

Scholar@UPRM

Leitmotivos surrealistas: Elementos alquímicos de agua y fuego, aire y tierra en el poema "Salamandra" de Octavio Paz

Item Type	Essay
Authors	Oviedo, Ollie O.
Publisher	Centro de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez
Download date	2025-04-18 08:01:18
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.11801/3458

**LEITMOTIVS SURREALISTAS:
Elementos Alquímicos de Agua y Fuego, Aire y
Tierra en el Poema “Salamandra” de Octavio Paz**

(Traducido del inglés por Lydia Llerena,
California State University, Long Beach)*

Ollie O. Oviedo

*La razón ha traicionado a la mente;... ahora la mente debe encontrar maneras para liberarse de esta razón. Si tiene éxito, la mente por fin podrá tocar el clavicordio de los sentidos correctamente. Por lo tanto, los surrealistas tienen en sus manos la obligación de investigar el escondrijo de la mente que la razón ha desechado.***

Anna Balakian

El Premio Nobel de Literatura de 1990 se le otorgó al autor mexicano Octavio Paz —entre otras cosas, por su “escritura apasionada con amplios horizontes, caracterizada por una inteligencia sensual y una integridad humanística”. Esta es la primera vez que este premio se le otorga a un escritor mexicano, siendo Paz el quinto latinoamericano ganador de este reconocimiento literario. Poeta, filósofo y crítico literario, a Paz se le conoce muy bien tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo, y, en especial, en Europa y Latinoamérica, ya que la mayoría de sus obras se han traducido al inglés y muchos otros idiomas. Debido a sus entrevistas en la televisión de la ciudad de Nueva York (una de ellas con el poeta americano Mark Strand), sus cátedras en la Universidad de Harvard, y su amplia carrera diplomática como embajador en las Naciones Unidas, Francia e India, él y su obra se han hecho más accesibles al público de habla inglesa y de otros idiomas europeos.

* Una versión diferente de este trabajo se publicó en *Surrealism and the Oneiric Process*; Editor, Joseph Tyler (Carrollton: West Georgia College, 1992) 149-168.

** La bastardilla del epígrafe fue agregada por el autor.

Desde que Anna Balakian, mi profesora de surrealismo en New York University, me dio a conocer la obra de Paz, me ha fascinado su alcance multifacético de sabiduría tanto en literatura como en filosofía, así como también la originalidad de su pensamiento crítico y artístico. Nacido en 1914 en la ciudad de México, Paz aún marcha bien —no solamente publicando (su libro más reciente se llama *The Other Voice: Essays on Modern Poetry*, trad. Helen Lane, New York: Harcourt, 1992) sino también ayudando a rehacer el sistema político de su país, México, que es un gigante dormido. Su regreso abrupto de Francia a su país natal —para colaborar en la protesta por la masacre de varios estudiantes cometida por el gobierno mexicano en 1968, y para ayudar en la lucha de su gente por una verdadera democracia allí— no le pareció extraño a los que ya sabían del compromiso incondicional de Paz con los principios democráticos universales. Esto se había hecho evidente con su regreso a México después de luchar en la guerra civil española (al igual que lo hicieron otros escritores muy conocidos, como George Orwell). Este es el Octavio Paz que siempre hemos conocido: un crítico social amante de la humanidad, lleno de poesía, quien gustosamente participa en los sacrificios ceremoniales que deben redimir a la humanidad de su sufrimiento diario. Muriel Rukeyser, una de sus más ávidas traductoras, en su prólogo a la edición de 1963 de *Octavio Paz: Early Poems: 1935-1955*, está de acuerdo con mi sugerencia cuando ella dice lo que Paz cree: que “La palabra es equitativa al dolor”, y que él “cree en el mundo antiguo —no como sacrificio, sino como fe— y en el arrancarse el corazón a fin de alimentar al sol, y en enfrentarse a ese ciclo solar porque sabe que es la única manera de trascender nuestro mundo consciente; y que ese sol sí gira; pero que es el mismo ser humano quien lo atraviesa”. Efectivamente, tanto esta alimentación del sol (un *leitmotiv* de *fuego*) y la regeneración del espíritu a través del fuego en “el presente eterno” —como también la reconciliación de opuestos— están entrelazados en la temática central de “Salamandra”.

El modo mítico

Sin fe tradicional en la cual apoyarse, el lector se ve forzado a asumir que Paz debe usar cualquier modelo mítico que esté a su disposición (y esta fe aquí debe entenderse como el mito) para narrarnos poéticamente el mito azteca de la Salamandra. Por lo tanto, en “Salamandra” los significados simbólicos de su propio progreso espiritual los extrae de mitologías que aparecen en diferentes formas en toda manifestación de la sed humana por una trascendencia psicológica y síquico-espiritual.

Cabe aclarar que la obra poética de Paz, en general, sugiere al lector que el ser humano está en busca de un mito propio, el cual es a la vez universal: es decir, de una matriz mítica de creencias a través de la cual nuestra existencia, que es limitada por el tiempo, pueda eternizarse y hacerse real. Paz conecta esta matriz mítica en “Salamandra” con su incorporación de los elementos primordiales, o de la alquimia del *fuego*, el *agua*, el *aire*, y la *tierra* —particularmente el *fuego* y el *agua*, los cuales examinaré detalladamente en este análisis.

A propósito de Carl Jung, él explica en su libro *The Archetypes and the Collective Unconscious* (6) cómo los mitos representan fenómenos psíquicos que “revelan” la “naturaleza” o algo especial sobre el alma de todo ser humano. Jung llama “arquetipos” a estos fenómenos psíquicos porque su origen yace en el “inconsciente colectivo” de cada individuo, lo cual depende de su cultura.

Los procesos mitológicos de la naturaleza, tales como el verano e invierno, las fases de la luna, las épocas de lluvia, etc., no son de ninguna manera alegorías ... de estos acontecimientos objetivos; más bien son expresiones simbólicas del drama interno e inconsciente de la síquis que se vuelve accesible a la conciencia del hombre a través de la proyección —que se refleja en los eventos de la naturaleza.

Y Norman N. Holland en su libro *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology* expande el concepto de Jung sobre estos fenómenos, cuando nos dice que los críticos literarios los usan con aplicaciones psicológicas y arquetípicas, y de manera muy particular cuando estos fenómenos se usan en la poesía. Holland argumenta que “Cuando Platón habla de la poesía que debilita la mente, o de la creación poética como locura divina, cuando Aristóteles escribe sobre la catarsis o Coleridge sobre la imaginación, están haciendo afirmaciones psicológicas” (29). Paz también emplea en “Salamandra” el concepto psicológico y arquetípico de que Holland y Jung hablan particularmente, cuando nos dice que los seres humanos deben buscar la armonía psicológica y síquico-espiritual si es que ellos desean alcanzar un balance espiritual perfecto. Implícitamente nos dice que el individuo, representado en el poema de nuestro estudio por la Salamandra, siempre deberá mantenerse en el “centro” del fuego (su propio *yo*) porque de lo contrario será destruido por el *fuego* (y perecerá), como le sucedería a la Salamandra —y como le sucedió al legendario Quetzalcóatl en su lucha por encontrar totalidad espiritual.

De la manera que David Adams Leeming lo ve, “Casi todas las grandes épicas universales —*Beowulf*, *El paraíso perdido*, *El cantar del mío Cid*, *La divina comedia*— son historias cuyo tema central, en

una u otra forma, es el de sus héroes viajando en busca de su propia identidad” (197). Y su caracterización sin duda corresponde a obras literarias como *La Odisea de Homero*, el *Ulises de Joyce*, y *La Eneida de Virgilio*. Es decir, el origen de estas épicas está arraigado en los mitos de las diferentes culturas en las cuales ellas fueron escritas y en donde sus héroes viven grandes hazañas en su devenir. Al igual que la leyenda de Hércules, Jesús, Teseo, Dionisios, Fausto, etc., “La leyenda de Quetzalcóatl...es el principio de una muerte cíclica, que no incluye, sin embargo, el elíxir que calma la sed. Hasta al sabio se engaña en sí mismo con la promesa de ser “‘convertido en niño’ nuevamente” (Leeming 199). Las “muertes y el renacimiento” de “Jesús, Osiris, Attis, Adonis, y Dionisios”, continúa Leeming, “son también parte de la naturaleza del héroe en su búsqueda de una vida eterna” (199). Significó que la base de todas estas historias es psicológica, por lo tanto arquetípica, ya que ellas representan en el individuo “su necesidad de definirse o ‘verificarse’ —de sufrir la agonía de la vida adulta, de alcanzar sus recompensas, y de ‘adquirir estatura heroica’. El héroe —nuestro representante [o arquetipo]— ha establecido sus orígenes, ha encontrado el destino divino dentro de sí, y ahora debe experimentar ese destino” (Leeming 199; los corchetes son del autor).

De igual manera que los héroes en las obras previamente mencionadas que luchan contra casi lo imposible para triunfar en su afán de obtener su *individuación* (armonía y paz espiritual total), para con ella poder llegar a tener una vida espiritual feliz, el héroe de Paz, Quetzalcóatl (nel Ser-Doble” o Salamandra), deberá vencer todos los obstáculos en la búsqueda de su identidad propia (honesta) para así poder alcanzar una vida eterna. Efectivamente, lo distintivo de la poesía de Paz yace en su expresión de la conciencia evolutiva de su enfrentamiento directo como poeta con su estado en la condición humana universal. Es decir, el poeta Paz está en constante consecución de sus propias respuestas y su propio destino al emplear el modo poético surrealista cuando nos relata el mito azteca de la Salamandra. Muy acertadamente escribió Balakian en la revista americana *Saturday Review*, que Paz “...pertenece al sector de los ‘magos’ del surrealismo, en el linaje de aquellos que asumen el papel de un Teseo de nuestros días irrumpiendo en el laberinto humano”.

Los críticos literarios concuerdan en que cualquier intento de entender los modos poéticos de Paz requiere que la audiencia-lectora establezca primero la estructura básica de cada uno de sus poemas para luego poder encontrar el enfoque o esquema de cada composi-

ción poética.¹ Esta práctica, entonces, le permitirá al lector establecer la progresión poética Paziana, lo cual dependerá de los referentes externos y el contenido temático, hasta su más destilada expresión de visión poética implícita o sugerida por el mismo. Pero como lectores debemos reconocer de antemano que el paradigma detrás de los *leitmotivs* poéticos de Paz es ese de *trascendencia* a través del sufrimiento físico, psicológico y síquico-espiritual. Paz expresa este tema a través del desarrollo de *leitmotivs* en forma de mitos: el renacimiento que sigue a la muerte en el mito; la integración de la personalidad después de su exploración del subconsciente; el uso del *doble* u *otredad*; los límites del yo, que se ensanchan en el amor erótico; y finalmente, el surgimiento de una obra de arte propia que sigue la lucha del poeta con su profundo manejo del lenguaje como medio, particularmente con la palabra —como su signo semiótico más importante dentro de todos los signos semiológicos.

Como el léxico *trascendencia* se repetirá constantemente en este análisis, dada la premisa de la temática de “Salamandra”, una clarificación inicial es necesaria (en forma de sumario) para que así el lector pueda asimilar fácilmente la posible intención de nuestro poeta. Paz escribe como poeta visionario, y es así como en su poesía más reciente observamos que él la eleva a un nivel en donde la distinción entre su creación artística y su experiencia metafísica se hace difícil de delinear, puesto que a menudo el lector ve que ellas se bifurcan. Pero tales cuestionamientos se vuelven cruciales puesto que ellos se acercan a lo que el crítico literario Amado Alonso denomina el “sistema explosivo” del estilo poético de Paz (110).

Por consiguiente, vemos en “Salamandra” que el lector es testigo del paradigma de trascendencia que es narrado a través del sacrificio de sangre, como se ejemplifica en las siguientes líneas: “Puente colgante entre las eras / puente de sangre fría” (líneas 86-87). Es así como el propósito de este ensayo crítico y teórico es demostrar que el poema “Salamandra” está particularmente basado en un trasfondo mexicano, que es a la vez distintivamente surrealista y que Paz imbuje este poema de versiones multifacéticas del mito mesoamericano de la Salamandra, a menudo incorporando lo *onírico*

¹ Luisa M. Perdigó trata de manera intensiva esta interpretación crítica de la obra poética de Paz en su libro *La Estética de Octavio Paz* (Madrid: Editora Playor, 1975) 21-25. He usado algunos de sus puntos de vista en este trabajo. También he usado la interpretación de textos literarios de Amado Alonso, como en el caso del uso de Paz del “sistema explosivo”, como lo indicó al principio de este trabajo —Amado Alonso, *Materia y Forma en poesía* (Madrid: Editora Gredos, 1955) 110.

y por lo tanto la noción del subconsciente personal y del inconsciente colectivo (concepto que se encuentra en el libro de Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* 3-53; el autor denominará en este trabajo “inconsciente colectivo” lo que se llama comúnmente el “subconsciente colectivo”, para evitar confusión con el “subconsciente/inconsciente personal”). En mi análisis, primero examinaré el historial del mito de la Salamandra azteca; luego proporcionaré una breve sinopsis de los modos míticos y surrealistas empleados por Paz en el poema; y finalmente, mostraré que el uso de motivos surrealistas específicos por su parte —tales como la palabra, la imagen de liberación y redescubrimiento de la inocencia de la palabra, el *doble*, y los elementos alquímicos agua y fuego, aire y tierra—bella y efectivamente ilustran la adherencia particular de Paz a la poesía surrealista. Dentro de estos motivos enfocaré mi discusión en los cuatro elementos primordiales, ya que el enfoque que Paz le da a ellos se conecta directamente con las teorías de Jung acerca del inconsciente colectivo y el sueño, y con el concepto de Freud del inconsciente personal y lo onírico.

Una breve nota en forma de resumen acerca de la mitología mexicana de la Salamandra ayudaría al lector, sobre todo en nuestro estudio crítico. Esta nota resumirá la idea principal de este mito en cuanto a su relevancia con el tema central de “Salamandra”. La leyenda cuenta que la Salamandra es un tipo de lagartija que puede vivir en el *fuego* y regenerarse simultáneamente a través del *fuego*. Esta regeneración tiene una connotación inmediata de iniciación espiritual, la cual proporciona el tema central del poema.

Siguiendo esta línea de pensamiento crítico literario y teórico, la audiencia-lector encuentra la siguiente postulación. Las complejidades del poema se cristalizan en una narración parentética que ocurre solamente en la segunda mitad de la obra poética, la cual Paz la combina con la historia de Xólotl (*el doble* del dios Quetzalcóatl), cuya forma de perro configura la encarnación de la materia, como también lo hace la identidad de Venus, aquí personificado en Quetzalcóatl (líneas 103-117). Este dios (Quetzalcóatl) representa la dualidad del espíritu y la materia, mientras que Xólotl simboliza la víctima cuyo sacrificio es esencial para la redención y liberación del espíritu del ser humano azteca, o mexicano antiguo (Laurette Sójourné 77).

En las leyendas de los Nahuas, según Sójourné (53-79) y los recopiladores de otras mitologías latinoamericanas (por ejemplo, Gray 82), Quetzalcóatl era el rey de los antiguos toltecas, a quien se le consideraba perfecto dentro de las limitaciones humanas. Una

lectura intertextual de este mítico rey/dios tolteca y el relato bíblico del rey David del mundo judeo-cristiano, muestra similitudes temáticas impresionantes entre estas dos deidades. El relato mítico de este rey, a su vez constituye una aproximación al Hombre antes de la caída de Adán y Eva. Quetzalcóatl, de quien podemos asumir que había tenido una existencia mitohistórica como la del Jesús histórico, era completamente casto hasta ese día que fue engañado y llevado a la borrachera por aquellos consejeros malignos quienes sólo querían su destrucción (un ejemplo del arquetipo de las tinieblas, en este caso). En este estado hipnótico él cometió un acto carnal, cuya índole varía según las distintas versiones míticas —que son, a veces, historiográficas. En nuestra versión él se arrepintió de su pecado hasta el punto de imponerse los castigos más severos, a veces extremadamente torturantes, lo cual incluyó el abandono de su reino y aun su propia inmolación. Aunque su cuerpo fue totalmente devorado por el *fuego*, su espíritu —como el de la Salamandra— permaneció intacto, y su corazón ascendió al cielo para transformarse en el planeta Venus, significando, aquí, el principio femenino del amor.

Prosigo la sinopsis. Pero se necesitaron muchas hazañas increíbles para esta transformación. Según una versión mitológica, por ejemplo, Quetzalcóatl primero tuvo que visitar los infiernos para lograr su redención. Para entonces él se convirtió en su *doble*, el perro Xólotl (o fue acompañado por él, según otras versiones). Aquí la versión del mito varía; porque en otra leyenda, Quetzalcóatl y Xólotl realizan juntos el peregrinaje por los infiernos (pasando por pruebas análogas a las que enfrentó el Hércules de la mitología griega). Quetzalcóatl, que estaba destinado a inaugurar el *quinto sol*, o la era cósmica, tuvo que recuperar del poder del amo de los infiernos, Mictlantecuhtli, los huesos de los hombres desaparecidos al final de la *cuarta era cósmica* (Niemann 203-208).² Con estos huesos él debería crear la nueva raza humana (una alusión al concepto cristiano de la creación del mundo). Sin embargo, continúa esta versión, aunque Quetzalcóatl rescató los huesos, no confió en Mictlantecuhtli, quien, enfurecido, envió las codornices en su persecución. Huyendo a gran prisa, él tropezó y cayó, y los pájaros pulverizaron todos los

² En la mitología azteca se conoce a Mictlantecuhtli como el “dios de la muerte”. A menudo se lo representa unido a Quetzalcóatl, a quien a menudo se denomina la serpiente emplumada y también la serpiente con la cabeza en alto. También es dios de la lluvia —dios de la fertilidad, según Danzel, *Mexiko*, vol. 1, como afirma Erich Neimann, *The Great Mother*, trad. Ralph Mamheim (Princeton: Princeton University Press, 1974).

huesos —un desastre redimible solamente a través del (auto)-sacrificio de Quetzalcóatl— sacrificio de su propia vida por los huesos de sus antepasados. Cuenta la leyenda que cuando se superaron las trabas de cuerpo y materia, Quetzalcóatl, para entonces un espíritu puro, ascendió a los cielos en su forma del planeta Venus (que físicamente desaparece primero como el Lucero de la tarde, para luego desaparecer por varios días, para más tarde reaparecer en el este). Con la aparición de una fuerza espiritual capaz de liberar al mundo de la inercia, se inauguró la quinta era —la era del *Sol* y del *epicentro*. Este es el *quinto punto místico del quincunce*, el cual unifica las variedades de la experiencia humana objetivizada en los cuatro puntos cardinales.

Otra leyenda proporciona solamente la versión del “camino de Xólotl”, si bien con el mismo tema de sufrimiento y redención previamente descrito. No obstante, y de acuerdo con su naturaleza más vil, el sacrificio de Xólotl no es como el voluntario de Quetzalcóatl. Esta versión afirma que el *sol había detenido su movimiento rotatorio* en la cuarta era cósmica. Por lo tanto, todos los dioses acordaron que se necesitaba la muerte (o sacrificio) de todos los dioses para superar la inercia que se había producido con la interrupción de la rotación solar; pero solamente Xólotl se negó a sacrificarse. Él se rebeló contra la voluntad de los otros dioses, escapándose y luego escondiéndose primero en el maíz y luego en el maguey. (Una lectura intertextual de este mito azteca sugeriría su recepción a las muchas versiones del mito griego del Minotauro, como se encuentra en la *Bibliotheca* de Apolodoro [c. 144 a. de J.C.], como también en el cuento “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges). Al ser perseguido por los dioses por todas partes y rincones inconcebibles, él se lanzó al agua y se convirtió en el *pez ajolote* (el cual tiene la capacidad de metamorfosearse en amblístoma). En el mito, es bajo esta forma que finalmente lo atrapan y lo matan. Y así su muerte libera la fuerza espiritual que personifica la respiración humana (un *leitmotiv* del *aire*) de Quetzalcóatl, y que nuevamente pone a la materia (ahora inerte) en movimiento. (En la sicología de de Jung, o sicología del subconsciente e inconsciente colectivo, este evento mítico representaría la creación de la energía luminosa síquica, o el alma del ser humano).

En el pensamiento de Paz, esta variación de la leyenda sobre este héroe mítico (el creador, o *leitmotiv* de dios), puede considerarse equitativo a la temática de la búsqueda de *individuación* del poeta mismo en “Salamandra”. Y el acto poético de Paz es al mismo tiempo el resultado de una *iniciación espiritual* y de sufrimiento, a la vez,

por parte del poeta —y de su legado de salvación a un mundo insensitivo, materialista y artificial como lo es nuestro mundo actual. En “Salamandra” nos persiguen, en una forma casi obsesiva, las líneas “Se escondió en el maíz pero lo hallaron / Se escondió en el maguey pero lo hallaron / Cayó en el agua y fue... / El dos-seres / Y ‘luego lo mataron” (líneas 104-108; las citas son copia textual de la versión del poema publicado por la casa editora New Directions, Nueva York, 1971).

Curiosamente, el lector encuentra que Paz en “Salamandra” combina elementos de estas dos leyendas o mitos en su reconstrucción del mito azteca, pero de un modo surrealista, al incorporar ambas versiones de la leyenda mítica. En la versión empleada por Paz, Xólotl simultáneamente se convierte en un símbolo de sacrificio y redención. Inicialmente debe suponerse que Paz poéticamente reconstruye el mito de la fuga y captura de Xólotl por parte de los dioses, y que luego describe el peregrinaje de Quetzalcóatl por el sendero de los infiernos. Yo argumento que esta reconstrucción Paziana constituye una versión surrealista legítima, puesto que estas dos deidades son dos mitades de la misma entidad —“el dos-seres” (línea 107). De tal manera, la víctima “penitente” y “el hacedor de hombres” es Xólotl— en las palabras del mismo Paz, “El ojo reventado que llora por nosotros/ Xólotl...” (líneas 117-118). En algunos códices de la mitología Nahuatl, Xólotl es descrito como un ser que tiene un ojo reventado, lo cual objetiviza el “sacrificio de la visión externa” (Perdigó 35). Paz lo llama “el doble de la Estrella / El caracol marino” (líneas 119-120). Es decir Venus, implícitamente — o “La otra cara del Señor de la Aurora / Xólotl el ajolote / Salamandra” (121-123). Con la palabra Xólotl o ajolote (que también significa Salamandra), Paz cierra la brecha y reintroduce el *leitmotiv* de la Salamandra como un símbolo cíclico de comienzo y fin del ser humano (un tema intertextual que también se encuentra en los escritos de Heráclito, quien nos sugiere que “el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno mismo...”; y también se encuentra en la afirmación de T.S. Eliot, cuando nos dice que “mi principio es mi fin y mi fin es mi principio...”). Por consiguiente, la estructura temática del poema es, sin argumento, firmemente establecida y arraigada en los mitos que yacen en el corazón de la espiritualidad Nahuatl.

El estilo surrealista

La exploración de los surrealistas del *yo completo*, tomando en cuenta el mundo fantástico y onírico del individuo, como así también sus niveles conscientes de existencia, tiende hacia una inspección

preliminar de su síquis. Esta actividad síquica se conecta directamente con la conceptualización de imágenes arquetípicas, las cuales, según Jung,

no aparecen en los sueños de individuos o en obras de arte a menos que se activen por una desviación del modo normal. Cuandoquiera que la vida consciente se vuelve unilateral o adopta una actitud falsa, “instintivamente” estas imágenes suben a la superficie en sueños y en las visiones de artistas y veedores para restaurar el equilibrio psíquico, ya sea del individuo o de la época. (*The Spirit in Man, Art, and Literature* 104)

Esto significa que el sueño presenta una imagen, y que somos nosotros los que tenemos que “llegar a conclusiones” sobre su significado —interpretándola— para construirle un significado especial (como nos dice Freud en *The Interpretation of Dreams* [1955; edición estándar]). Esto es, en verdad, lo que Breton (cuyo *Manifiesto of Surrealism*, 1924, estableció al surrealismo como “movimiento de liberación”) pensaba de ese estado mental, en el cual el ser humano experimenta mucha actividad síquica. Para Breton, el “sueño de dormir no es inferior a la realidad” física que a diario vivimos y experimentamos, como nos lo indica aquí:

Siempre me ha sorprendido la manera en que un observador común pone mucha más fe y presta mucha más importancia a los sucesos de la vigilia que a los que ocurren en los sueños. Se debe a que el hombre, cuando deja de dormir, está por sobre todos los juegos de su memoria, y ésta en su estado normal se deleita en repasar para él las circunstancias del sueño débilmente, despojándolo de cualquier importancia verdadera... (*Manifestoes of Surrealism* 11)

De manera explícita el lector encuentra ecos de esta exploración surrealista de la síquis en “Salamandra”. Sin duda alguna, el sueño como *leitmotiv* es la sensación prevaleciente que Paz adopta en este verso. Y la audiencia-lectora así percibe una dislocación y alteración que intencionalmente Paz le asigna a las imágenes aquí, para armar al lector con una nueva visión de lo que a diario llamamos “realidad”, lo cual es, insinúa Paz aquí, una ilusión. Hábilmente Paz utiliza un enfoque surrealista para expresar el estado mental que está “dislocado” con (o alienado de) sí mismo en las relaciones entre la humanidad y el universo en el cual vive. Esta temática está implícita en las luchas lingüísticas y de imágenes en términos del ciclo mítico que puede juzgarse como la estructura básica de “Salamandra”: los angustiados ritos de iniciación que preceden el renacimiento espiritual cobran intensidad cuando se les sitúa de un modo que exploran la parte oculta de la mente como complemento indispensable del lado consciente del individuo.

Sobra decir, por otra parte, que la prosa de Paz también hace constante referencias a las imágenes comúnmente utilizadas por surrealistas como Breton y Benjamín Péret. Y Paz también se refiere

a los escritores considerados precursores del movimiento surrealista, entre ellos algunos franceses como el Conde Lautrémont y Guillaume Apollinaire (*Alternating Current* 52-64). Como se sabe de antemano, Apollinaire (sin ser necesariamente un surrealista, desde luego) fue el primero en codificar el léxico Surrealismo, en 1917 (Apollinaire 426-427). Pero fue Breton quien tomó esta palabra unos años más tarde como el elemento más adecuado para su propia visión de las artes —si bien dudó entre su concepto y el del “supernaturalismo” que Gérard de Nerval le asignaba. No cabe duda que Breton es muy explícito en su descripción de este nuevo espíritu que debería combinar el mundo de la realidad física con el mundo onírico —“en un sorte de réalité absolute, de surealité, si l'on peut ainsi dire” (*Manifeste du surréalisme* 39). Es conocimiento común que Breton conocía las teorías freudianas y su aplicación, puesto que él había trabajado en centros neuro-siquiátricos europeos durante la primera guerra mundial. Esta influencia se hace evidente en su definición del término surrealismo: **Surrealismo**: “Automatismo síquico puro por el cual se pretende expresar, ya sea verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control aplicado por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral”. Y también encontramos útil, para nuestra reseña, la siguiente definición: Encicl. **Philos**. “El surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta aquí abandonadas, en la omnipotencia del sueño, y en el juego desinteresado del pensamiento. Lleva a la destrucción permanente de todo otro mecanismo síquico, y a su sustitución en la solución de los problemas principales de la vida” (Waldberg 11).

Pero el surrealismo podría analizarse y examinarse más fácilmente en términos puramente literarios si lo separáramos de acuerdo con algunos de sus elementos más críticos. Por consiguiente, la obra de Paz deberá examinarse con el énfasis en la palabra, el uso de la imagen y el simbolismo aplicado al concepto del doble. Este giro Paziano es crucial en su tarea de la exploración de la síquis. Así nos es fácil ver que Paz emplea la despersonalización de la emoción y el trastorno de la imagen para elevar la angustia humana que él nos comunica a través de su creación poética. Sobra decir, por otra parte, que la influencia de los surrealistas franceses es evidente en la poesía de Paz.

Pero debemos tener en cuenta que Paz también viene de un gran patrimonio de surrealistas latinoamericanos a quienes muchos críticos literarios mundiales consideran inmediatamente después de los franceses en importancia literaria universal. Basta nombrar

algunos de ellos: María Luisa Bombal, de Rohka, Rosamel del Valle, Vicente Huidobro, Díaz-Casanueva, Nicanor Parra, y Pablo Neruda (chilenos); Frida Kahlo, Juan Rulfo, y Octavio Paz (mexicanos) —y algunos europeos que se trasladaron a México— como Remedios Varo (nacida en España), Leonora Carrington, Benjamín Péret, y Wolfgang Paalen; Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, y Julio Cortázar (argentinos); Ramón Ferreira y Alejo Carpentier (cubanos); Rogelio Siñán (panameño); Miguel Ángel Asturias (guatemalteco); Emilio Adolfo Westphalen (peruano). (Véase a Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The U of Michigan P; Stefan Baciú, *Surrealismo Latinoamericano*, Ediciones Universitarias, 1979; Gerald John Langowski, *Surrealism in Latin American Fiction*, UMI, 1973). Cabe mencionar aquí que el enfoque filosófico de estos surrealistas latinoamericanos hacia la vida se arraiga en el concepto de que cada ser humano debe desarrollar su propia posibilidad de crear una sociedad mejor. El propósito específico de estos surrealistas latinoamericanos es rehacer el entendimiento humano a través de esa libertad individual —que en verdad constituye el epicentro de la filosofía surrealista. Ellos, debo subrayar, entienden la realidad como la conexión que las relaciones deben crear entre cosas y acres; pero estas relaciones no deben ser controladas por la razón, especialmente cuando ella se toma como culto y como la solución a todos los problemas del ser humano (como se le percibió durante el Siglo de las Luces, específicamente en el siglo XVIII). Quiero decir, que en forma muy especial —y diferente a los Europeos y Norteamericanos— los surrealistas latinoamericanos han montado guardia contra la práctica de ciertos individuos y grupos sociales de usar la razón para sus propias agendas irracionales. Para los surrealistas latinoamericanos la belleza consiste en una explosión convulsiva que debe trastornar las percepciones comunes del individuo. La belleza para ellos se mueve convulsivamente —metafóricamente, como un terremoto— la vida se apoya en el poder de la asociación de los diferentes elementos físicos y psicológicos entre sí, a la vez que en la relación que existe entre estos elementos y el individuo mismo. Quiero decir, el poder de la sabiduría se apoya en el poder de la realidad y en el epicentro de la belleza.

La palabra

Podríamos aplicar en el arte surrealista lo que nos dice el francés Jacques Lacan, cuando especula que

Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas —las cosas originalmente confundidas en el *hic et nunc* del proceso de transformación— al dar su ser concreto a la esencia de éstas, y su ubicuidad a lo

que ha sido perpetuo ... 'Una posesión eterna.'
Por lo tanto el hombre habla, pero es porque el símbolo [la palabra, el lenguaje] lo ha hecho hombre.

(Lacan 391; corchetes son del autor)

Lo que Lacan nos sugiere aquí, es que el “símbolo” es la *palabra*, porque el lenguaje es lo que nos hace humanos. Como argumentan los semióticos —ya que la palabra es el signo más comúnmente usado por el ser humano— el lenguaje se ha convertido en el símbolo más inmediatamente importante entre todos los signos (como también nos recalca D.S. Clark, Jr. [25]).

Se sabe bien que la restauración de la pureza original de la *palabra* ha sido otra preocupación de los surrealistas, ya que han visto este proceso como una eliminación de un exterior falsificado y prostituido en el mundo materialista moderno —una estratificación de la *palabra* como fuente de la energía que por sí misma puede hacer justicia a la visión de los artistas surrealistas. Es así como, por consiguiente, la conciencia de este tipo de lenguaje se ha metido en la conciencia artística de la mayoría de los poetas surrealistas como Paz, específicamente en “Salamandra”.

Sin embargo, la *palabra* no es el único vehículo por el cual Paz desciende a las profundidades inconscientes de su mente como poeta. Y es así como él formula para sí y para su audiencia-lectora esos impulsos oscuros que allí encontramos. Cabría decir mejor, y casi en un modo opuesto, que la *palabra* es el medio de ajuste por el cual el individuo retendrá el contacto con su mundo interior y exterior —o sea, sus mundos consciente e inconsciente. La palabra, dada esta premisa, se convierte en la agencia o vehículo empleado por el agente del lenguaje quien, en este caso, es el escritor surrealista.

Lo que estoy sugiriendo aquí, es que la poesía de Paz muestra a su audiencia el compromiso de este poeta y filósofo con el lenguaje como su herramienta surrealista más inmediata y efectiva para exportar su visión artística. Para Paz la *palabra*³ se vuelve el medio de expresión de su visión interna —quiero decir, de su mundo subconsciente. En “Salamandra”, Paz eleva el lenguaje hasta los límites místicos más atrevidos de lo sagrado (algo cerca a lo profano) —como cuando leemos: “roja palabra del principio” (línea 153). Es decir, la poesía para Paz representa el mundo del tiempo no-consecutivo (pero cíclico) y el tiempo del cuerpo y del deseo: “palabra del

³ El uso de Paz de la palabra como medio también se enfatiza en su poema “Palabra”: “Palabra, una palabra, / la última y primera, / la que callamos siempre, / la que siempre decimos, / sacramento y ceniza”.

principio es palabra fundadora”, nos canta Paz. Pero sucede también que es la *palabra* desintegradora la que abandona la *analogía*, a través de la ironía o la angustia, a través de la conciencia de la historia de éstas —a través de la cual adquirimos el conocimiento de la muerte. Como tal, la analogía, según Paz en su libro *Children of the Mire*, tiene una función doble en la historia de la poesía moderna: “es el principio anterior a todos los principios —antes de la razón de las filosofías y las revelaciones de las religiones; y este principio coincide con la poesía misma...” (56).

Es, entonces, a través del lenguaje, ya sea como discurso escrito o hablado, que el ser humano es capaz de adquirir el conocimiento de la muerte. En “Salamandra”, Paz, en un marco puramente literario o metafísico, analiza y elabora sobre la lucha del poeta en su afán de gobernar su lenguaje deseado —el cual a veces se vuelve oscuro e incapaz de expresar el significado exactamente deseado— a veces soñado por el poeta. En efecto, su lucha con el lenguaje se formula en una serie de imágenes en las cuales Paz trata a la *palabra* como una entidad, con su propia energía y animación psicológica y síquico-espiritual, colocando a la *palabra* antes del pensamiento y del sonido —algunas veces haciéndola aterrizar en el propio sueño del hablante.

También es importante anotar que Paz usa la paradoja y la ironía como herramientas lingüísticas extremadamente efectivas en “Salamandra”. Por ejemplo, cuando él introduce en este poema el juego de palabras e imágenes empleadas como aliteraciones y asonancias —entre otras, en las siguientes líneas: “Sal llameante y quemante (línea 148) /... Salamandra de aire y de fuego / Avispero de soles...” (líneas 151-152). Y hay otros ejemplos: “La salamandra es un lagarto / Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo / Reposo sobre brasas (líneas 154-156, 158) / Salamadre Aguamadre” (línea 163)⁴.

La imagen de la liberación y el redescubrimiento de la inocencia

Al igual que otros surrealistas, Paz usa el choque visual y emocional de imágenes como un artefacto para traer al mundo físico del lector

⁴ “Sal llameante y quemante / ...Salamandra de Aire y de fuego / Avispero de soles / ... La salamandra es un lagarto /... Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo/ Es inasible Es indecible /... Salamadre Aguamadre” (líneas 148, 151-152, 154-157, 163).

el mundo intuitivo de la imaginación del individuo. Esto le permite a Paz crear un nuevo elemento —algunas veces una nueva planicie— específicamente al yuxtaponer dos elementos distantes. Su objetivo premeditado es el de transformar al mundo en algo más real que la imagen misma, lo que nos permite concebir la noción y el pensamiento de que una nueva luz ha aterrizado sobre desigualdades que se han fundido en una sola, ahora en una forma hermética. El resultado de este ejercicio surrealista artístico es a menudo una convulsión de belleza, casi nunca experimentada por el individuo común —lo cual tiene un significado especial cuando escuchamos lo que Paz nos dice a continuación:

Redescubrir el lenguaje natural del hombre es volver a la naturaleza, antes de la Caída y la Historia: la poesía es prueba de la inocencia original del hombre. Para Breton *El Contrato Social* se vuelve el acuerdo verbal y poético entre el hombre y la naturaleza, la palabra y el pensamiento. Considerada desde este punto de vista, la muy repetida afirmación que el surrealismo no es una escuela de poesía sino un movimiento de liberación, se vuelve más comprensible. Siendo un modo de redescubrir el lenguaje de la inocencia, una renovación de un acto primordial, la poesía es el texto básico, la fundación del orden humano. El surrealismo es revolucionario porque es un retorno al principio de los principios.

(*Alternating Current* 50)

Es decir, Paz emplea en “Salamandra” imágenes a veces extremadamente sorprendentes —a menudo tergiversando la llamada realidad física del devenir— para así poder transformar la realidad obvia. Pero también en otros instantes, Paz crea una atmósfera como buscándole un fin en sí mismo, donde las imágenes, en combinaciones inquietantes, perturban la aceptación del lector en relación con su misma realidad externa. Hay algo inmensamente místico en este proceso, y este algo provee nombres para las cosas. Y por consiguiente, es la audiencia-lectora y los sustantivos quienes en conjunto armónico interpretan el mundo externo en “Salamandra”. Este fenómeno es percibido en las siguientes líneas: “El dos-seres” (línea 107); “El que desenterró los huesos de los padres / El que coció los huesos en la olla / El que encendió la lumbre de los años / El hacedor de hombres” (líneas 112-115). En mi manera de pensar, esto es surrealismo poético en su significado puro.

El doble

Lo que nos expresa Jung de inmediato acerca del otro yo —del *doble*— aclara el concepto de la *otredad*, el cual es a veces difícil de entender por el lector común, especialmente cuando a esta conceptualización se le aplica un surrealismo significativo en relación con el subconsciente del individuo, como nos dice Jung en su libro *Two*

Essays on Analytical Psychology.

...“el otro” dentro nuestro es en realidad “otro”, un hombre verdadero, que en efecto piensa, hace, siente, y desea todas las cosas despreciables y odiosas. De esta manera podemos capturar al espectro y declarar-le la guerra a gusto nuestro... Un hombre entero, sin embargo, sabe que su más cruel enemigo, o más aún, una multitud de enemigos, no se equiparan al adversario peor, “el otro yo” que habita en su seno.

(Jung 35)

Jung aquí se refiere a lo que él llama el arquetipo de las tinieblas o la sombra. Esta es esa otra parte oscura o salvaje que forma parte de nuestra siquis; ese lado de nuestro subconsciente que es extremadamente inferior a nuestra parte ya “civilizada”, o armónica, la cual siempre nos está pidiendo que le obedezcamos. Esta parte, burda y primitiva, sugiere Jung, es la que representa nuestros deseos instintivos o naturales (la cual, yo podría argumentar, es un símbolo paralelo al llamado demonio cristiano [el diablo]). Quiero decir que este elemento llamado *otro* es parte de nuestro subconsciente, el cual es un ardid empleado comúnmente por los surrealistas.

En “Salamandra” Paz usa este concepto del *otro yo* (*el doble, la otredad*) como otro motivo surrealista. Paz prosigue, desde luego, el enfoque de los surrealistas en cuanto a las funciones del subconsciente de la mente como transformadores de la realidad diaria. Así vemos que Paz es atraído por las prácticas y, en particular, por las especulaciones de la alquimia, también manejadas por los surrealistas en las diferentes artes, ya sea en la literatura o en las artes plásticas. Basta decir que algunos surrealistas han sido profundamente influenciados por los textos de aquellos escritores que se aventuraron en las teorías y especulaciones de la alquimia, como Víctor Hugo, Gérard de Nerval y Jung. Como dice Balakian en la página 23 de su *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism*, “Varias formas de ocultismo estaban en boga en Francia durante todo el siglo: Swedenborgismo, mesmerismo y ocultismo”. Y agrega Balakian: “Víctor Hugo también estaba al corriente de las distintas formas del ocultismo de su época”. Y como es sabido en los círculos literarios, entre otros, Breton y otros surrealistas evocan este *otro yo* (“*el doble*”) de que Paz y Jung han hablado y empleado en sus escritos, como las propias palabras de Paz aquí amplían:

El habla es la actividad suprema: revela lo escondido, devuelve el mundo enterrado a la vida, llama a nuestro doble, ese otro que somos nosotros pero que nunca dejamos existir —nuestra mitad suprimida... El Otro, nuestro doble, es una negación de solidez ilusoria, y seguridad de nuestra conciencia, esa columna de humo sobre la cual construimos nuestras arrogantes edificaciones filosóficas y religiosas.

(*Alternating Current* 51)

Basta decir que la recepción de las prácticas surrealistas de Breton en la creación artística de Paz es indiscutible. Y esta práctica puede observarse en su uso poético de la escritura automática, el lenguaje, el tema del amor, y el concepto del *doblo* —en particular cuando Paz recuerda su amistad con Breton (en Francia y durante la visita de Breton a México). Paz nos dice: “...su afecto y generosidad siempre me asombraron, desde el principio de nuestra amistad hasta el mismo fin de su vida.... Debo confesar que muchas veces escribo como si estuviera conversando silenciosamente con Breton: objeciones, respuestas, acuerdos, desacuerdos,... (*Alternating Current* 53).

Elementos alquímicos: Agua y Fuego, Aire y Tierra

Los cuatro elementos de la antigüedad que Paz maneja en “Salamandra” ya habían sido analizados extensamente por Jung en sus investigaciones empíricas, las cuales son en parte abreviadas en lo siguiente:

La alquimia se ocupa preeminentemente de la semilla de la unidad que se esconde en el caos de Timat y forma el complemento de la unidad divina.... corresponde a los cuatro elementos y es, por lo tanto, un cuaternario.... El cuatro significa lo femenino, maternal, físico; el tres lo masculino, paternal, espiritual.

(*Psychology and Alchemy* 26)

Jung cuestiona aquí el concepto de que estos elementos alquímicos son simultáneamente símbolos de lo opuesto y de la unidad, puesto que ellos se contradicen pero se reconcilian entre sí mismos. Jung los llama “coincidentia oppositorum”. Estos elementos —esenciales en la vida de todo ser humano y animal— funcionan en combinación armónica y “en llave” como representantes del yo del individuo o arquetipo vida. Como nos lo recuerda Paz, el “yo no es sólo el centro, sino también la circunferencia entera que abarca ambos consciente e inconsciente; es el centro de esta totalidad tanto como el ego es el centro de la conciencia”, afirma Jung en *Psychology and Alchemy* (41). Aunque *agua* y *fuego* son elementos opuestos, en realidad ellos son uno solo en sí mismo —“el uno contiene al otro y el otro contiene el uno”, como reclama Mircea Eliade en su libro *The Two in the One*. Es suficiente decir que en el poema de Paz, Axólotl simboliza lo masculino mientras que la Salamandra representa lo femenino. O sea, “están los dos en uno solo”, usando de nuevo la expresión del rumano Mircea Eliade (quien fue profesor catedrático de University of Chicago).

“Salamandra”, en verdad, provee ejemplos de estas imágenes surrealistas que funcionan como reconciliadores de los niveles conscientes y subconscientes de la realidad del ser humano. En forma exquisita, y muy acertada, Balakian resume el excelente manejo de Paz de los elementos de *fuego, agua, aire y tierra* como *leitmotivs* surrealistas:

Imágenes de cristal y transparencia dominan los poemas de Paz así como los de Breton. La recepción al amor lleva a la pureza y a la luz —“el peso infinito de la luz”. En “Contigo” Paz dice “Habitó una transparencia”. Como los surrealistas franceses, Paz canta sobre lo inmediato de la vida: “el presente es perpetuo”; la suya no es la angustiada conciencia de la mortalidad que impregna la poesía de Lorca, sino un sentido abierto e inviolable de la totalidad de vida que cada movimiento puede dar. Existe una visión bi-direccional de la condición humana. “Je est [sic] un autre”, dijo Rimbaud. Este es un elemento temático de la perspectiva de Paz: “Soy el otro cuando soy yo mismo”.

(“Sounds Walking Over Silence” 16)

Balakian aquí nos sugiere que estos elementos son para Paz una estructura metafísica entrelazada con la leyenda de Xólotl/axólotl en una tradición historiográfica, pero desde luego surrealista a *la recherche*.

Paz bellamente capta estos símbolos a continuación:

Las imágenes del paraíso pueden reducirse,... a ciertos elementos comunes... al mito universal: tierra y agua, fertilidad, verdor.... El agua, la imagen del retorno a la era primigenia, el símbolo de la mujer y sus poderes. Agua: calma, fertilidad, conocimiento de sí mismo, pero también pérdida, una caída en la transparencia traicionera.... El agua es difusa, esquiva, informe. Evoca al tiempo, al amor carnal, es la marea misma —muerte y resurrección— y la entrada al mundo elemental.

(*Alternating Current* 90-92)

Indudablemente, Paz incorpora los cuatro elementos alquímicos de *agua, fuego, aire y tierra* en “Salamandra” como motivos surrealistas, en una forma muy ávida. Por consiguiente, Paz trata a la Salamandra-lagartija como el pez ajolote —que es el mismo Xólotl en la leyenda azteca— quien es *El Hacedor de Hombres*: el antiguo nombre del *fuego*; un antiguo antídoto para el *fuego*; la “estrella caída” —un Lucifer— y el planeta estrella: Venus; “la muchacha perdida” (la Eva-persona —la eterna femenina, quien es a la vez la concubina y madre del hombre); “energía”, “semilla”, dinamita”; *aire y fuego*; *tierra y agua*; el puente que conecta el tiempo; el *eje de movimiento cósmico*; la piedra de la encarnación; la piedra del *fuego*; la piedra verde en la boca de los muertos y la máscara de cal que consume la faz; “Salamadre”; “Aguamadre”, termina diciéndonos Paz.

Cabe enfatizar aquí que en la primeras líneas del poema Paz labora con imágenes metafóricas para igualar la Salamandra con el

fuego —un símbolo equitativo de comienzo y finalidad/terminación (=nacimiento y muerte). Por eso es que Paz viste a la Salamandra con un simbolismo que insinúa la imagen de una criatura tan apasionada por la vida que literalmente es *fuego* en sí misma, pero un *fuego* que simultáneamente la consume y la regenera en una forma cíclica. Ya que como nos dice Paz, ella es la

Salamandra (negra
Armadura viste el fuego)
Calorífero de combustión lenta
(Entre las fauces
 O mármol o ladrillo
De la chimenea
 Tortuga estática
O agazapado guerrero japonés

(líneas 1-8)

Al leer estas líneas el lector no puede escapar a la sensación de impenetrabilidad de una pared de *fuego* contenida en una “negra armadura”: el calor de “combustión lenta”, la tierra, una mujer, una imagen de cuclillas, una imagen de tierra, y entonces el terror al fuego, sus “fauces”, la dureza del ladrillo de horno, del mármol lustroso. Paz también hace uso del oxímoron, como observamos aquí: “tortuga estática” (línea 7); la “tortuga” configura lentitud de reptil en la frenética acción del *fuego*. Y el “agazapado guerrero japonés” simbólicamente postula “energía”: nuevamente, envuelto en la clandestinidad y el peligro de la armadura negra de malla. Desde la armadura negra inicial del calorífero hasta la figura guerrera del japonés (suponemos: blindado, oscuro, siniestro), las imágenes completan un movimiento cíclico, fortaleciendo en nuestro subconsciente un *fuego* circular, como un anillo negro de destrucción potencial sobre todo aquello que consume apasionadamente, pero que a la vez contiene en sí ese mismo fuego.

Las líneas 9 a 12 se dirigen el lector a la pregunta filosófica del poema: ¿cuál es el propósito de vivir, y por qué aguantar el sufrimiento —de estar vivo?— como Paz lo evoca aquí.

(...Y una u otro
 El martirio es reposo
Impasible en la tortura)
 Salamandra

La pasión simultáneamente personificada por el *fuego* y la Salamandra (*el dos-seres*) es para Paz muy similar al propósito de la humanidad de soportar la vida y enfrentarse a la muerte. A propósito, leyendo más adelante el lector se enterará de que en este poema la vida empieza y termina con el sangriento sacrificio del dios mítico Xólotl, quien para escapar se metamorfosea en el pez ajolote —su

doble— una salamandra acuática. Y es así como este elemento mítico renace en el elemento del *agua*. El simbólicamente se convierte en el “Puente colgante entre las eras / Puente de sangre fría” (líneas 86-87). (Cabe anotar que en nuestra realidad física, el ajolote siempre está cambiando; esta constante metamorfosis es tan drástica que su estructura ósea y sus fauces son alteradas; además, la Salamandra es una criatura mitológica que no es afectada por el fuego).⁵

Al final del poema, Paz completa el ciclo de la metamorfosis de la Salamandra a través del fuego cuando nos dice:

Su lengua termina en un dardo
Su cola termina en un dardo
Es inasible es indecible
Reposa sobre brasas
Reina sobre tizones

(líneas 155-159)

Y, luego Paz escribe: “Si en la llama se esculpe / Su monumento se incendia/ El fuego es su pasión es su *paciencia*” (líneas 160-162). El círculo de resistencia, la naturaleza cíclica de la pasión y del ser sempiterno del fuego simbolizan la habilidad original de la Salamandra de sobrellevar la vida a través del “sufrimiento” (lo cual es análogo a la lucha del individuo en su búsqueda de trascendencia síquico-espiritual —para así poder obtener totalidad espiritual síquica y psicológica. En la línea 13 se nos dice que Salamandra es el antiguo nombre del *fuego*, aunque aún no sabemos en qué fuente o civilización se basa Paz. En las líneas 13 y 14 aparece el tema del doble en el misterio de la Salamandra —de ser “antídoto antiguo contra el fuego”. La línea 15, que ilustra este antídoto, introduce el mundo místico: “Planta que marcha sobre brasas”. En la línea 16, Paz reafirma este poder místico con una explicación científica o natural fundada en un juego de palabras: “Amianto amante amianto”. Esta frase también contiene al *Quetcalcóatl doble*, *Xólotl* “puro” (lo cual puede compararse con griego Prometeo; es a la vez un *leitmotiv* de Cristo). Por consiguiente, podríamos especular que la misteriosa Salamandra es *fuego* en sí misma, ya que sólo el *fuego* puede ser antídoto del *fuego*.

En las líneas 17 a 23 Paz describe los hábitos de la Salamandra. Sin embargo, la fragmentación de este poema dificulta su lectura de

⁵ E.R. Dunn ha investigado esto extensamente en su libro *Salamanders of the Family Plethodontidae* (Northampton, MA: The Society for the Study of Amphibians and Reptiles, 1972; reimpresión de una edición de Smith College, 1926).

antemano. Luego, cuando se nos presenta el mito azteca de Xólotl,⁶ empezamos a desenlazar la configuración de la arquitectura azteca en el poema:

Salamandra
En la ciudad abstracta
Entre las geometrías vertiginosas
Formidables
Quimeras levantadas por el cálculo
Y por la sed multiplicadas
Al flanco del cristal la piedra el aluminio

(líneas 17-23)

Es difícil localizar simbólicamente las “formidables quimeras”, a menos que conjeturemos en lo que sabemos de ellas en la mitología griega. Es por medio de esta mitología que sabemos que la quimera es “una cabra”, generalmente con cabeza de león la cual escupe llamas de fuego; y su configuración física consiste en un cuerpo de cabra con una cola de serpiente. Pero no debemos olvidar lo que nos dice Freud acerca del sueño, y desde luego podríamos localizar el léxico “quimera” para referirnos a ese sueño que nos presenta hazañas y eventos casi imposibles de realizar dentro de la potencialidad humana. Desde entonces, podríamos decir que Paz usa este léxico como una alusión al estado onírico, el cual es comúnmente utilizado por los surrealistas. Entonces, esta frase podría sugerir al lector las imágenes de espejismos “multiplicados por la sed”. Tal vez Paz aquí está laborando el tema del *doblo*, específicamente dada la habilidad de la Salamandra de cambiar a través de metamorfosis multifacéticas. Y acertadamente podemos agregar aquí lo que en biología sabemos del término “quimera”, el cual se refiere a un individuo, órgano o parte consistente de tejidos de constitución genética diversa, en especial aquellos que vienen de un injerto orgánico. (A propósito, basta repetir lo ya dicho previamente en este ensayo crítico, que en “Salamandra” Xólotl se convierte en el pez axólotl. Esto es el producto de un injerto mítico al transformarse en el pez ajolote —luego en la Salamandra, después en el *fuego*; y luego leemos de nuevo que él puede cambiarse multifacéticamente— si es que desea otra metamorfosis. (Y El “flanco de cristal” descrito por Paz puede aludir al área de los lagos en México donde la ciudad de México hoy está construida. Y el ajolote, en realidad, vive en esta zona, donde los lagos contienen un porcentaje extraordinariamente alto de sal y

⁶ “Sal llameante y quemante /...Salamandra de Aire y de fuego/ Avispero de soles /... La salamandra es un lagarto /... Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo / Es inasible Es indecible /... Salamadre Aguamadre” (líneas 148, 151-152, 154-157, 163).

en donde la tierra circundante está básicamente compuesta de sal. Según las investigaciones científicas de Louis H. Gray, en el tomo XI de su colección *The Mithology of all Races*, las proporciones de sal en el medio ambiente natural del ajolote son responsables de su habilidad peculiar para metamorfosis múltiples).

En las líneas 17-23 el lector observa de nuevo cómo Paz usurpa el *leitmotiv* translúcido e iridiscente del cristal y de la roca —el cual persiste a través del poema. Y así también encontramos que las imágenes de color y luz, al igual que las formaciones debidas al contenido del *agua*, podrían ser símbolos que sugieren un significado muy particular. Por consiguiente, podríamos conjeturar que en ese caso el léxico *agua* representa una caída traicionera y maldita — la muerte de Xólotl— pero también podría representar aquella fuerza de unión que permite el renacimiento de este mismo dios azteca, pero bajo la forma de un pez ajolote. El cristal —mineral y luz translúcida— podría manifestar el deseo de Paz de darle al tiempo cierta forma, relacionándolo de esta manera con la eternidad, porque mata y también transmuta la piedra opaca hasta que alcanza su equilibrio —que es suspensión sin sueño, y que no es ni bueno ni malo tampoco. Pero el cristal simbólicamente se convierte en la indiferencia, la pasión, la meditación, el tiempo perpetuo (llamado por Paz “el presente perpetuo”), desdoblándose y volviéndose contra sí mismo —a través de múltiple metamorfosis cíclicas. Las imágenes que Paz nos sugiere con su uso de la palabra “cristal” son únicas en su sentido poético, porque ellas enfatizan el “topos” de trascendencia psicológico y síquico-espiritual. En nuestra vida práctica, el “cristal” no se ve afectado por el fuego (esto se ejemplifica con la característica particular del diamante en relación con el fuego).

En la línea 24 observamos un cambio notable en la manera como Paz utiliza las imágenes, especialmente con su empleo de diferentes colores. Paz aquí persistentemente trabaja con los colores rojo y amarillo, pero sostenidos por un fondo negro. Paz también introduce otros colores, pero no con la misma fuerza simbólica de esos anteriormente, con excepción del caso del “cristal”, el cual tiene una cualidad blanca, translúcida, iridiscente y fulgurante (podríamos decir, como la del mediodía). Y así leemos luego sobre la “amapola súbita”: el *fuego incandescente*, seguido por la “garra amarilla (roja escritura sobre la pared de sal)”. Es posible que el motivo de la “garra amarilla” sea una alusión a la mano de un dios, aquí representado por una deidad más primordial que la del pintor y escultor Miguel Ángel (con el dedo de dios levantando a Adán de su sueño). Este discurso escrito podría aquí constituir una alusión a la profética

y sagrada escritura que según Paz, Charles Baudelaire sugirió cuando afirmó que “Dios pronunció” el mundo —que el mundo es la *palabra*: el lenguaje. Aquí Paz sigue la línea de pensamiento de Baudelaire cuando leemos en “Salamandra”: “En la pared de sal”, la sal de la vida, del trabajo, de las lágrimas, la amarga historia de la raza humana escrita con sangre.

El uso del término “amapola”, escogido por Paz entre todas las clases de flores, requiere cuidadoso análisis en nuestro estudio, puesto que este léxico debe tener ramificaciones especiales para nuestro poeta. Esta flor puede asociarse súbitamente con el “sueño del opio”. Podríamos conjeturar lo siguiente: es un sueño eterno, o el sueño de la muerte. Y también la amapola podría cuestionar una apariencia ilusoria, la cual es una de esas expresiones comúnmente manejadas por los surrealistas en sus creaciones artísticas. Ahora, en la línea 34, Paz entremete para el lector una imagen surrealista inescapable: una “niña perdida” *que duerme*. Quiero decir, Paz elude a que ella está enterrada “en el sínfin del ópalo sangriento” —o sea, una gema de mala suerte. Y ella “duerme” en una tumba y lleva puesta una máscara de muerte: “bajo los párpados del sílex”— aquí hay una alusión a los ojos de la Salamandra misma, en su mansión negra en la profundidad de la tierra: “túnel de ónix”. ¿Será que Paz en este verso elude a la *doble Salamandra* —es decir, al *fuego* durmiendo en la profundidad de la tierra— a la “energía” (línea 38), a la “dinamita” (línea 40) que “estalla como un sol” (línea 42), o que “se abre como una herida” (línea 43)? Indudablemente, sí. Pero ella —la “niña”, la Salamandra— está “trabada en medio de una metamorfosis” en negro —la roca manchada de sangre no es translúcida. Sin embargo, en el momento adecuado ella se llenará de pasión, de tanta pasión que ella misma la consumirá cuando se transforme en la Salamandra, quiero decir, en el mismo *fuego*:

Hija del fuego
Espíritu del fuego
Condensación de la sangre
Sublimación de la sangre

(líneas 47-50)

Obviamente, ella representa *lo erótico: la niña caída del paraíso* (símbolo de Eva en la fe cristiana (el *eterno arquetipo femenino* teorizado por Jung, entre otros). En el enfoque poético surrealista de Paz, esto se puede interpretar como la negación de la naturaleza de la mujer —negada tal vez por transmitir una moralidad falsa— por la cual la sociedad equivocadamente la llama la “tentadora” del hombre; “la seductora” al pecado carnal. Paz nos podría estar sugiriendo este tema en las líneas 58 a 62 —cuando él la describe como una

niña erótica (con sus “medias moradas” sensuales [la niña corriendo en el bosque]; una alusión a Eva después de su caída en el Paraíso Terrenal):

Exclamación Corona de incendio
En la testa del himno
Reina escarlata
(Y muchacha de medias moradas
Corriendo despeinada por el bosque)

(líneas 58-62)

En las líneas 27-28, Paz elude repetidamente al motivo surrealista del *doble*, simbolizando así una metamorfosis a través del *fuego*. Aquí él labora la imagen de la garra: “garra de sol / sobre el montón de huesos”. Y luego Paz introduce el mito azteca del sol (también un motivo del *fuego*) (dios/rey), que es la fuente de toda vida. De manera similar, vemos aquí el sol detenido en el cielo (líneas 103-116), el cual sólo podría continuar su rotación si el dios Quetzalcóatl —como así también sus hermanos (*dobles*)— se van en busca de los huesos de sus antecesores. Es decir que cada dios, incluso Quetzalcóatl mismo, debe sacrificar su propia vida por el bienestar de toda la humanidad —ayudando, con su propio sacrificio, a que el sol continúe su rotación.

Y de la línea 29 a la 102 Paz escribe sobre el *leitmotiv* del *doble*. Aquí Paz representa a la Salamandra bajo formas y máscaras multifacéticas, desde luego, todas relacionadas con el *fuego* —es decir, un elemento antiguo— o con la antítesis del *fuego*, el *agua*. Por lo tanto, Paz convierte a la Salamandra en un animal del *agua*, la cual es la antítesis del *fuego*; y luego Paz le da la habilidad de “duplicarse” por sí misma —o sea, de metamorfosearse. Ella es la “estrella caída”: inicialmente un tipo de *fuego*; “ópalo sangriento”, que sugiere *fuego*; una semilla enterrada, un grano de energía; “dinamita” —pero todas dando forma a la espontaneidad del *fuego*; la habilidad de “estallar como un sol”; abierta como una herida— imágenes rojas, de *fuego*; la roca de llamas de *fuego*; humo; vapor rojo; una espalda cenicienta —que son símbolos de lo rojo o del *fuego*. Y también aquí encontramos un “familiar de la centella”: el “heraldo del chubasco”, colores oscuros, musgo, escalofrío, “fecundación”, “vivir en el agua”, “nadar”, “claustro de la madre”, “un caldo nutritivo” —todo esto para significar el *agua*, o sea, otro *doble* del *fuego*.

Al igual que otros surrealistas, Paz enfatiza el *leitmotiv* del *agua* para comunicar al lector las imágenes de amorfía, tiempo, renacimiento, calma, fertilidad, pérdida, traición y conocimiento propio. Paz construye esta visión poética basado en su tema cíclico de “el presente eterno”, que significa renacimiento y muerte perpetuos: el

tiempo desdoblándose y regresando a su propio origen —al comienzo de todos los comienzos. Esto significa la oscilación de la vida. Paz elude simultáneamente a Xólotl —el *dos-seres* (al cual Paz se refiere en las líneas 103 y 122). Vincula Paz también la imagen de la “estrella caída” con el “ópalo sangriento”, o la roca de la mala suerte. Y también conecta estas imágenes con la idea de “la tumba”, en la cual una mujer duerme como una “bella durmiente”, esperando la pasión o *fuego* que la despertará de su sueño, el cual fue causado por el opio. Entonces Paz entrelaza estas imágenes múltiples con información biológica y los hábitos de la Salamandra (mencionados previamente), a la vez que con el motivo pre-sacrificatorio de “La Salamandra española”, en el cual Paz elude a varias versiones del mito del mismo Xólotl.

Ya cuando llegamos al final de este mito en la versión de Octavio Paz, entonces nos damos cuenta súbitamente de que él nos ha transportado a varios niveles de su interpretación del mito azteca de la Salamandra, y entonces estamos listos para apreciar este mito en virtud de cómo Paz ha formado nuestras expectativas e interpretaciones. El lector aquí tendría una sospecha inmediata: que la historia de Xólotl es similar a la de Cristo. Bastaría mencionar que en la línea 115, por ejemplo, se nos dice que él es el “hacedor de hombres”; y en la línea 116 leemos que se le llama “Xólotl el penitente”. Ahora, en la línea 117 los símbolos de sol, *fuego*, dios y *agua* cíclicamente se entrelazan en “el ojo reventado que flora por nosotros”. Sin embargo, el motivo de Prometeo aquí es sugerido por Paz, tal vez inconscientemente, como leemos en la línea 114 —con “el que encendió la lumbre de los años”. Es obvio que Xólotl, en su relación con el ajolote, se rebela contra el mandato divino. En las líneas siguientes el tema de la rebelión y desobediencia es más recalcitrante.

Xólotl se niega a consumirse
 Se escondió en el maíz pero lo hallaron
 Se escondió en el maguey pero lo hallaron
 Cayó en el agua y fue el pez axólotl
 El *dos-seres*
 Y ‘luego lo mataron’

(líneas 103-108)

De acuerdo, el “maíz” y el “maguey” son símbolos de *tierra* y sol, pero sin embargo no le dieron protección a Xólotl durante su rebelión. Sólo el *agua* lo salvó. Pero el precio que tuvo que pagar por esa salvación fue el de tener que cambiar su ser. (La palabra *dos-seres*, que también puede interpretarse como un símbolo de Cristo, simultáneamente puede leerse como símbolo representativo de la Trinidad —“lenguas de fuego” puede significar la representación de la

Trinidad). Aquí también podemos asociar el bautismo, o la inmersión completa del cuerpo en el *agua*, con la creencia que la persona bautizada renace, pura —como una “piedra preciosa”, en las palabras de Paz.

La repetición de “pero lo hallaron” y “luego lo mataron” son *leitmotifs* intertextuales que nos recuerdan la crucifixión del Jesús histórico —una imagen reafirmada en las líneas 109 y 110, y que explica el propósito de este sacrificio: “Comenzó el movimiento anduvo el mundo / La procesión de fechas y de nombres”. Es decir, esta muerte (este asesinato) fue un evento de enorme magnitud histórica, como lo fue la crucifixión del llamado Cristo histórico. (De hecho, el calendario actual se divide en a. de J.C. (antes de Jesucristo) y A.C. [año de Cristo], las cuales son demarcaciones que indirectamente reflejan en toda la humanidad el impacto del acontecimiento de la crucifixión del llamado Cristo. Similarmente, en “Salamandra” la muerte de Xólotl pone al universo en movimiento, lo cual simboliza el comienzo del calendario cristiano —que comienza con la fecha de nacimiento de Cristo. Pero para entender lo que aconteció míticamente en la leyenda azteca, debemos regresar a algunas líneas anteriores del poema (por ejemplo 98 y 99), las cuales se ocupan del fenómeno de la parada total del sol cuando rotaba en su eje: “(No late el sol clavado en la mitad del cielo / No respira...)”. A esto siguen las líneas “No comienza la vida sin la sangre / Sin la brasa del sacrificio / No se mueve la rueda de los días / Xólotl se niega a consumirse... (100-103). Los *leitmotifs* de sol (*fuego*) —“no respira” (muerte), “sangre”, “brasa”, sacrificio, rueda, “se mueve y se consume”— y de “fuego” son brillantemente entrelazados por Paz.

Este *leitmotiv* de triunfo nos sugiere que Paz ha recontado poéticamente el mito azteca con un poder que sólo es posible a través de las imágenes surrealistas ávidamente creadas por él mismo. Y como lectores, quedamos con ese presentimiento de haber participado en el recuento del mito azteca en varios niveles, simultáneamente distintos pero cada uno realzando al otro.

Es por esto que nos enteramos en “Salamandra” de que: el mundo quedará fijo, la historia no ocurrirá, el mundo permanecerá inanimado si no hay el sacrificio voluntario de la vida del ser humano azteca. Este es el tema central de la obra, que se transmite al lector a través de un laberinto de *dobles*, con su capacidad de metamorfosearse multifacéticamente. Por consiguiente, esta metamorfosis podría describirse cronológicamente de la siguiente manera: nacimiento o renacimiento a través de la sangre, a través del *agua*; del *fuego*

(el sol —la causa original en el mito de un sacrificio de sangre—) para adoptar la vida apasionadamente (representada en el poema por el Axólotl o la Salamandra), ya que el *fuego* es el antídoto del mismo *fuego*.

Pero el lector no puede escapar la presencia de esa imagen siniestra en el *leitmotiv* del *doble* sugerida por la personalidad tramposa de Xólotl. Y es así como en la línea 111 leemos que a “Xólotl el perro guía del infierno”, se le iguala con todo lo que es maligno, y que por consiguiente va al infierno —el aposento de Lucifer. Nuevamente el lector confronta la imagen siniestra aludida en las líneas 112 y 113, en donde Xólotl se ve camuflado de perro —el que “desenterró los huesos de los padres / el que coció los huesos en la olla”. Y otra vez en la línea 114 él es “el que encendió la lumbre de los años”. Aunque este juego poético de Paz puede considerarse positivo (en el sentido del Prometeo griego en su tarea de “cuidar los fuegos”), también podríamos especular aquí que Paz está cuestionando un significado muy negativo y siniestro. Esta ambivalencia simbólica le ayuda a Paz a crear esa tensión dramática que lleva al lector a presenciar el asesinato de Xólotl. Pero irónicamente de este acto siniestro resulta algo extremadamente positivo para el beneficio de la humanidad: la continuación del movimiento del sol, su rotación; y es esto lo hace que el tiempo comience de nuevo: el calendario. Y es así como el tiempo se vuelve a registrar de nuevo en los códigos de la humanidad. Este acto se convierte en un evento historiográfico y de transformación del legendario Xólotl —el rebelde— y se hace por medio del “bautismo” en el *agua*. Ahora vuelto a nacer, él regresa como el pez axólotl, la hermosa Salamandra, la bellísima y apasionada mujer/*fuego*.

Entonces, las líneas 66 a 69 también nos producen una sensación inicial de peligro, si bien no de tipo siniestro, pero de tipo sensual, como percibimos en las líneas siguientes:

(Un húmedo verano
entre las baldosas desunidas
de un patio petrificado por la luna
Oí vibrar tu cola cilíndrica)

Aunque sabemos que Paz se está refiriendo a la Salamandra, inconscientemente nosotros de inmediato conjuramos la imagen de la mujer —“la tentadora, la fuente del pecado y el sexo” (como lo dijimos previamente— quien es, por fortuna, la otra mitad del hombre con la cual su unión síquico-espiritual sólo le es posible a través del amor. (Paz poética y originalmente elude a esta unión en su otro poema “Piedra de sol” [1957], sobre la cual nos dice Balakian: “el resultado es como en ‘L’union libre’ de Breton, una serie de imáge-

nes ‘una dentro de otra’”, por ejemplo, “Voy por tu cuerpo como por el mundo”). También aquí podemos sugerir que los *leitmotivs* de la mujer y del “Jardín del Edén” aparecen con la imagen de la serpiente —como la encarnación del diablo. Pero antes, en las líneas 44 y 45 (“hablas como una fuente / Salamandra”), nos preguntamos si esta “vibración” es también un modo del discurso por parte del poeta, en particular porque Paz emplea con frecuencia la *fuentes* como una imagen que transmite la actitud del poeta, que da vida tanto al espíritu como al cuerpo. Posiblemente este enfoque justifique el uso del motivo del *agua*, identificado como “un húmedo verano”: la hora de la “revelación”.

Las líneas 45 a 56 se leen en forma similar a la letanía, en donde la Salamandra, como el animal de *fuego* (el animal de piedra) se transforma o metamorfosea. Detectamos aquí el espíritu de la alquimia como el instrumento para el sortilegio que hace posible su transformación natural:

Hija del fuego
 Espíritu del fuego
 Condensación de la sangre
 Sublimación de la sangre
 Evaporación de la sangre
 Salamandra de aire
 La roca es llama
 La llama es humo
 Vapor rojo
 Recta plegaria
 Alta palabra de alabanza
 Exclamación Corona de incendio

En las líneas 63 a 65 detectamos otro cambio, pero de tono, de la voz del poeta: “Salamandra / animal taciturno / negro paño de lágrimas de azufre”. Y es importante subrayar al respecto, que el “azufre” se conecta con el demonio, de acuerdo a la creencia medieval del olor desagradable que esta sustancia emitía en Lucifer. (Más aún, el azufre es comúnmente asociado en el mudo físico con las propiedades del *fuego* —explosivos y municiones que explotan. Y por otra parte, el azufre, en cuanto a las imágenes de *color*, es amarillo, como en las “lágrimas amarillas”, que podrían sugerir una connotación negativa, por ejemplo, la parte falsa, deshonesto del doble, lo cual ya he mencionado).

Luego, en la línea 70 se nos presenta a la Salamandra caucásica, y en la línea 96 a la Salamandra española —ambos nombres biológicos de especies dentro del género de la salamandra. (Como ya lo hemos mencionado, Paz aquí también presenta al lector con información biológica respecto al hábitat de la salamandra, la reproducción y otros aspectos, lo cual no tiene nada que ver con el tema del

poema, pero que debe verse como un implemento que muestra la influencia surrealista en nuestro poema). Se nos dice que las salamandras son criaturas “misteriosas” (línea 72) que “aparecen” y “desaparecen”. De un modo puramente surrealista, aquí Paz elude al léxico surrealista, porque el “aparecer” y el “desaparecer” son términos intercambiables de dualidad en el surrealismo. En efecto, el entendimiento de estos dos términos son esenciales para poder efectivamente analizar la obra más importante de Breton, *Nadja*. En esta obra, Nadja, la mujer ‘voyante’ en París, inadvertidamente aparece y desaparece de la vista del personaje-hombre; lo mismo ocurre con nuestra Salamandra. Y en la línea 76 se nos dice que las Salamandras son *iridiscentes*: son “negras y brillantes”. La línea 78 nos informa que las Salamandras devoran insectos, a lo mejor Paz aquí está aludiendo a la humanidad. Paz se dirige otra vez a la pregunta original del poema: ¿Por qué sufrir esta vida? (“No comienza la vida sin la sangre / sin la brasa del sacrificio / no se mueve la rueda de los días” [líneas 100-102]). Y Paz nuevamente nos sugiere el tema de la trascendencia a través del esencial sacrificio de la humanidad.

Las líneas 123 a 139 revelan el poder de la Salamandra de aguantar el *fuego* sin sufrir daño físico: “Salamandra / dardo solar [dardo del sol, rayo de sol]... / lámpara de la luna” [=doble del sol-doble-lado oscuro] (líneas 123-125).

Indudablemente, la mejor inversión del doble *ocurre* de la línea 131 a la 135: “Salamandra / llama negra / heliotropo / sol tú misma / y luna siempre en torno de ti misma”. Y este tema del *doble* continúa en la línea 136, con la imagen que transmite la fruta granada —que se abre cada noche: “mil soles”. También en la línea 137 descubrimos más imágenes del *doble* —con “astro fijo en la frente del cielo”, es decir una alusión a Venus, la segunda estrella alrededor del sol, poética e irónicamente llamada Lucifer.

Después de la línea 139 volvemos al léxico Salamandra, la especie de saurio que significa “tocar”, y también se refiere a varios tipos de reptiles extinguidos como los dinosaurios. Las tres líneas de información biológica sobre esta lagartija-estrella, que es del color del “polvo”, podrían evocar la expresión de la religión cristiana, “polvo eres y en polvo te convertirás” —quiero decir, nuestra mortalidad o el tema de la muerte. Es con este tema que termina el poema. Y así tendremos que la Salamandra de “sierra y agua” se ha convertido en el *hombre* (humanidad) como tema. La línea 144 —“piedra verde en la boca de los muertos”— nos presenta el color *verde*, que podría significar que Paz elude aquí el tema de esperanza y vida. Como es conocido en la mitología azteca, para los meso-americanos, como

para los chinos, el jade (*verde*) y el oro (*sol/fuego*) son símbolos *dobles*: el jade encarna el verde eterno de la naturaleza (=renacimiento, metamorfosis). Y aquí el oro es testigo de una materialización de la luz del sol (*fuego*). La línea 145 —“piedra de encarnación” (vida renacida para dar vida a la piedra)— simboliza el “jade verde” que en estas culturas se coloca en la boca de los muertos para que ellos puedan renacer. En la línea 145, la “piedra de encarnación” conjura la encarnación de una deidad con un disfraz terrenal. La “piedra de lumbre” (línea 146) prosigue Paz —la piedra de pasión y vida que purifica y destruye— por último transforma la materia en espíritu. La línea 147 —“sudor de la sierra”— puede ser representativa de la sal o elemento que preserva la fuente de vida física. Y en las líneas 148 y 149 —“sal llameante y quemante / sal de la destrucción” (imagen de *fuego*)— la imagen de la sal junto a la del *fuego* hacen recordar al lector la leyenda mítica de la esposa de Lot, quien se transformó en una roca de sal por mirar hacia atrás (y esto simboliza un acto de desobediencia), lo cual lo llevó a su propia destrucción. Y luego el tema del *doble* reaparece también aquí en una manera cíclica: el *doble leitmotiv* de la sal; el principio de toda vida en el *agua* —y la sal en la tierra que causa la muerte de todo lo que se siembra en ella. En la línea 150, Paz elude a la muerte y la destrucción: la “máscara de cal que consume los rostros”, es decir la máscara azteca (que semeja la máscara empleada en el teatro clásico griego) que esconde la realidad de la muerte: su fealdad, su destrucción. Luego el lector tropieza con el *leitmotiv* de la “cal”, el elemento que destruye toda vida animal —la cal que en ciertas culturas se le coloca en la boca de los muertos para mantenerles su frescura física. Este giro Paziano puede ser una alusión a los huesos de los antecesores por los cuales Xólotl murió. Y luego regresamos al motivo del “polvo” —otro tipo de “polvo” y destrucción —que es a la vez un símbolo del doble: la reencarnación en la fe cristiana, y a la vez la alusión a una metamorfosis. En la línea 151 Paz trabaja el elemento alquímico del *aire*. Aquí la Salamandra está hecha de “aire y fuego”, del espíritu antes que del cuerpo. A esto siguen las hermosas líneas 152 y 153 —“Avispero de soles / roja palabra del principio”. “Avispero de soles” sugiere antes que un sol dorado más bien un sol negro, la muerte —el doble de la vida (luz), una fuente de vida muerta. Esta imagen podría sugerirnos el mito de Xólotl cuando el sol se detiene en su eje, antes o después de la época en la cual comienza la historia de la humanidad —“no late el sol clavado en la mitad del cielo / no respira”— lo cual es simbólico de la falta de *aire* (que equivale a muerte).

Y con esto hemos completado la temática cíclica de “Salaman-

dra". Es así como el poema termina con la descripción metafórica de la Salamandra: una lagartija cuya "lengua termina en un dardo / su cola termina en un dardo" (líneas 155 y 156). Ella es una reina, quien "reina sobre tizones" y "reposa sobre brasas", pero que si es atrevida y desobediente de lo que comanda la armonía sicológica y síquico-espiritual, caminando en la parte más caliente de la llama, morirá —"si en la llama se esculpe / su monumento se incendia" (líneas 160-161). Es decir, ella debe respetar ese *quinto punto del quincunce* al cual Paz elude a través del poema —*el centro* (el equilibrio, el balance, la yuxtaposición, el cenit)— o sino, la conjunción con el otro, el doble, la metamorfosis, comenzará nuevamente. Con su "paciencia" (línea 162), la Salamandra permanecerá "impasible en la tortura" (línea 11), ya que sufrirá, sacrificará su "pasión" (en sí misma) —la "aurora boreal" de la alquimia (cuya "lengua termina en un dardo / su cola termina en un dardo"), círculo de fuego, por las cosas de la pasión, cosas del "fuego" (línea 162), el espíritu —"aire y fuego" (línea 151). Estas líneas representan el círculo cerrado del poema, es decir, de Salamandra a Salamandra, enfatizando las líneas 15 y 16 al principio del poema —"Planta que marcha sobre brasas / (Amianto amante aminato)". Dado todo lo anterior, podemos especular que Paz elude aquí al dios cristiano — quizá comparándolo con los dioses aztecas (se nos dice que Cristo caminó sobre el *agua*, mientras que Quetzalcóatl caminó sobre el *fuego*). Y es así como entenderemos que Quetzalcóatl, la Salamandra, es inmune al *fuego*. Esta vez el círculo se cierra configurando impenetrabilidades —como en el caso de la piedra preciosa: "ópalo sangriento", la estrella caída: de Salamandra a Salamandra —ella, de *fuego* a *fuego*; él, Xólotl, a axólotl, a Salamandra, el "nombre antiguo del fuego (y antídoto/antiguo contra el fuego)".

Es justo subrayar, que los aportes de Paz al surrealismo universal sin duda van más allá que cualquier estudio de su obra y del contenido de este somero ensayo, porque sabemos que sus aportes trascienden los límites de las técnicas que él utiliza para realizar esos modales poéticos de que hablamos al principio de nuestro estudio. Brevemente dicho por Jason Wilson en su libro *Octavio Paz: A Study of His Poetry*, el surrealismo es para Paz:

una actitud mental basada en la posibilidad de usar la poesía para trascender las contradicciones inherentes de la vida; para que el hombre sea nuevamente una totalidad, que se comunique con sus semejantes, que participe y se reintegre en experiencias que desafíen al tiempo; una poética del momento infinito, del *instante poético*... (22)

La separación de la teoría y la práctica también permite que Paz mire al surrealismo como eterno, una constante universal inmune al tiempo y al cambio. El involucrimiento circunstancial no borró estas claras distinciones.

(23)

Indudablemente, la conclusión de este análisis literario nos sugiere que lo que Paz ha estado haciendo es aquello que Anna Balakian considera que los surrealistas deben hacer: “investigar los escondrijos de la mente que la razón ha rechazado por tanto tiempo” (*Literary Origins of Surrealism* 13). Y nosotros, ya sean sus ávidos lectores o críticos literarios, hemos presenciado que esto es en verdad lo que Paz ha estado haciendo —y, en efecto, extremadamente bien. Porque la razón no ha traicionado a su mente; por el contrario, ha expandido los horizontes críticos, poéticos y filosóficos de su imaginación en su aspecto de “mago” del surrealismo.

Obras citadas y consultadas

- Alquié, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism*. Trans. Bernard Waldrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1965.
- Alonso, Amado. *Materia y Forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- Apollinaire, Guillaume. *Chronique d'art*. París: French & European, 1960.
- Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 1979.
- Balakian, Anna. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- _____. “Sounds Walking Over Silence.” Rev. of *Configurations* by Octavio Paz. Trans. Muriel Rukeyser, et al. *Saturday Review* (Fall 1971): 15-17.
- _____. *Literary Origins of Surrealism*. New York: New York University Press, 1947.
- _____. “Sounds Walking Over Silence.” Review (Fall 1972): 15-17.
- _____. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977.
- _____. *Manifeste du surréalisme: Poisson soluble*. Paris: KRA, 1924.
- Clark, D.S. *Sources of Semiotic: Readings with Commentary from*

- Antiquity to the Present*. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1990.
- Dunn, E.R. *Salamanders of the Family Plethodontridae*. Northampton, MA: The Society for the Study of Amphibians and Reptiles, 1972. Reprinted from the edition by Smith College, 1926.
- Gray, Louis Herbert, ed. *The Mythology of All Races*. Vol. XI. New York: Cooper Square, 1964.
- Holland, Norman N. "Literature-and-Psychology." *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*. New York: Oxford University Press, 1990. 29-58.
- Ilie, Paul. *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, n.d.
- Ivask, Ivar, ed. *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Norman, OK: The University of Oklahoma Press, 1973.
- Jackson, Elizabeth R. *Worlds Apart: Structural Parallels in the Poetry of Paul Valéry, Saint-John Perse, Benjamín Péret and René Char*. The Hague: Mouton & Co. B.V., 1976.
- Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Vol 9, Part 1. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *Psychology and Alchemy*. Vol. 12. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *Two Essays on Analytical Psychology*. Vol 7. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Lacan, Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Trans. Anthony Wilden. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Langowski, Gerald John. *Surrealism in Spanish American Fiction*. Ann Arbor: UMI, 1973.
- Leemings, David Adams. "Trial and Quest." *Mythology: The Voyage of the Hero*. Second ed. New York: HarperCollins, 1981. 30-99.
- Neimann, Erich. *The Great Mother*. Trans. Ralph Mamheim. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Paz, Octavio. *Alternating Current*. Trans. Helen R. Lane. New York: Viking, 1973.
- _____. *Águila o Sol?/Eagle or Sun*. Trans. Eliot Weinberger. New York: New Directions, 1976.
- _____. *Children of the Mire*. Trans. Rachel Phillips. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

- _____. "Salamander." *Configurations*. Trans. G. Aroul, Paul Blackburn, Lysander Kemp. 72-81. New York: New Directions, 1971.
- Perdigó, Luisa M. *La Estética de Octavio Paz*. Madrid: Playor, 1975.
- Seghers, Pierre, editeur. *Poetes d'aujourd'hui 18: André Breton*. Introduction by Jean-Louis Bedouin. Paris: Pierre Seghers, 1967.
- Sójourné, Laurette. *Burning Water*. New York: Vanguard Press, 1956.
- Walberg, Patrick. *Surrealism*. New York: McGraw-Hill, 1971.
- Wilson, Jason. *Octavio Paz: A Study of His Poetics*. Cambridge /London: Cambridge University Press, n.d.

Ollie O. Oviedo
Department of Languages and Literature
Eastern New Mexico University
Portales, New Mexico 00130