

Octavio Paz

Moldear las palabras

Evodio Escalante

Un breve poema de Libertad bajo palabra titulado “Las palabras” permite una comprensión del uso que Octavio Paz –el único Premio Nobel de Literatura mexicano– da al endecasílabo enfático, es decir, aquel que lleva acento en la primera sílaba, una hazaña métrica de notable interés exegético, como desmenuza el también autor de Crápula.

Quizá valdría la pena revisar el papel que juega el endecasílabo enfático en la poesía mexicana. Se llama endecasílabo enfático a aquel que lleva acento en la primera sílaba. Por supuesto, hay otras sílabas acentuadas en el verso, de modo regular la sexta y la décima sílabas, por ejemplo, o bien la cuarta, la sexta y la décima o, incluso, en el caso del llamado endecasílabo “de gaita gallega”, en la cuarta, la octava y la décima, pero la nota característica que aquí interesa es que en todos los casos la primera sílaba tiene acento. Confieso que este interés por el endecasílabo enfático me surgió de una lectura de Rulfo. En efecto, la novela *Pedro Páramo* da inicio con un endecasílabo de este tipo, cuyos acentos se ubican en la primera, en la cuarta, en la sexta y en la décima sílabas: “Vine a Comala porque me dijeron / que acá vivía mi padre...”. No podía arrancar de mejor manera esta novela de Rulfo: el endecasílabo enfático algo tiene de positivo, de afirmativo, transmite una cierta fuerza inicial que el texto no perderá ya nunca.

Una mirada retrospectiva a algunos poemas notables de nuestra historia me hizo caer en cuenta de que muchos de ellos inician justamente con un endecasíla-

bo enfático: “Lleno de *mí*, sitiado en mi epidermis”, así empieza “Muerte sin fin” de José Gorostiza. “Capto la seña de una *mano*, y *veo*”, replica el “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta. “Tristissima nox”, una de las piezas maestras de Manuel Gutiérrez Nájera, también inicia con el enfático: “¡Hora de *inmensa paz!* Naturaleza”. Un orfebre del verso como Efrén Rebolledo inicia así su composición titulada “El soneto”: “Sopla el Endecasílabo en su *dura / trompeta...*”. Rebolledo se las ha ingeniado para que después del acento en la primera sílaba, el siguiente recaiga en la sexta. Esto lo logra porque el término que emplea, después de “sopla”, es un término esdrújulo: “Endecasílabo”.

“La Suave Patria”, de López Velarde comienza con un enfático: “Yo, que *sólo canté* de la exquisita / partitura del *íntimo decoro*”. Puedo agregar que muchas de las estrofas del poema comienzan con este tipo de verso. Por ejemplo: “Suave Patria: *permíte* que te en *vuelva* / en la más honda música de selva”. “Patria: tu *mutillado territorio* / se viste de percal y de abalorio...”. “Joven *abuelo*: *escúchame loarte*, / *único héroe* a la altura del *arte*”. Aquí López Velarde aglomeró dos enfáticos. “*Qui-*

ren morir tu *ánima* y tu *estilo*...”. “*Trueno* de temporal: oigo en tus *quejas* /crujir los esqueletos en parejas”. Transcribo otros dos enfáticos en escalera: “*Patria*, te *doy* de tu *dicha* la *clave*: / *sé* siempre *igual*, *fiel* a tu *espejo diario*”. Otro más: “*Sé* *igual* y *fiel*; *pupílas* de *abandono*...”.

En los sonetos de *Hora de Junio*, de Carlos Pellicer, también abundan los endecasílabos enfáticos. La primera cuarteta del primero de los quince sonetos de que consta la composición —por poner un ejemplo— está integrada por endecasílabos enfáticos en escalera: “*Vuelvo* a ti, *soledad*, *agua vacía*, / *agua* de mis *imágenes*, *tan muerta*, / *nube* de mis *palabras*, *tan desierta*, / *noche* de la *indecible poesía*”.

Algún encanto ha de poseer esta métrica, este inicio marcado por el acento. El otro gran antecedente, de sofisticación impresionante, por cierto, se debe a sor Juana Inés de la Cruz, aunque el ejemplo que cito corresponde a una métrica decasilábica, constituida por versos de diez sílabas en lugar de once. Se trata del romance a la condesa de Paredes que arranca (cito tan sólo la primera cuarteta): “*Lámina* sirva el *cielo* al *retrato*, / *Lísida*, de tu *angélica forma*; / *cálamos* *forme* el *sol* de sus *lucos*; / *álabas* las *estrellas compongan*”. Así se corre todo el romance. El chiste adicional es que la primera sílaba acentuada tiene que recaer siempre, según la regla implícita, en una palabra esdrújula.

Octavio Paz ha empleado de vez en cuando este recurso. La sección final de “Entre la piedra y la flor”, por ejemplo, acude a un endecasílabo enfático: “*Dame*, *llama* *invisible*, *espada fría* / tu *persistente cólera*, / para *acabar* con *todo* [...]”. En “La poesía”, texto que Paz dedica a su homólogo Luis Cernuda, no faltan los endecasílabos enfáticos, como los siguientes: “*Subes* desde lo más *hondo* de *mí*, / *desde* el *centro* *innombrable* de *mi ser*”. La estrofa final, casi toda ella heptasilábica, se prodiga en versos enfáticos: “*Llévame*, *solitaria*, / *llévame* entre los *sueños*, / *llévame*, *madre mía* [...], / *hazme* *soñar* tu *sueño*, / *unta* mis *ojos* con *aceite*, / para que al *conocer*te me *conozca*”.

El endecasílabo enfático se presta a menudo para ordenar, para solicitar una acción, y por ello no es extraño que se lo encuentre en la sección final, de naturaleza exhortativa, del poema “Piedra de Sol”, una de las piezas maestras de Paz. Ahí leemos, en efecto, la siguiente estrofa:

puerta del *ser*, *despiértame*, *amanece*,
déjame ver el *rostro* de este *día*,
déjame ver el *rostro* de la *noche*,
todo se *comunica* y *transfigura*,
arco de *sangre*, *puente* de *latidos*,
llévame al *otro lado* de esta *noche*,
adonde yo soy tú *somos* *nosotros*,
al *reino* de *pronombres* *enlazados*.

De los ocho versos de que consta la estrofa, los primeros seis son todos ellos endecasílabos enfáticos, mientras que los dos últimos son heroicos, o sea, llevan un acento en la segunda, la sexta y la décima sílabas.

Adviértase la fuerza ontológica que se trasmite en este verso, también de “Piedra de Sol”, que retoma algo que ya se insinuaba antes: “*puerta* del *ser*: *abre* tu *ser*, *despierta*”, sólo que ahora quien debe despertar no es tanto el sujeto que habla, sino el ser mismo, la puerta misteriosa que permite pasar al otro lado, acceder a la *otra orilla* que tanto le gustaba invocar a Octavio Paz.

Pero sin duda el texto más prodigioso desde el punto de vista técnico, y el más efectivo —habría que añadir— que escribió Paz, recurriendo a la versificación enfática, es un pequeño poema titulado “Las palabras”. Se trata de una composición libre de apenas quince versos que parece ceñirse a cierto ritmo endecasilábico (inicia y concluye, como se verá enseguida, con endecasílabos), aunque la mayoría de los versos en su libre despliegue resultan ser heptasílabos, pentasílabos y tetrasílabos.

El texto es el siguiente:

LAS PALABRAS

Dales la *vuelta*,
cógelas del *rabo* (*chillen*, *putas*),
azótalas,
dales *azúcar* en la *boca* a las *rejegas*,
ínflalas, *globos*, *pínchalas*,
sórbeles *sangre* y *tuétanos*,
sécalas,
cápalas,
písalas, *gallo galante*,
tuérceles el *gaznate*, *cocinero*,
desplúmalas,
destrípalas, *toro*,
buey, *arrástralas*,
hazlas, *poeta*,
haz que se *traguen* *todas* sus *palabras*.¹

En este ramillete de versos lo que predomina de modo señalado es la acentuación enfática: 12 de ellos, en efecto, son enfáticos, incluyendo los endecasílabos que abren y cierran la composición, y sólo los 3 restantes corresponden a otro tipo de verso. Sin duda una hazaña lingüística que no parece tener competidores entre nosotros. Los versos se distribuyen así:

1-4: “Dales la vuelta” (pentasílabo enfático)

1-5: “cógelas del rabo” (exasílabo enfático; estos dos versos, leídos de corrido, hacen un endecasílabo)

¹ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, FCE, México, 254 pp.

1-3: “chillen putas” (tetrasílabo enfático —aunque está integrado al segundo verso)

2: “azótalas” (trisílabo; estos dos versos, leídos de corrido, hacen un heptasílabo)

1-4-8-13: “dales azúcar en la boca a las rejegas” (14 sílabas, verso enfático)

1-4-6: “inflalas, globos, pínchalas” (heptasílabo enfático —con palabras esdrújulas al inicio y al final, mediadas por una palabra grave)

1-4-6: “sórbeles sangre y tuétanos” (heptasílabo enfático que inicia y termina como el anterior, con una palabra grave intermedia)

1-0: “sécalas” (bisílabo enfático)

1-0: “cápalas” (bisílabo enfático —los dos bisílabos leídos de corrido forman un pentasílabo enfático)

1-4-7: “písalas, gallo galante” (octosílabo enfático que inicia con esdrújula)

1-6-10: “tuérceles el gazzate, cocinero” (endecasílabo enfático con esdrújula inicial)

2: “desplúmalas” (trisílabo)

2-5: “destrípalas, toro” (exasílabo)

1-3: “buey, arrástralas” (tetrasílabo)

1-4: “hazlas, poeta” (pentasílabo enfático)

1-4-6-10: “haz que se traguen todas sus palabras” (endecasílabo enfático)

¿Cómo ha comentado la crítica este texto? Las pocas referencias que he encontrado me parecen más bien eufemismos y vagas generalidades que no le hacen honor a la complejidad ni a la inquietante violencia del texto. Antonio Alatorre, en sus *Ensayos de crítica literaria*, parece advertir, es cierto, la presencia de esta violencia lingüística, pero no la aborda sino muy por encima y sin lograr enfocar del todo. Según Alatorre, el asunto del poema es el lenguaje, quiero decir, el lenguaje como *materia ya coagulada* con el que el poeta se ha de enfrentar para empezar su trabajo de poetización. Se pregunta Alatorre: “¿Qué otra cosa es el lenguaje con que se encuentra cada poeta sino una materia inerte, un peso muerto que debe sobrepujar?”. Ahí mismo precisa: “Las palabras son objetos ya fabricados, y cada una de ellas significa una cosa, está consagrada a denotar algo fijo y determinado, casi fatalmente ligada a un objeto consabido”. De donde concluye, de modo categórico: “El idioma, pues, no es tanto un aliado cuanto un enemigo del poeta. La victoria que



Octavio Paz



significa cada acto creador es ante todo una victoria *contra* el lenguaje, ese hecho general, tradicional, ya petrificado, convertido en molde”.²

Anthony Stanton, por su parte, en *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz*, prolonga y diversifica la línea fijada por Alatorre cuando observa en torno al poema que nos ocupa: “Jugando con el género femenino del sustantivo del título y simulando elementos de la retórica machista, se emplea con gran intensidad una serie de verbos imperativos con acentuación esdrújula en esta invitación a realizar una vasta operación violenta sobre el lenguaje convencional para liberar su potencial oculto y moldear las palabras a las intenciones del poeta. ...”.³ Lo que se añade aquí es el protagonismo de la *intencionalidad* del poeta, la cual, para expresarse en su nitidez, está obligada a *moldear* las palabras y a remontar los convencionalismos y las inercias que son propios del lenguaje de todos los días.

A la manera de un espejo, Hugo Verani abunda en lo mismo. El texto de Paz, según esto, representa “un

combate verbal para arrancar a las palabras sus moldes convencionales”. En dado caso, añade que se trata de una “temprana arte poética”.⁴

¿De verdad el texto de Paz enfila *contra* el lenguaje? ¿De verdad el enemigo a vencer serían sus inveterados convencionalismos? ¿Lo que denuncia Paz es la *inercia* del lenguaje, entendida así, en términos generales?

A mí me parece que Octavio Paz tenía presente, a la hora de escribir su texto, un famoso ensayo de Ramón López Velarde, y que lo que propone es revertir la situación de la que ahí habla el poeta. En efecto, en “La derrota de la palabra”, un sardónico López Velarde observaba: “La palabra, que en la niñez del mundo, se plegó tan mansamente a traducir la vibración de los hijos de Adán, parece haber imitado el empleo de esas señoritas que, sumisas y blandas en el noviazgo, una vez firmadas las actas se cambian en epidemia o en ley marcial. No hay quien no conozca a más de un marido golpeado. Y si la palabra es la mujer del literato, yo os aseguro que a casi todos nuestros literatos los golpean sus mujeres”.⁵

Ahí mismo, complementa el autor de “La Suave Patria”: “La inversión, en el arte literario, del procedimiento racional, del procedimiento vital, ha colmado la medida de lo absurdo. Ya el espíritu no dicta la palabra; ahora la palabra dicta el espíritu”.

En actitud análoga a la de López Velarde, mejor que *contra* el lenguaje en general, Octavio Paz parece estar protestando *contra el lenguaje de la época*, que en efecto se ha encaramado sobre las espaldas de los escritores y ha acabado por “golpearlos” y “maltratarlos”. De aquí que Paz trastorne esta situación: convierte a las palabras en sirvientas obedientes de su patrón, con el recurso de darles la vuelta y de cogerlas por el rabo, para empezar, como si se tratara de animales y no de un exquisito producto de la cultura. Les ofrece “azúcar en la boca” a las más rejegas, a las más remolonas, pero las somete al fin. Para doblegar a las palabras, asume que hay que hacer de todo: “caparlas”, “inflarlas”, “sorberles la médula” e incluso “pisarlas” (en el sentido sexual del término, tal y como se dice que los gallos *pisan* a las gallinas). Se trata de restablecer el señorío del escritor sobre sus herramientas de trabajo. En lugar de que azoten al poeta, el poeta debe azotarlas a ellas, y algo más: secarlas, pisarlas, destriparlas. Donde el doctor González Martínez en el lenguaje del modernismo aconsejaba torcerle *el cuello* al cisne de engañoso plumaje, Paz replica en términos más ásperos y terrenales, como si se encontrara en el rastro o en el mercado, o bien como si se aproximara al fogón: “tuérceles el gazzate, cocinero...”. En lugar de la finura del *cuello*, la bestialidad del *gazzate*.

² Antonio Alatorre, *Ensayos de crítica literaria*, edición corregida y aumentada, El Colegio de México, México, 2012, p. 28.

³ Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz*, FCE, México, 2015, p. 285.

⁴ Hugo Verani, *Octavio Paz: El poema como caminata*, FCE, México, 2013, p. 65.

⁵ Ramón López Velarde, *Obras*, compilación de José Luis Martínez, FCE, México, 1994, p. 440.

La utilización de un léxico a la vez vulgar y carnal, un léxico no sólo agresivo sino “desublimado”, como podría decir Herbert Marcuse, le otorga un lugar aparte a este texto dentro de la obra poética de Paz. ¿De verdad se trata de una “temprana arte poética”, como aseguraba Verani? Por supuesto que sí. Lo notable es que es un arte poética “huérfana”, que no tiene continuidad. El autor no registra otro texto en verso que incorpore con esta gracia y con este descaro el léxico “arrabalero” de los bajos fondos o de las ya por desgracia desaparecidas “carpas”. La única pero muy notable excepción la constituyen las prosas de *¿Águila o sol?* (1949). En la sección “Trabajos del poeta”, uno puede encontrarse con tiradas como la que ahora cito: “Esta vez te vació la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Doña campamocho se come en escamocho el miembro mocho de don escamocho”.⁶ Esta referencia a *¿Águila o sol?* podría indicar una posición de clase que asumiría el poeta frente al lenguaje. Al lenguaje de los cultos y de los exquisitos, Paz parece oponer, al menos en estas derivas, el lenguaje carente de prestigio del hombre de la calle y del mercado. Un lenguaje materialista, por cierto.

Hasta aquí, con todo, se diría que “Las palabras” es un texto metalingüístico cuyo tema son las palabras mismas. En dado caso, el autor habría avanzado un paso más, al desplegar una suerte de “manual de instrucciones” para someterlas y convertirlas en bestezuelas dóciles y obedientes. Sólo que los dos versos finales alteran de manera radical el escenario al que ya empezábamos a habituarnos. De pronto, y como interrumpiendo la secuencia de su discurso, el poema dice en un tetrasílabo: *hazlas, poeta*. Ya no se trata de *vejarlas*, de *destriparlas*,

⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 150.

de *arrastrarlas*, como veíamos en la secuencia, sino de *hacerlas*. Por un momento, se diría que el texto cambia de nivel. Primero, porque las palabras ya están hechas. Segundo, porque esto parecería poner sobre el escenario al *poeta creador*. En efecto, el poeta *puede hacer* las palabras, casi como extrayéndolas de la nada. Este *creacionismo* instantáneo, empero, se derrumba en décimas de segundo. La evocación del poder creador del poeta *romántico* era sólo un artilugio para hacer más fuerte el contraste final. El texto se “corrige” sobre la marcha. No hay una operación creacionista de por medio sino más bien una venganza histórica que es necesario ejercer contra los monigotes del verbo, contra los falsos oficiantes del arte de la palabra. De aquí la exhortación final: *hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras*.

Estamos en la arena social: el poema se debate contra otros oficiantes de la palabra, contra otros entes sociales que ocupan determinadas posiciones en el campo, y que no resultan para nada indiferentes ni prescindibles. La única manera que tengo de entender este llamado a la violencia es acudiendo al conflicto generacional que protagoniza el propio Paz como miembro de la generación de *Taller*. Como toda generación emergente, los de *Taller* se encuentran con una posición ocupada, los dueños de la mesa son otros, entre ellos, los llamados Contemporáneos. Pues bien, se impone no sólo desplazar el lenguaje de los mayores, de quienes integran el orden establecido, sino de obligarlos a que *se traguen sus palabras*. De sus bocas salieron, por esas mismas bocas deben desaparecer. Hay un agujero propicio para eso: el gazzate. Tal parece ser la lógica implacable que funciona en este texto, por lo demás magistral y cuya publicación, de esto no me cabe duda, contribuyó de modo decisivo para que cambiara para siempre el “tono” de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. **U**

