

# Escenografías autoriales en “Nocturno de San Ildefonso” de Octavio Paz

## Authorial scenery in Octavio Paz’s “Nocturno de San Ildefonso”

ADRIANA DE TERESA OCHOA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

adrianadeteresa@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar en “Nocturno de San Ildefonso” (1974) las diversas “escenografías autoriales”, como denomina José-Luis Díaz al dispositivo en el que se inscribe el “escritor imaginario” para asumir una postura o identidad literaria y estructurar su desempeño público. En este poema de evocación autobiográfica el poeta ya sexagenario rememora y reconstruye fragmentariamente su pasado juvenil, sus primeras inquietudes estéticas e ideológicas, así como su iniciación poética. De clara raigambre romántica, las escenografías autoriales presentes en “Nocturno de San Ildefonso” constituyen el marco para su autofiguración madura como poeta vidente y su autorrepresentación juvenil como ideólogo y polemista en ciernes, al tiempo que define, mediante poderosas imágenes, su concepción poética. Este análisis resulta relevante porque permite identificar algunas estrategias mediante las cuales nuestro mayor poeta, Octavio Paz, participa activamente en la creación de una imagen de sí que reafirma su legitimidad y prestigio en el campo literario mexicano.

Palabras clave: Octavio Paz, evocación autobiográfica, autofiguración, escenografías autoriales, escritor imaginario.

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyze in “Nocturno de San Ildefonso” (1974) the various “authorial scenery” as José-Luis Díaz defines the device in which the “imaginary writer” is inscribed to assume a position or literary identity and structure their public performance. In this autobiographically evocative poem, the then sixty-year-old poet recalls and reconstructs through fragments his youthful past, his first aesthetic and ideological concerns, as well as his poetic initiation. With clear romantic roots, the authorial scenery present in “Nocturno de San Ildefonso” constitute the framework for his mature self-figuration as a visionary poet and his youthful self-representation as a budding ideologue and polemicist, at the same time that he defines, through powerful imagery, his poetic conception. This analysis is relevant because it allows us to identify some strategies through which our major poet, Octavio Paz, actively participates in the creation of a self-image that reaffirms his legitimacy and prestige in the Mexican literary field.

**Keywords:** Octavio Paz, Autobiographical evocation, Poetic initiation, Authorial scenographies, Imaginary writer.

Recibido: 17 de enero de 2023

Aprobado: 07 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.714

*Cada poeta inventa a un poeta que es el  
autor de sus poemas.*

*Mejor dicho: sus poemas inventan al po-  
eta que los escribe.*

OCTAVIO PAZ: *PRELIMINAR II*

## Introducción

En sus años de madurez, Octavio Paz evocó en varias ocasiones al adolescente que fue: aquél que estudió el bachillerato en San Ildefonso, descubrió su vocación poética y, junto con un grupo de amigos, fundó *Barandal*, su primera revista literaria. Sin duda, “Nocturno de San Ildefonso”, publicado originalmente en 1974,<sup>1</sup> es el poema que explícitamente encuadra este periodo. Escrito a su regreso a México tras haber permanecido diez años en el extranjero, el texto se integró a *Vuelta*, libro que reunió los poemas escritos entre 1969 y 1975. Como bien destacó Paz en varias oportunidades, “mis poemas han sido respuestas a los accidentes de mi vida” (2004: 17), de manera que este Nocturno forma parte de ese “volver a empezar” implícito en su vuelta al país, como le confesó a Pere Gimferrer (Adame, 2020: 16). Este hecho es significativo para comprender la intención y el sentido ulterior del poema.

En “Nocturno de San Ildefonso” el poeta ya sexagenario rememora y reconstruye fragmentariamente su pasado juvenil, sus primeras inquietudes estéticas e ideológicas, así como su iniciación poética. Para Adolfo Castañón este poema es “un espejo o un cristal en el que se reflejan, encuentran y desencuentran

<sup>1</sup> Publicado en la revista *Plural* (núm. 36, septiembre de 1974).

el joven Octavio Paz, cuyo primer poema se titula ‘Nocturno’, fechado el 19 de diciembre de 1930, y el poeta maduro que luego de una travesía de varias décadas por varios países y continentes regresa a la ciudad que le da nombre al país: México” (Castañón, 2019). Precisamente esta evocación autobiográfica es el objeto de mi interés, pues constituye un espacio privilegiado de autofiguración –o autocreación– en el que el autor hace “prevaler determinada versión revisada y corregida de su pasado y su realidad personal” (Gusdorf, 1991: 16), de manera que nos revela “una figura imaginada, lejana e incompleta” que le permite “dotar de sentido a su propia leyenda” (16 y 17).

Así, a través de las autofiguraciones que proyecta su discurso, el escritor propone una versión de su historia personal, elabora una identidad –tanto de sí como de sus yos pasados–, además de asumir una forma particular de ser poeta y de vincularse con una determinada tradición. Esta identidad figural, que José-Luis Díaz ha denominado “escritor imaginario”,<sup>2</sup> abrevia de un repertorio histórico de representaciones estereotípicas del escritor, como el poeta maldito, el poeta moribundo, el poeta pensador, el bohemio, etcétera (Díaz, 2016: 157-158). Para que el “escritor imaginario” pueda desplegarse debidamente es preciso inscribirlo en un escenario o dispositivo teatral que Díaz llama “escenografía autorial”, en el marco del cual el escritor asume una postura o identidad literaria y un papel que estructura

<sup>2</sup> Jose-Luis Díaz considera necesaria la distinción teórica entre el autor *real*, que alude a la persona de carne y hueso; el autor textual, “a la vez el autor del libro y el sujeto textual”, cuyo nombre aparece inscrito en la portada y en algunas marcas de enunciación; así como el sujeto de enunciación que “adopta un género, un estilo, una manera de expresarse”; y el “escritor imaginario”, “tal como se representa, se hace o se deja representar” (Amossy y Maingueneau, 2009, párrafo 4. Traducción mía).

por completo su desempeño público (Amossy y Maingueneau, 2009: párr. 4).

## El Nocturno y la tradición romántica

De acuerdo con lo anterior, podemos reconocer que, desde su título, el poema objeto de este análisis se inscribe en la tradición romántica de los Nocturnos, cuyo escenario es, precisamente, la noche, símbolo de la “vida del alma, y en particular lo que en ella pertenece al dominio de la imaginación, del sueño, del inconsciente” (Béguin, 1986: 108). En sintonía con esta tradición, la primera parte del “Nocturno de San Ildefonso” representa una visión nocturna de la ciudad desde el interior de una habitación, cuya ventana, “lámina imantada de llamadas y respuestas” (v. 13) se ofrece como umbral que separa el aquí y el ahora de la voz poética: el presente del poeta maduro en los años setenta, y la promesa de una experiencia espacio-temporal de otro orden, es decir, una revelación propuesta por el poder de invención nocturna.

Inventa la noche en mi ventana

otra noche,

otro espacio:

fiesta convulsa

en un metro cuadrado de negrura (vv. 1-5).

De inicio, la ventana es escenario de súbitos reflejos, “Momentáneas/ confederaciones de fuego” (vv. 6-7), así como de la “caligrafía de alto voltaje” (v. 14) propia de la iluminación de toda ciudad moderna, ese “mentido cielo/ infierno de la industria” (v. 15). Imágenes de filiación vanguardista que, en sintonía

con la poesía de T. S. Eliot,<sup>3</sup> destacan el carácter urbano de la experiencia nocturna que será desarrollada en los versos siguientes y que irá sumando alusiones a la escritura (caligrafías, signos, sílabas).

Mediante el recurso de la prosopopeya, la noche encarna una fuerza activa, dotada de voluntad e imaginación propias, que busca manifestarse a través del lenguaje pues dispara "Signos-semillas" (v. 18) en un movimiento ascendente que sugiere espiritualidad y conlleva la posibilidad latente de germinación. Si bien los intentos iniciales fracasan, pues "estallan" y "se precipitan / ya quemados, en un cono de sombra" (vv. 21-22), el esfuerzo rinde frutos cada vez más articulados, dando lugar a "racimos de sílabas / incendios giratorios" (vv. 27-28) que, no obstante, "se dispersan, otra vez añicos" (vv. 28-29). En este contexto de actividad nocturna, cuya oscuridad es atravesada fugazmente por los destellos que emiten los signos que estallan, se queman y propician "incendios giratorios", el lenguaje se impregna del simbolismo tradicional del fuego, particularmente el que se refiere a la fecundación.<sup>4</sup> De ahí que estos primeros versos bien pueden evocar el fragmento de Novalis que afirma "Escribir es engendrar" (Novalis, 1942: 35).

### El inicio del viaje interior

El "yo" de la voz poética irrumpe en el verso 9, para situarse "a la entrada de un túnel", (v. 31) acción que sugiere un inminente tránsito, activando así el tópico del viaje, el cual,

<sup>3</sup> Específicamente me parece que hay ecos de "The love song of J. Alfred Prufrock".

<sup>4</sup> En todas las culturas, el fuego es un elemento a la vez creativo y destructor, que, entre otras cosas, simboliza la fecundación, la regeneración, la purificación y la iluminación (Cfr. Chevalier y Gheerbrant, 1986: 511-514).

de manera metafórica, apunta a un triple movimiento: el desplazamiento temporal impulsado por las frases que, una a una, van creando el poema; la trayectoria espacial que despliega el lenguaje en el texto y, por último, un movimiento hacia el encuentro consigo mismo.

Estoy a la entrada de un túnel.

Estas frases perforan el tiempo.

Tal vez yo soy ese que espera al final del túnel.

Hablo con los ojos cerrados (vv. 31-34).

El verso final de este fragmento da lugar a la escena de enunciación en la que el Paz sexagenario, que en ese entonces ya gozaba de un gran prestigio y reconocimiento internacional, ofrece una representación de sí como poeta y se posiciona frente a la tradición, a la par que se desarrolla el proceso de composición del “Nocturno de San Ildefonso”. Al indicar que habla “con los ojos cerrados”, el yo poético alude al carácter introspectivo e inconsciente de su actividad, que en este contexto no es otra que la actividad poética. Este verso resulta clave para reconocer una escenografía autorial de clara raigambre romántica y simbolista, en la que se inscribe el mito del poeta visionario. La facultad de visión, asociada en esta tradición a la actividad creadora de la imaginación, permite al poeta percibir el orden secreto del mundo, acceder a la experiencia inefable de la revelación y contemplarse a sí mismo de manera reflexiva. De ahí que al autofigurarse como “lúcido sonámbulo”,<sup>5</sup> Octavio Paz despliega una escenografía autorial que participa del “registro del romanticismo paternal” (Díaz, 2007: 347), que se refiere a

<sup>5</sup> Expresión que utilizó Paz para referirse al sueño del artista en “El dormido despierto”, publicado en *Novedades*, 19 de julio de 1943 (Paz, 1988: 343).

la misión del poeta. Ciertamente, la representación del poeta visionario o profeta como “verdadero poeta” ha sido constante en la obra de Paz, y su presencia se remonta a sus textos más tempranos.<sup>6</sup>

Los versos que siguen proponen, además, que la poesía no solo no es resultado de la actividad racional y consciente del poeta, sino que constituye una especie de presencia autónoma, un “alguien” que se distingue de la voz poética y actúa con voluntad propia.

Alguien

ha plantado en mis párpados  
 un bosque de agujas magnéticas,  
 alguien  
 guía la hilera de estas palabras (vv. 35-39).

Esta presencia, que entre algunos románticos alemanes se concibió como un *poeta escondido* o un *poeta interior*<sup>7</sup> (Argullol, 2006: 63-64) y que el Paz maduro definió como “la voz de la *otredad*” (1981: 224), en “Nocturno de San Ildefonso” encarna en la noche misma, símbolo de la inagotable energía creativa asociada al inconsciente y la imaginación. Como en el trance del poeta inspirado de la tradición platónica (Cfr. Platón, 1986: 352), el yo poético parece estar poseído por la “manía”

<sup>6</sup>Tal es el caso de la primera serie de sus *Vigilias*, publicada originalmente en 1935, donde afirmó que “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas” (Paz, 1988: 64).

<sup>7</sup>Rafael Argullol refiere que Gotthilf Heinrich von Schubert, filósofo de la naturaleza, creía que el Inconsciente era un *poeta escondido* y, en este mismo sentido, E. T. A. Hoffmann habla del *poeta interior* que, “aunque late siempre, sólo se manifiesta esporádicamente” (2006: 63-64).

nocturna y sirve de intermediario para la creación involuntaria e inconsciente del poema, este poema, pues, señala en una imagen claramente surrealista: “La página / se ha vuelto un hormiguero” (vv. 40-41).

La longitud y distribución de los versos quebrados, cuya medida resulta contrastante al alternar de manera predominante versos de arte mayor con versos de arte menor, dispuestos gráficamente a la izquierda y a la derecha respectivamente, no solo dotan al poema del dinamismo sugerido por la imagen del hormiguero presente en el verso 41, sino que producen un ritmo hipnótico que emula el estado de delirio en el que se encuentra la voz poética y que arrastra al lector a la experiencia que se ofrece como inminente.

Los versos finales de la primera parte del poema reafirman el viaje introspectivo de la voz poética “Caigo/ interminablemente sobre ese vacío. / Caigo sin caer” (vv. 44-46), que evoca al “orfismo romántico”, trayecto descendente a las profundidades del ser, donde residen las fuerzas originarias y primordiales del inconsciente, tal como lo formuló Novalis en uno de sus fragmentos más conocidos: “Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro” (Novalis, 1942: 6-7).

### La ciudad de la memoria

La segunda parte del “Nocturno de San Ildefonso” tiene como escenario “México, hacia 1931” (v. 63), por lo que el viaje temporal iniciado en la primera parte revela su carácter retrospectivo. De acuerdo con la clasificación de Díaz, los versos que abren esta sección pueden inscribirse en otra de las escenografías autoriales de tradición romántica que, con sus matices, correspon-

de a la lógica de la melancolía (Díaz, 2007: 310). La experiencia nodal que se despliega en estos versos es la desolación, cuya representación nocturna apunta a una visión fantasmagórica y degradada de la ciudad.

Calles vacías, luces tuertas.  
En una esquina,  
el espectro de un perro.  
Busca, en la basura,  
un hueso fantasma.  
Gallera alborotada:  
patio de vecindad y su mitote.  
México, hacia 1931.  
Gorriones callejeros,  
una bandada de niños  
con los periódicos que no vendieron  
hace un nido (vv. 56-  
67).

Este escenario urbano –creado mediante la yuxtaposición de imágenes, así como por el uso de metáforas y otros recursos, como la hipálage– se ofrece como lugar propicio para la experiencia de la memoria, motivada en gran medida por el efecto que produce la luz artificial que se proyecta en la calle.

Los faroles inventan,  
en la soledumbre,  
charcos irreales de luz amarillenta.  
Apariciones,  
el tiempo se abre: (vv. 68-72).

Cabe señalar que si bien la revelación que se escenifica en esta parte del poema es de orden temporal —puesto que supone la vivificación del pasado—, está motivada por los lugares emblemáticos del centro de la ciudad: las calles, la plaza del Zócalo y el edificio de San Ildefonso,<sup>8</sup> que albergó a la Escuela Nacional Preparatoria en la que el joven Paz cursó el bachillerato, cuyos muros —oscurecidos por efecto del escenario nocturno— son descritos mediante una secuencia paralelística que alude a un proceso progresivo de humanización: “sol hecho tiempo / tiempo hecho piedra / piedra hecha cuerpo” (vv. 82-84). Así, el tiempo parece encarnar en el espacio, formando una unidad indivisible que remite al pasado histórico de la ciudad en planos superpuestos:

Estas calles fueron canales.  
Al sol,  
las casas eran plata:  
ciudad de cal y canto,  
luna caída en el lago.  
Los criollos levantaron,  
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,  
otra ciudad  
[...]  
La asentaron  
en el cruce de las ocho direcciones,  
sus puertas  
a lo invisible abiertas:  
el cielo y el infierno (vv. 85-99).

<sup>8</sup> En 1583 nació el Colegio de San Ildefonso, para albergar a los colegiales de la Compañía de Jesús, el cual fue “reedificado en las primeras cuatro décadas del siglo XVIII, dando paso al inmueble que hoy conocemos y que es uno de los ejemplos barrocos más sobresalientes de la arquitectura civil de la Ciudad de México”, ver: [http://www.sanildefonso.org.mx/acerca\\_de.php](http://www.sanildefonso.org.mx/acerca_de.php)

Ramón Cao ha destacado en estos versos el pasado plural de la ciudad (75), así como el motivo mítico del centro, presente en la fundación de Tenochtitlán “en el ombligo del lago de la luna” (76), lugar sagrado sobre cuyas ruinas se levantó la ciudad colonial y, por lo mismo, se mantuvo “abierta al trasmundo” (76). De ahí que este “Barrio dormido” (v. 100) en la ciudad moderna, se represente como una “galería de ecos” (v. 101), es decir, de reminiscencias o evocaciones, a través de los cuales emergen fragmentariamente imágenes de un pasado colectivo: “nuestra historia” (v. 103).

La plaza del Zócalo “vasta como firmamento: / espacio diáfano / frontón de ecos” (vv. 122-124), se transforma en escenario situado en las primeras décadas del siglo xx cuando la cruza un grupo de muchachos. Esta imagen alude de manera sintética a la adolescencia de Octavio Paz, “años de iniciación y aprendizaje” así como de sus “primeros pasos en el mundo” (1993: 47), como lo refirió años más tarde en *Itinerario*,<sup>9</sup> texto en el que, además, evoca: “Descubríamos a la ciudad, al sexo, al alcohol, a la amistad. Todos esos encuentros y descubrimientos se confundían inmediatamente con las imágenes y las teorías que brotaban de nuestras desordenadas lecturas y conversaciones” (1993: 49).

Allí inventamos,  
entre Aliocha K. y Julian S.,  
sinos de relámpago  
cara al siglo y sus camarillas (vv.125-128).

<sup>9</sup>Texto publicado originalmente en 1993, con el propósito explícito de trazar “los puntos principales de un itinerario político” (Paz, 1993: 158).

En esta primera entrada en escena del joven Paz destaca la alusión a sus “héroes adolescentes (el Aliosha Karamazov de Dostoievski, el Julián Sorel de Stendhal)” (Gimferrer, 1990: 97), que, como él “son también ideólogos, disputadores y polemistas” (97). Es decir, que en su autofiguración juvenil, el poeta destaca su temprana pasión por la literatura, la polémica y el debate ideológico. En ese sentido, se puede reconocer la escenografía autorial que corresponde a la energía juvenil y la revuelta, pues supone la rebelión contra las mentiras sociales, el intento por derrumbar a los ídolos y poner al descubierto las máscaras (Díaz, 2016: 161).

Los siguientes versos parecen sugerir la seducción que ejercieron en su generación todo tipo de teorías, así como las ideologías y utopías de la época. El tono de la voz poética adquiere una connotación crítica al referirse a los diálogos juveniles como “viento verbal” (v. 127), “señor de reflejos” (v. 129), es decir, espejismos conceptuales que hacen de sus creaciones “geometrías / suspendidas del hilo de la razón” (135-136).

Nos arrastra  
el viento del pensamiento,  
el viento verbal,  
el viento que juega con espejos,  
señor de reflejos,  
constructor de ciudades de aire,  
geometrías  
suspendidas del hilo de la razón (v. 129-136).

Tras esta fugaz aparición de los adolescentes, la noche vuelve a ocupar el primer plano de la escena, desplazando nuevamente la atención hacia el proceso de escritura del poema en una imagen, nuevamente, de corte vanguardista:

La noche  
estalla en pedazos,  
los junta luego y a sí misma,  
intacta, se une.  
Nos dispersamos,  
no allá en la plaza con sus trenes quemados,  
aquí,  
sobre esta página: letras petrificadas (vv. 150-157).

### La poética del poeta maduro

La tercera parte del “Nocturno de San Ildefonso” inicia con la identificación explícita entre la voz poética en su presente de poeta maduro y el yo de su temprana juventud evocado en la página del texto que está en proceso de escribir.

El muchacho que camina por este poema,  
entre San Ildefonso y el Zócalo,  
es el hombre que lo escribe:  
esta página  
también es una caminata nocturna (vv. 158-162).

Hugo Verani ha reflexionado profusamente sobre el lugar preponderante que tiene en la obra de Octavio Paz la metáfora del “acto poético como peregrinación” (2013: 15), presente en el último verso de este fragmento (v. 162). Concretamente, sobre este poema, Verani destaca que versa sobre “la ciudad de la memoria, hecha presente por el acto de caminar por el lenguaje y por el mundo” (2013: 149), escenario en el que se produce un reencuentro del yo consigo mismo (2013: 153).

La mirada crítica de la voz poética del presente –que Verani equipara con la conciencia ética de su época (2013: 147)– hacia

su yo pasado y su generación, se refuerza al hacer un balance de los sueños y aspiraciones adolescentes en los que predominaba una “inmensa simpatía por la Revolución rusa y el comunismo” (Paz, 2011: 140). En “Entrada retrospectiva”,<sup>10</sup> Paz abunda en la distancia ideológica –de la que participa el “Nocturno de San Ildefonso”– que lo separa de su yo adolescente, pues si bien reconoce que en la actitud de su generación “se mezclaban los buenos sentimientos, la justificada indignación ante las injusticias que nos rodeaban y la ignorancia” (2011: 140), destaca que con el tiempo estos se transformaron en desilusión y crítica.

El bien, quisimos el bien:

enderezar al mundo.

No nos faltó entereza:

nos faltó humildad.

Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.

Preceptos y conceptos,

soberbia de teólogos:

golpear con la cruz,

fundar con sangre,

levantar la casa con ladrillos de crimen,

decretar la comunión obligatoria.

Algunos

se convirtieron en secretarios de los secretarios

del Secretario General del Infierno (vv. 166-179).

El poeta maduro identifica en esta temprana etapa vital, marcada por el interés por la política, el origen de su permanente preocupación por “encontrar la razón de esas continuas agitaciones que llamamos *historia*” (Paz, 1993: 47). La mirada

<sup>10</sup> Prólogo al volumen 8 de sus *Obras completas: El peregrino en su patria*.

crítica de la voz poética alcanza su punto culminante en la siguiente enumeración –un verdadero *mea culpa*–, en la que desde el presente señala implacablemente sus propias fallas, inconsistencias y errores ideológicos del pasado.

Conversiones, retractaciones, excomuniones,  
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,  
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,  
los embrujamientos y las desviaciones:  
mi historia,

¿son las historias de un error? (vv. 200-205).

De todo lo anterior, la voz poética desprende una conclusión de carácter general: “La historia es el error” (v. 206), ya que “La verdad es aquello, / más allá de las fechas, / más acá de los nombres, / que la historia desdeña” (vv. 207-210). Así, construye una clara oposición entre historia y otro tipo de experiencia, que si bien “no es la verdad: / es la resurrección de las presencias” (vv. 241-242), una experiencia epifánica que solo puede sugerirse mediante imágenes poéticas:

El peso

del instante que no pesa:

unas piedras con sol,

vistas hace ya mucho y que hoy regresan,  
piedras de tiempo que son también de piedra  
bajo este sol de tiempo,  
sol que viene de un día sin fecha,

sol

que ilumina estas palabras,

sol de palabras

que se apaga al nombrarlas.

Arden y se apagan

soles, palabras, piedras:

el instante los quema

sin quemarse.

Oculto, inmóvil, intocable,

el presente —no sus presencias— está siempre (vv. 219-235).

Lo que destaca en estos versos es la proliferación de imágenes y el juego de palabras mediante los cuales se representa el carácter y la naturaleza del paradójico “peso / del instante que no pesa” (vv. 219-220). En las imágenes iniciales se alternan y se complementan dos elementos antagónicos: la piedra —que representa la máxima materialidad, peso y concreción— y la luz, elemento etéreo, que carece de cuerpo y forma, pero que posee un gran poder transmutativo. Así, la piedra, símbolo tradicional de la vida estática y perdurable (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 830), se transforma en recuerdo revivido al proyectarse en ella la luz del sol (“piedras con sol”, v. 221). De este contacto solar, que en el poema simboliza el tiempo (“este sol de tiempo”, v. 224) se deriva una profunda mutación en la materialidad pétreo, dando lugar a “piedras de tiempo” (v. 223), imagen en la que el tiempo, por lo general concebido como un elemento dinámico, aparece petrificado, esto es, detenido en un instante. Más adelante, el sol-tiempo se proyecta en el tercer elemento fundamental de esta compleja combinatoria: las palabras, a las que ilumina, dando lugar a un “sol de palabras/ que se apaga al nombrarlas” (vv. 228-229), en clara alusión a la poesía. De esta manera, la secuencia “soles, palabras, piedras” (v. 231) forman una triada en la que convergen tiempo, poesía y espacio que casi de inmediato “Arden y se apagan” (v. 230), y en cuya combinación parece estar cifrada la revelación del presente, que permanece “Oculto, inmóvil, intocable”. (v. 234)

Es evidente que este fragmento corresponde a una definición de la poética del poeta maduro, la cual forma parte de la escenografía autorial propuesta en la primera parte del “Nocturno de San Ildefonso”. Por ejemplo, la metáfora “piedras de tiempo” (v. 223) remite a la noción de “presente eterno” con que Octavio Paz caracterizó a la paradójica experiencia temporal de la poesía desde su temprana juventud, cuando se refirió al “presente espiritual que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos, y esa mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia” (1988: 63)<sup>11</sup> propuesto por Novalis.<sup>12</sup> En ese sentido, la señal de “la verdadera poesía” (1988: 163) sería, precisamente, la cristalización de ese presente absoluto.<sup>13</sup>

De todo lo anterior se desprende que en esta tercera parte del “Nocturno de San Ildefonso” se escenifica el diálogo adolescente “entre revolución y revelación” que, pronto, “se había transformado en combate” (Paz, 1994a: 20) cuya solución busca en una síntesis creativa.

<sup>11</sup> Me refiero a “‘El mar’ (elegía y esperanza)”, texto de 1939 (Paz, 1988: 163-167).

<sup>12</sup> Paráfrasis del siguiente fragmento de Novalis: “Nada más poético que el recuerdo, por un lado, y el presentimiento o imaginación del futuro, por otro. El presente ordinario vincula ambos polos, limitándolos, dando lugar a una contigüidad por petrificación o cristalización. Pero existe un presente espiritual, vivo, que identifica ambos extremos disolviéndolos, formando con su unión lo que llamamos ambiente del poeta”. (Novalis, 1942: 26-27).

<sup>13</sup> Esta concepción se mantuvo en textos posteriores en los que Paz elabora su poética, particularmente *El arco y la lira*, cuya primera edición data de 1956, donde señala que el poema es tiempo “siempre presente, un presente potencial” (1972: 188). En *Los hijos del limo*, ensayo publicado en 1974 –mismo año de “Nocturno de San Ildefonso”–, reafirma que la “poesía es el presente [...] Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición” (1981: 227).

Entre el hacer y el ver,  
acción o contemplación,  
escogí el acto de palabras:  
hacerlas, habitarlas,  
dar ojos al lenguaje (vv. 236-240).

Estos versos recrean la escena fundacional con que el adolescente se convirtió en poeta al elegir “el acto de palabras” (v. 238), para dotar “de ojos al lenguaje” (v. 240). Esta elección supuso la renuncia a seguir cualquiera de los caminos antitéticos propuestos entre “hacer y ver” (v. 236) y “acción o contemplación” (v. 237), para tomar una vía intermedia sugerida por el uso de la preposición “entre” como el lugar por excelencia de la poesía, tal como señaló en el ensayo que dedicó a Xavier Villaurrutia,<sup>14</sup> donde definió este espacio como “zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades [...] puente colgante sobre el vacío del lenguaje” (Paz, 1994b: 276).

La poesía no es la verdad:  
es la resurrección de las presencias,  
la historia  
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.  
La poesía,  
como la historia, se hace;

<sup>14</sup> Se trata del ensayo biográfico *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, publicado en 1978, donde dice: “El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas. [...] El *entre* es el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia, sino la contradicción” (Paz, 1994b: 276-277).

la poesía,  
como la verdad, se ve.  
La poesía:  
encarnación  
del sol-sobre-las-piedras en un nombre,  
disolución  
del nombre en un más allá de las piedras (vv. 241-253).

La relación entre poesía e historia aparecen imbricadas de una manera compleja, aunque propone implícitamente la superioridad de la poesía frente a la historia. Si bien poesía e historia comparten el hecho de que ambas “se hace[n]” (v. 246), la poesía es “la resurrección de las presencias” (v. 242) y transfigura la historia en “la verdad del tiempo no fechado” (v. 244).

La poesía,  
puente colgante entre historia y verdad,  
no es camino hacia esto o aquello:  
es ver  
la quietud en el movimiento,  
el tránsito  
en la quietud (vv. 254-260).

La imagen del lenguaje poético como “puente colgante entre historia y verdad” (v. 255) remite al no-lugar de la poesía,<sup>15</sup> pues no se identifica ni con la historia ni con la verdad, sino que permanece en la frontera que las separa y, simultáneamente, las une, haciendo posible la participación de una experiencia reve-

<sup>15</sup> En *Los hijos del limo*, señala: “La poesía es el puente entre el pensamiento utópico y la realidad, el momento de encarnación de la idea. La poesía es la verdadera revolución, la que acabará con la discordia entre historia e idea” (1981: 159).



ción vuelve a ser visible “el cielo comercial de los anuncios” (v. 287) a través de la ventana, detrás de los cuales quedan “apenas visibles, / las constelaciones verdaderas” (vv. 289-290). La luz de la luna —símbolo del principio femenino—, ilumina la habitación, produciendo un evidente contraste con la oscuridad nocturna, dominante en las tres secciones previas del poema, y la voz poética declara que la mujer amada, que duerme a su lado, “También es luna” (v. 300). Esta metáfora introduce un tópico clave en la poética de Paz: la relación analógica entre la mujer y la naturaleza que, en los siguientes versos, manifiesta su carácter acuático, otro símbolo femenino por excelencia.

entre las islas de sus pechos  
es un brazo de mar,
su vientre es la laguna (vv. 314-316).

La mujer que sueña y “[f]luye bajo sus ojos cerrados” (v. 305), desempeña una función equiparable a la de la poesía, ya que si bien de manera inconsciente e involuntaria, resulta mediadora de la revelación, pues es “fuente en la noche” (v. 347). La declaración final de la voz poética es significativa: “Yo me fío a su fluir sosegado” (v. 348). Así, la mujer se presenta como una de las vías de acceso a la verdad que, además de ella, es posible vislumbrar a través de la poesía.

## Conclusiones

Como se desprende de este análisis de “Nocturno de San Ildefonso”, se pueden identificar dos autofiguras principales, a través de las cuales el autor, Octavio Paz, produce y controla una imagen de sí: la primera se refiere a la representación del poeta maduro como poeta visionario de tradición romántica y

simbolista, a través de la cual Paz —que para entonces es la figura más importante del campo literario mexicano— se posiciona como heredero activo de la tradición de la poesía moderna que inició con el romanticismo alemán e inglés y continuó en el simbolismo francés y las vanguardias de la primera mitad del siglo xx, en especial el surrealismo. Esta afiliación, que ciertamente no significa una recepción pasiva, supone la “persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir” (Paz, 1981: 25) que se manifiestan también en algunas nociones medulares de su concepción poética: entre ellas, la definición de la poesía como vía de acceso a una experiencia revelatoria, como cristalización de un “presente absoluto” capaz de trascender el tiempo histórico y como “puente” entre contrarios. De ahí que la autofiguración que preside y domine el poema entero sea la del “poeta verdadero”, en oposición a otras concepciones poéticas posibles. La segunda autofiguración se refiere a su yo adolescente y el proceso que lo lleva a descubrir y abrazar su vocación por el lenguaje. Así, el joven que se representa como polemista, apasionado por la literatura y la política, debe transitar, como una especie de rito de paso, por una serie de experiencias desafortunadas por la “historia” para descubrir y abrazar su destino en la poesía. En este sentido, se escenifica el pasaje a su auténtica identidad como poeta. Cabe señalar que la imagen que Paz proyecta de su yo pasado aparece subordinada a la autorrepresentación principal, pues predomina el tono crítico del poeta adulto que sanciona y reprueba sus iniciales devaneos ideológicos, al tiempo que construye un relato coherente sobre su identidad literaria y el origen de su propio mito.

En mi opinión, el sentido que adquiere el despliegue de las escenografías autoriales aquí analizadas está determinado por el hecho de que este poema, como varios de los que integran *Vuelta*, constituye una declaración de principios mediante la cual el

poeta se posiciona en el campo literario mexicano, del que había estado ausente –por lo menos físicamente– durante tantos años. En ese sentido, las nociones de “escritor imaginario” y “escenografías autoriales”, acuñadas por José-Luis Díaz, resultan útiles para identificar algunas estrategias utilizadas por Octavio Paz con el propósito de reafirmar la legitimidad y prestigio de su figura autorial, a la vez que brindan una clave interpretativa que arroja nueva luz para los lectores de sus poemas.

### Referencias

- Adame, Ángel Gilberto, 2020, *Pasiones, fracturas y rebeliones. Octavio Paz, Pablo Neruda y José Bergamín*, César Arístides (pról.), Taurus, México.
- Amossy, Ruth y Dominique Maingueneau, 2009, “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Díaz auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007)”, *Argumentation et Analyse du Discours*, núm. 3, Universidad de Tel Aviv, pp. 1-16.
- Argullol, Rafael, 2006, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona.
- Cao Martínez, Ramón, 1994, “Imágenes de la historia en la obra poética de Octavio Paz”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2, La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 73-90.
- Béguin, Albert, 1986, *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Mónica Mansour (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Castañón, Adolfo, 2019, “Apuntes sobre Nocturno de San Ildefonso”. Disponible en: <https://zonaoctaviopaz.com/>

detalle\_conversacion/148/apuntes-sobre-nocturno-de-san-ildefonso/

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trad.), Herder, Barcelona.

Diaz, José-Luis, 2007, *L'écrivain imaginaire, Scénographies autoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, París.

\_\_\_\_\_, 2016, "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'", en Pérez, A. y Torras, M. (comp., ed., y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 155-185.

Gimferrer, Pere, 1990, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona.

Gusdorf, Georges, 1991, "Condiciones y límites de la autobiografía", *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. Extra 29, pp. 9-18.

La Casagnère, Christian, 1985, "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique intertextuelle", *Romantisme*, núm. 49, pp. 47-65.

Maingueneau, Dominique, 2014, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Juan Zapata (comp., trad., intro.), Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 49-66.

Meizoz, Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Ginebra.

Novalis, 1942, *Fragmentos*, Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo (sel. y trad.), Nueva Cvltvra, México.

Paz, Octavio, 1972, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.

- \_\_\_\_\_, 1981, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 1988, *Primeras letras*, Vuelta, México.
- \_\_\_\_\_, 1993, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_, 1994a, *Obras completas en edición del autor. 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_, 1994b, *Obras completas en edición del autor. 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Obras completas en edición del autor. 12. Obra poética II. (1969-1998)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_, 2011, “Entrada retrospectiva”. Prólogo al octavo volumen, *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, de la primera edición de sus *Obras completas*, en *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Pérez Fontdevilla, Aina y Meri Torras Francés (comp., ed., y biblio.), 2016, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco/Libros, Madrid.
- Platón, 1986, *Diálogos. Vol. III: Fedón, Banquete, Fedro*, C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo (trad., intro., y notas), Gredos, Madrid.
- Verani, Hugo, 2013, *Octavio Paz: El poema como caminata*, Fondo de Cultura Económica, México.