Paz, 2009)³: «tu nombre/ nace de mí, de mi sombra». El nombre revela la identidad de uno mismo, permite que los demás se puedan dirigir a él, llamarlo, es decir, proyectar su propia identidad en la identidad de otro.

La cuarta escena la abarca por completo el Mensajero, que contempla a Juan mientras duerme y se pregunta si el chico se habrá dado cuenta de que el ramo de rosas que lanzó a Beatriz se quemó en sus manos nada más cogerlo. Describe el sueño de Juan: en él, el joven estudiante sueña que camina por una ciudad con paredes de cristal que reflejan su propia imagen. Para poder escapar de esa condena a no salir de sí mismo es necesario que retroceda en el tiempo y regrese al origen: «la mañana nace de tu costado» (Paz, 1999, vol. VII: 300). Es una referencia clara al libro del *Génesis* (*Gén 2, 21-22*), al libro del origen, en el que Yahveh forma a Eva de la costilla de Adán. Octavio Paz identifica a la mujer como la mañana, el fin de la noche, y como la luz, que salva al hombre de la oscuridad, caracterización recurrente en sus poemas, entre otros, en uno de *Noche de resurrecciones* de *Libertad bajo palabra*:

Blanda invasión de alas es la noche,
viento parado en una apenas rama:
la tierra calla, el agua en sueños habla.
De un costado del hombre nace el día

(LBP5, *Noche de resurrecciones*, 1937, pág. 91)

La sexta escena nos presenta a un Juan pensativo, reflexionando sobre la conversación que ha mantenido con el profesor Baglioni en la quinta escena, pero prefiere no desconfiar de Beatriz. Tras dudar durante unos instantes, decide tirarse al jardín desde el balcón. En este detalle se diferencia del cuento de Hawthorne, en el que Giovanni accede al jardín por una puerta secreta que le muestra Lisabetta. Lo misterioso de Hawthorne se sustituye aquí por lo instintivo y surrealista. Cuando se inclina sobre una flor, aparece Beatriz.

³ Citaré a partir de la edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2009, que aparecerá como LBP5.



Juan se descubre a sí mismo al verse reflejado en Beatriz hasta el punto de tener la sensación de haberse transformado también en una planta, cubierto de hojas verdes. Me inclino a pensar que Juan y Beatriz aparecen representados ya en las dos plantas amorosas que el Dr. Rappaccini separó en la tercera escena (Paz, 1999, vol. VII: 296). Igual que en el cuento de Hawthorne, la perfecta integración de Beatriz en el jardín hace que ella parezca una flor. El propio Juan le dice:

Al verla, entre tanta planta desconocida, la reconocí, familiar como una flor y, no obstante, remota. [...] Todo mi ser empezó a cubrirse de hojas verdes. Mi cabeza, en lugar de ser esta triste máquina que produce confusos pensamientos, se convirtió en un lago. Desde entonces no pienso: reflejo. Abra los ojos o los cierre, no veo otra cosa que su imagen (Paz, 1999, vol. VII: 305)

El agua da vida a las plantas y produce reflejos, en este caso, el de Beatriz. El agua y el espejo cumplen la misma función aunque de diferentes formas: ambos reflejan la realidad pero a Juan el espejo le ofrece la imagen de sí mismo y, además, una imagen invertida. Sin embargo, el agua refleja a la otra persona. Beatriz se sintió liberada la primera vez que vio a Juan:

Esa noche sentí que volaba. Pero volví a caer aquí, al jardín. Sentí que los perfumes de todas estas plantas se habían entretejido para formar una malla de hilos impalpables, que dulcemente, con gran suavidad, me apresaba. Estoy ligada al suelo. Soy una de estas plantas. Si me arrancasen, moriría. ¡Vete, déjame aquí! (Paz, 1999, vol. VII: 305).

Esa malla de hilos impalpables es la misma a la que se refirió el profesor Baglioni en la primera conversación que tuvo con Juan, advirtiéndole que se ahogaría en ella. Él quiere romper esa malla, sacarla del jardín y mostrarle el mundo, pero no entiende que Beatriz, fuera de su hábitat natural, no sobreviviría. Si antes le ha pedido que se fuera, ahora le pide que se quede y Juan responde:

Rodearte como el río ciñe a una isla, respirarte, beber la luz que bebe tu boca. Me miras y tus ojos tejen para mí una fresca armadura de reflejos. Recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir en tus pechos, amanecer en tu garganta, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descen-

der hasta tu vientre...Perderme en ti, para encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. Nacer en ti, morir en ti. (Paz, 1999, vol. VII: 306)

La respuesta de Juan contiene imágenes muy parecidas a las que se evocan en «Piedra de Sol», el poema que cierra *Libertad bajo palabra*. Es realmente asombroso que este poema contenga en sí mismo toda una teoría poética: la sucesión de elementos comienza con el agua, el agua en forma de chorro, de fuente, que nace de la tierra igual que un árbol y que va marcando el camino que seguirá el poeta en su proceso de búsqueda. Al agua le sigue el árbol, al árbol el cuerpo de la mujer y a partir de aquí se vuelve a activar el componente erótico a través de un proceso de deslizamiento, de analogía, de correspondencias siguiendo la línea de Baudelaire.

En una acotación se indica que Beatriz se empieza a despertar. Lo que ocurre es que ella ha reconocido en Juan a su semejante humano, a la otra mitad que la completa.

El vínculo de la mujer con la naturaleza

Es evidente que en esta obra la naturaleza adquiere un gran protagonismo en relación con Beatriz. En la historia de Hawthorne, Giovanni aprecia un sorprendente parecido entre ella y esa planta de flores violetas a la que trata con tanto cariño, como si fuera de su familia. No se debe obviar la presencia en la mitología azteca de la diosa Coatlicue, la diosa de la Tierra, madre del dios Huitzilopochtli y, por tanto, de toda la humanidad. Se la suele representar con atributos negativos:

[...] la cabeza está formada por dos serpientes que se miran [...] El pecho está cubierto por un collar de corazones y manos humanas, con una calavera a modo de dije. La falda [...] es un conjunto de serpientes entrelazadas [...] Las piernas están rematadas en garras de águila [...] Esta estatua ha sido definida por la cultura occidental tanto de obra maestra de la cultura azteca como de símbolo del «horror» que la religión del sacrificio humano producía (Batalla Rosado y de Rojas, 2008, 132).

El autor puso mucho empeño en tratar de recuperar la tradición e indagar en los orígenes de México, y tanto la mitología como la religión es un punto



de partida imprescindible. Tal vez solo respondiendo a las preguntas «quiénes somos» y «de dónde venimos» podemos descubrir nuestra identidad, podemos conocernos.

Es en el jardín donde ellos se conocen, donde se re-conocen, a pesar de que se trate de un entorno artificial y manipulado. Ese espacio, ya señaló Selena Millares, «es una materialización del concepto que tiene nuestro autor del cosmos como cuerpo y escritura» (1995: 179). Explica Mayu Kusumi la aparición en él de «dos fuerzas opuestas que se corresponden», de la misma manera en que el Ying y el Yang se combinan, según el pensamiento de Tao, y forman el universo (2000: 52).

El universo y la naturaleza han sido creados, pero a esta se le ha otorgado una serie de leyes creadoras. ¿Estará aquí el punto de unión entre la naturaleza y la mujer? La mujer es capaz de dar vida, la mujer da a luz al niño, que es fruto de la unión entre el hombre y la mujer. Este reconocimiento de la mujer como fuente de vida lo hizo ya Novalis con su afirmación «la mujer es el alimento corporal más elevado» (Paz, 1999, vol. VII: 176) y pertenece además a la filosofía tántrica, según la cual la mujer es un altar, una mesa viva sobre la que se ponen frutos vivos (Paz, 1991: 98)⁴. Asimismo, el poeta *da a luz* a la poesía, fruto de su unión con la naturaleza, con sus leyes, con el lenguaje. Sin embargo, en la unión amorosa, se ha explicado, el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida. En efecto, eso mismo le ocurre a Juan con Beatriz. Si Beatriz en *La Divina Comedia* de Dante es la guía, Beatriz aquí va a guiar a Juan hacia el descubrimiento del amor. Pero, como aparecerá después, Beatriz le conduce hacia la muerte, en cierta manera igual que Eva a Adán. En la sexta escena, cuando Beatriz le pregunta qué le puede dar a cambio de las rosas que él le lanzó, Juan responde: «un ramo de las flores de este árbol. Tenerlo esta noche junto a mi almohada será como tenerte a ti» (Paz, 1999, vol. VII: 307). Si tenemos en cuenta, junto a Paz, que el hombre es capaz de recuperar la inocencia natural a través del amor y el amor es atracción, entonces solo se puede llevar a cabo dicha recuperación aproximándose a ese *Otro* mimetizado con la naturaleza.

⁴ *Teatro de signos/Transparencias* (ed. Julián Ríos), Madrid, Fundamentos, 1998 (3ª ed.) Octavio Paz, al no enumerar las páginas de este libro, propone una lectura libre. Se trata de una recopilación de fragmentos de otras de sus obras. La cita pertenece a *Conjunciones y disyunciones* (1991: 98) y aparece en la página siguiente al poema «Eje» de *Ladera Este*.



El movimiento cósmico y el movimiento poético

En la séptima escena el Mensajero narra el encuentro de los dos amantes, que hacen lo que él va diciendo. Se pasean por el jardín respirando el aroma de esas flores artificiales creadas por el doctor Rappaccini. Es importante señalar que en la mano de Juan que tocó Beatriz empezaron a aparecer y desaparecer «cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas» (Paz, 1999, vol. VII: 308). Podrían ser, tal vez, los cinco dedos de la mano de Beatriz, que tienen apariencia de flor. Juan fue envenenado por Beatriz en el momento en que se produjo contacto entre ellos. Ya no pueden vivir el uno sin el otro. Al alterar las palabras que pronunció el doctor Rappaccini (Paz, 1999, vol. VII: 297)⁵, la afirmación sería la siguiente: «lo que para unos es muerte, para otros es vida». Son diferentes a los demás hombres, han muerto, aunque se les ha otorgado una vida distinta, una vida que se mantiene gracias al veneno. Son partícipes de los experimentos científicos, pero a ellos únicamente les importa estar juntos, reconocerse el uno al otro. El Mensajero describe el movimiento de Juan alrededor de Beatriz mientras ella permanece quieta en el centro girando sobre sí misma.

Beatriz es el planeta que gira alrededor del Sol, que es Juan. Juan gira alrededor de Beatriz. Aunque no se señala en el texto, me atrevo a imaginar que Beatriz gira en la misma dirección y al mismo tiempo que Juan, de manera que siempre lo está iluminando. Pero Juan no gira aleatoriamente, sino dentro de órbitas, círculos que se van haciendo cada vez más estrechos: «ella se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable» (Paz, 1999, vol. VII: 308). Él se inclina sobre ella, ella se abre y comienza a girar alrededor de Juan, que se queda en el centro, quieto. Uno gira alrededor del otro, una fuerza de atracción y otra de separación los condena a no tocarse.

La escena octava transcurre en la habitación de Juan. Baglioni trata de convencer a Juan de que se ha convertido en una víctima de los experimentos de Rappaccini y le ofrece un antídoto para combatir el veneno y hacer que Beatriz recupere su naturaleza original.

En la última escena, la novena, Juan piensa que el profesor Baglioni se ha inventado lo que le ha contado por la enemistad académica que le une a

⁵ «lo que para unos es vida, para otros es muerte».



Rappaccini. Desconfía de Beatriz, del ramo de rosas que se marchitó entre sus manos, de las manchas que le salieron en la mano pero que ya han desaparecido. Él está convencido de que no le ha ocurrido nada y de que está sano. Le pide a la criada Isabel que le dé una rosa y al soplar sobre ella la flor se empieza a marchitar. Juan entonces se da cuenta de que su aliento está envenenado: «un muro de veneno me separa del mundo... y me une a un monstruo» (Paz, 1999, vol. VII: 312). En ese momento, escucha la voz de Beatriz, que le llama. Cuando Juan salta al jardín se inicia una conversación de gran tensión. La referencia que hace Beatriz al aroma de una flor da pie a la acusación de Juan: «¡atrás, no me toques! Manzana podrida, manzana envenenada. Muerta ¡y engalanada con los atributos de la vida!» (Paz, 1999, vol. VII: 313). Beatriz le explica que su padre la mantuvo aislada de los demás, excepto de sus plantas, y eso la enseñó a comportarse como una de ellas. Se alude directamente al pecado original relatado en el libro del *Génesis* (Gn 3, 1-13). Beatriz es Eva y es la manzana, donde se difuminan los límites entre el bien y el mal. Eva cae en la tentación tramada por el demonio, que le permite alcanzar la sabiduría de Dios: lo bueno, la obediencia a su creador, se entiende como privación; y lo malo, comer del fruto prohibido, se convierte en bueno.

Se oye de pronto la voz de Rappaccini. Le comunica a su hija que ya no estará sola porque ahora Juan posee su misma naturaleza y no corre ningún peligro si toca a Beatriz o cualquiera de las plantas del jardín. Lo que les une es el veneno, la muerte. Juan saca el antídoto del profesor Baglioni para devolverle a Beatriz su verdadera naturaleza. Su padre le dice que no lo beba, pues su organismo está tan acostumbrado al veneno que cualquier otra sustancia le provocaría la muerte. Una vez más se confunden el Bien y el Mal. Beatriz, que es consciente de que el antídoto la va a matar, está dispuesta a beberlo porque es lo único que le permitirá devolverle la vida, es decir, descubrir su verdadera identidad. Las palabras «ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla [...] Ya caigo, ¡caigo hacia dentro y no toco el fondo de mi alma» (Paz, 1999, vol. VII: 316) quieren decir que ha saltado de la muerte, “del jardín”, a la vida. Es una caída infinita, como infinito es el proceso de conocimiento individual. El poema «Espejo» refleja, como no podía ser de otra manera, la importancia de descubrir la propia identidad y presenta imágenes idénticas a las de la obra teatral:



(...)

o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mí rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

(...)

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco.

(LBP5, *Puerta condenada*, 1938-1946: 121)

Vivir y morir para renacer de nuevo, y así sucesivamente, reflejando en la tierra el comportamiento del universo. La idea del salto a la otra orilla proviene del budismo, como explica Octavio Paz:

Mahaprajñāparamita es un término sánscrito del país occidental; en lengua tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada [...]. ¿Qué es *Maha*? *Maha* es grande [...] ¿Qué es *Prajña*? *Prajña* es sabiduría [...] ¿Qué es *Paramita*?: la otra orilla alcanzada [...] Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla [...] Al desprendernos del mundo objetivo, no hay muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla. (Paz, 1999, vol. I: 161)

Todos los ritos, continúa Paz, nos cambian, nos hacen *otro*:

[...] En suma, el «salto mortal», la experiencia de la «otra orilla», implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la «otra orilla» está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (Paz, 1999, vol. I: 161-162)

Son fácilmente identificables estas reflexiones en la última intervención del Mensajero, que supone el final de la obra:



Una tras otra se suceden las figuras –el Juglar, el Ermitaño, la Dama-, una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y se separan. Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. ¡Paz a los que buscan, paz a los que están solos y giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó está pasando todavía (Paz, 1999, vol. VII: 317).

La danza del quinto soneto que aparece en el poemario *Primer día de Libertad bajo palabra* es la misma que realizan Juan y Beatriz en la sexta escena:

Cielo que gira y nube no asentada
sino en la danza de la luz huidiza,
cuerpos que brotan como la sonrisa
de la luz en la playa no pisada.

¡Qué fértil sed bajo tu luz gozada!,
¡qué tierna voluntad de nube y brisa
en torbellino puro nos realiza
y mueve en danza nuestra sangre atada!

Vértigo inmóvil, avidez primera,
aire de amor que nos exalta y libra:
danzan los cuerpos su quietud ociosa,

danzan su propia muerte venidera,
arco de un solo son en el que vibra
nuestra anudada desnudez dichosa.

(LBP5, *Primer día*, 1935: 79)

El comentario «la soledad no hace daño» (Paz, 1999, vol. VII: 294) de Juan a la criada Isabel, con el que termina la primera escena, anuncia el final de la obra. Mientras que en el cuento de Hawthorne Beatriz muere, en la obra de Paz, como muy bien apunta Richard C. Sterne, Beatriz «acusses him of



refusing to accept the mortal risk of love» (1976: 234). No muere, sino que empieza a conocerse, es decir, regresa a sí misma. Juan, el joven que se contemplaba a sí mismo en el espejo, al no renunciar del todo a su yo, condena a Beatriz a la soledad. Esta soledad, le permite a ella, sin embargo, ahondar en el conocimiento de su propia identidad. «Paz busca en la soledad de la poesía la fuente misma de su propio ser. En los poemas de juventud -1938 a 1942- predomina la vivencia de la soledad sobre la posibilidad de autoconocerse y llegar a ser. Solo ahondando en la soledad misma logrará el poeta alcanzar la experiencia de la comunión» (Xirau, 1974: 31). Esta interpretación de Ramón Xirau sobre la poesía de Octavio Paz describe la situación planteada en el final de la obra y la visión que el poeta tiene de ese momento histórico. No creo que sea acertada la conclusión de que la intención última sea reflejar «la imposibilidad del acceso a la redención por medio del amor» (González Pelayo, 1991: 133), ya que eso contradiría la idea de que «el amor nos revela la forma más alta de la libertad: la libre elección de necesidad» (Paz, 1983: 40), sino más bien la que menciona Irma González un párrafo antes: «reflejar la soledad espiritual del hombre moderno» (1991: 132). Es la incapacidad de Juan de salir de sí mismo la que desencadena su separación de Beatriz. No es que él elija las dos vertientes del amor; él elige su vida porque no desea compartir la naturaleza de Beatriz. Paz, tal vez, podría estar tratando de denunciar el individualismo del hombre en la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BATALLA ROSADO, Juan José; de Rojas, José Luis (2008), *La religión azteca*, Granada (Universidad de Granada), Trotta.
- (1968), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer.
- BLASI, Alberto (1979), «Artificio e intencionalidad de *La hija de Rappaccini*» en *Cuadernos hispanoamericanos* 343-345, págs. 525-532.
- BRETON, André (1993), *Poemas II*, Madrid, Visor.
- CHAR, René (1968), *Antología* (trad. Raúl Gustavo Aguirre), Buenos Aires, Ediciones del Mediodía.



- GONZÁLEZ PELAYO, Irma (1991), «Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz», en *Literatura Mexicana*, vol. 2, n° 1, págs. 121-134.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2009), *Musgos de una vieja casa parroquial* (trad. Marcelo Cohen), Barcelona, Acantilado.
- (1996), *Tales and Sketches*, Nueva York, Library of America College Edition.
- ISIBASI POUCHIN, María Elena (2007-2008), «El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*» en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 14, págs. 139-152.
- KUSUMI, Mayu (2000), «El jardín en *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz. El jardín como un universo» en *Cuadernos Canela*, vol. XII, págs. 45-59.
- <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc12kusumi.pdf> [consultado el 31-10-2014]
- MILLARES, Selena (1994-1995), «Aproximaciones a *La hija de Rappaccini*» en *Teatro: revista de estudios teatrales*, N° 6-7, págs. 177-182.
- PAZ, Octavio (1971), *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- (1983) *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos.
 - (1991) *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1993) *Octavio Paz, recuento de una vida*. Entrevista realizada por Sari Bermúdez para Canal 11, con motivo del 79º aniversario de poeta. <https://www.youtube.com/watch?v=TYWDeNqfwzQ>. 31-03-1993 [consultada el 31-10-2014].
 - (1994) *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1998) *Teatro de signos* (ed. Julián Ríos), Madrid, Fundamentos.
 - (1999) *La hija de Rappaccini* en *Obra poética (1935-1998), Obras completas VII*, Barcelona, Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg, págs. 285-317.
 - (1999) *El arco y la lira* en *La casa de la presencia. Poesía e historia, Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, págs. 35-361.

— (2009) *Libertad bajo palabra*, ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra.

STERNE, Richard C. (1976), «Hawthorne Transformed: Octavio Paz's *La hija de Rappaccini*» en *Comparative Literature Studies* vol. 13, n° 3, págs. 230-239.

XIRAU, Ramón (1974), «Del símbolo a la imagen», *Aproximaciones a Octavio Paz* (ed. Ángel Flores), México, Joaquín Mortiz, págs. 28-31.

