

01086

2

2EJ

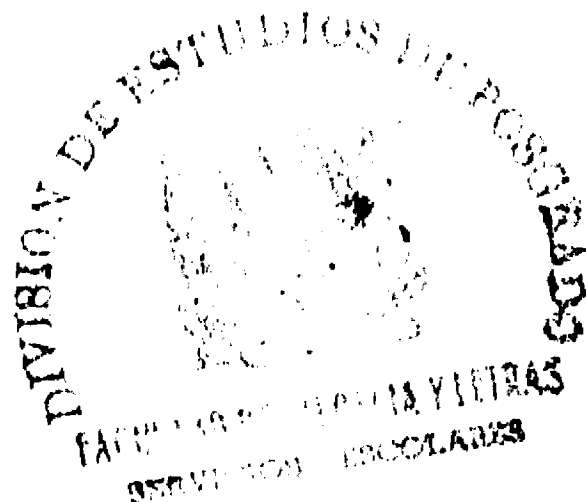
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

DANZA SOBRE EL ABISMO
En busca de la presencia en la poética de Octavio Paz

FALLA DE ORIGEN

T E S I S
Que para obtener el grado de:
DOCTOR EN LETRAS

P r e s e n t a:
Eun Joong Kim Lee



México, D.F.

1995

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

<u>Capítulo</u>	<u>Página</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
 <u>I. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD</u>	
1. <i>Consideraciones acerca de la tradición y la ruptura</i>	10
2. <i>Modernidad: la tradición de la ruptura</i>	26
3. <i>Naturaleza y artificio</i>	37
4. <i>Mito y modernidad</i>	55
5. <i>Desmitificación y mitificación de la modernidad</i>	70
6. <i>Postmodernidad: la búsqueda del presente</i>	97
 <u>II. EL HOMBRE</u>	
1. <i>La unidad del hombre</i>	119
2. <i>La otredad del hombre</i>	136
3. <i>Palabra como puente</i>	148
 <u>III. POESÍA</u>	
1. <i>Realidad y experiencia verbal</i>	172
2. <i>La persona, la máscara</i>	190
3. <i>Espacio literario</i>	207
4. <i>Presente, memoria, presencia</i>	226
5. <i>Fragmentación, revelación</i>	245

<u>IV. METÁFORA</u>	277
1. <i>Teoría de la sustitución y teoría de la interacción</i>	284
2. <i>Teoría de la tensión</i>	295
3. <i>Iconicidad de la metáfora</i>	308
4. <i>El pensamiento en blanco: la verdad metafórica</i>	322
<u>CONCLUSIONES</u>	339
<u>BIBLIOGRAFÍAS</u>	348

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente estudio reside en deletrear hasta donde sea posible una verdad poética de Octavio Paz. Digo *hasta donde sea posible* precisamente porque estoy de acuerdo con Paz cuando él dice que "ninguna verdad se aprende: cada uno debe pensarla y experimentarla por sí mismo".¹ Pero creo que las palabras de Paz no nos llevan ni al misticismo ni a la pluralidad exclusivista, sino, en cambio, a la unidad plural. La distancia que separa al lector de la obra literaria nos conduce al espacio *orgánico* que lleva insertada una producción *significante*, campo de una complejidad epistemológica. El desarrollo de una obra literaria, desde el punto de vista estético, no sólo depende de sus condiciones estructurales internas y del equilibrio y armonía de sus relaciones intrínsecas, sino también de su proyección en una interrelación con el medio al que ha sido dirigida: el lector o los lectores.

Si concebimos la obra literaria como algo lleno de innumerables causas que siempre escapan a cualquier definición final, nuestra investigación seguiría la ruta establecida por aquellos que creen que las leyes de una mecánica lingüística o de una química semántica, simplemente como leyes normativas o

¹ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 8ª ed., 1973, p. 110

descriptivas, son insuficientes para encerrar todo el contenido de la obra de Paz. Si la obra, como lo cree Octavio Paz, es un ente cuya vitalidad depende del grado en que pueda ser alimentada por la crítica y la autocrítica, el análisis crítico debe proyectarse a la apertura hacia lo no dicho que no es sino el tejido del lenguaje, en vez de limitarse a una mecánica de desmontaje y ensamblaje de la significación, más o menos intencional o deducida. A través de esta apertura se construye un nuevo organismo de complejidad semejante al primero, que tenga un sentido transformado que, guardando las relaciones del que lo engendra, signifique una toma de posición. Es la mutua presencia la que nos lleva a una verdad poética, abarcando sus extremos: participación extática y configuración de signos.

La obra poética y ensayística de Octavio Paz hunde su mirada en las profundidades de la condición humana inaccesible a la sola observación empírica; hunde su mirada en las experiencias y emociones humanas, de su espíritu y de su carne, que subyacen a la historia del pensamiento occidental, al logos de aquella historicidad que ha merecido el nombre de universal. De ahí que busque lo más fácil y lo más simple, aquellos que mezclan lo ético con el conocimiento, o lo estético con el orden moral y político. Un principio que se basa en lo fácil y lo simple² no nos remite a la

²En lo que concierne al principio de lo fácil y simple, *El Libro de las Mutaciones(I Ching)* dice así: "Lo Creativo conoce por medio de lo fácil. Lo Creativo es capaz por medio de lo simple. Lo que es

abundancia material e intelectual que oculta su pobreza esencial, sino a lo que Lao Tzu llamó "la malla del Cielo",³ una malla de amplio tejido, pero que no deja escapar nada. Y de ahí también que su método oscile, lejos de rechazar la razón en esta nueva toma de conciencia, entre el rigor analítico y las analogías poéticas, porque su modo de razonar consiste en vincular originariamente aspectos diversos de la actividad humana; tan sólo la percepción de los límites de la razón, por una parte, y, por la otra, la atención vigilante a la voluntad de poder mediante la razón.

La investigación se circunscribe a algunos temas, los cuales han sido identificados, descritos y explicados, procurando finalmente establecer un principio que sustenta el presente estudio. La importancia que le concedo al título del trabajo: *Danza sobre el abismo*, radica en que la obra de Octavio Paz descansa primordialmente en un principio de *apertura tensional*. Un

fácil, es fácil de reconocer; lo que es simple, es simple de observar. Cuando uno es fácilmente reconocible, conquista la adhesión. Cuando uno es fácil de obedecer, conquista obras. Quien posee adhesión, puede durar mucho tiempo; quien posee obras, puede llegar a ser grande. La duración es la índole del sabio; la grandeza es el campo de acción del sabio. Mediante la facilidad y la simplicidad se abarcan y comprenden las leyes del mundo entero. Cuando se han comprendido las leyes del mundo entero, en ello se ve contenido la consumación". *I Ching (El Libro de las Mutaciones)*, Versión del chino al alemán, con comentarios por Richard Wilhelm, Traducción al español, con presentación y notas, por D. J. Vogelmann, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, pp. 373-374

³Lao Tse, *Tao Te King*, Versión castellana y comentarios de Gaston Soubllette, Santiago, Cuatro Vientos, 1990, p. 222

principio que toma un equilibrio precario y dinámico de las fuerzas: bastante lejano para no formar parte del mundo, pero también bastante familiar para poder recordarlo. En su escrito sobre la obra de Ruben Darío, Paz dice:

Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable porque no hay poema que no contenga por lo menos una línea impecable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración. Contorsiones, piruetas: nada podría oponerse a esos ejercicios si *el poeta danzase al borde del abismo*.⁴

El conocimiento es pues la manera específica de relacionarnos con los objetos que están a *cierta* distancia. A este respecto, la obra de Paz procura trazar un orden asociativo de analogías. Desde esta perspectiva podemos señalar dos aspectos fundamentales que definen el mundo literario de Octavio Paz: la poesía y el ensayo, según Margarita Murillo Gonzalez, "en íntima y continua transferencia de elementos, conforman el texto y el metatexto de su pensamiento. Poesía y ensayo son en él un todo armónico, interdependiente. Los límites entre estas dos expresiones del arte literario se pierden como sucede en los lindes que van de la

⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 2ª ed., 1969, p. 40. Subrayado es mío.

irrealidad a la realidad".⁵ Si es cierto que el lenguaje reproduce el estilo del deseo, cuyo objeto nunca se hace presente o que lo hace para desvanecerse, no es menos cierto que la pluralidad de lo real se manifiesta como unidad última sin dejar de ser lo que es. Una dualidad errante que se dispersa y se contrae: dirección y ritmo, transgresión y restauración.

Todos, en uno u otro momento, nos hallamos confrontados con opciones en cuanto al tipo de vida que vamos a llevar. Relaciones con nosotros mismos, con las personas que nos rodean, con las instituciones, con la política, todas se pueden volver problemáticas un día y requiere nuestra reflexión. O mejor dicho: el hombre actúa, guiado por una doble necesidad: por un lado, las circunstancias como necesidad y, por el otro, la instancia interior como libertad; o sea: en el momento en que nosotros nos reconocemos como un ser histórico, descubrimos asimismo que cada ser humano es una singularidad irremplazable.

A este respecto, es decisiva la conciencia del fracaso histórico de la razón moderna, es decir, científica, en aquella dimensión crítica y universal que tuvo en la Ilustración. Las grandes metas que ayer daban una clara arquitectura a nuestro paisaje han perdido, de acuerdo con Ortega y Gasset, su brillo, olvidando el hecho de que "en el universo existen muchos otros valores y

⁵Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 3

atractivas calidades que no tienen que ver con el entendimiento: la fidelidad, el honor, el fervor místico, la continuidad con el pasado, el poderío".⁶ Vivimos el resultado paradójico de haber alcanzado la modernidad sin que haya traído los frutos esperados; el sentimiento que esta realización moderna ha dejado no es el de la emancipación de las autoridades, sino el de la caída ilimitada bajo la dependencia de su propio invento.

Si la crítica de la modernidad no consiste en un retorno romántico a lo natural, sino en una nueva autocomprensión humana y una nueva interpretación del mundo humano, ¿es el sujeto del conocimiento una ilusión lingüística o el sujeto trascendental que fundamenta toda verdad científica o apodíctica? Ambos coinciden en un aspecto: como ilusión lingüística, la constitución del sujeto se convierte en un falso problema o en un sinsentido de las filosofías históricas; pero, como principio absoluto de toda filosofía científica, el sujeto trascendental se resiste, a su vez, a toda posible reconstrucción de su constitución epistemológica.

La aproximación que realizamos a la obra de Paz tiende a subrayar una simbiosis entre razón y poesía; mientras la razón nos aconseja la búsqueda de una vía por la que transitar de manera adecuada por un mundo ordenado, el sentir poético pretende hallar un tiempo y un lugar que dan lugar a la transparencia. De ahí que la función de la crítica no consista en alcanzar una realidad

⁶José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 17ª ed., 1970, p. 131

objetiva, sino en desmontar las falsas pretensiones de objetividad. Lo que descubrimos tanto en la búsqueda personal como en la colectiva de la modernidad es aquello que nos enuncia el texto. Paz precisa a este respecto:

vamos y venimos: la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres a las cosas,...). A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: un espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto.⁷

Quizá sea el nivel del conocimiento de sí mismo en que la mediación efectuada por el texto pueda ser entendida mejor. En contraste a la tradición del *cogito* y a la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por medio de la intuición inmediata, debe afirmarse que sólo nos conocemos a nosotros mismos a través de la larga desviación de los signos de la humanidad depositados en los textos culturales. Del lado del poema, la perspectiva se elabora a partir de un *yo*; el *yo* de la poesía intenta manifestarse como unitario y como próximo. Que el *yo* poético se manifiesta como

⁷Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 54-55 y 136.

unitario y como próximo no nos remite al intento de reducir al hombre a la condición de pieza intercambiable, sino al de tender entre las diferencias un puente, muchos puentes: el lenguaje, los lenguajes. La resistencia de la naturaleza y del hombre contra la cosificación que entraña la constitución del metarrelato histórico establece, por medio de la metáfora, la estructura de la experiencia, luego el fundamento, objetivo y subjetivo, de una nueva descripción de la realidad. Una nueva realidad que describe la imaginación poética no es la invención sino el descubrimiento de la presencia. El poeta mexicano escribe: "Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su *virtud metafórica*: darle presencia a los otros".⁸ El reencuentro de un contacto poético o mimético del hombre con el mundo se mueve entre dos instancias: una suerte de fe en las semejanzas y una exigencia fragmentaria que forma parte de una red que termina por abarcarlo todo. En ambos casos, la conciencia de la *diferencia* está presente y es una lucidez que no se abandona: "Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello".⁹

⁸. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1972, p. 261. Subrayado es mío.

⁹. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 137

I. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

1. Consideraciones acerca de la tradición y la ruptura

Me parece más cuerdo atenerse al doble juego de tradición y ruptura, unidad y pluralidad. Hay familias, linajes de escritores y, ante todo, hay personalidades. Hay saltos y choques, cambios y restauraciones que se resuelven en lo único que cuenta: obras. Lo demás pertenece al dominio de la historia y la sociología, el primero reino de lo particular y el segundo de las nieblas ideológicas.

Octavio Paz, *Unidad, modernidad, tradición*

Si suponemos que cada período histórico tiene cierto número de presuposiciones básicas que son incapaces de articularse con claridad y que proporcionan una inspiración latente a sus ideas, creencias y costumbres patentes, la época en que vivimos se basa en lo que se denomina la modernidad, a sabiendas de que se trata de una designación equívoca y provisional. Nuestro interés en la modernidad y las otras nociones relacionadas con ésta es principalmente *cultural* en el sentido tradicionalmente restringido de cultura artística y literaria, pero sería obviamente imposible explicar términos tan complejos, si se ignorara la gran variedad de contextos no estéticos en los que se utiliza.

Cualquiera que sea el nombre con que se denomina el mundo actual, la modernidad ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos modernos. Nuestros juicios y categorías morales, nuestra idea del porvenir, nuestras opiniones sobre el presente o sobre el pasado, todo, sin excluir nuestras negaciones de la modernidad, está impregnado de modernidad. Este pensamiento es ya parte de nuestra sangre intelectual y de nuestra sensibilidad moral.

Octavio Paz es uno de los primeros en reflexionar, casi más de veinte años antes de que surgiera un tema muy debatido: el de la cultura de la llamada postmodernidad, sobre las presuposiciones fundamentales de la modernidad sobre las cuales se edificó el mundo contemporáneo occidental. Aunque hay, como nos indica Paz¹, tantas modernidades y antigüedades como épocas y sociedades, lo que tenemos que tratar aquí es un importante deslizamiento cultural. En cuanto al tiempo en que comenzó la modernidad, Paz insiste en que la mayoría se inclina por el siglo XVIII: no sólo es el heredero de los cambios e innovaciones precedentes --el Renacimiento, la Reforma, el descubrimiento de América, el nacimiento de los Estados nacionales, el nacimiento del capitalismo mercantil, la aparición de la burguesía, la revolución científica y filosófica del siglo XVII, etc.-- sino que en

¹ Véase Octavio Paz, *La otra voz*, México, Seix Barral, 1990, p. 31

ese siglo se advierten ya muchos de los rasgos que serían los nuestros.²

¿Qué queremos decir con el término modernidad? El hombre ha procedido a una reforma del entendimiento cada vez que, en momentos críticos de la historia, la realidad ya no correspondía a las explicaciones dadas porque es propio de la realidad resistirse al entendimiento. Cuando el hombre nota, por un lado, la falibilidad de su entendimiento y, por otro, el hecho de que sólo a él puede recurrir frente a esa realidad es cuando procede a una *crítica*. En este sentido, Paz observa que la modernidad se inició como una crítica de la tradición:

La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna --progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica-- nacieron de la crítica. En el siglo XVII la razón hizo la crítica del mundo y de sí misma; así transformó de raíz al antiguo racionalismo y a sus geometrías intemporales.³

Desde el punto de vista de la crítica moderna, el hombre se ha venido apartando cada vez más de la estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, poniendo mayor privilegio en una estética de inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el

².Ibid., p. 32

³.Ibid.

cambio y la novedad. Frente al tiempo que se concebía en línea esencialmente teológica como prueba tangible del carácter transitorio de la vida humana y como un recordatorio permanente de la muerte y del más allá, una nueva conciencia del valor del tiempo práctico --el tiempo de la acción, la creación, el descubrimiento y la transformación-- adquirió aspectos particularmente dramáticos, tanto en términos psicológicos como históricos. Los hombres modernos compartieron el sentido de la energía y el rejuvenecimiento de la sociedad, así como los intereses más prácticos con respecto al tiempo. Quienes vivían en ese renacimiento veían a su época como un tiempo de revolución. Querían apartarse de las tradiciones y estaban convencidos de que habían logrado tal ruptura.

Lo que hemos de tener en cuenta aquí es que cada una de las reformas como ruptura --le guste o no-- necesitaba el rechazo, por parte de la comunidad, de una teoría científica antes reconocida, para adoptar otra incompatible con ella. Cada una de ellas producía un cambio consiguiente en los problemas disponibles para el análisis científico y en las normas por las que la profesión determinaba qué debería considerarse como problema admisible o como solución legítima de un problema. Y cada una de ellas transformaba la imaginación científica en modos que, eventualmente, debemos describir como una transformación del mundo.

La dilatada querrela entre la tradición y la ruptura adquirió impulso cuando el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad en la filosofía y las ciencias. O mejor dicho: la querrela comenzó propiamente cuando algunos poetas de mentalidad moderna pensaron que era apropiado aplicar el concepto científico de progreso a la literatura y al arte. El concepto racionalista de progreso era sin lugar a dudas compatible con la creencia en el carácter universal y eterno de los valores antes de la aparición del romanticismo que convirtió el reconocimiento de la conexión esencial entre el cristianismo y la modernidad en uno de los temas principales. Las paradójicas implicaciones del romanticismo relacionado con la modernidad han sido bien señalado por el autor mexicano:

La relación del Romanticismo con la Modernidad es a un tiempo filial y polémica. Hijo de la Edad Crítica, su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. (...) Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebido por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total.⁴

⁴ Ibid., p. 35

Los poetas románticos eran conscientes de que el rechazo directo de la civilización moderna como irremediablemente fea pudo ser una actitud tan filistea como la superficial alabanza de la misma, precisamente porque ellos enfrentaron la modernidad estética tanto a la tradición como a la modernidad práctica de la civilización burguesa. La posición de los poetas románticos ilustra el intrigante momento en el que se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización capitalista y la modernidad como un concepto estético. Matei Calinescu discute las relaciones entre dos modernidades de manera siguiente:

La modernidad en el sentido más amplio, tal como se ha hecho sentir históricamente, está reflejada en la irreconciliable oposición entre el conjunto de valores que corresponden a 1) lo objetivado, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista (el tiempo como una comodidad más o menos preciosa, vendida y comprada en el mercado), y 2) lo personal, subjetivo, *durée* imaginativa, el tiempo privado creado por el desdoblamiento del <<yo>>. Esta última identidad del *tiempo* y del *yo* constituye el fundamento de la cultura modernista. Visto desde este ventajoso punto de vista, la modernidad estética descubre algunas de las razones de su profundo sentido de crisis y de su alienación de la otra modernidad, que, a pesar de su objetividad y racionalidad, ha crecido, tras la muerte de la religión de toda moral constrictiva o justificación metafísica. Pero, siendo producida por el aislamiento del yo, en parte como reacción contra el desacralizado --y por tanto deshumanizado-- tiempo de actividad social, la conciencia del tiempo reflejada en la cultura modernista también carece de

tales justificaciones. El resultado final de ambas modernidades parece ser el mismo relativismo desatado.⁵

¿En qué fundamento reposa la modernidad estética, si ella debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición bipartita a la tradición y a la modernidad de la civilización burguesa, cuyos ideales consisten en racionalidad, utilidad y progreso? La crítica que la modernidad hizo a la tradición puso en duda el modelo ideal en beneficio de la belleza singular. Si nos limitamos a observar la relación contradictoria entre lo eterno y lo transitorio en el campo de las obras pictóricas, el nivel propiamente pictórico empezó a conquistar su autonomía, disgregando los antiguos significados del nivel extra o meta-pictórico. Históricamente, Baudelaire ilustra la preocupación por alcanzar un *equilibrio delicado* entre la noción de belleza universal y su moderno contraconcepto, la belleza de lo transitorio. Octavio Paz nos brinda una visión más específica del concepto de romanticismo de Baudelaire:

Toda la obra crítica de Baudelaire está habitada por una tensión contradictoria. La oposición entre lo pictórico y lo meta-pictórico, resuelta al fin en beneficio de lo primero, se reproduce en la relación también contradictoria entre "lo eterno y lo transitorio": el modelo ideal y la belleza singular. Como en el caso del color, lo eterno y lo transitorio se rehusan a toda definición por separado. Lo eterno es lo indefinido por antonomasia, aquello que sirve de fondo a lo

⁵Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 16-17

moderno para destacarse. Las descripciones de Baudelaire son negativas y tienden a subrayar el carácter estático e indiferenciado tanto de lo eterno como del ideal clásico de belleza. En cambio, lo moderno y su equivalente en el espacio: lo singular y lo bizarro, son dinámicos y afirmativos. Son la ruptura --una ruptura que asegura la continuidad; son la novedad --una novedad que reintroduce en el presente un principio inmemorial.⁶

En la poética de la modernidad de Baudelaire se puede tomar una ilustración temprana de la revuelta del presente contra el pasado, del instante fugaz contra la eternidad, de la diferencia contra la repetición. Lo que vale la pena subrayar aquí es que esta explicación de su tratamiento de la modernidad quedará incompleta si desconsidera su visión dual de una belleza eterna y una belleza moderna. En su libro acerca de Marcel Duchamp, el poeta mexicano aclara que este dualismo, de hecho, se debe no tanto a la ruptura con el orden cristiano como a la conciencia extremada de esa ruptura:

El arte y la poesía de nuestro tiempo nacen en el momento en que el artista inserta la subjetividad en el orden de la objetividad. Esta operación sensibiliza a la naturaleza y a la obra pero, al mismo tiempo, las relativiza. La ironía romántica ha sido el alimento-veneno del arte y la literatura de Occidente desde hace cerca de dos siglos. Alimento porque es la levadura de la "belleza moderna", según la definió Baudelaire: lo bizarro, lo único. O sea: la objetividad desgarrada por la subjetividad irónica, que es siempre conciencia de la contingencia humana, conciencia de la muerte. Veneno porque la "belleza moderna", a la inversa de

⁶ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 35

la antigua, está condenada a destruirse a sí misma: para ser, para afirmar su modernidad, necesita negar lo que apenas ayer era moderno. Necesita negarse a sí misma. La belleza moderna es bizarra porque es distinta a la de ayer y por eso mismo es histórica. Es cambio, es perecedera: historicidad es mortalidad.⁷

De esta manera, Paz señala con acierto que la reflexión de Baudelaire desemboca en una paradoja insostenible. Al realizar una severa crítica a la modernidad que traslada la perfección al futuro (por definición no puede sino repetirse *ad infinitum*), ¿qué le queda a Baudelaire para hacer obtener la legitimidad de la belleza de lo bizarro? Se impone entonces reconocer que a dos maneras corresponden las transgresiones románticas: la analogía y la ironía, en vez de pretender llenar de construcciones utópicas el hueco dejado por las demoliciones del espíritu crítico.⁸ Paz observa al respecto:

7. Octavio Paz, *Apriencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 4ª ed., 1985, p.115

8. No cabe duda de que Paz pertenece a un movimiento literario que se inició desde el romanticismo, conviviente con la modernidad. Frente a la categoría que define los tiempos modernos, la tradición romántica se funda sobre la vuelta de los tiempos a través de la cual pretende la unión o correspondencia de los contrarios, si bien consciente de su adversario complementario: analogía e ironía. Pero Paz da un paso más: si entendemos, de acuerdo con Paz, por la analogía la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo, el hombre no puede leerse en la totalidad del texto a través del cual el mundo se dice a sí mismo. O mejor dicho: el pensamiento analógico de Paz se basa en la *nueva analogía*. En lo que concierne a la diferencia entre la analogía antigua y la nueva, véase p. 275

Desgarrado por la enemistad de los contrarios, Baudelaire busca en la analogía un sistema que, sin suprimir las tensiones, las resuelve en un concierto. La analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación. Es conocimiento y al mismo tiempo, trasmutación de la realidad. Por una parte, es un arco que une distintos periodos históricos y civilizaciones; por la otra, es un puente entre lenguajes distintos: poesía, música, pintura. Por lo primero, si no es "lo eterno" es aquello que articula todos los tiempos y todos los espacios en una imagen que, al cambiar sin cesar, se prolonga y se perpetúa. Por lo segundo, convierte la comunicación en creación: lo que dice sin decir la pintura, se transforma en lo que pinta, sin pintar, la música y que, sin mencionarlo nunca expresamente, la palabra poética enuncia.⁹

Lo que el poeta mexicano nos cuenta poniendo a Baudelaire en un contexto histórico, es que sus preocupaciones consistieron en fundar un *todo* que une la tradición y la ruptura, por la vía de la crítica de "la hueca eternidad" y de la afirmación de "la vivacidad del instante".¹⁰ Paz vuelve a escribir:

Doble transgresión: la analogía opone al tiempo sucesivo de la historia y a la beatificación del futuro utópico, el tiempo cíclico del mito; a su vez, la ironía desgarró el tiempo mítico al afirmar la caída en la contingencia, la pluralidad de dioses y de mitos, la muerte de Dios y de sus criaturas. Doble ambigüedad de la poesía romántica: es revolucionaria, no con sino frente a las revoluciones del siglo; al mismo tiempo, su religiosidad es una trasgresión de las religiones cristianas. La historia de la poesía moderna, del romanticismo al simbolismo, es la historia de las distintas manifestaciones de

⁹ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 39

¹⁰ Octavio Paz, *In-mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 22

los dos principios que la constituyen desde su nacimiento: la analogía y la ironía.¹¹

Es importante enfatizar que de las palabras de Paz podemos deducir que para los poetas modernos la modernidad no es una realidad a ser copiada por el artista sino, en última instancia, una obra de su imaginación por medio de la cual penetra más allá de las apariencias observables en un mundo de *correspondencias*, donde lo efímero y lo eterno son uno. Por consiguiente, el autor mexicano nos propone una concepción de la creación que sea a un mismo tiempo ruptura y continuidad: "Nunca he creído que la modernidad consista en renegar de la tradición sino en usarla de un modo creador".¹² Y atribuye la falla de los modernizadores entusiastas mexicanos al entendimiento sobre esta relación: "La falla de muchos de ellos consistió en que echaron por la borda las tradiciones y copiaron sin discernimiento las novedades de fuera. Perdieron el pasado y también el futuro. Modernizar no es copiar sino adaptar; injertar y no transplantar. Es una operación creadora, hecha de conservación, imitación e invención".¹³

No debe olvidarse, sin embargo, que la noción de la creación no se corresponde a la idea romántica de un <<genio natural>> (cf. pp. 281); no se puede reducir un artista a sus fuentes, como no se le puede reducir a sus complejos. El autor de *El arco y la lira*

¹¹. Octavio Paz, *La otra voz*, pp. 36-37

¹². Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 57

¹³. *Ibid.*, pp. 57-58

enfatisa el elemento consciente y voluntario del proceso de creación artística y revela su creencia en el principio universal del pensamiento humano. Aunque la meta de la creación artística no es la verdad en sentido lógico o científico, la mente de una poeta ha de ser tan disciplinada como la de un científico.

Una teoría paradigmática, las conquistas científicas universalmente aceptadas, brindan durante un tiempo determinado un modelo de problemas y soluciones aceptables a aquellos que trabajan en un campo de investigaciones. Es una teoría paradigmática la que instituye una determinada comunidad científica, que en virtud de los supuestos paradigmáticos llevará a cabo lo que Thomas Kuhn denominó <<ciencia normal>>. La ciencia normal significa una investigación fundamentada de manera estable sobre uno o más resultados alcanzados por la ciencia del pasado, a los cuales, durante determinado período de tiempo, una comunidad científica en particular reconoce la capacidad de constituir el fundamento de su praxis ulterior.¹⁴ Por lo tanto, la ciencia normal se caracteriza por lo acumulativo y el científico normal no pretende buscar la novedad. Sin embargo, la novedad que se resiste a ser reducida a la teoría paradigmática tendrá que aparecer necesariamente. Las anomalías, resistiéndose a los asaltos reiterados de las suposiciones de la ciencia normal, provocan la crisis del paradigma. Junto con ésta da comienzo un periodo de

¹⁴ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 33-67.

desenfoco, se ponen en tela de juicio los dogmas, y por consiguiente, ocurre paulatinamente el pasaje a un nuevo paradigma. Lo que nos llama la atención aquí en el pasaje de uno a otro paradigma es que el pasaje no significa más que una reorientación <<gestáltica>>: al abrazar un nuevo paradigma, la comunidad científica maneja la misma cantidad de datos que antes, pero los coloca en una relación diferente a la anterior. Xavier Rubert de Ventós observa al respecto:

Las teorías nuevas no hacen a menudo sino declarar provincianas a las anteriores. La física newtoniana no aparece hoy como <<falsa>>, sino como un caso particular de la física de Einstein: el mundo que se ofrece a los umbrales de nuestra percepción está efectivamente regido por las ecuaciones <<mozartianas>> de Newton, pero cuando ampliamos la visión --o la imaginación-- aparece regido por el sistema <<atonal>> einsteiniano.¹⁵

Quienes efectúan la investigación crítica son los receptores de una cultura desarrollada por las generaciones anteriores. La investigación no puede efectuarse independientemente de ella; su aceptación, aun cuando sea provisional, es condición previa para hacer ciencia. El proceso de la investigación modifica y desarrolla a su vez la cultura recibida, y así modificada y desarrollada es entregada a la generación subsiguiente. El trabajo de un determinado investigador tiene que entenderse dentro del

¹⁵ Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 1980, p. 13.

particular marco de referencia cultural que lo rodea en su punto de entrada en la tradición de investigación.

Es interesante recordar, a estas alturas, la pregunta que hace Gianni Vattimo en su libro *El fin de la modernidad*: ¿Es posible construir con referencia a la evolución de las artes un discurso análogo al que propuso Thomas Kuhn? Es decir: ¿es posible formular <<la estructura de las revoluciones artísticas>>? Lo que Vattimo pone de relieve es que no se dividen tajantemente un ámbito de la ciencia en el que puede darse una aproximación acumulativa a la verdad de las cosas, y un ámbito del arte en el cual esta relación con lo verdadero no se da en términos tan claros. Vattimo escribe: "El resultado del discurso de Kuhn (...) parece haber sido no sólo el de haber hecho impracticable *esta* distinción entre ciencia-técnica, por un lado, y arte, por otro, sino sobre todo el de haber referido de alguna manera a un modelo "estético" la evolución misma de la ciencia".¹⁶ La elección entre paradigmas contrastantes a que aludió Kuhn en su libro demuestra que toda argumentación es necesariamente *circular*, porque los procedimientos de valoración de la ciencia normal dependen en parte de un particular paradigma. Y Vattimo señala citando las palabras de Kuhn: "'cualquiera que sea su fuerza, la *condición* de la argumentación circular es sólo la condición de la *persuasión*". A causa de este rasgo básico suyo, vinculado con la persuasión más

¹⁶ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 84

que con la demostración, la imposición de un paradigma en la historia de una ciencia tiene muchos, o todos, los rasgos de una "revolución artística".¹⁷

La reflexión de Kuhn acerca de la continuidad y la ruptura de los paradigmas científicos nos remite a la noción del tejido de relaciones de la literatura, a la cual ha referido Paz en sus varios escritos. Le parece a Paz no sólo razonable sino innegable afirmar que la literatura de Occidente es un *todo* que abarca las unidades que llamamos literatura inglesa, alemana, italiana o polaca, y que una de ellas no es una entidad independiente y aislada sino en continua relación con las otras.¹⁸ Lo mismo podemos decir de cada unidad literaria y de la escritura misma. La noción de ruptura, utilizada por Paz para describir toda creación que se separa de los cánones de su época, equivale a la noción de movimiento y de apertura:

Si concebimos a la poesía de lengua española más como un sistema que como una historia, la significación de las obras que la componen no depende tanto de la cronología ni de nuestro punto de vista como de las relaciones de los textos entre ellos y del movimiento mismo del sistema. La significación de Quevedo no se agota en su obra ni en la del conceptismo del siglo XVII; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo aunque, por supuesto, lo que dice el poeta peruano no es idéntico a aquello que quiso decir Quevedo. El sentido se transforma sin desaparecer: cada transmutación, al cambiarlo, lo prolonga. La relación entre una obra y otra no es

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Véase Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 39

meramente cronológica o, más bien, esa relación es variable y altera sin cesar la cronología.¹⁹

Todo lo que hemos dicho nos induce a creer que toda creación artística nunca surge *ex novo* y *ex nihilo*. Julián Ríos tiene razón cuando caracteriza como uno de los hechos relevantes de la poética de Paz su voluntad de diálogo, recordando la intuición de Novalis: el poeta no es el hacedor sino el que deja que se haga.²⁰ Existe desde luego la ruptura, porque ésta es el origen de la Edad Moderna. Tal vez el poeta mexicano no desaprobaba las palabras de Emir Rodríguez Monegal, cuando éste escribe así: "El doble movimiento que apunta Paz, hacia el futuro y hacia el pasado, permite integrar la ruptura dentro de la tradición. Ya Eliot había visto esto bien claro al hablar (en su ensayo *Tradition and individual talent*) de la doble transformación que opera toda obra maestra: aprovecha una tradición y al mismo tiempo la altera profundamente al incorporarse a ella".²¹

Radicado en una cultura que nos hace naturalmente artificiales, el deseo de ser otro no se cumple tan sólo a través de la novedad desprendida de la tradición. Los varios cursos de desarrollo parten de un tronco común cuyas raíces se extienden hasta lo más hondo

¹⁹. Octavio Paz, *Solo a dos voces*, En colaboración con Julián Ríos, Barcelona, Lumen, 1973, sin paginar.

²⁰. Ibid., sin paginar

²¹. Emir Rodríguez Monegal, <<Tradición y renovación>>, en *América Latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 2ª ed., 1974, p. 143

del pasado. La novedad reside, justamente, en la medida en que encarna esa ruptura como *tensión*. Octavio Paz concluye:

Los poetas saben que no son sino instrumentos y que por su boca hablan poderes que no es fácil definir y ni siquiera nombrar. ¿Quién habla cuando habla un poeta? No su pequeño yo sino algo que, a través de la historia, ha tenido muchos nombres: un dios o un demonio, la musa o el espíritu del pueblo, la raza o la clase, el clima o la época, el inconsciente o el lenguaje. Por mi parte diré que por boca del poeta habla la tradición. Cada poeta es un momento, un nudo, en el río de voces enlazadas que es una tradición poética. La originalidad, en poesía, no debe confundirse con la novedad: el poeta no es un inventor sino un descubridor. Y lo que descubre es la voz de los orígenes: no su voz personal sino la de su tradición.²²

2. Modernidad: la tradición de la ruptura

Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora.

Octavio Paz, *Los hijos del limo*

²² Octavio Paz, *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 87

La época moderna --ese período que tiene su raíz en el siglo XVIII-- se inicia con la crítica a la eternidad cristiana, crítica que "asume la forma de una transposición: los valores de la eternidad cristiana emigran del cielo y del infierno, descienden a la tierra, se identifican con el transcurrir y, en fin, se instalan en el futuro. El tiempo moderno es sucesivo como el tiempo cristiano pero no tiene fin".²³ Cuando la religión dejó de ser guía para dedicarse a la producción de los universales mediante los cuales pretendían edificar un mundo seguro y estable, el hombre quedó huérfano, mas en aptitud de rehacer su morada terrestre. La revolución francesa había mostrado que el rasgo distintivo de la edad moderna podía consistir en fundar el mundo en el hombre y que la totalidad del léxico de las relaciones sociales, y la totalidad del espectro de las instituciones sociales podían sustituirse casi de la noche a la mañana. Los utopistas políticos sueñan con crear una forma de sociedad hasta entonces desconocida, dejando a un lado las nociones que eran la justificación de la vida y el fundamento de la historia. Para Octavio Paz esta idea utópica se atribuye a un mal que nació de la pretensión de ser dueños de una verdad absoluta y ha infectado al siglo XX, bajo el disfraz de la ciencia y la filosofía. En una obra que sintetiza el pensamiento y la vida política del poeta en los años ochenta, Paz escribe: "El hombre descubrió que la eternidad era la máscara de la nada. Pero el

²³ Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 25

descrédito del más allá no anuló su necesidad. El hueco fue ocupado por otros sucedáneos y cada nuevo sistema se convirtió, transitoriamente, en un principio suficiente, un fundamento".²⁴

Más o menos al mismo tiempo, los poetas modernos mostraban qué es lo que ocurre cuando no se concibe ya el arte como una imitación, sino más bien como una creación del artista. Los poetas reclamaban para el arte el lugar que en la cultura tradicionalmente habían ocupado la religión y la filosofía, el lugar que la Ilustración había reclamada para la ciencia, con una pretensión casi idéntica a la del utopismo revolucionario. En un estudio consagrado a este tema, el autor mexicano presenta una conversión del arte en los canales de transmisión del antiguo espíritu religioso:

La religión del arte nació, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo. El arte heredó de la religión antigua el poder de consagrar a las cosas e infundirles una suerte de eternidad: los museos son nuestros templos y los objetos que se exhiben en ellos están más allá de la historia. La política --más exactamente: la Revolución-- confiscó la otra función de la religión: cambiar al hombre y a la sociedad. El arte fue un ascetismo, un heroísmo espiritual; la Revolución fue la construcción de una iglesia universal. La misión del artista consistió en la transmutación del objeto; la del líder revolucionario en la transformación de la naturaleza humana.²⁵

La sociedad estaba, como hemos visto anteriormente, dividida en dos grandes territorios-- una mitad de lo efímero y siempre

²⁴. Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, pp. 99-100

²⁵. Octavio Paz, *In mediaciones*, pp. 8-9

cambiante conciencia de la modernidad y otra mitad de lo eterno e inmutable del arte-- a consecuencia de la desaparición de la noción de un *todo* que se refiere a ese complejo sistema de creencias que se conoce como lo sagrado, lo divino o lo trascendente. Desde el punto de vista de la modernidad, el hombre está separado de su pasado normativo de criterios fijos y la tradición no posee derechos legítimos para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. En lo que concierne a la relación entre tradición y ruptura, la modernidad se ha presentado desde sus comienzos como la tradición de la ruptura que implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura.

Este cambio de mucha importancia hunde sus raíces en la concepción particular del tiempo que nutre a su vez la estructura inconsciente de la sociedad. Cada época se identifica con una visión del tiempo y la Edad Moderna delata el lugar privilegiado que tiene el futuro. El punto de vista del cual parte Paz es el del tiempo como visión del mundo: "Por una parte, el tiempo finito del cristianismo, con un principio y un fin, se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia, abierto hacia el futuro. Por la otra, la modernidad desvaloriza a la eternidad: la perfección se traslada al futuro, no en el otro mundo sino en éste".²⁶ Estos cambios reflejan la progresiva secularización que distingue a la modernidad. La secularización entendida como lo

²⁶. Octavio Paz, *La otra voz*, p. 34

moderno es un término que designa el valor como fe en el progreso, que es una fe secularizada y al mismo tiempo una fe en la secularización. Pero cabalmente la fe en el progreso, entendida como fe en el proceso histórico y cada vez más despojada de referencias providenciales, se identifica pura y simplemente con la fe en el valor de lo nuevo.

La aparición del tiempo futuro como fundamento de la modernidad, según Paz, reposa en una paradoja doble: "Por una parte, el sentido no reside ni en el pasado ni en la eternidad sino en el futuro y de ahí que la historia se llame asimismo progreso; por la otra, el tiempo no reposa en ninguna revelación divina ni en ningún principio incommovible: lo concebimos como un proceso que se niega sin cesar y así se transforma".²⁷ El hombre moderno está condenado al progreso, puesto que el único sentido de la vida reside en cierto futuro incógnito. En la modernidad cuya substancia es el cambio la novedad resulta idéntica a la heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad se opone al mito, y de ahí que Octavio Paz considere al mito como "una frase de un discurso circular y que cambia constantemente de significado: repetición y variación".²⁸ La idea de superación concibe el curso del pensamiento como un desarrollo

²⁷. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 12

²⁸. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 2ª ed., 1969, p. 39

progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso. El crítico francés Jean-Clarence Lambert al referirse a esto nos dice:

Hoy, sin duda, las cosas son un poco más complicadas, debido, entre otras causas, al abandono de la figuración por parte de los artistas, consecuencia de su desinterés por lo nombrado, por lo dicho con palabras. Y si durante mucho tiempo la norma fue la adecuación a un modelo fiel y la *alegría del reconocimiento* --en términos del viejo Aristóteles --, el fundamento del goce artístico, ahora se trata, más bien, de la *alegría del descubrimiento*. Tras los riesgos y peligros de la búsqueda experimental: ¡la novedad! *Infierno o cielo, ¡qué importa!*²⁹

Lo moderno no es sólo la forma más reciente, más contemporáneo de lo bello, sino también es sustancialmente diferente de todo lo que se ha hecho en el pasado. La conciencia de esta diferencia es realmente el punto de partida de la búsqueda de la novedad; lo que ha sido desdeñado o desconocido por los hombres del pasado debería convertirse en sujeto de meditación activa por parte de los hombres modernos. El poeta mexicano escribe: "Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación".³⁰

La historia de la humanidad concebida como degradación pertenece a los más persistentes tópicos mitológicos en varias partes del mundo. Los mitos antiguos enuncian una desconfianza

²⁹.Jean-Clarence Lambert, <<Imaginar es ver>>, en *Vuelta*, Número 206, enero de 1994, p. 21

³⁰.Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 2ªed., 1974, p. 16

universalmente humana, conservadora, hacia los cambios. Al referirse a esto Paz dice: "La sociedad primitiva ve con horror las inevitables variaciones que implica el paso del tiempo; lejos de ser considerados benéficos, esos cambios son nefastos: lo que llamamos historia es para los primitivos falta, caída".³¹ La diferencia entre esta concepción y las de los modernos es notable: la esencia de la modernidad es la reducción del ser a lo <<novum>>. En este sentido, se puede decir, como Paz lo dice de la actitud de Baudelaire,³² que, para el hombre moderno, el pasado imita al presente mucho más de lo que el presente imita al pasado. Lo que tenemos que tratar es un importante deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la tradición de la permanencia, basada en la creencia en un ideal trascendente e inalterable, a *otra* tradición de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son la novedad y la heterogeneidad. Paz señala con cordura que esta ruptura abre un camino que es también un abismo:

La modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo. La sabiduría antigua predicaba vivir el instante --un instante único y, sin embargo, idéntico a todos los instantes que lo habían precedido. La modernidad afirma que el instante es único porque no se parece a los otros: nada hay nuevo bajo el sol, excepto las creaciones e inventos del hombre; nada es nuevo sobre la tierra, excepto el hombre que cambia cada día. Aquello que distingue al instante de los otros instantes es su carga de futuro desconocido. No

³¹.Ibid., p. 27

³². Véase Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 35

repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura.³³

En este sentido puede decirse que la modernidad no está constituida únicamente por la categoría de la superación temporal, sino también, como consecuencia muy directa, por la categoría de la superación crítica. Por esto el lugar de la redención religiosa lo ocupa la revolución histórica. Parece que la revolución puede ser el nombre tan apropiado que es capaz de denominar la época moderna. A este respecto Ortega y Gasset precisó con anticipación de más de medio siglo: "Nada califica mejor la edad que alborea sobre nuestro continente como notar que en Europa se han acabado las revoluciones. Con ello indicamos no sólo que de hecho no las hay, sino que no las puede haber".³⁴

Nacida como crítica a la eternidad cristiana y al presente en tanto que el presente sea producto del pasado que intenta prolongar, el camino revolucionario involucra al hombre moderno en la aventura del futuro. Pero postulando la accesibilidad de un estado perfecto, el espíritu utópico moderno se ve atrapado en un dilema que es por lo menos tan apremiante como los expuestos por el cristianismo. Paz expresa su convicción en que "asistimos ahora a la quiebra de las dos ideas que han constituido a la modernidad

³³ *Poesía en movimiento*, México 1915-1966, selecciones y notas de Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 18ª ed., 1985, pp. 5-6

³⁴ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 17 ed., 1970, p. 118

desde su nacimiento: la visión del tiempo como sucesión lineal y progresiva orientada hacia un futuro cada vez mejor y la noción del cambio como la forma privilegiada de la sucesión temporal".³⁵

Son las afirmaciones consonantes con las que siguen:

En las últimas décadas la aceleración de los cambios ha sido tal que equivale prácticamente a la refutación del cambio: inmovilidad y repetición. Lo mismo ocurre con la producción cada vez más numerosa de obras que se pretenden excepcionales y únicas: aparte de que la mayoría son hijas de la imitación industriosa y no de la imaginación, el conjunto de la sensación de un enorme amontonamiento de objetos heteróclitos --la confusión de los desechos.³⁶

Para nosotros la novedad se vuelve terrible porque el artificio histórico, el teatro de nuestros actos y pensamientos, se desmorona continuamente; hay operaciones de <<originalidad>> que escapan a la circulación en la comunidad de saber y, por lo tanto, cada <<originalidad>> se hace fatalmente un fantasma desalmado. La falsa celeridad está condenada a un agotamiento. Paz dice a este respecto:

Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso <<le beau est toujours bizarre>>. La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital. Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, es la marca de la muerte. La modernidad que seduce

³⁵. Octavio Paz, *La otra voz*, p. 6

³⁶. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 41

a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso no sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte.³⁷

Ahora no sería erróneo decir que la modernidad y la crítica de la repetición son conceptos sinónimos. Esa es la razón por la cual podemos hablar de <<tradición moderna>> sólo de un modo paradójico, como lo hace Octavio Paz cuando lo caracteriza como una *tradición contra sí misma*, o cuando subraya que:

La modernidad es una separación. Empleo la palabra en su acepción más inmediata: apartarse de algo, desunirse. La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos.(...) nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra.³⁸

No es sorprendente que los argumentos utilizados anteriormente contra la eternidad cristiana se vuelvan ahora contra la eternidad secular vista desde el utopismo. Si las construcciones de la

³⁷. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 129

³⁸. *Ibid.*, pp. 49-50

modernidad se vuelven ruinas, ¿qué nos queda? Si las ruinas son el sentido de la historia, ¿qué significa este sentido? La respuesta a este interrogante permitiría ver la semilla de una victoria en nuestra gran derrota. En su escrito en que se refirió a la vuelta a la artesanía en los países desarrollados, Paz escribe: "Estamos ante otra expresión de la crítica a la religión abstracta del progreso y a la visión cuantitativa del hombre y la naturaleza. Ciertamente, para sufrir la decepción del progreso hay que pasar antes por la experiencia del progreso. No es fácil que los países subdesarrollados compartan esta desilusión, incluso si es cada vez más palpable el carácter ruinoso de la superproductividad industrial. Nadie aprende en cabeza ajena. No obstante, ¿cómo no ver en qué ha parado la creencia en el progreso infinito?"³⁹ La modernidad es lo que nosotros hacemos: es nuestra hechura. Y ahora llegamos a darnos cuenta de que lo que Paz habla de la tradición de la ruptura reside en que la esencia de la modernidad se hace realmente visible sólo a partir del momento en que el mecanismo de la modernidad se distancia de nosotros. A través de este distanciamiento, no llegamos a aprender que hayan *otras cosas*, sino que *las cosas son otras*.

³⁹. Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 21

3. Naturaleza y artificio

Las cosas, en cuanto útiles, tienen asimismo una dimensión simbólica y el mismo utensilio puede adoptar diferentes dimensiones simbólicas. Qué tipo de objetos simbólicos ocupan el mundo, y qué tipo de dimensiones simbólicas pueden adoptar ciertas cosas, son las características principales de una u otra forma de vida.

Agnes Heller, *El mundo, las cosas, la vida y el hogar*

Como consecuencia del mecanismo de la modernidad, hace largo tiempo se inició un juego extraño. Se trataba de inventar irrealidades y hacerlas creíbles hasta el punto de lograr que se convirtieran en realidades; comenzó a adueñarse de la imaginación la idea de que la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla. Este juego adquirió tanta relevancia que la materia fue perdiendo poco a poco una parte de sí, o sea, la más fascinante: su naturalidad. Frente a altares donde las cosas aprendieron su función de símbolo, la comprensión, que en un

principio era simple visión, creencia en la identidad entre el objeto y su signo, empezó a ser el duro aprendizaje de mundos paralelos.

Todo esto se debe a una actitud que el hombre moderno ha asumido frente a la realidad del mundo y de su propia conciencia. Muy de acuerdo, en este sentido, con el razonamiento de Paz, para quien no es la realidad lo que realmente conocemos, sino esa parte de la realidad reductible tan sólo a lenguaje y conceptos: "No es exagerado llamar a esta actitud humana una actitud de dominación. Como un guerrero, el hombre lucha y somete a la naturaleza y a la realidad. Su instinto de poder no sólo se expresa en la guerra, en la política, en la técnica; también en la ciencia y en la filosofía, en todo lo que se ha dado en llamar, hipócritamente, conocimiento desinteresado".⁴⁰ El hombre moderno, encerrado a la rigidez de las ideas, habla de la concentración intelectual. Pero pensar en la frontera de lo ya colonizado por el conocimiento es perder el mundo de vista, mundo en donde las ideas vuelan y se escurren con tanta facilidad cuanto mejores son: *otro mundo dentro de este mundo*. En la conversación con Rita Guibert, Paz nos advierte que "primer cambio fundamental entre el mundo moderno y las sociedades tradicionales fue la negación del otro mundo".⁴¹

⁴⁰. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, Primera edición, revisada por el autor, en Biblioteca Breve de Bosillo, pp. 95-96

⁴¹. Rita Guibert, *Siete voces*, México, Novaro, 1974, p. 276

El mundo de lo divino, sin embargo, no cesó de fascinar a los hombres porque, más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia; la sensación de desamparo, o en término más moderno: libertad, va a la par con la de haber sido arrancado de una realidad más vasta. De ahí que toda revolución moderna aspire a fundar un orden nuevo en principios ciertos e incommovibles, que tienden a ocupar el sitio de las divinidades desplazadas. Leszek Kolakowski dice que "las ideologías revolucionarias en este sentido constituyen un fenómeno social *sui generis*, una variante mundana degenerada del mesianismo religioso".⁴²

En realidad, toda revolución es, al mismo tiempo, una profanación y una consagración. Los poetas, conscientes de la secularización estéril, también pretendieron devolver a los demás la visión del origen, ese origen que habita el presente y que no perdura. Sólo que las diferencias reales, según el autor mexicano, entre la poesía y la religión no son, en primera instancia, de orden filosófico sino que derivan de la manera como entendemos la experiencia religiosa original:

De ahí que no pueda dejar de tener presente la ambigüedad: por una parte, poesía y religión brotan de la misma fuente y que no es posible disociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre sin peligro de convertirlo en una forma inofensiva de la literatura; por la otra, la empresa prometeica

⁴². Leszek Kolakowski, *La modernidad siempre a prueba*, México, Vuelta, 1990, p. 293

de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo "sagrado", frente al que nos ofrecen las iglesias actuales.⁴³

Regresar al origen no significa recurrir a un comienzo absoluto e inmaculado sino recuperar la experiencia poética, aquella de que es subsidiaria la experiencia religiosa. La experiencia de lo divino que identifica Paz la experiencia poética es más antigua, inmediata y original que todas las concepciones religiosas (*cf.* pp. 59-60 y nota 74). De ahí que nos diga Paz: "La religión, como dice Heidegger, es una interpretación de la experiencia original".⁴⁴ Pero a lo largo de la historia humana, a esa interpretación de la experiencia original sucede el proceso de socialización que se vuelve a su vez la promulgación de una constitución. Y en ésta hay una alianza subrepticia entre dos relaciones: una fáctica y otra ficticia. A este respecto dice Paz:

La promulgación de una constitución es, simultáneamente, una ficción y la consagración de un pacto. Lo primero porque la constitución pretende ser el acta declaratoria del comienzo, la fe de bautismo de la sociedad; se trata de una ficción pues es claro que la sociedad es anterior a esa declaración de nacimiento. Al mismo tiempo, la ficción se transforma en pacto y así, como ficción, desaparece: el pacto constitucional cambia la costumbre en norma. Mediante la constitución los lazos tradicionales e inconscientes -- costumbres, ritos, reglas, prohibiciones, franquicias,

⁴³.Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1972, p. 118

⁴⁴.Octavio Paz, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 184

jerarquías-- se convierten en leyes voluntaria y libremente aceptadas.⁴⁵

Podríamos decir ahora que en esta socialización reside una diferencia radical que distingue la religión de la operación poética. Si es cierto decir que hay una afinidad entre ambas actividades en la medida en que las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia, esa afinidad no puede ocultarnos una diferencia no menos esencial.⁴⁶ Refiriéndose a esta diferencia, Paz dice:

No es extraño que la poesía haya provocado el recelo, cuando no el escándalo, de algunos espíritus que veían latir en ella, en una actividad profana, el mismo apetito y la misma sed que mueven al hombre religioso. Frente a la religión, que sólo existe si se socializa en una iglesia, en una comunidad de fieles, la poesía se manifiesta sólo si se individualiza, si encarna en un poeta. Su relación con lo absoluto es privada y personal. (...) Pero en tanto que la religión es profundamente conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social al convertir en iglesia a la sociedad, la poesía rompe el lazo al

⁴⁵. Octavio Paz, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 97

⁴⁶. En cuanto a la afinidad y la diferencia entre ambas actividades, Javier Gonzalez dice lo siguiente: "En realidad, es necesario diferenciar en la palabra <<religión>> dos componentes de origen y naturaleza diversa. De un lado, el elemento natural, ligado a la experiencia subjetiva y al sentimiento moral. En segundo lugar, un elemento posterior --proveniente de la razón-- que tiende a encerrar la experiencia en el marco de una función explicativa. Distinguimos así la religión dicha naturaleza, del discurso y la dogmática teológicos. Es precisamente el componente experiencial --que ya está presente en la idea de correspondencia universal-- el que es compartido a un nivel profundo por la poesía y la religión". Javier Gonzalez, *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 26

consagrar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía siempre es disidente. No necesita de la teología ni de la clerecía. No quiere salvar al hombre, ni construir la ciudad de Dios: pretende darnos el testimonio terrenal de una experiencia.⁴⁷

En la modernidad, como consecuencia del desmantelamiento del cristianismo por la filosofía crítica, la noción de trascendencia -- fundamento de la religión-- sufre un grave quebranto (*cf.* pp. 138-). La experiencia trascendental no es tanto la revelación de un objeto exterior al hombre como un realizarse en el tiempo histórico, es decir, "una trascendencia orientada no hacia la vida ultraterrena sino hacia el futuro".⁴⁸

Para el hombre moderno los valores fundamentales están en el tiempo. Además, para la edad moderna la ilusión está en creer que hay un tiempo fuera del tiempo. Está claro que la idea de modernidad pudo concebirse en el entramado de una conciencia de tiempo específico, es decir, la de tiempo histórico, lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia adelante. Evidentemente se podría decir que la modernidad como noción carecería de significado en una sociedad que no utiliza un concepto secuencial-temporal de la historia y organiza sus categorías temporales según un modelo mítico o recurrente. Asociado con el laicismo, un principal elemento constitutivo de la modernidad es

⁴⁷. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 98

⁴⁸. Octavio Paz, *Itinerario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 162

simplemente un sentido de tiempo irrepetible y este elemento de ningún modo es incompatible con una *Weltanschauung* religiosa como la implicada por la escatológica visión judeocristiana de la historia.

De este cambio de la concepción del tiempo que coincide con el desfallecimiento de la noción de lo sagrado en la historia moderna, surge una necesidad de considerar la noción de artificio. Entonces, ¿a qué se refiere el artificio? Artificio es, como lo dice Paz del erotismo en comparación con la sexualidad,⁴⁹ naturaleza *transfigurada*: metáfora; es el conjunto de hechuras, las cosas hechas por el hombre, que están entre los hechos y las cosas. Todo artificio está herido por el tiempo, tatuado por la muerte, precisamente porque está creado por el hombre en tanto que ser de temporalidad cambiante y finito. Paz escribe: "Los actos y las palabras de los hombres están hechas de tiempo, son tiempo: son un *hacia* esto o aquello, cualquier que sea la realidad que designen el esto o el aquello, sin excluir a la misma nada".⁵⁰ El hombre no trabaja y conoce más que con la intencionalidad, mientras que los dioses juegan y crean. Los mundos reposan en la mano de Dios; es el hombre el que debe sostenerlos. Los hombres se miran en el espejo de la naturaleza; al mirarla, la transforma; aterradora y prodigiosa monotonía en la naturaleza se vuelve, en el mundo del

⁴⁹. Vease Octavio Paz, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 10-29

⁵⁰. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 11

hombre, aterradora y prodigiosa variedad. En el seno de la naturaleza el hombre se ha creado un mundo aparte, compuesto por ese conjunto de prácticas, instituciones, ritos, ideas y cosas que llamamos cultura.

Entonces, ¿cuál sería la diferencia entre artificio y cultura? Ambos términos parecen ser tautológicos en el sentido original, pero se bifurcan en la época moderna. Si se está de acuerdo en que el artificio es una naturaleza *transfigurada*, o sea, una transfiguración creadora de lo natural en lo cultural, debemos entender que el artificio está sometido a una regla que se manifiesta en la relación entre los términos, regla a través de la cual en *Conjunciones y disyunciones* se realiza la aproximación de Octavio Paz a las civilizaciones occidental y oriental. Vale la pena citar las palabras del propio Paz:

La relación entre los términos no puede ser, fundamentalmente, sino de oposición o afinidad. El exceso de oposición aniquila a uno de los términos que la componen; el exceso de afinidad también la destruye. Por tanto, la relación siempre está amenazada, ya sea por una conjunción exagerada o por una disyunción también exagerada. Ambas, el predominio excesivo de uno de los términos provoca desequilibrio: represión o relajación. Otrosí: la igualdad absoluta entre ambos produce la neutralización y, en consecuencia, la inmovilidad. De todo esto se deduce que la relación ideal exige, en primer lugar, cierto ligero desequilibrio de fuerzas; después, una relativa autonomía de cada término con respecto del otro. Ese ligero desequilibrio se llama recurso de sublimación (cultura) por una parte y, por la otra, posibilidad de irrigar la cultura con la espontaneidad (creación); y esa limitada autonomía se llama: libertad. Lo esencial es que la relación no sea tranquila: el

diálogo entre oscilación e inmovilidad es lo que infunde *vida* a la cultura y da *forma* a la vida.⁵¹

Bajo este punto de vista las fuerzas que en el artificio se funcionan entre sí, son la fuerza natural y la cultural. Artificio se funda, como explica Paz con gran acierto y sutileza en su libro acerca de Lévi-Strauss, en el *No* que opone el hombre a la naturaleza y que no aparece entre los animales. Lo que la antropología estructural de Lévi-Strauss, influida por la lingüística, nos ha enseñado es que la manera de pensar común a todos los hombres consiste, de hecho, en la dualidad, el pensar por pares. Todo el edificio del lenguaje, representante universal del artificio, reposa sobre esta oposición binaria. La función significativa del fonema consiste en que designa una relación de alteridad u oposición frente a los otros fonemas. Lo mismo se extiende a las palabras. Paz está de acuerdo en esta idea y escribe:

Cada una de las palabras posee, en el seno de su área lingüística, relaciones más o menos definidas con las otras: vida con muerte, sexo con espíritu, cuerpo con alma. Estas relaciones, por supuesto, no son únicamente bilaterales. Pueden ser triangulares y aún circulares. En efecto, hay un circuito biopsíquico que va de vida a sexo a espíritu a muerte a vida. No obstante, la relación básica es entre pares.⁵²

⁵¹. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 43

⁵². *Ibid.*, p. 42

La regla en que se funda el artificio también está compuesta de un sí y un no, oposición binaria semejante a la de las estructuras lingüísticas elementales. La regla del *No*, por ejemplo la prohibición universal del incesto, que contiene un *Sí*, no tiende a suprimir las uniones entre los hombres sino a diferenciarlas: esta unión no es lícita y aquélla sí lo es. La prohibición en cuanto artificio no sólo separa al estado social del natural sino que funda al hombre, es decir, constituye a la sociedad. De ahí que el poeta mexicano aclare: "Es un artificio por el cual y en el cual se cumple el tránsito de la naturaleza a la cultura".⁵³ Si el artificio nos funda, nos da sentido, ¿cuál es el sentido de ese sentido? Artificio implica la *distancia* entre el hombre y las cosas tanto como la voluntad de anularla. Artificio, de acuerdo con Paz, es "un puente entre la no significación de la naturaleza y la insignificación de los hombres. [Los artificios] son cedazos que cuelan el mundo natural anónimo y lo trasmutan en nombres, signos y cualidades. Cambian el torrente amorfo de la vida en cantidad discreta y en familias de símbolos".⁵⁴ Comprendemos así que el tránsito de la naturaleza a la cultura no quiere decir el abandono de la primera en beneficio de la segunda. Pero el problema que nos llama la atención es que lo natural dejó de ser parte constitutiva de la cultura humana.

⁵³ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 21

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48

A medida que la técnica domina a la naturaleza y nos separa de ella, la naturaleza se convirtió en un conjunto de fuerzas, un depósito de energía que podemos dominar, canalizar y explotar. La progresiva secularización que distingue a la modernidad se caracteriza más que nada por la pérdida de la imagen del mundo. Es en este sentido que debemos tomar la afirmación de Paz: "El cristianismo desacralizó a la naturaleza y trazó una línea divisoria e infranqueable entre el mundo natural y el humano. Huyeron las ninfas, las náyades, los sátiros y los tritones o se convirtieron en ángeles o en demonios. La Edad Moderna acentuó el divorcio: en un extremo, la naturaleza y, en el otro, la cultura".⁵⁵

La realidad, sin cesar de ser lo que ve el hombre, se muestra como aquello que está más allá de lo que ve. De ahí que Paz aclare que, cuando exclamó Baudelaire que "lo hermoso siempre es bizarro", lo que significa lo bizarro no es nada, excepto una relación.⁵⁶ Una relación a través de la cual se comunican lo que ve el hombre y algo que está más allá de lo que ve. En la naturalidad de la materia, una parte fascinante y que siempre se escapa a la reducción al concepto, despunta lo bizarro que se converge en una zona invisible de la realidad. De esta manera, lo que llamamos artefacto no es tal vez sino una configuración de signos. La analogía entre el artefacto y la configuración de signos nos lleva a la noción de *obra* sostenida por Paz:

⁵⁵. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 216

⁵⁶. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 36

Con mayor perspicacia los surrealistas insistieron en que la obra de arte debería decir algo. Como reducir la obra a su contenido o a su mensaje hubiera sido una tontería, acudieron a una noción que Freud había puesto en circulación: el *contenido latente*. Lo que dice la obra de arte no es su contenido manifiesto sino lo que dice sin decir: aquello que está detrás de las formas, los colores y las palabras. *Fue una manera de aflojar, sin desatarlo del todo el nudo teológico entre el ser y el sentido para preservar, hasta donde fuese posible, la ambigua relación entre ambos términos.* ⁵⁷

Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa diferencia es realmente la obra que nace y termina en una zona invisible. Y mediante la participación del lector o del espectador cuya experiencia diaria hunde sus raíces en esa zona invisible, la diferencia se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra.

Esta idea se puede aplicar a la relación entre sexualidad y erotismo; la sexualidad pertenece a lo natural, es una función natural, mientras que el erotismo en cuanto artificio se despliega en la sociedad, aunque, como en el caso de los círculos concéntricos, el sexo es el centro y el pivote de esta geometría pasional. Aunque la necesidad de sobrevivir por la procreación es común a todos los seres vivos, el erotismo la transfigura. A este

⁵⁷. Octavio Paz, *In mediaciones*, p.11. Subrayado último es mío.

respecto Paz indica: "El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo".⁵⁸

En este contexto cabe señalar que la distancia entre el hombre y las cosas no alude a la separación de dos entidades substanciales sino a consecuencia de otra:

(...) apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas --y, más hondamente entre el hombre y su ser-- se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone.⁵⁹

La acción humana pretende acabar con la distancia entre sujeto y objeto, pero el proyecto se revela como inacabable y la distancia se mantiene siempre. La distancia es una falta, no en el sentido moral de la palabra, sino en su acepción literal. Para Paz suprimir esta distancia significa la renuncia a la condición humana que reposa en una *tensión original*. Paz escribe:

Una y otra vez el genio griego afirma que el hombre es algo más que un "instrumento" en las manos de un dios. ¿Cómo conciliar esta afirmación con la del Destino? Este problema nunca fue resuelto del todo y en él reside precisamente lo

⁵⁸. Octavio Paz, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 15

⁵⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 35-36

que se llama conflicto trágico. Se trata de dos términos incompatibles y que, sin embargo, se complementan y gracias a los cuales el hombre es hombre y el mundo es mundo. Lo trágico reside en la afirmación mutua e igualmente absoluto de los contrarios.⁶⁰

Decir que el mundo es mundo significa que el mundo fluye sin cesar pero en sus efectos no desborda jamás; es como un abismo sin fondo y parece ser el ancestro de toda cosa, como si no existiera el mundo que encanta al hombre y al que el hombre se siente prendido con tal amor. El mundo reposa en la no-significación y ésta, a su vez, en la circularidad ilimitada del tiempo. Y que el hombre es hombre quiere decir que, como lo dice Paz del poeta, "el hombre tiene la experiencia del tiempo y sabe que, dentro del tiempo que corre y no se repite nunca hay otro tiempo inmóvil y que no transcurre --o que, si transcurre, regresa, se reitera y permanece".⁶¹ Es decir: gracias a la significación que reposa en la linealidad del tiempo, los hombres somos hombres. No sería inútil repetir que de esta tensión entre la in-significación y la no-significación surge la imagen artística como artificio. La distancia entre el sujeto y el objeto no es sino *distancia en tensión*, cuya verdadera función es la de ser un puente entre el espectador y la presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo. Es la distancia que nos separa del objeto

⁶⁰.Ibid., p. 204

⁶¹.Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 252

deseado y que, simultáneamente, lo hace visible. Distancia de la alteridad y de la identidad.

No obstante, la moral supone que lo que *es* no es suficientemente; algo le falta al ser para llegar a ser lo que debiera ser; tal es la Falta, la culpa original. Toda Falta es falta de ser: algo que debiera estar presente ha sido escamoteado, eludido; la moral cuida la ausencia, el hueco resultante. Pero la naturaleza de tal falta es filosóficamente inconcretable y aquí radica precisamente el fracaso de todas las fundamentaciones de la moral que las filosofías cerradas han tratado de proporcionar. Paz sostiene que el regreso a la Presencia debe comprenderse como un acceso a otro nivel:

Del mismo modo que sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación, el pecado es anterior a nuestras faltas y crímenes. Anterior a la moral.(...) Estamos en falta, porque en efecto algo nos falta: somos poco o nada frente al ser que es todo. Nuestra falta no es moral: es insuficiencia original. El pecado es poco ser.(...) Somos culpables porque somos mortales.(...) Frente a Dios, que es el ser perfecto, todos los seres --sin excluir a los ángeles y a los hombres-- son defectuosos. Su "defecto" reside precisamente en no ser Dios, esto es, en ser contingentes.⁶²

El testimonio, que nos da la experiencia poética, de la unidad del hombre y el mundo, de su original y perdida identidad, es el de la inocencia innata, no el de su perdida inocencia. El poeta, negando el pecado original, revela la inocencia del hombre; rescata al

⁶². Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 145-146

animal humillado y al vegetal soñoliento que viven en cada uno de nosotros, intentando abismarse en su objeto. Sólo que postrarse ante lo que ve no consiste en renunciar a la conciencia sino en una *mayor exigencia consigo mismo*. Es la conciencia de la caída la que le hace a Paz estar más cerca de Quevedo que de Góngora en la medida en que en los poemas <<morales>> de Quevedo se encuentra ya una nota extraordinariamente moderno: lucidez ante su propio desgarramiento. El poeta mexicano observa al respecto:

Su visión de la existencia humana es cristiana pero la afronta con un temple estoico. O dicho de otro modo: encuentro en su poesía una auténtica comprensión del hombre como un ser caído; no encuentro en ella ni la reconciliación ni la comunión con Dios. Este rasgo, que lo aparta de casi todos sus contemporáneos, es extraordinariamente moderno. (...): a medida que se ha vuelto más intenso el sentimiento de estar mal (y de estar en el mal), se ha atenuado también, hasta casi desvanecerse del todo, la visión de la trascendencia. El lo dijo en dos líneas que todavía me estremecen: <<Nada me desengaña, /el mundo me ha hechizado>>. ⁶³

La conciencia de la caída de Quevedo, que mantiene una tensión entre dos polos: abandono y lucidez, le sirve a Paz para identificar la poesía como revolución epistemológica y le ayuda a interpretar la existencia como sentido y temporalidad. Lo que se desprende claramente de las creaciones artificiales del pecador lúcido es una violenta *reinserción del sujeto*, de la conciencia individual, dentro de un saberse en el mal y en la nada.

⁶³. Octavio Paz, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 118

Así, para Paz el artificio no *está en la naturaleza*, como si ésta fuese una "cosa" y aquél, frente a ella, otra: *está al mismo tiempo dentro y fuera de la naturaleza*. La discordia latente entre conciliación y liberación, que pone en *tensión dinámica* todo artificio, es una condición de su naturaleza y no se da como desgarradura. Es decir, según Paz, "toda obra humana es negación de la naturaleza; asimismo, es un puente entre ella y nosotros".⁶⁴ No son dos mundos extraños los que pelean en su interior: el artificio está en lucha consigo mismo. Octavio Paz, en su libro brillante y arduo sobre la antropología estructural de Lévi-Strauss, aclara:

La obra de Lévi-Strauss tiende un arco que une dos paisajes contrarios: la naturaleza y la cultura. Dentro de la segunda se repite la oposición: *La pensée sauvage* describe el pensamiento de las sociedades primitivas y lo compara con el de las históricas. Aclaro que el primero no es el pensar de los salvajes sino una conducta mental presente en todas las sociedades y que en la nuestra se manifiesta principalmente en las actividades artísticas. Asimismo, el adjetivo histórico no quiere decir que los primitivos carezcan de historia; del mismo modo que en nuestro mundo el pensamiento salvaje ocupa un lugar marginal y casi subterráneo, la noción de historia no tiene entre los primitivos la jerarquía suprema que nosotros le otorgamos.⁶⁵

En cuanto al artificio, las cosas que hemos de tener en cuenta son dobles. En primer lugar, desde que nacemos, ingresamos al

⁶⁴ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 36

⁶⁵ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 75

mundo de los símbolos. Lo que ocurre es que son estas mismas formas simbólicas más o menos interiorizadas las que no pueden operar interpretando la realidad cuando el entorno se transforma en un medio de significaciones ya acabadas. El uso de los símbolos es en buena medida arbitrario porque los sistemas simbólicos dependen de lo que podría llamarse, metafóricamente, *trasfondo cultural*. En sentido estricto "el ojo inocente es ciego y la mente virgen, hueca".⁶⁶ En segundo lugar, cabe destacar que la naturaleza como realidad sólo nos es accesible desde un código o sistema de formas simbólicas --lenguaje, religión, arte, ciencia etc.-- que necesariamente mediatizan nuestra experiencia. Paz escribe: "El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición de la presencia es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos. El mundo es un racimo de signos. La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada: es la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte".⁶⁷ Una vez más: para Paz, partiendo de lo que dice Lévi-Strauss, no existe la naturaleza fuera de la cultura y a su vez, dentro de ésta, lo natural y lo cultural son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados; más exactamente, es ilusorio una especie de

⁶⁶ Nelson Goodman, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 26

⁶⁷ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 38

la tentativa por regresar a la naturaleza pura, huida total hacia la cual significaría la ausencia de la creación y también lo es a la inversa. Paz nos invita a reconocer en el artificio la relación entre <<forma>> y <<apertura>> y a definir en el reconocimiento de esta relación los límites dentro de los cuales la obra puede producir la ambigüedad máxima dentro de un panorama de reglas que consiguen caracterizarla como *obra*.

4. Mito y modernidad

Todos hablan de lo que ya está <<superado>>: Dios, el Hombre, Marx... Parece mentira que todavía no hayan aprendido que los dioses no mueren sino que se reencarnan, y que la ecopirosis acaba siempre en metamorfosis; que la ley de los grandes temas o problemas no es su solución sino su mutación; que, como decía Marx, que sabía incluso ser conservador cuando era necesario, <<sólo se supera aquello que se suple>>.

Xavier Rubert de Ventós,
Oficio de Semana Santa

Para comprender mejor lo que está en el actual frenesí tanto del progreso como del cambio, uno de los problemas más urgentes a que se enfrenta la sociedad contemporánea es el de redefinir su posición en relación al mito. Cuando Octavio Paz opone, como hemos visto antes (*cf.* p. 30), el mito a la modernidad, es evidente que quiere hacernos ver el hecho de que el problema aparece en una nueva perspectiva tan pronto como nos resolvemos a cambiar nuestro punto de vista. Paz aclara la posición del mito frente al racionalismo moderno: "El hombre contemporáneo ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos. Muchas de nuestras verdades científicas, como la mayor parte de nuestras concepciones morales, políticas y filosóficas, sólo son nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas".⁶⁸

El mito, en el sentido más vago en que de modo aproximado entiende el mito, no es un pensamiento demostrativo, analítico, sino narrativo, fantástico, complicante de las emociones y, globalmente, con poca o ninguna pretensión de objetividad. Se considera que mucho antes de que el mundo se presente a la conciencia como un complejo de <<cosas>> empíricas y de propiedades empíricas, se le presenta como un complejo de potencias y de acciones míticas. Por tanto, la teorización filosófica del mito en nuestro siglo es la idea de que éste es un saber

⁶⁸. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1959, p. 190

precedente al científico, más antiguo, menos maduro, más ligado a los rasgos infantiles o adolescentes de la historia de la mente humana. La teoría moderna del mito se ha formulado en el horizonte de una concepción de la historia. Ernst Cassirer acusa la teoría moderna del mito de reducción intelectual, basada en el historicismo progresista: "Por mucho que difieran de contenido nos revelan todas la misma actitud metódica. Pretenden hacernos comprender el mundo mítico por un proceso de reducción intelectual; pero ninguna de ellas puede lograr su fin sin constreñir y mutilar constantemente los hechos al efecto de convertir la teoría en un todo homogéneo".⁶⁹ Éste es el mismo punto hacia el que se dirige Paz con su exploración del pensamiento mítico:

La idea de una "mentalidad primitiva" --en el sentido de algo antiguo, anterior y ya superado o en vías de superación-- no es sino una de tantas manifestaciones de una concepción lineal de la historia. Desde este punto de vista es una excrecencia de la noción de "progreso". Ambas proceden, por lo demás, de la concepción cuantitativa del tiempo.⁷⁰

A medida que se ha perdido precisamente ese horizonte de filosofía de la historia, la concepción del mito como pensamiento primitivo se ha vuelto insostenible. En el trasfondo de este cambio acerca de la concepción del pensamiento mítico late una idea de que la consideración del hombre en término no historicista

⁶⁹.Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 117

⁷⁰.Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 119

envuelve un modo de liquidar la ideología del progreso, a favor de un pensamiento que recuperase los valores auténticos de un vínculo del hombre con la naturaleza no mediada por la objetividad científica. En este sentido, Marshall Berman tiene razón cuando descubre en el pensamiento de Paz una medida con la cual los países subdesarrollados deben enfrentarse al mecanismo de la modernidad; el Tercer Mundo, condenado a la modernidad, necesita desesperadamente la energía imaginativa y crítica de la modernidad:

Mientras se vean obligados a sumergirse o a nadar en los remolinos del mercado mundial, obligados a luchar desesperadamente para acumular capital, obligados a desarrollarse o desintegrarse --o más bien, como generalmente sucede, a desarrollarse y desintegrarse--, mientras estén, como dice Octavio Paz, <<condenados a la modernidad>>, tenderán a producir culturas que les mostrarán lo que están haciendo y lo que son. Así, a medida que el Tercer Mundo se ve progresivamente atrapado en la dinámica de la modernización, el modernismo, lejos de agotarse, comienza a abrirse camino.⁷¹

Bajo este punto de vista, el mito no sólo no es una fase, primitiva y superada de nuestra cultura, sino que incluso es una forma de saber más auténtica, no devastada por el progresismo puramente cuantitativo ni por la mentalidad objetivante propia de la ciencia moderna, de la tecnología. En realidad, la corriente oposición entre el mito religioso y la modernidad racionalista y científico es

⁷¹. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2ª ed., 1989, pp. 124-125

portadora de un prejuicio. Tal separación tiende a ocultar la continuidad que existe entre el cientifismo de la sociedad moderna y la metafísica que pretendía superar. Paz subraya al respecto: "Todas estas actitudes con el adjetivo "primitivo" no constituyen formas antiguas, infantiles o regresivas de todos los hombres".⁷²

Ante una serie de tentativa por reanudar el mito o pensamiento mítico dentro de un contexto radicalmente distinto, arreligioso e irónico, no podemos resistirnos a una tentación de preguntar si no existe un mito en nuestra época, trátese en el dominio sociopolítico o en el artístico. Esta pregunta nos remite lo mismo a la idea de obra de arte como objeto que a la de gusto. Si entendemos por mito, de acuerdo con Paz, lo que se rehúsa a convertir a la sensación estética en un *fin* (cf .p. 50) en virtud del carácter cíclico del tiempo, las obras de arte se concibieron, antes de la revolución estética, como entes intelectuales y sensibles, formas en que se manifiestan las Ideas, no como cosas hermosas o feas. En la época anterior a la moderna el valor de las obras de arte se insertó en un mecanismo de símbolos: ese valor era el nexo entre la belleza y el sentido: los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles que eran signos. Una obra de arte era un medio hacia otra cosa y su sentido era plural. Refiriéndose al mito que forma parte de un discurso circular y que cambia constantemente de significado, Paz dice: "El grupo social que

⁷². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 120

elabora el mito, *ignora* su significado; aquel que cuenta un mito no sabe lo que dice, repite un fragmento de un discurso, recita una estrofa de un poema cuyo principio, fin y tema desconoce. Lo mismo ocurre con sus oyentes y con los oyentes de otros mitos. Ninguno sabe que ese relato es parte de un inmenso poema: *los mitos se comunican entre ellos por medio de los hombres y sin que éstos lo sepan*".⁷³ Pero la polivalencia de una obra desemboca a su vez en un significante último, en el cual el sentido y el ser se confundían en un nudo indisoluble: la divinidad, que es, por definición, la dimensión desconocida.

Cuando la religión aseguraba una imagen, el arte expresaba sus creencias fundamentales y era un medio hacia la sabiduría metafísica. Con la llegada de la Ilustración, y la consiguiente crítica de la religión, el arte perdió su armazón religioso y dejó de ser imagen.⁷⁴ La transposición moderna del valor de la obra de arte coincide con la desaparición del arte religioso: el objeto artístico

⁷³. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 39

⁷⁴. Hay que distinguir la noción judeocristiana de un Dios de la divinidad como dimensión desconocida. Paz precisa a este respecto: "Aunque se trata de una experiencia más vasta que la religiosa y que es anterior a ella (...), el pensamiento racionalista la condena con la misma decisión con que condena a la religión. Tal vez no sea inútil repetir que la crítica moderna de la religión reduce lo divino a la noción judeo-cristiana de un Dios creador, único y personal. Olvida así que hay otras concepciones de lo divino, desde el animismo primitivo hasta el ateísmo de ciertas sectas y religiones orientales". Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 267

se convirtió en una realidad autónoma y autosuficiente y su sentido último no está más allá de la obra sino en ella misma. Para nosotros la obra de arte como objeto, libre de la tiranía de la representación, no *significa* sino *es*. Es decir, según Octavio Paz, "el arte moderno aspira no a decir sino a ser".⁷⁵ En efecto, el arte se redujo a la sensación y su valor se fundó en el gusto. La ruptura de la tradición central de Occidente termina en el relativismo estético que fue a su vez la justificación de la estética del cambio: la tradición crítica que, al negarse, se afirma. El poeta mexicano dice a este respecto: "El endiosamiento del valor artístico, separado de los otros valores, convertido en una realidad autosuficiente y casi absoluta, ha sido el rasgo común del arte producido en los últimos dos siglos".⁷⁶ Ahora podríamos decir que *la crítica del mito no es sino un mito crítico; niega al mito con la crítica pero no niega a la crítica con el mito.*⁷⁷ Paz precisa: "La estética del cambio no es menos ilusoria que la de la imitación de los antiguos. Una tiende a minimizar los cambios, la otra a exagerarlos".⁷⁸

No resulta sorprendente decir que en una sociedad que está condenada al progreso, el sistema ideal de referencia sin cesar cambia y no tiene un lugar fijo ni en el tiempo ni en el espacio: no

⁷⁵. Octavio Paz, *Apriencia desnuda*, p. 184

⁷⁶. Ibid., p. 140

⁷⁷. Véase Ibid., pp. 84-89

⁷⁸. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 207-208

hay reposo, salvo un instante en el que el tiempo, ya que no puede detenerse, se vuelve sobre sí mismo; un instante no fuera del tiempo sino antes de la historia y que es el *reverso* del presente. Desde aquí, se admite que no tiene sentido y que además es tan peligroso políticamente como inaceptable el intento de restaurar la cultura tradicional. Desprendida de la eternidad, lo que descubre la modernidad es la antigüedad sin fecha: el tiempo del salvaje. Es decir: el instante original es la otra cara de la actualidad, como la barbarie es el anverso de la civilización.⁷⁹ Paz nos enseña que, de manera análoga a la idea de progreso, en el salvajismo o arcaísmo se encuentra otro espejismo de la modernidad:

Combina así el prestigio de la modernidad con el del arcaísmo. Condenadas al cambio, nuestras utopías oscilan entre los paraísos anteriores a la historia y las metrópolis de hierro y vidrio de la técnica, entre la vida prenatal del feto y un edén de robots. Y de ambas maneras nuestros paraísos son infernales: unos se resuelven en el tedio de la naturaleza incestuosa y otros en la pesadilla de las máquinas.⁸⁰

En suma, idealizar como condición perfecta el tiempo de los orígenes resulta tan vacío como idealizar el futuro por ser tal. Octavio Paz concibe estas idealizaciones como una idea que alimenta todas las revoluciones modernas: "Los movimientos revolucionarios *restauran* antiguas libertades y derechos perdidos.

⁷⁹. Véase Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 38

⁸⁰. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 96

Así se combina la vieja idea de la vuelta a la edad primera con la moderna de un comienzo absoluto. Bodas impuras del mito y la filosofía política".⁸¹ En otro libro podemos encontrar un razonamiento similar: "En todas las revoluciones hay ese impulso de regreso a un pasado que se confunde con los orígenes de la sociedad. Un pasado en el que reinaban la justicia y la armonía, violado por los poderosos y los violentos. Las revoluciones son las encarnaciones modernas del mito de regreso a la edad de oro. De ahí su inmenso poder de contagio".⁸² El poeta mexicano muestra que los caminos a través de los cuales ambas idealizaciones cumplen las promesas de la historia desembocan en la inautenticidad:

¿Podemos escapar de la barbarie? Hay dos clases de bárbaros: el que sabe que lo es (vándalo, un azteca) y pretende apropiarse de un estilo de vida culto; y el civilizado que vive un "fin de mundo" y trata de escaparse mediante una zambullida en las aguas del salvajismo. El salvaje no sabe que es salvaje: la barbarie es la vergüenza o la nostalgia del salvajismo. En ambos casos, su fondo es la inautenticidad. Un arte realmente moderno sería aquel que, lejos de enmascarar el vacío, lo manifieste. No el objeto-máscara sino la obra abierta, desplegada como un abanico.⁸³

⁸¹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 99

⁸². Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1983, p. 25

⁸³. Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 8ª ed., 1973, p. 30

Estamos con los orígenes en una relación mediada por el proceso que de ellos se deriva y llega justo hasta nosotros, y el arcaísmo pretende prescindir del problema que tal proceso constituye, prescindiendo sobre todo de esto: si el hombre es hombre gracias al artificio que lo hizo ser otro y lo separó del mundo animal, ¿cómo abandonar del todo el artificio? Y podríamos decir que, si no queremos correr el riesgo de volver a caer en el mito crítico, hemos de pensar que la vuelta al principio del principio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. La cuestión de relación entre alteridad y mismidad no se puede resolver de manera simplista aislando los dos polos, el uno como comienzo y el otro como fin del proceso lineal.

Lo mismo se puede decir del relativismo cultural. La crisis moderna ha descubierto de una manera paradójica otras tradiciones; a los excesos del progreso se debe el reconocimiento de aquello que se llama etnología. En efecto, la antropología cultural es concebida como discurso sobre "otras" culturas y el antropólogo se manifiesta como aquel que va lo más lejos posible. Es el relativismo cultural que condiciona y determina la presencia del mito dotándola de una específica actualidad. Según esta posición, los principios y axiomas fundamentales que definen la racionalidad y los criterios de verdad no son objetos de saber racional, sino que pertenecen al género de lo que hace posible la experiencia de una determinada humanidad histórica y de una cultura. Paz resume la paradoja de esta idea: "Fundado en lo

particular y en la diferencia, se asocia con todo lo que separa a una comunidad de otra: la raza, la lengua, la religión. Su alianza con esta última es frecuente y letal por dos razones. La primera porque los lazos religiosos son los más fuertes; la segunda, porque la religión es por naturaleza, como el nacionalismo, reacia a la mera razón. Ambas se fundan en la fe, es decir, en algo que está más allá de la razón".⁸⁴ No sería difícil descubrir en las palabras de Hilary Putnam una afinidad con el pensamiento de Paz:

Cuando un antropólogo nos predica el relativismo, normalmente cita prácticas y creencias exóticas que en principio se nos antojan irracionales repulsivas o ambas cosas, y continúa mostrando que éstas promueven en realidad el bienestar y la cohesión social. En resumen, muestra (en la medida que el ejemplo sea razonable) que lo que en nuestra sociedad se considera como algo incorrecto o irracional puede ser por el contrario correcto y <<razonable>> en otras circunstancias naturales y sociales. Ahora bien, los antropólogos extraen a menudo conclusiones erróneas a partir de sus propios ejemplos (y algunos son bastante menos claros de lo que ellos piensan). Un antropólogo afirmará con demasiada frecuencia que <<Todo es relativo>>, queriendo decir que no hay ningún medio de ponderar y decidir lo que es correcto y lo que es erróneo.⁸⁵

El relativismo cultural no asigna ninguna superioridad al saber mítico sobre el saber científico típico de la modernidad; sólo se limita a negar que se dé ambos por igual se basan en creencia no

⁸⁴ Octavio Paz, *Itinerario*, p. 114

⁸⁵ Hilary Putnam, *Razón, verdad e historia*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 163

demostrada sino inmediatamente vivida. Al referirse a esto Octavio

Paz señala en el mismo libro sobre Lévi-Strauss antes citado que:

La pluralidad de sociedades y civilizaciones provoca perplejidad. Ante ella hay dos actitudes contradictorias: el relativismo (esta sociedad vale tanto como aquélla) o el exclusivismo (sólo hay una sociedad valiosa --generalmente la nuestra). La primera pronto nos paraliza intelectual y moralmente: si el relativismo nos ayuda a comprender a los otros, también nos impide valorarlos y nos prohíbe cambiarlos --a ellos y a nuestra propia sociedad.⁸⁶

Nos parece que el relativismo cultural no presta atención ni al contexto efectivo en el cual se enuncia la tesis de la pluralidad irreductible de los mundos culturales, ni a la efectiva imposibilidad de aislar entre sí los mundos culturales. El estudio de las <<otras>> culturas ocurre siempre en un contexto que lo hace imposible y artificialmente falsa, la pretensión de representarlas como objeto separados; ellas son, por el contrario, los interlocutoras de un diálogo, que, una vez reconocido, plantea el problema del horizonte común en el que acontece, viniendo a abolir la pretendida separación presupuesta por el relativismo. Paz escribe:

La crítica --cualquiera que sea su índole: literatura, filosofía, moral, política-- no es al fin de cuentas sino una suerte de higiene social. (...) La crítica es la palabra racional. Esa palabra es dual por naturaleza, ya que implica siempre a un oyente que es también un interlocutor. Sabemos que la crítica, por sí sola, no puede producir una literatura, un arte

⁸⁶. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 88-89

y ni siquiera una política. (...) Sabemos asimismo que sólo ella puede crear el espacio --físico, social, moral-- donde se despliegan el arte, la literatura y la política.⁸⁷

En suma, el arcaísmo quiere volver a los orígenes y al saber mítico sin preguntarse qué sea el período intermedio que lo separa de aquel momento inicial, mientras que el relativismo cultural habla de universos culturales separados y autónomos, pero no dice a cuál de estos universos pertenece la propia teoría relativista. De acuerdo con Paz, los fracasos de las tentativas de reforma en la historia latinoamericana se deben a la orientación extrema hacia un polo:

Todas esas tentativas de reforma terminaron, natural y fatalmente, en fracasos. La razón es clara: el caudillismo latinoamericano ha sido el resultado, primordialmente, de la contradicción entre el arcaísmo de la realidad social y la modernidad meramente formal de las constituciones; así, pues, los caudillos y los jefes revolucionarios, por razón de la naturaleza de su poder, excepcional y de facto, están orgánicamente incapacitados para transformar de manera durable a una sociedad.⁸⁸

El gran interés del análisis de los modelos míticos no consiste en saber si éstos existen y cómo, sino cuáles son las reglas de interpretación del modelo y, correlativamente, cuáles son los rasgos pertinentes. Lo importante es que el modelo escapa a la alternativa del estatuto existencial y, al mismo tiempo, contiene a

⁸⁷ Octavio Paz, *Inmediaciones*, p. 50

⁸⁸ Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, p. 163

la vida humana en su totalidad. A este respecto, el recurso al modelo mítico no indica un sometimiento de la razón, sino el poder esencialmente imaginativo de intentar nuevas relaciones en un modelo. La determinación del hombre en su cotidianidad no excluye reconocer su pertenencia a diversos registros históricos y culturales; sólo que tal historicidad no puede afirmarse más que en el momento actual en que está siendo realmente vivida. Ahora llegamos a la hora de pasar de la crítica al mito sin abandonar la crítica. O dicho de otro modo: es el momento de la reconciliación de la crítica con el mito. El mito crítico no es un mito moderno sino la versión moderna del Mito. Los dos polos extremos del Mito, entre los cuales se manifiestan repetición y variación, son la alteridad y la propia pertenencia; y estas instancias no se pueden pensar como momentos separados (momentos inicial y final) del proceso porque están en una relación *circular*. A este respecto, Paz pone en relación las interpretaciones acerca del mito de Edipo: "Freud nos ofrece una clave para entender a Edipo pero la tragedia griega no se reduce a las explicaciones del psicoanálisis. Lévi-Strauss dice que la interpretación de Freud no es sino *otra versión* del mito de Edipo: Freud nos cuenta, en los términos correspondientes a una época que ha sustituido la analogía mítica por el pensamiento lógico, el mismo cuento que nos contó Sófocles".⁸⁹

⁸⁹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 76

Si estamos de acuerdo con Cassirer en señalar como un estrecho parentesco entre el mito y la poesía una combinación de un elemento teórico y un elemento de creación artística,⁹⁰ lo que busca Paz consiste en la recreación de mitos que brinda un significado universal a las más altas obras de arte de nuestro tiempo. En este contexto no se negaría a la opinión de Rachel Phillips:

La grandeza de la poesía de Paz parece consistir en su confrontación directa con la condición humana y en su expresión del despliegue de la conciencia del poeta a medida que persigue sus propias respuestas y sus propias salidas. La impresión que transmite la obra total de Paz es la de un hombre en busca de un mito, es decir, un patrón de creencias por medio de las cuales pueda eternizarse y tornarse <<real>> la existencia sometida al tiempo. No teniendo ninguna fe tradicional en que apoyarse, Paz tiene que utilizar cuanto encuentra a su alcance. Se vuelve, pues, hacia los paradigmas o mitologías tradicionales como vehículos de su propio progreso espiritual, extrayendo de ellos los significados simbólicos que crean la estructura de los mitos y que reaparecen bajo diferentes formas en todas las manifestaciones de la sed humana de trascendencia.⁹¹

El retorno al mito quiere ante todo tender a superar el dualismo inherente a toda sociedad --soledad y comunión, separación y participación, subjetividad y objetividad-- y a transformar el conjunto de solitarias enemistades que la componen en un orden armonioso. La reivindicación del equilibrio entre el mito y la

⁹⁰.Ernst Cassirer, op. cit., p. 117

⁹¹.Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 21-22

modernidad anuncia el retorno del hombre como sujeto de su propia existencia, como verdadero centro de la historia. Sobre esto será mejor citar a Paz: "La función de la ironía aparece ahora con mayor claridad: negativa, es la sustancia crítica que impregna a la obra; positiva, crítica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito. La ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito".⁹²

La región temporal en donde acaece el mundo mítico es un *pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse*, como si fuese "una obra abierta, desplegada como un abanico". Es un tiempo arquetípico, capaz de reencarnar; es un semillero de lo que brota lo probable inminente. El concepto de tiempo arquetípico nos remite a lo que Paz llama "las vías de acceso a la experiencia más honda que la vida ofrece al hombre y que consiste en penetrar la realidad como una totalidad en la que los contrarios pactan".⁹³

5. Desmitificación y mitificación de la modernidad

⁹². Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 89. En lo que toca a la ironía y la nueva analogía, véase pp. 18-19 y 272

⁹³. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 181

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

Las dos modernidades --la modernidad y la oposición a ella que opera dentro de la modernidad-- comienzan a perder sus poderes de negación. La destrucción de la eternidad cristiana, destinada a liberar a los hombres del dogma religioso, fue seguida por la secularización de sus valores y su trasposición a otra categoría temporal. La realización del universo de la historia ha hecho imposible la historia universal. Con lo que también la idea de que el curso histórico pueda pensarse como liberación de la razón de las sombras del saber mítico, ha perdido su legitimidad. La muerte de Dios por medio de la desmitificación es un capítulo de la historia de las religiones y es un momento de la conciencia moderna. No obstante, ese momento es, como advierte Paz en su

libro *Corriente alterna*,⁹⁴ escrito en 1967, todavía religioso de una manera singular: se requiere una combinación, en dosis variables, del rigor del pensamiento y la pasión de la fe.

Señalemos a este respecto que la desmitificación de la modernidad ha sido reconocida también como un mito crítico (*cf.* p. 61), en el sentido aplicable tanto al arcaísmo utópico y como al relativismo cultural. De acuerdo con Paz, la desmitificación del mito cristiano en la Edad Moderna se convirtió en otra mitificación del subjetivismo racional, expulsando a la noción del Otro. Para el poeta mexicano el sujeto brota de una alteridad que lo define y lo configura como subjetividad; necesita para su realización de la presencia de un Otro que haga efectiva su existencia.

Paradójicamente, la muerte de Dios ha expulsado al hombre moderno de su ser y lo ha hecho renegar de su esencia humana, precisamente porque el tiempo humano, que se caracteriza por fragilidad y contingencia, no tiene sentido sino ante una dimensión extratemporal. La crisis de la conciencia actual alcanza al conjunto de los sistemas filosóficos basados en la suficiencia de la razón técnica o social; la historia deja de ser un proceso dialéctico y la marcha de la realidad hacia la razón desemboca en un acto irracional y por definición insignificante. Casi veinticinco años después de la publicación de *Corriente alterna*, se hace, con una

⁹⁴. Véase Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 119

coherencia extraordinaria entre dos escritos, el balance de esta situación:

La historia no es otra cosa que nuestro diario vivir con, frente y entre nuestros semejantes. Vivir con nosotros mismos es convivir con los otros.(...) No somos plenamente sino en los otros y con los otros: en la historia. Al mismo tiempo, vivir nada más en y para la historia no es vivir realmente. Aparte de nuestra vida íntima --que es intransferible y, me atrevo a decir, sagrada-- para que la historia se cumpla debe desplegarse un dominio más allá de ella misma. La historia es sed de totalidad, hambre de más allá. Llamad como queráis a ese más allá: la historia acepta todos los nombres pero no retiene ninguno. *Esta es su paradoja mayor: sus absolutos son cambiantes, sus eternidades duran un parpadeo.* No importa: sin ese más allá, el instante no es instante ni la historia es historia. Desde el principio vivimos en dos órdenes paralelos y separados por un precipicio: el aquí y el allá, la contingencia y la necesidad. O como decían los escolásticos: el accidente y la substancia.(...) Los dos órdenes subsisten, aunque uno de ellos, el principio, periódicamente es destronado por un principio rival. Los puentes entre los dos órdenes se han vuelto apenas transitables; no sólo son demasiado frágiles sino que con frecuencia se derrumban.⁹⁵

De esta manera, puede decirse que a propósito de la reflexión sobre los dos órdenes que en el pasado estaban en perpetua comunicación, nuestra noción de la realidad exterior se ha transformado radicalmente: los antiguos poderes divinos se han evaporado y la naturaleza ha dejado de ser un todo viviente. Una especie de ceguera en los vínculos del discurso con la realidad

⁹⁵ Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, pp. 99-100. Subrayado es mío.

acarrea la actual imposibilidad de hallar una visión sintética de nuestro mundo. El poeta mexicano comparte el punto de vista de Richard Rorty:

(...); historiadores(...) han intentado rastrear las similitudes y las diferencias existentes entre la Edad de la Fe y la Edad de la Razón. Estos historiadores han presentado la idea (...) de que el mundo o el yo tienen una naturaleza intrínseca --una naturaleza que el físico o el poeta pueden haber vislumbrado-- es un remanente de la idea de que el mundo es creación divina, la obra de alguien que ha tenido algo en su mente, que hablaba un lenguaje propio en el que describió su propio proyecto.(...) Pues en la medida en que pensemos que <<el mundo>> designa algo que debemos respetar y con lo que nos hemos de enfrentar, algo semejante a una persona, en tanto tiene de sí mismo una descripción preferida, insistiremos en que toda explicación filosófica de la verdad retiene la <<intuición>> de que el mundo está <<ahí fuera>>. Esta intuición equivale a la vaga sensación de que incurriríamos en *hybris* al abandonar el lenguaje tradicional del <<respeto por el hecho>> y la <<objetividad>>. ⁹⁶

Lo que Paz ha venido afirmando es que los procedimientos mediante los que decidimos la aceptabilidad de una teoría deben ser considerados *como un todo en tensión*. Él está suponiendo que todas las creencias humanas --lo que llamamos cultura e historia-- no son sino artificios concebidos *como un cuerpo integrado*, equidistantes siempre de los dos extremos, lo cultural y lo natural. Si fuese posible contemplar el objetivo de la ciencia como un intento de emparejar nuestro mundo nocional con el mundo-en-sí-

⁹⁶. Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 40-41

mismo, se podría afirmar que sólo nos interesa la coherencia, la simplicidad funcional y la eficacia instrumental. Pero el concepto de emparejamiento trascendental entre nuestras representaciones y el mundo-en-sí-mismo no tiene sentido. Con todo, negar este tipo de igualdad metafísica con un mundo metafísico no es negar el ajuste empírico con un mundo empírico. Vale la pena reiterar que la crítica de Paz a la autonomía tanto del mundo como del yo reside en resaltar la dependencia del mundo empírico con respecto a nuestros criterios de aceptabilidad racional, poniendo énfasis en la dependencia de nuestros métodos con respecto a nuestra imagen del mundo. Paz, sin duda, podría hacer suyas estas palabras de Rorty;

Hay que distinguir entre la afirmación de que el mundo está ahí afuera y la afirmación de que la verdad está ahí afuera. Decir que el mundo está ahí afuera, creación que no es nuestra, equivale a decir, en consonancia con el sentido común, que la mayor parte de las cosas que se hallan en el espacio y el tiempo son los efectos de causas entre las que no figuran los estados mentales humanos. Decir que la verdad no está ahí afuera es simplemente decir que donde no hay proposiciones no hay verdad, que las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y que los lenguajes humanos son creaciones humanas. La verdad no puede estar ahí afuera --no puede existir independientemente de la mente humana-- porque las proposiciones no pueden tener esa existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Sólo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí --sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos-- no puede serlo.⁹⁷

⁹⁷.Ibid., p. 25

Esto quiere decir que el mundo no habla y sólo nosotros lo hacemos. Paz presenta este concepto así: "El hombre no ocupa el centro del juego (cósmico) pero es el dador de sangre, la substancia preciosa que mueve al mundo y por la que el sol sale y el maíz crece".⁹⁸

La mayoría de las personas que desarrollaron y formaron sus ideas en el mundo de las ciencias naturales del siglo XX entienden el término cosmología como una rama de la física. Alguien que desee ser muy preciso puede llamar a este campo de investigación, más específicamente, cosmología física. En realidad, el centro de atención cosmológica ha cambiado en sentido opuesto a las cuestiones acerca del sitio de la humanidad en la naturaleza y se ha volcado hacia las cuestiones con respecto a la estructura total del mundo físico en sí mismo. La característica común a todas las cosmologías antiguas consiste, por una parte, en el espacio limitado y, por la otra, ese mundo era eterno. En un ensayo que dedica Paz al poema extenso, él dice:

La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico. El hombre sintió de pronto que le faltaba, literalmente, suelo. La nueva ciencia había abierto el espacio y por esa hendidura el ojo humano descubrió algo rebelde al pensamiento: el infinito. Así, la modernidad naciente, a través de sus poetas y artistas, descubrió un nuevo vértigo. El mundo de Dante era finito y por eso pudo trazar la geografía del infierno, el purgatorio y

⁹⁸. Octavio Paz, *Inmediaciones*, p. 64

el paraíso. Pero ese mundo limitado era eterno: los hombres estaban destinados a vivir por los siglos de los siglos y, después del Juicio Final, sin experimentar cambio alguno. La eternidad disipa al tiempo y a la sucesión: seremos para siempre lo que somos. En esto consiste la diferencia radical entre el mundo medieval y el moderno.⁹⁹

Sin embargo de las diferencias entre el sistema ptolomeico y el copérnico, existen núcleos comunes.¹⁰⁰ Uno de ellos es que el universo se halla limitado por la esfera de las estrellas fijas. Paz descubre una analogía entre esta idea y la cosmología mesoamericana: "Para el artista maya o zapoteca el espacio es fluido, es tiempo vuelto extensión; y el tiempo es sólido: un bloque, un cubo. Espacio que transcurre y tiempo fijo: dos extremos del movimiento cósmico. Convergencias y separaciones de ese ballet en el que los danzantes son astros y dioses".¹⁰¹

⁹⁹. Octavio Paz, *La otra voz*, p. 21

¹⁰⁰. La sustitución de la cosmología geocéntrica de Ptolomeo por el sistema heliocéntrico de Copérnico marcó un gran viraje de la cultura científica e intelectual de Europa. Pero el propio Copérnico no fue figura revolucionaria en el sentido moderno. Se le tiene que entender a la luz de la tradición de investigación que procede de la de Ptolomeo. Los intereses astronómicos de Copérnico se circunscribieron a problemas técnicos; sus métodos, esotéricos y matemáticos, fueron los de la tradición existente; su innovación, que consistió en conferirle movimiento a la Tierra, apenas fue un restringido desvío de la ortodoxia, hecho al objeto de resolver dificultades reconocidas del sistema ptolomeico. En cierto sentido, Copérnico sí fue el primer astrónomo moderno. Pero, a pesar de esto, al considerar su aportación individual, fue el último exponente de la gran tradición ptolomeica. Véase Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution*, Harvard University Press, 1957, pp. 184-187

¹⁰¹. Octavio Paz, *In mediaciones*, pp. 63-64

Se comprende que el espacio es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma. Un juego sin fin, que nada significa. Los cambios del espacio no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia. En este espacio cosmológico el salvaje se siente parte de la naturaleza y afirma su fraternidad con la materia viva. Paz indica a este respecto: "Lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo. O para decirlo con la fórmula de los estoicos: *Sympátheia tôn hóln*".¹⁰² Para explicar en término adecuado la visión del mundo orgánico, Octavio Paz recurre a lo que Ernst Cassirer llamó "society of life", que constituye el origen de las creencias mágicas:¹⁰³

Para el sentir mítico y religioso la naturaleza se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida (the society of life). El hombre no ocupa un lugar destacado en esta sociedad; forma parte de ella pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro miembro. (...) En las sociedades totémicas encontramos plantas tótem junto a animales tótem y el mismo principio de la solidaridad y unidad continua de la vida si pasamos del espacio al tiempo. Vale no sólo el orden de la simultaneidad sino también en el de la sucesión.¹⁰⁴

¹⁰². Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 154

¹⁰³. Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 56 y 120; Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 155

¹⁰⁴. Ernst Cassirer, op. cit., p. 129

La sociedad de la vida se concibe como entidad positiva en sí misma, no como receptáculo de las cosas que en él se destaca, sino como matriz de las mismas; hay en este tratamiento del espacio la presunción de la unidad del universo, una omnivaloración de todas las cosas: hombres, animales y plantas se tratan confundidos con el fondo. El espacio como mundo orgánico busca sin cesar una espontánea *sociabilidad* cuyas relaciones se funden en una adhesión libre y feliz, reconociendo cada uno al otro como parte de un mismo cuerpo universal. Stephen Toulmin, experto en la filosofía de la ciencia, formula la distinción entre la cosmología física y la cosmología orgánica:

El término *cosmología* lo debemos a los griegos de los siglos V y IV a.C., ellos fueron quienes formaron el término con base en la palabra griega clásica *kosmos*, que significa -- aproximadamente-- "orden".(...) La palabra griega para el universo físico, por el contrario, no era *kosmos* sino *ouranos*, y sigue siendo en la actualidad.(...) Desde el principio, entonces, la tesis de que el mundo(*ouranos*) forma un todo ordenado(*kosmos*) iba más allá del alcance intelectual de la sola astronomía. Pues en el fondo subyace la afirmación de que las cosas físicas y biológicas de la naturaleza son de clases tales, y están constituidas en formas tales, que no sólo tienen sentido para la mente humana, sino que son también intrínsecamente hospitalarias con la vida humana y el corazón humano. Mirar el mundo de la naturaleza como meros observadores, solamente desde fuera, sería dejar de lado las más profundas y significativas cuestiones al respecto; tales como aquellas que arrojan luz sobre la armonía entre la naturaleza y la humanidad. Lejos de ser una empresa estrictamente fáctica y neutral en términos valorativos, el estudio de la filosofía natural en la antigüedad estaba reiteradamente relacionado con la cuestión de hasta qué punto, y en qué aspectos, es bueno para los seres humanos que el mundo de la naturaleza deba ser como de hecho es. Y,

finalmente, los filósofos estoicos de la antigüedad ampliaron más este planteamiento y argumentaban que la cosmología debe dejar sitio no sólo a la antropología sino también a la teoría política. En un universo bien ordenado, el *kosmos* se compaginaría con la *polis* formando así una sola cosa, la *kosmopolis* integrada.¹⁰⁵

No es erróneo decir que desde Descartes la idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente, suponiendo que codificara filosóficamente una tendencia cultural que ya estaba en camino antes de él. En el siglo XVII, Descartes y sus seguidores, Spinoza y Leibniz, advirtieron que la relación entre la mente y el cuerpo material constituía un serio problema. No hay duda de que, en cierta medida, ya lo había sido para Platón y para todos los filósofos que vinieron después, pero con el nacimiento de la nueva física esa relación se convirtió en algo mucho más problemático.¹⁰⁶ Los hombres del siglo diecisiete se convencieron de que el mundo físico estaba *causalmente cerrado*. Whitehead resume un cambio radical de la visión del mundo:

El origen de tal creencia está en el dualismo que se desarrolló gradualmente en el pensamiento europeo con respecto al espíritu (*mind*) y la naturaleza. Al comienzo del periodo moderno, Descartes expresó este dualismo con la

¹⁰⁵. Stephen Toulmin, <<La cosmología como ciencia y como religión>>, en *Sobre la naturaleza*, Leroy S. Rouner (compilador), México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 41

¹⁰⁶. Alfred N. Whitehead solía decir que la filosofía occidental está constituida por una serie de notas al pie de la filosofía de Platón. Véase Ramón Xirau, *De ideas y no ideas*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 10

mayor claridad. Para él, hay sustancias materiales con relaciones espaciales, y sustancias pensantes (*mental*). Las sustancias pensantes son ajenas a las sustancias materiales, Ninguna de las dos requiere la otra para que su esencia esté completa. La no explicada interrelación es necesaria para la respectiva existencia. A decir verdad, esta formulación del problema en términos de espíritu y materia es desdichada. Omite las formas inferiores de la vida, como los vegetales y los animales inferiores. Estas formas están en contacto, en sus grados superiores, con el pensamiento (*mentality*) humano y en los inferiores con la naturaleza inorgánica.¹⁰⁷

En el pensamiento medieval, casi cualquier cosa podía ejercer *influencia* sobre cualquier otra. Teniendo en cuenta estos supuestos, no es tan sorprendente que la mente pudiera ejercer *influencia* sobre el cuerpo. En el tiempo de los filósofos arriba mencionados, el modo matemático de pensar comenzaba a ver la luz y a arrinconar al pensamiento medieval. Estos pensadores observaron que podía hacerse física de una manera que se parece bastante a la actual. Observaron que la física trata de la fuerza y del movimiento, y, en consecuencia, rechazaron el estilo cualitativo de explicación. Mejor dicho, se convencieron de que el mundo mecánico poseía una lógica propia. De este modo, los antiguos poderes divinos se han evaporado y la naturaleza ha dejado de ser un todo viviente. Desapareció así la antigua idea del mundo. De acuerdo con Paz, el yo individual, la personalidad diferente y autónoma, imagen del hombre moderno, se muestra en realidad como la especificación de un modelo abstracto: "El

¹⁰⁷ Alfred N. Whitehead, *Naturaleza y vida*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941, p. 63

subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo".¹⁰⁸ Al igualar la materia con la extensión y abolir así perspectivas vitales en el universo filosófico, haciendo que este universo obedezca infaliblemente a unas cuantas leyes de la mecánica y al reducir a Dios a ser el lógicamente necesario creador y sustentador, Descartes desechó el concepto de cosmos; "Ahí donde el idealismo no ha destruido la realidad exterior --por ejemplo, en la esfera de la ciencia-- la ha convertido en un objeto, en un "campo de experiencias" y así la ha despojado de sus antiguos atributos. La naturaleza ha dejado de ser un todo viviente y animado, una potencia dueña de oscuros o claros designios".¹⁰⁹ El mundo se volvió sin alma y se ensanchó. Dejaban de ser concebibles milagros y misterios, intervenciones divinas o diabólicas sobre el curso de los acontecimientos.

Las consecuencias de una división tan delimitada entre naturaleza y vida nos remiten a la concepción de alienación. Paz escribe: "En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega".¹¹⁰ El hombre, una vez desalojada la divinidad por medio

¹⁰⁸. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 161

¹⁰⁹. *Ibid.*

¹¹⁰. *Ibid.*, p. 260

de la desmitificación, debe dar la cara a una realidad cerrada sobre sí misma, incomunicada e incomunicable. A diferencia de Kant que quiso concebir la filosofía como una disciplina autónoma, relegando la ciencia al ámbito de una verdad acerca del mundo fenoménico, Hegel se propuso, según explica Paz en *La llama doble*, concebir la ciencia natural como una descripción del espíritu, atribuyendo la enajenación humana a la escisión entre naturaleza y vida, que abarca toda la dualidad, una concepción del Yo y del Otro como posibilidades que se excluyen mutuamente:

La concepción judeo-cristiana desvalorizó a la naturaleza y la transformó en objeto(...) Al mismo tiempo rompió el lazo orgánico entre el hombre y la ciudad (la *polis*). Por último, la razón moderna generalizó la escisión: después de haber opuesto el espíritu a la materia, el alma al cuerpo, la fe al entendimiento, la libertad a la necesidad(...) la escisión terminó por englobar todas las oposiciones en una mayor: la *subjetividad absoluta* y la *objetividad absoluta*.¹¹¹

La noción de alejamiento o reflejar la naturaleza como espejo presupone, en el arte y en la ciencia, la ficción de un observador ausente, lo que equivale a un espectador enajenado o apartado. Una manera pretenciosa de expresar esta situación es usar el término <<enajenación>> o <<reificación>>. Wordsworth escribió un pasaje que prevé la reacción contra la idea de objetividad o el aislamiento del observador frente a lo observado:

¹¹¹.Kostas Papaioannou, *Hegel*, París, 1962, citado por Octavio Paz, *El llama doble*, p. 141

(...)Pero ¿quién parcelaría
Su intelecto según reglas geométricas,
Dividido como una provincia en círculos y cuadrados?
¿Quién conoce la hora individual en la que
Fueron sembrados por primera vez sus hábitos,
como si fueran una semilla?
¿Quién señalará como si tuviera una varita mágica y
dirá
<<Esta porción del río de mi mente
Provino de aquella fuente>>? ¡Tú, mi Amigo! eres un
Más profundo lector de tus propios pensamientos;
para tí
La ciencia tiene la apariencia de lo que en realidad es,
No nuestra gloria y nuestra absoluta presunción,
Sino un sucedáneo, y un apuntalamiento
De nuestra falta de firmeza.¹¹²

El trágico aislamiento del yo se produjo tan pronto como el hombre erigió una frontera entre él y la naturaleza. Apenas el hombre reconoció que la realidad externa estaba aparte(fuera de él), padeció la herida incurable de estar separado de un orden que únicamente podía ser pensado. Cuando reificó o alejó su mundo, se enfrentó a los castigos del intelecto. Octavio Paz ve esta escisión como un error fundamental en el pensamiento moderno occidental:

Para restablecer la unidad entre las cosas y la palabra no hubo más remedio que anular a uno de los términos. La disyuntiva se presentó así: Don Quijote no está loco: condenación del mundo; o el lenguaje del hidalgo es desvarío: expulsión de Don Quijote.(...) La edad moderna escogió la segunda solución y por eso Don Quijote muere en su lecho, curado de locura y devuelto a la realidad de Alonso Quijano. Al expulsar a don Quijano, paradigma del lenguaje como

¹¹²William Wordsworth, *Preludio*, Versión castellana de Antonio Recines, Madrid, Visor, 1980, pp. 50-51

irrealidad, se desterró a lo que llamamos imaginación, poesía, palabra sagrada, voz de otro mundo. Estos nombres tienen un reverso: incoherencia, enajenación, demencia.¹¹³

La elección de la modernidad constituyó, sin embargo, un compromiso efímero e insatisfactoria. Porque, a pesar de que estaba dispuesto a ver la materia como algo construido por la mente, continuó entendiendo la mente, el espíritu, las profundidades del yo humano, como una cosa que poseía la naturaleza intrínseca. Ello quería decir que sólo la mitad de la verdad --la verdad científica-- era una verdad hecha, considerando la verdad referente al espíritu como objeto de *descubrimiento*, no de *creación*. En realidad, la expulsión de Don Quijote no implicó la disolución de la distancia entre las palabras y las cosas sino la escisión de la palabra que correspondió, a su vez, a la escisión de la realidad no verbal. La realidad humana se dividió en doble perspectivas; una corresponde al ser cultural, a la dinámica del ser humano engarzado en su entramado social e histórico; la otra se refiere a todo lo irracional que porta y soporta el ser humano, todo aquello que alberga como ajeno, oscuro y remoto, a aquello que estaba condenado a la irrealidad. El autor mexicano precisa: "Así se crearon zonas crepusculares, habitadas por semirrealidades: la poesía, la mujer, el homosexual, los proletarios, los pueblos coloniales, las razas de color".¹¹⁴

¹¹³. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 24

¹¹⁴. *Ibid.*, p. 25

El hombre proyectó inadvertidamente su rechazo de sí mismo al artificial sistema de cosas que maltrata la triste cárcel que llamamos vida. No fue tanto un compromiso con la realidad sino una separación de ésta. La noción de que el hombre había encontrado su naturaleza en forma enajenada fuera de sí mismo fue la base de la crítica de la religión. El hombre moderno, sin embargo, seguía estando más preocupado por la divinidad del hombre que por la humanidad de Dios. De ahí que tantas tentativas por anular la escisión de la palabra y de la realidad no verbal terminen por el solipsismo de la subjetividad absoluta. Si es cierto que Dios no pudo convivir con la filosofía, ¿puede --nos pregunta Paz-- la filosofía vivir sin Dios? Paz responde: "La modernidad pensó que si era imposible adorar a un Dios racional, al menos podía venerar a una razón divina".¹¹⁵

La filosofía moderna nos ha dado una política a expensas de la muerte de Dios: la vida pública ya no es religiosa sino política. Pero la razón que se despliega en la historia hizo la crítica tanto del mundo metafísico como de sí misma. Paz escribe: "Roída por la crítica como ella había roído a Dios, la razón se volvió dialéctica. El tránsito de la Dialéctica del Espíritu al materialismo dialéctico fue el capítulo final".¹¹⁶ El materialismo dialéctico ha sido uno de muchos intentos filosóficos de superar la división del mundo en

¹¹⁵. Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 8ªed, 1973, p. 127

¹¹⁶. *Ibid.*

subjetividad y objetividad, en *res cogitans* y *res extensa*. En la dialéctica histórica la naturaleza aparece sólo como el objeto de la percepción y la acción humana. Es respetada en la medida en que puede ser introducida en la historia de la humanidad a partir del conocimiento y el trabajo. Marx intentó superar el subjetivismo idealista proponiendo un materialismo dialéctico que resolviera el conflicto entre humanidad y naturaleza. En esta tentativa una actividad humana desempeña un papel decisivo. Paz observa: "Para Marx la naturaleza es histórica, de modo que su materialismo es una *concepción histórica de la materia*. El antiguo materialismo afirmaba la prioridad de la naturaleza exterior pero una naturaleza objetiva, independientemente del sujeto, no existe. El mundo sensible no es un mundo de objeto: es el mundo de la praxis, esto es, de la materia modelada y cambiada por la actividad humana. La función de la praxis es modificar históricamente a la naturaleza".¹¹⁷

Deduciendo de lo que observa Paz, se puede decir que Marx pensó que en la actividad práctica, el trabajo: la historia, se podría superar la enajenación tanto de la humanidad como de la naturaleza, dando a ambas su verdadero ser. Los seres humanos y la naturaleza superarán su mutua alienación y se convertirán en una unidad viviente. En esta unidad viviente, Marx presentó a los humanos como seres naturales: el ser humano real, corpóreo, de pie sobre algo sólido, bien plantado en la Tierra, aspirando y

¹¹⁷. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 104-105

espirando toda la fuerza de la naturaleza. El pretendía a "limitarse a colocar a la dialéctica en su posición *natural*: los pies en la tierra y la cabeza arriba. Lo sensible, el mundo material, fue el fundamento del universo y el antiguo fundamento, la idea, fue su expresión".¹¹⁸ La dialéctica, pues, permite a Marx comprender el movimiento real de la historia, y, por lo tanto, también el estado de cosas existentes. Paz escribe: "La acción del hombre, la praxis, vuelve inteligible el opaco mundo natural. Marx quiso escapar así de la contradicción del materialismo tradicional pero introdujo otra oposición que ninguno de sus continuadores ha logrado anular: la dicotomía naturaleza y espíritu reaparece como dualidad entre historia y naturaleza".¹¹⁹ La dialéctica también permite comprender el ocaso necesario de este estado de cosas existente, porque concibe todas las formas aparecidas en el fluir del movimiento asimismo desde su lado transitorio. Resulta inevitable el choque entre el estado de cosas existente y su negación, y ese choque se solucionará a través de la superación del estado de cosas existente.

El poeta mexicano, sin embargo, se rebela contra la noción de enajenación, concebida por Marx. Paz dice:

El hombre, por el hecho de ser hombre es un enajenado. Marx pensaba que si el hombre fuera dueño de sus productos, sería dueño de su destino: recobraría su ser natural y cesaría la

¹¹⁸. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 127

¹¹⁹. *Ibid.*, pp. 127-128

enajenación. Pero yo creo que la enajenación consiste, fundamentalmente, en ser otro dentro de uno mismo. Esa enajenación es el fondo de la naturaleza humana y no de la sociedad de clases. Estoy más cerca de Nietzsche y de Freud que de Marx y de Rousseau. Todas las civilizaciones son civilizaciones de la enajenación y todos los civilizados se rebelan contra la enajenación.¹²⁰

Con lo que Paz finalmente observa: "Si la naturaleza es dialéctica, la historia es parte de la naturaleza y entonces toda la teoría de la praxis(...) resulta superflua; la distinción entre el materialismo dialéctico y el viejo materialismo del siglo XVIII resulta ilusoria".¹²¹

El marxismo cesa de ser un materialismo y la dialéctica se convierte en un alma en pena en busca de su cuerpo, en busca de su fundamento. No le faltó razón a Marx cuando atribuía la enajenación al sistema capitalista, pero, como bien señala Ramón Xirau:

lo que aquí importa sobre todo es que Marx, a lo largo de su obra, es prometeico. El hombre llegará a alcanzar su propia esencia cuando en el futuro llegue a ser una persona totalmente desenajenada.(...) Marx, que niega la religión, acaba por fundar una nueva religión que, al anular a Dios, crea una vez más la religión del futuro en el futuro de la historia. (...) Marx no está solo en su intento. Por distintas que sean sus doctrinas, los sansimonianos, Comte y los positivistas, Feuerbach y Nietzsche --por sólo citar a los más significativos-- rechazan la religión para fundar una nueva

¹²⁰. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, p. 36

¹²¹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 128

religión imposible, en la cual la Humanidad y el Hombre sean el Absoluto perdido.¹²²

La naturaleza aparece nuevamente sólo como la materia natural y objeto de trabajo, que es transformado por la humanidad en artículos de uso. El trabajo de la humanidad sojuzga el desenvolvimiento de las fuerzas de la naturaleza. Para el último, se continúa el conflicto entre humanidad y naturaleza. A pesar de todos los intentos de mediación, la necesidad de la naturaleza y la libertad humana siguen al final sin conciliarse. Se continúa el esquema de las concepciones de humanidad-naturaleza que propuso Descartes. Así es de notar que, al aclarar que "con más razón que al de Zola y sus discípulos, se puede llamar naturalista al arte griego"¹²³, Paz hace hincapié en la insignificancia del realismo.¹²⁴

¹²².Ramón Xirau, *El desarrollo y las crisis de la filosofía occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 146-147. Desde luego, le debemos a Marx, al igual que Nietzsche y Freud, la tendencia a explicar un nivel de realidad por más antiguo e inconsciente. En lo que se refiere a las aportaciones importantes del marxismo, en *Corriente alterna*, p. 200: "Pensamiento inclinado sobre la sociedad, descubrió que su célula es un organismo complejo, compuesto por un tejido de relaciones determinadas por el proceso social de producción económica; reveló asimismo la interdependencia entre los intereses y las ideas; por último, mostró que las sociedades no son amalgamas informes sino conjunto de fuerzas inconscientes y semiconscientes (economía, superestructuras e ideologías en perpetua interpenetración) que obedecen a ciertas leyes independientes de nuestra voluntad".

¹²³.Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 65

¹²⁴.En lo que concierne al desuso del arte realista, Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 33: "El único arte insignificante de nuestro tiempo es el realismo. Y no sólo por la mediocridad de sus productos sino porque se empeña en reproducir una realidad

Y añade que nadie se reconoce en la naturaleza porque "nosotros no sabemos cómo es (la naturaleza), ni cuál es su figura, si alguna tiene. La naturaleza ha dejado de ser algo animado, un todo orgánico y dueño de una forma.(...) Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos, ha dejado de ser natural".¹²⁵

Octavio Paz acepta, por su parte, la postura de la mayoría de la humanidad, y piensa que tales dualismos son aspectos interdependientes de una realidad total. El aceptar una realidad dual que evite la elección de uno u otro polo de los dualismos forma su respuesta a la crisis de la modernidad. Con mucho mayor razón esta actitud de Paz nos remite a lo que Manuel Benavides llama la razón analógica:

Juego de correspondencias, juego de espejos, juego de reflejos; todo se corresponde, pero la suma de correspondencias sólo se corresponde a sí mismo; (...) Tentación constante para todo sistema de pensamiento, que se constituye como tal a partir de una apoyatura explícita o innominada --Sustancia, Idea, Materia, Dios--, Paz la elude. El resultado no podrá ser un sistema de pensamiento, pero tampoco lo contrario. Ni racionalidad diamantina ni caos orgiástico; ni Apolo ni Dionisos, ni el Ser ni la Nada: *el Juego*. Al mundo no lo explica la razón discursiva, ni lo sostiene Dios, ni se sostiene sobre una Sustancia: el mundo

natural y social que ha perdido sentido. Cf. también en *El arco y la lira*, p. 243: "La polémica sobre el "realismo" se iluminaría con otra luz si aquellos que atacan a la poesía moderna por su desdén de la "realidad social" se diesen cuenta de que no hacen sino reproducir la actitud de la burguesía".

¹²⁵. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 65

juega al mundo y su juego se llama *correspondencia analógica*.¹²⁶

El autor mexicano encuentra confirmación y delineación de este fundamento principal en las tradiciones orientales. Liberada de las tramas de las causas y de los efectos, instalada en un tiempo lineal, el pensamiento de Paz, como nos enseña Benavides, arranca de una convicción extrarracional: la unidad de todo lo existente.¹²⁷ En realidad, no es difícil reconocer la filiación entre las ideas de Paz las del taoísmo en torno a la naturaleza. Si alguna vez logramos reconciliarnos con la idea de que la naturaleza es, en su mayor parte, indiferente a las descripciones que hacemos de ella, lo que de verdadero tiene esa afirmación es que la naturaleza está llena de innumerables causas que nunca entran del todo en la experiencia humana. En un ensayo de Paz, escrito en 1942, se encuentra ya un germen de la visión global acerca de la naturaleza:

La realidad --todo lo que somos, todo lo que nos envuelve, nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y alimenta-- es más rica y cambiante, más viva, que los sistemas que pretenden contenerla. A cambio de reducir la rica y casi ofensiva espontaneidad de la naturaleza a la rigidez de nuestras ideas, la mutilamos de una parte de sí, la más fascinante: su naturalidad. El hombre, al enfrentarse con la realidad, la sojuzga, la mutila y la somete a un orden que no es el de la naturaleza --si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden-- sino el del pensamiento. Y así, no es la realidad lo que realmente

¹²⁶ Manuel Benavides, <<Claves filosóficas de Octavio Paz>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1971, p. 11

¹²⁷ Ibid., p. 13

conocemos, sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos.¹²⁸

La idea taoísta de *tzu-jan* ("así por sí mismo"), que se usa en el chino moderno para traducir la palabra inglesa *nature* (naturaleza), captura de manera adecuada esta idea. Decir que *así por sí mismo* lo incluye todo es situarse en una posición no discriminatoria, ni valorativa, para permitir que todas las modalidades del ser se desplieguen tal como son. Con todo, esto sólo es posible si la competitividad, la dominación y la agresión son completamente transformadas. De esta forma, la armonía omnimoda con una función cósmica impersonal significa la resonancia interna que es la base del orden de las cosas en el universo. Lao Tzu, en el capítulo XXV de Tao Te Ching, dice:

Hay un solo ser perfecto.
Antes que el Cielo y la Tierra fuesen él ya era.
Silencioso y solitario
oh cuan solitario e inmutable es.
Se desplaza en todas direcciones sin correr peligro.
Llamémosle si se me permite Madre del Mundo.
Yo no conozco su nombre
pero lo llamo Tao.
En la dificultad de darle un verdadero nombre
lo denomine Grande.
(...)
En el espacio del mundo hay cuatro grandes
el hombre es uno de ellos.
El hombre sigue la ley de la Tierra
la Tierra sigue la ley del Cielo
el Cielo sigue la ley del Tao

¹²⁸. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 95

el Tao sigue su propia ley.¹²⁹

Que el Tao sigue su propia ley quiere decir que "su propia ley" es idéntica a "así por sí mismo"(naturaleza). El término "Tao" no significa, recuerda Heidegger en su libro titulado *De camino al habla*, más que *camino*, cuya visión no es ni cíclica ni lineal sino transformacional. Pero el pensamiento occidental, por haber reducido el término "camino" a su significado superficial traduce "Tao" por términos como "Sentido", "Logos", "Espíritu", "Razón". De ahí que el filósofo alemán diga:

Con todo, el Tao podría ser el camino que lo en-camina todo; aquello a partir de lo que sólo estamos en condiciones de pensar lo que quisieran decir desde su propia esencia razón, espíritu, sentido, logos. Tal vez se oculte en la palabra <<camino>>, Tao, el secreto de todos los secretos del Decir pensante, si dejamos que estos nombres regresen a lo que dejan en lo no dicho y si somos capaces de este <<dejar>>. El poder enigmático del actual dominio del método tal vez provenga --aún y sobre todo-- del hecho de que los métodos no son, después de todo, y sin menosprecio de su eficacia, más que aguas residuales de un gran río oculto: el camino que todo lo en-camina; el camino que a todo traza su vía. Todo es camino.¹³⁰

En este sentido, el Tao es el nombre de toda especie de relaciones que hacen la realidad en cualquier momento dado. Y se observa que la imagen de ese gran río oculto como Tao nos

¹²⁹.Lao Tse, *Tao Te King*, Versión castellana y comentarios de Gaston Soublette, Santiago, Cuatro Vientos, 1990, p. 92

¹³⁰.Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Odós, 1987, pp. 178-179

recuerda otra: la imagen de un *sistema fluvial subterráneo* que nos da Octavio Paz al referirse al surrealismo.¹³¹ El Tao mismo es la manera en la cual ocurren el cambio, el conflicto, la armonía y toda realidad manifiesta. La interdependencia de los opuestos reposa en la simultaneidad de la existencia sin ser sometido al desarrollo cronológico. Entonces, ¿sería presuntuoso pensar que a estas alturas podemos descubrir una sorprendente e involuntaria afinidad entre el concepto de Tao y aquello que Paz llama historia? Paz define, de una forma salpicada en sus varios escritos, la historia como lo siguiente:

La historia no es un absoluto que se realiza sino un proceso que sin cesar se afirma y se niega. La historia es tiempo; nada en ella es durable y permanente. Aceptarlo es el comienzo de la sabiduría.¹³²

La historia acepta todos los nombres pero no retiene ninguno. Ésta es su paradoja mayor: sus absolutos son cambiantes, sus eternidades duran un parpadeo.¹³³

En cuanto a la vieja pregunta: ¿la sucesión de actos y de obras que llamamos historia es racional?, contesto: creo que a estas alturas nadie se atrevería a afirmarlo. Tampoco digo que sea un proceso enteramente irracional. La historia no carece de sentido o, mejor dicho, de sentidos. La historia no es una: es plural. Hay tantas historias como civilizaciones y, dentro de cada proceso histórico, aparecen distintos sentidos y caminos, unos convergentes y otros divergentes. La sociedad humana es, como el universo, una realidad enigmática y difícilmente descifrable.¹³⁴

¹³¹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 39

¹³². Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, p. 13

¹³³. *Ibid.*, p. 99

¹³⁴. *Ibid.*, pp. 159-160

La palabra *historia* designa ante todo a un proceso, y quien dice proceso dice búsqueda, generalmente inconsciente. El proceso es búsqueda porque es movimiento y todo movimiento es *un ir hacia...* ¿Hacia dónde? No es fácil responder a esta pregunta: los supuestos fines de la historia se han ido desvaneciendo uno tras otro. Tal vez la historia no tiene ni finalidades ni fin. El sentido de la historia somos nosotros, que la hacemos y que, al hacerla, nos deshacemos.¹³⁵

La historia, siempre, es un palimpsesto.¹³⁶

En cuanto a Paz, él comparte también la idea de que las oposiciones se delinean las unas a las otras de tal manera que crean las totalidades: "Este es el tema constante de especulación de los grandes filósofos budistas y de los exegetas del hinduismo. El taoísmo muestra las mismas tendencias. Todas estas doctrinas reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes".¹³⁷ Poseyendo un modelo dualístico de la realidad, Octavio Paz puede elaborar una teoría estética que abarque tales distinciones y al mismo tiempo comprenda que en el momento poético, simultáneo, puede haber una experiencia unificadora de los opuestos. Y más si los relativos contrarios en realidad son partes interdependientes de un todo, entonces la relación entre el arte y la naturaleza se vuelve

¹³⁵ Octavio Paz, *Itinerario*, p. 21

¹³⁶ *Ibid.*, p. 218

¹³⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 102

una relación de dependencia mutua, de *creación* mutua, no de *descubrimiento* objetivo.

6. Postmodernidad: una búsqueda del presente

Grande quiere decir que está siempre en movimiento/ que está siempre en movimiento quiere decir que se aleja/ que se aleja quiere decir que retorna.

Lao Tzu, *Tao Te Ching*

El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado. Cada instante nace un pasado y se apaga un futuro. La tradición también es un invento de la modernidad.

Octavio Paz, *Poesía en movimiento*

Vivimos la paradoja de haber alcanzado el futuro sin que haya traído los resultados esperados: el sentimiento que esta realización ha dejado es, por el contrario, el temor y la irracionalidad

amenazante. De ello resulta una polémica existente entre la modernidad y la postmodernidad que hemos señalado en el primer apartado de este capítulo. Paz señala lo contradictorio de la situación presente: "Situación única: por primera vez el futuro carece de forma. Antes del nacimiento de la conciencia histórica, la forma del futuro no era terrestre ni temporal: era mítica y acaecía fuera del tiempo. El hombre moderno hizo descender el futuro, lo arraiga en la tierra y le dio fecha: lo convirtió en historia. Ahora al perder su sentido, la historia ha perdido su imperio sobre el futuro y también sobre el presente".¹³⁸

Ahora la técnica completa de una manera más total la empresa de la modernidad, ya que, por un lado, la técnica, producto máximo del artificio, enajena a la humanidad y, por el otro, la precisión del experimento científico no conduce, paradójicamente, a la certeza sino a la duda. Un indicio de esta enajenación está en lo que dice Paz sobre la disolución y el vaciamiento del concepto de progreso ya en el dominio científico, técnico e industrial, ya en el dominio de las artes. Las formidables construcciones de la técnica que cubren paulatinamente la tierra y el cielo no representan nada y, en rigor, nada dicen. Los hombres modernos se apoyan en la técnica, precisamente porque estamos *condenados* a ser modernos. Es decir: tenemos que entender que no somos modernos por placer. Hemos nacido modernos; no es una cuestión

¹³⁸.Ibd., p. 283

de influencia sino de una visión del mundo compartida por nosotros. Pero debemos enfrentarnos a la negación de la imagen del mundo, oponiéndonos a la técnica. Si estamos de acuerdo en señalar como una característica del pensamiento del hombre primitivo una concepción analógica y de mutua correspondencia entre los fenómenos de la naturaleza, y si asimismo, entendemos por artificio <<la metamorfosis de lo Mismo>>, que es, al mismo tiempo, *imitación de la naturaleza y creación original*, las significaciones de las construcciones técnicas se evaporan porque la realidad misma que se pretende designar se ha desvanecido. Paz indica a este respecto:

Ahora bien, la técnica es la naturaleza del hombre moderno: nuestro ambiente y nuestro horizonte. Ciertamente, toda obra humana es negación de la naturaleza; asimismo, es un puente entre ella y nosotros. La técnica cambia a la naturaleza de una manera más radical y decisiva: la desaloja. La famosa vuelta a la naturaleza es una prueba de que entre ella y nosotros se interpone el mundo de la técnica: no un puente sino una muralla.¹³⁹

El hombre moderno domina la realidad, la transforma en una realidad fácil de manipular y disponible, cuando fabrica instrumentos, aparatos, máquinas, y sobre todo cuando construye todo un sistema perfectible que comprende la ciencia, la técnica, la economía. Ese sistema moderno es una transformación continua en la cual la realidad se cambia en realidad calculable y disponible

¹³⁹. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 36

puesta al servicio del hombre. Pero ese sistema posee además la notable propiedad de transformar incluso a los hombres. El hombre moderno que, al principio, intentaba y pensaba su emancipación de la dependencia de las autoridades, que se sentía y vivía como un sujeto heroico en marcha hacia la libertad, cae cada vez más bajo la dependencia de su propia creación, del sistema para crear una riqueza inconmensurable. Paz resume la paradoja de las hazañas de la modernidad: "Distintos modos de deshumanización: el capitalismo trató a los hombres como máquinas; la sociedad postindustrial los trata como signos".¹⁴⁰ Los papeles cambian: el sistema que debe servir al hombre se convierte en el amo; las personas son condenadas al papel de objetos impotentes, que se mueven en el mundo sin hogar. Agnes Heller enfatiza de tal manera la situación del hombre contemporáneo que pone en cuestión al progreso indefinido:

Si nos figuramos la modernidad como una estación de ferrocarril donde la gente no vive, sino que encuentra un refugio pasajero, veremos a la gente en tránsito. El presente es como una de esas estaciones. Uno no se preocupa gran cosa por lugares así. Lo que importa es que estén limpios, sean funcionales y todo en ello marche con la precisión de un reloj. Sólo que la estación de tránsito no tiene adornos, no es un hogar. A nadie se le ocurriría inmortalizar una estación de tránsito.¹⁴¹

¹⁴⁰. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 200

¹⁴¹. Agnes Heller, <<El mundo, las casas, la vida y el hogar>>, en *Vuelta*, Agosto de 1991, Número 177, p. 48

La realidad de hoy, la época del "fin de la Historia", término acuñado por un teórico japonés Francis Fukuyama, es la de un grandioso sistema de necesidades expansivas y en expansión en el que las personas se reducen al rango de productores y consumidores. La sociedad del progreso, según la estimación del poeta mexicano, concebida como "un gigante que camina cada vez más de prisa sobre un hilo cada vez más delgado",¹⁴² en la medida de sus propias conquistas, banaliza y agota la promesa del porvenir. Es el fracaso del futuro. La sociedad contemporánea ha alcanzado la cima de sus mejores previsiones, pero éstas han resultado decepcionantes. Años antes de las declaraciones del crítico japonés, en 1984, el autor mexicano advirtió que las invenciones de la ciencia no son otra cosa que la manera moderna de hacernos reconocer la condición humana:

La filosofía del progreso muestra al fin su verdadero rostro: un rostro en blanco, sin facciones. Ahora sabemos que el reino del progreso no es de este mundo: el paraíso que nos promete está en el futuro, futuro intocable, inalcanzable, perfecto. El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica pero ha deshabitado la vida de los hombres. Nos ha dado más cosas, no más ser.¹⁴³

Partiendo de lo que plantea Fukuyama, podemos hacernos una pregunta: ¿qué significa pues el fin de la Historia? ¿Cómo habría

¹⁴². Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 88

¹⁴³. Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI, 18 ed, 1984, p. 26

podido tener fin la historia, cuando es evidente que prosigue, que ocurren cambios continuamente y que todos los días nos traen algo nuevo? ¿La historia llega a su término? No, fin de la historia del *paradigma moderno*, fin de la historia del "extraño padecimiento que nos condena a desarrollarnos y prosperar sin cesar para así multiplicar nuestras contradicciones, enconar nuestras llagas y exacerbar nuestra inclinación a la destrucción".¹⁴⁴ El paradigma de la época moderna se caracteriza por la emancipación del hombre que se libera de las trabas religiosas y temporales, que desea servirse en todo de su razón. Pero ese hombre no aspira solamente a ser libre; se esfuerza además en convertirse en amo y dueño de la naturaleza. Debido a esa dualidad fatal, que asocia a la libertad y la dominación sobre la realidad, su razón ha dejado de consistir en la unidad de comprender y saber, elegir y conducirse de manera responsable. Pero, como nos indica Paz, gracias a la técnica, a su virtud filosófica que consiste en su ausencia de filosofía, el hombre se encuentra, después de miles de años de filosofías y religiones, a la intemperie.¹⁴⁵ En este sentido no sería erróneo concluir el "fin de la Historia" en las palabras de Vattimo: "El venir a menos de los grandes <<metarrelatos>> que legitimaban la marcha histórica de la humanidad por el camino de

¹⁴⁴.Ibid.

¹⁴⁵.Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 265

la emancipación, y del papel de guía que los intelectuales desempeñaban en ella".¹⁴⁶

Partiendo de lo que dice Vattimo, probablemente una de las caracterizaciones más ampliamente aceptadas de la postmodernidad sea aquella que la presenta como el fin de los <<metarrelatos>>. Es a la evaluación del fenómeno moderno que debe hacerse referencia cuando se quiera ubicar las posiciones acerca de la polémica entre la modernidad y postmodernidad. Si estamos conscientes de que la legitimación metafísico-historicista que ha roído a nuestras sociedades es constitucional y congénita, ¿podemos renunciar del todo a los <<grandes relatos>>, artificio que encarna en la historia? Éste, para Habermas, es una calamidad; él pone en duda las interpretaciones de mentalidad conservadora de lo postmoderno, en las que late un cierto tono *apocalíptico*. Para Habermas la disolución de los <<metarrelatos>>, intento fracasado de lo que él llamó "falsa negación de la cultura",¹⁴⁷ tiene significado sólo si uno de ellos se exceptúa, ya que el proyecto de la modernidad es una trayectoria recuperable, eliminando desde posturas teóricas de reconstrucción los aspectos patológicos que ha ido apareciendo a lo largo del desarrollo de la modernidad. Él insiste en que la historia no puede

¹⁴⁶. Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 16

¹⁴⁷. Jürgen Habermas, <<Modernidad versus postmodernidad>>, en *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Madrid, Alianza, 1988, p. 97

acabarse sin que se acabe el ideal de la emancipación, atribuyendo la patología de la modernidad a la realización deformadora de la razón en la historia. En su libro, *La condición postmoderna*, Jean-François Lyotard al referirse a esto dice:

El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia, la producción y la crítica de arte, pudieron ser sucesivamente institucionalizados. Se podía hacer corresponder cada dominio de la cultura con profesiones culturales, en las cuales se podían tratar los problemas como si fueran asunto de expertos especiales. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, la moral-práctica y la estético-expresiva, cada una de ellas bajo el control de especialistas que parecen más expertos en ser lógicos de estas particulares maneras que el resto de la gente. En consecuencia, ha crecido la distancia entre la cultura de los expertos y la del gran público. Lo que corresponde a la cultura a través del tratamiento y la reflexión especializados no pasa inmediata y necesariamente a la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de este tipo, crece la amenaza de que el mundo de vida, cuya sustancia tradicional ya ha sido devaluada, se empobrezca más y más.¹⁴⁸

Habermas ha entablado una polémica argumentada en contra de los críticos de la Ilustración, que parecen volverles la espalda a las esperanzas sociales de las sociedades liberales, agarrándose a un intento de desarrollar una filosofía de la comunicación intersubjetiva; él intenta substituir una *razón centrada en el sujeto* por una *razón comunicativa* y explicar un proceso *selectivo* de

¹⁴⁸ Jean-François Lyotard, *La condición moderna*, México, REI, 1990, p. 94

racionalización, donde prevalece la racionalización de una *razón determinada* que nos invade y deforma la vida cotidiana. Habermas insiste en que "una praxis cotidiana reificada sólo puede curarse creando una interacción ilimitada de los cognitivos con los morales-prácticos y los estéticos-expresivos. La reificación no puede superarse obligando sólo a una de aquellas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesible. En vez de esto, vemos que en ciertas circunstancias surge una relación entre las actividades terroristas y la invasión, por parte de cualquiera de estas esferas, de otros dominios:(...) Estos fenómenos, sin embargo, no deberían llevarnos a denunciar que las intenciones de la tradición ilustrada superviviente estén enraizadas en una <<razón terrorista>>".¹⁴⁹ Por consiguiente, su opinión coincide con la de Wallerstein: "Hay una sola tarea. No hay ni historiadores ni científicos sociales, sino científicos sociales históricos que analizan las leyes generales de sistemas particulares y las secuencias particulares mediante las que se han desarrollado estos sistemas".¹⁵⁰

Si es cierto que es imposible e impensable toda <<vuelta atrás>> como solución al *impasse* de la sociedad moderna, también lo es que el esfuerzo para sobrepasar la alienación entendida como

¹⁴⁹. Jürgen Habermas, op. cit., p. 98

¹⁵⁰. Immanuel Wallerstein, <<Análisis de los sistemas mundiales>>, en *La teoría social, hoy*, Anthony Giddens, Jonathan Turner y otros, Madrid, Alianza, 1991, p. 405

reificación de la subjetividad se desarrolló siempre en el siglo XX en la dirección de la <<reapropiación>>. Lyotard rechaza de forma sumaria la noción de consenso racional, proponiendo que, una vez que la modernidad se desintegra, el valor cardinal de la nueva conciencia postmoderna se convierte en disensión. El desafío de Lyotard a la doctrina de Habermas tomó la forma de un argumento acerca de la carencia de credibilidad de las concepciones universalistas, de los que se derivaba el proyecto moderno:

Simplificando al máximo, se tiene por <<posmoderno>> la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.¹⁵¹

Lo que tienen en común las diversas metanarrativas de la modernidad de Lyotard es la noción de finalidad universal. Por muy diferentes que sean, los proyectos modernos son todos premisas de una visión finalista de la historia universal. Pero tales

¹⁵¹ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, México, REI, 1990, p. 10

metanarrativas modernas ideológicas han perdido su credibilidad. El universalismo ha sido desplazado y las grandes historias de la modernidad se están desintegrando ante nuestros ojos y dando lugar a una multitud de pequeñas historias heterogéneas y locales. Lyotard aclara: "Entre una posición y otra hay desplazamiento, no superación; deriva y no crítica; acontecimiento y no negatividad".¹⁵²

Lo que nos interesa aquí no son las tortuosidades y detalles de la polémica entre las dos posiciones que vienen por lo general a contraponerse de manera diametral, sino que entendemos por postmodernidad no lo que viene después sino aquello que se distingue, en positivo, de la modernidad, mediante otro principio. Paz observa al respecto:

Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión <<la era postmoderna>>. Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer. Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal. Llamarse postmoderno es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos. Ahora bien, lo que está entredicho es la concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el progreso --el tiempo abierto hacia el futuro como tierra prometida.

¹⁵²Jean François Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 20

Llamarse postmoderno es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo.¹⁵³

Lo que Paz quiere mostrar es precisamente que la postmodernidad no sucede ni reemplaza a la modernidad sino que revisa los fundamentos de ésta para encontrar en ellos los vínculos con la corriente central de la tradición. Octavio Paz cuida que esa crítica no se desvirtúe en extrapolaciones erróneas: "La tarea del pensamiento moderno es tender puentes entre lo particular y lo universal, entre lo parcial y lo universal".¹⁵⁴ Y en *El ogro filantrópico*, aplica esta declaración a la noción de historia:

Los sucesos históricos riman entre sí y la lógica que rige sus movimientos evoca, más que un sistema de axiomas, un espacio donde se enlazan y desenlazan ecos y correspondencias. La historia participa de la ciencia por sus métodos y de la poesía por su visión. Como la ciencia, es un descubrimiento; como la poesía, una recreación. A diferencia de la ciencia y la poesía, la historia no inventa ni explora mundos; reconstruye, rehace el del pasado. Su saber no es saber más allá de ella misma; quiero decir: la historia no contiene ninguna metahistoria como las que nos ofrecen esos quiméricos sistemas que, una y otra vez, conciben algunos hombres de genio, de San Agustín a Marx. Tampoco es un conocimiento, en el sentido riguroso de la palabra. Situado entre la etnología (descripción de sociedades) y la poesía (imaginación) la historia es rigor empírico y simpatía estética, piedad e ironía. Más que un saber es una sabiduría. Ésa es la verdadera tradición histórica de Occidente, de Herodoto a Michelet y de Tácito a Henry Adams.¹⁵⁵

¹⁵³. Octavio Paz, *La otra voz*, p. 51

¹⁵⁴. Fernando Savater, <<Octavio Paz en su inquietud>>, en *Vuelta*, Número 178, Septiembre de 1991, p. 12

¹⁵⁵. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, p. 39

En este contexto no debemos concebir lo postmoderno como una manera de asimilarlo todo, nivelándolo con vagas excentricidades y desacralizaciones, pero el proceso en que se llegó el modo postmoderno de ver el mundo revela la inviabilidad de sostener teorías totalizadoras acerca de la vida humana. Descubrimos en la afirmación de George Yúdice el eco de la noción de postmodernidad de Paz: "De ahí que no se pueda hablar de *una* modernidad (Habermas) ni de *una* lógica (Jameson) o condición (Lyotard) postmoderna".¹⁵⁶ Con la atención vigilante contra lo fundamentalista, lo que nos queda es recuperar intelectualmente la relación con la naturaleza como un todo, es decir, ir en la dirección hacia lo que Paz designa el movimiento ecologista:

En su raíz, en su fondo último, el ecologismo no es sino una manifestación del sentimiento que nos lleva a venerar al mundo natural, al gran todo, y así participar en y con sus creaciones. El ecologismo no es un sucedáneo de la religión pero su raíz es religiosa. Expresa nuestra sed de totalidad y nuestra ansia de participación. (...) Ahora bien, lo que deseo subrayar es lo siguiente: el ecologismo, a pesar de sus ocasiones extravíos, nos muestra que es posible recobrar la facultad de venerar. Esa facultad es la única que puede abrirnos las puertas de la fraternidad con los hombres y la naturaleza. Sin fraternidad, la democracia se extravía en el nihilismo de la relatividad, antesala de la vida anónima de las sociedades modernas, trampa de la nada.¹⁵⁷

¹⁵⁶.George Yúdice, <<¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?>>, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, 1989, Año XV, No.29, p. 106

¹⁵⁷.Octavio Paz, *Itinerario*, pp. 137-138

Si, de acuerdo con Alan Watts, entendemos por mundo, con el que todo sujeto está polarizado, tres pliegues: "el *Umwelt* que equivale a nuestras fundaciones biológicas y físicas, el *Mitwelt* o complejo de relaciones sociales, y el *Eigenwelt*: nuestra propia vida interior y auto-conciencia",¹⁵⁸ el ser prisionero del paradigma contemporáneo *en el poder* significa limitarse a la defensa de los tres pliegues del *Welt*, concebidas como algo separado entre sí. Pero la época ordena salvar al mundo (*Welt*) y la salvación del mundo puede realizarse únicamente como un cambio de paradigma, es decir como un cambio de la relación fundamental y fundadora que las personas tienen con lo que es, incluso su propio yo. Paz resume esta situación: "Hoy, al finalizar la modernidad, redescubrimos que somos parte de la naturaleza. La tierra es un sistema de relaciones o, como decían los estoicos, una <<conspiración de elementos>>, todos movidos por la simpatía universal. Nosotros somos partes, piezas vivas en ese sistema".¹⁵⁹ La superación de la alienación de la naturaleza causada por la humanidad no puede pensarse sin la naturalización de la humanidad misma. Esto, como se ha visto más arriba, no es un retorno romántico a la naturaleza, sino más bien una nueva autocomprensión humana y una nueva interpretación del mundo

¹⁵⁸. Alan Watts, *Psicoterapia del Este Psicoterapia del Oeste*, Barcelona, Kairós, 5ª ed., 1987, p. 128

¹⁵⁹. Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 216-217

humano dentro del marco de la naturaleza. Es aquí donde conviene reconocer una pregunta que se hace Paz:

Sí, ya sé que la naturaleza --o lo que así llamamos: ese conjunto de objetos y procesos que nos rodea y que, alternativamente nos engendra y nos devora-- no es nuestro cómplice ni nuestro confidente. No es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras sensaciones y pasiones. ¿Tampoco lo será ver en ellas una guía, una doctrina de vida?¹⁶⁰

Si puede considerarse a la metafísica moderna de la subjetividad como responsable de la objetivización alienante de la naturaleza, entonces la nueva interpretación de la humanidad de sí misma debe basarse en una metafísica no subjetivista. Una guía, que vemos en la naturaleza, es la canción del *eterno retorno* que cantan los animales a Zarathustra, *no olvidando lo mucho que ha debido padecer para alcanzar a concebir el eterno retorno*. El hombre moderno que ha pasado por la modernidad está <<condenado>> a ver mediante el progreso su propia *nada*, de la misma manera que acabe por revelar la *nada* de la historia y del progreso. Esforzarse por restablecer algo *propio* contra la disolución del ser en el sentido continúa siendo nihilismo reactivo que empero se configura por reacción con los mismos caracteres de fuerza terminante propios de la objetividad. Paz invita a reconocer en esta contradicción el misterio de ser humano: "Únicamente el

¹⁶⁰ Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 15

hombre libre del fardo de la necesidad histórica y de la tiranía de la autoridad podrá contemplar sin miedo su propia nadería".¹⁶¹

La crítica moderna se inició como desmitificación o idea de la historia como proceso de emancipación de la razón y termina por el descubrimiento del carácter mítico de la desmitificación. Ahora debemos entender por carácter mítico una tendencia al arcaísmo, que quiere volver a los orígenes y al saber mítico, ignorando el problema de su propia contextualización histórico-morfológica. El error en que incurrió la desmitificación se debe tanto a la espacialización del tiempo como a la temporalización del espacio, que resultaron de la fusión de la conciencia histórica universal con la experiencia del mundo. Llegamos, de acuerdo con Paz, a un momento en que tenemos que desmitificar la desmitificación cuyo sentido no consiste en restaurar los derechos del mito, sino en darse en cuenta de que "la negación del mundo implica una vuelta al mundo",¹⁶² y de que esta vuelta al mundo es "una revuelta de las realidades suprimidas por la violencia de la razón o del poder".¹⁶³

Si queremos ser fieles a nuestra experiencia histórica, debemos hacernos cargo de que, una vez desvelada la desmitificación como un mito, nuestra relación con el mito no retorna intacta sino marcada por esta experiencia. Una cultura secularizada no es

¹⁶¹. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 124

¹⁶². *Ibid.*, p. 127

¹⁶³. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 27

simplemente una cultura que haya dado la espalda a los contenidos religiosos de la tradición, es decir, lo sagrado, sino la que continúa viviéndolos como partes constitutivas o como modelos encubiertos y distorsionados, pero, no obstante, perfectamente presentes. El hombre moderno --no como *ego* separado sino en tanto que *ser-en-el-mundo*, con énfasis sobre el carácter dinámico o procesal de este *ser* y sobre el dato de que dicho *ser* se da, necesariamente, en relación con un mundo-- llega a entender que el proceso histórico, de acuerdo con Paz, "no es círculo en torno a un centro fijo ni la línea recta: una dualidad errante que se dispersa y se contrae, una y mil, siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se resuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario".¹⁶⁴

Lo sagrado, que se obtiene del sentimiento de nosotros mismos, del sentimiento dependiente de algo o de la inserción del sujeto en el objeto, reposa no en ideas y categorías *a priori*, sino en todas las formas mayores de la vida humana, imposibles de justificar por la sola observación empírica. En la historia humana lo sagrado no es oscuro ni misterioso sino invisible o transparente, precisamente porque, como lo dice Paz, "la historia es el dominio de lo impensado y también de lo impensable, de aquello que se resiste al pensamiento y de aquello que no puede ser pensado".¹⁶⁵

¹⁶⁴. Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 211-212

¹⁶⁵. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, p. 126

En efecto, Javier Gonzalez tiene razón cuando se refiere, como lo dice de la poética de Paz, al nuevo sagrado:

La visión poética se concibe como un nuevo sagrado que hace irrupción entre las fisuras de un racionalismo agotado. El hombre contemporáneo ha llegado al límite de sus sistemas filosóficos y de la sobrevaloración de la razón. Sin embargo, no es tampoco posible dar marcha atrás hacia la religión y el dogmatismo; Paz ve como la única salida posible a esta situación el desarrollo de una nueva sensibilidad: lo que aparece en el horizonte de la postmodernidad es la consagración del instante, el mundo de la poesía. En realidad lo que el poeta quiere llevar al primer plano no es otra cosa que un valor propuesto por la cultura misma: el ser humano; su presencia en el mundo, incomprensible a todos los discursos.¹⁶⁶

La vida conserva en sí misma el temblor de lo sagrado y su unidad no es el efecto de la abstracción sino de la integración. Lo sagrado es la otredad que nos hace descubrir que la crítica del yo es por necesidad una autocrítica. Paz, sin reserva alguna, podrá hacer suyas las palabras de Kolakowski:

Efectivamente, lo sagrado no tiene por sola función estabilizar las distinciones fundamentales de la cultura dotándolas de un sentido adicional que sólo puede extraerse de la autoridad de la tradición. Establecer la distinción entre lo sagrado y lo profano es ya negar la autonomía total del orden profano, y es reconocer los límites de su perfeccionamiento. Habiendo sido definido lo profano en oposición a lo sagrado, su imperfección es reconocida como intrínseca y, en cierta medida, como incurable. Cuando se

¹⁶⁶. Javier Gonzalez, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 204

evapora el sentido sagrado de las cualidades de la cultura, el sentido mismo se evapora. Con la desaparición de lo sagrado, que imponía límites a la perfectibilidad de lo profano, no tarda en extenderse una de las más peligrosas ilusiones de nuestra civilización: la ilusión de que las transformaciones de la vida humana no conocen límites, que la sociedad es "en principio" perfectamente maleable y que negar esta maleabilidad y esta perfectibilidad es negar la autonomía total del hombre, y así negar al hombre mismo.¹⁶⁷

Para Paz la vía por la que los hombres griegos llegan a una noción de *visión trágica* ilustra muy bien la relación de lo postmoderno con la modernidad en virtud del reconocimiento del nuevo sagrado; en esa visión exponen una concepción de verdad *tensional*, permaneciendo en una perpetua situación dialogal entre la <<legalidad cósmica>> y la <<libertad humana>>. Paz escribe:

Un hombre que no está fuera del cosmos, como un extraño huésped de la tierra, según ocurre en la idea del hombre que nos presenta la filosofía moderna, tampoco un hombre inmerso en el cosmos, como uno de sus ciegos componentes, mero reflejo de la dinámica de la naturaleza o de la voluntad de los dioses. Para el griego, el hombre forma parte del cosmos, pero su relación con el todo se funda en su libertad. En esta ambivalencia reside el carácter trágico del ser humano.¹⁶⁸

A dos mil quinientos años de distancia, el hombre moderno, según la opinión del autor mexicano, re-descubre la enseñanza central de la tragedia griega, experimentándola por sí mismo. Paz escribe:

¹⁶⁷. Leszek Kolakowski, op. cit., pp. 104-105

¹⁶⁸. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 197

"La edad de oro está en nosotros" y es momentánea: ese instante inconmensurable en el que --cualesquiera que sean nuestras creencias, nuestra civilización y la época en que vivimos-- nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos sino como una parte del todo, una palpitación en la respiración universal -- fuera del tiempo, fuera de la historia, inmersos en la luz inmóvil de un mineral, en el aroma blanco de una magnolia, en el abismo encarnado y casi negro de una amapola, en la mirada "grávida de paciencia, serenidad y perdón recíproco que, a veces, cambiamos con un gato".¹⁶⁹

En el instante mismo en que nosotros nos reconocemos como un ser histórico, descubrimos asimismo que sólo puede haber un verdadero progreso: es la suma de los progresos espirituales realizados por los individuos: el grado de su perfeccionamiento moral a lo largo de su vida. No cabe duda que no habremos atravesado en vano las pruebas de la modernidad. Octavio Paz concluye:

Después de más de cien años de modernidad, nuestra situación es semejante a la del personaje de *Kantan*, esa pieza de teatro *No* traducida admirablemente por Waley: un joven caminante se hospeda en un mesón y, fatigado por el viaje, se tiende en una estera; mientras la mesonera le prepara un puñado de arroz, sueña que asciende al trono de China y que vive, como si fuese inmortal, cincuenta años de gloria: los pocos minutos que tardó el arroz en cocer y él en despertar. Como el peregrino budista, podemos preguntarnos: ¿algo ha cambiado? Si respondemos: nada ha cambiado porque todos los cambios están hechos de la sustancia del

¹⁶⁹. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 124-125

sueño, afirmaremos implícitamente que hemos cambiado. Antes de soñar ese sueño no habiéramos podido contestar así; para saber que los cambios son quimeras, debemos cambiar. Si respondemos por la afirmativa, también incurriremos en contradicción: nuestro cambio consiste en darnos cuenta de que todos los cambios son ilusorios, sin excluir al nuestro. El arte y la crítica del siglo XX han vivido prisioneros de esta paradoja. Tal vez la única respuesta consista en no hacerse la pregunta, levantarse y echarse a andar de nuevo en busca de la presencia, no como si nada hubiese pasado sino como si hubiese pasado todo --ese todo que es idéntico a la nada.¹⁷⁰

De acuerdo con Paz, el camino que nos queda será una dirección presentida por Baudelaire: la vía purgativa.¹⁷¹ Después de las pruebas de la modernidad, podría ocurrir desde luego en la práctica que nuestro comportamiento retorna al curso habitual, tan racional como siempre...sólo que con una *curiosa sensación de ligereza*.¹⁷²

¹⁷⁰. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 45

¹⁷¹. Véase *Ibid.*, p. 34 y también *Apariencia desnuda*, p. 38

¹⁷². En lo que respecta a la relación entre la meditación y la sensación de ligereza, Paz escribe: "La verdad es una experiencia y cada uno debe intentarla por su cuenta y riesgo. La doctrina [oriental] nos muestra el camino, pero nadie puede caminarlo por nosotros. De ahí la importancia de las técnicas de meditación. El aprendizaje no consiste en la acumulación de conocimientos, sino en la afinación del cuerpo y del espíritu. La meditación no nos enseña nada, excepto el olvido de todas las enseñanzas y la renuncia a todos los conocimientos. Al cabo de estas pruebas, sabemos menos pero estamos más *ligeros*; podemos emprender el viaje y afrontar la mirada vertiginosa y vacía de la verdad. *Vertiginosa en su inmovilidad; vacía en su plenitud*". Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 103. Subrayado es mío.

II. EL HOMBRE

1. La unidad del hombre

La historia y la política son los dominios de elección de lo particular y lo único: las pasiones humanas, los conflictos, los amores, los odios, los celos, la admiración, la envidia, todo lo bueno y todo lo malo que somos hombres. La política es un nudo entre las fuerzas impersonales -- o más exactamente transpersonales-- y las personas humanas. Haber olvidado al hombre concreto fue el gran pecado de las ideologías políticas de los siglos XIX y XX.

Octavio Paz, *Itinerario*

Después de una serie cataclismos históricos, desde la primera guerra mundial hasta el derrumbe del socialismo, que crearon el fondo biográfico de Octavio Paz, él parte de la realidad total del mundo contemporáneo dominado por el signo nuclear. La bomba atómica --ha dicho Paz-- *no* ha destruido al mundo, pero *sí*, nuestra imagen del mundo.¹ Vivimos un período de profundo malestar intelectual y espiritual que coincide con un formidable sacudimiento histórico. Todo el mundo cree que va a todas partes y no va a ninguna: ha perdido el sentido de la orientación. Paz

¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 255-260

comprende como poeta que el papel de la poesía contemporánea es llenar el vacío que existe entre la tecnificación disociadora y la ausencia de una imagen que nos ligue. De ahí que su inventiva radical de la poética se conciba como modificación de la realidad.

Una actitud de descubrimiento mundanal constituye el tema conductor de la poesía de Paz: el anhelo trágico del hombre por fundir su identidad en la unión con toda la vida. La concepción poética de Paz es una continua metamorfosis dialéctica e imaginativa, que se mueve en un proceso de doble descubrimiento: el del mundo por el poeta y el del poeta por el mundo. Mutuo descubrimiento o reconocimiento no consiste en los llamados pactos históricos o ideológicos sino en lo que al iluminarnos nos restituye una intensidad, es decir, una imagen memoriosa e íntima del mundo y del hombre.

"El universo", termina Paz la última página de la segunda parte de *Itinerario*, "es inocente, incluso cuando sepulta un continente o incendia una galaxia. El mal es humano, exclusivamente humano. Pero no todo es maldad en el hombre. El nido del mal está en su conciencia, en su libertad. En ella está también el remedio, la respuesta contra el mal. Ésta es la única lección que yo puedo deducir de este largo y sinuoso itinerario: luchar contra el mal es luchar contra nosotros mismos. Y ése es el sentido de la historia".² Con estas palabras se habrá expuesto la radicación teórica de la

². Octavio Paz, *Itinerario*, p. 140

actividad crítica de Paz y se habrá mostrado el modo en que es posible hablar a un tiempo del hombre y de los hombres, ser a la vez universal y concreto. El olvido de las diferencias entre hombres e instituciones sociales es a menudo responsable de la inanidad última de tanta formulación de pretensiones universales. El poeta mexicano se guarda de caer en él.

El ser humano requiere ser transformado de continuo por las ideas que él mismo genera. Y se transforma en la medida en que tales ideas son aceptadas por una colectividad. La vida, tal como la entiende Paz, participa de dos factores: las fuerzas impersonales --o más exactamente: transpersonal-- y las personas humanas.³ El gran pecado de las ideologías políticas de los siglos XIX y XX fue haber olvidado al hombre concreto:

Si el estudio de las instituciones políticas y religiosas, las formas económicas y sociales, las ideas filosóficas y científicas es imprescindible para tener una idea de lo que ha sido y es nuestra civilización, ¿cómo no va a serlo el de nuestros sentimientos, entre ellos el de aquel que, durante mil años, ha sido el eje de nuestra vida afectiva, la imaginaria y la real?⁴

Todas las civilizaciones han conocido el diálogo --hecho de conjunciones y disyunciones-- entre el cuerpo y no-cuerpo.⁵ Una

³.Ibid., p.128

⁴.Octavio Paz, *La llama doble*, p. 133

⁵.Se emplea aquí las palabras cuerpo y no-cuerpo en el sentido hacia cierto punto neutro que Paz les da en *Conjunciones y disyunciones*.

sociedad que se define a sí misma como racional --o que tiende a serlo-- ha pervertido al cuerpo. A medida que el cuerpo se ha convertido más y más en un mecanismo, se ha roto el *ligero desequilibrio de fuerzas*.⁶ Al referirse a esto, Ramón Xirau dice:

Con el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo XVIII, el hombre occidental empieza a preocuparse más por el no-cuerpo que por el cuerpo, y así, el idealismo cartesiano, hace prácticamente imposible (inconcebible) la resurrección de los cuerpos. La filosofía de Occidente tiende a descorporalizarse --no necesariamente a desmaterializarse-- a partir de un idealismo que Descartes no previó ni deseó y a partir de esta forma de la religión moral que es el protestantismo en buena medida.⁷

Xirau señala que la indagación de Paz, por encontrarse en lo que él mismo ha llamado cuerpo, tiene sentido en doble dirección: por razones críticas y por razones de esperanza (*cf.* p. 166). Por razones críticas: el Occidente, en su conjunto, se adhiere --al tender hacia el polo del no-cuerpo-- a la sublimación, la agresión y la automutilación. Por razones de esperanza: sospecha que habrá de nacer otro tiempo en el cual la presencia del cuerpo --el estar incorporado en el mundo-- nos lleve a una intimidad con la vida corporal y con la vida espiritual.⁸ Lo que cabe destacar ahora es que hay una relación íntima entre la decadencia del futuro y la reaparición del cuerpo humano.

⁶. Véase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 43

⁷. Ramón Xirau, «El hombre: ¿cuerpo y no-cuerpo?>> en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982, p. 254

⁸. *Ibid.*, p. 255

La contradicción entre el sujeto --en tanto que ente abstracto de la filosofía-- y la materialidad corporal del hombre es representado por Paz en la *tensión* de los signos cuerpo y no-cuerpo. El primero alude al entorno sensible en el que se posa la primera mirada del hombre --como ente dirigido al mundo por sus sentidos-- y ella, a su vez, se torna hacia sí mismo, sin verse, *sintiéndose*. La primera mirada del hombre hacia sí mismo será, pues, un *sentir*: como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. El segundo representa las capas más superficiales de la conciencia y la identidad: el sentido. Respecto a éste, Paz señala: "El sentido es elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas. Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad".⁹ En el sentir inter-venirá la palabra como portador de sentido: vendrá a ponerse <<entre>>, separadora. La indagación de Paz consiste en reintegrar el hombre concreto e inmediato enfrentado a la existencia y que se interroga sobre el misterio de encontrarse allí.

El afloramiento de la conciencia le permite al hombre ver y verse entre las cosas. El poeta mexicano está convencido de que "todo objeto es, de alguna manera, parte del sujeto cognoscente -límite fatal del saber al mismo tiempo que única posibilidad de conocer".¹⁰ Pero él no se ocupa de la cuestión de la objetividad de

⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108

¹⁰. *Ibid.*, p. 30

lo óntico¹¹ en el sentido existencialista, ni de la de la objetividad de lo ontológico. Paz escribe:

El paraíso está regido por una gramática ontológica: las cosas y los seres son sus nombres y cada nombre es propio.(...) El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos.¹²

Lo que le inquieta a Paz es la promiscuidad misma del entorno cuyos mensajes se nos hacen huéspedes que nos apuran y confunden. Pues si la experiencia del cuerpo surge al verse expuesto *a los sentidos*, la del alma aparece al verse entregada *al Sentido*. El autor de *Conjunciones y disyunciones* no está a favor

¹¹.Sobre la distinción entre lo óntico y lo ontológico se podría decir así de manera sucinta: "Una interpretación más profunda del nombre de ontología pone en relación al ente con el espíritu (logos); éste aparece como el ámbito en que se revela el ente en cuanto tal o en su ser.(...) Según Heidegger, el horizonte en el que se muestra el ser del ente no es otro que el tiempo; por esta razón escogió en un principio el nombre de *ontocronía* para definir su pensamiento.(...); esta forma de concebir la onto-*logía* equivale a una angosta restricción a la pura finitud, con lo que, en última instancia, tal ontología resulta imposible. Desde este orden de ideas cabría, siguiendo a la filosofía existencial, establece una diferencia entre las expresiones *óntico* y *ontológico* que la escolástica considera ordinariamente como sinónimas. Óntico significa, entonces, el ente en su ser y no alumbrado todavía por el espíritu (*intelligibile in potentia*); ontológico, en cambio, denota el ente que ha sido dilucidado en su ser por el espíritu y que de esta manera se ha convertido en una misma cosa con él (*intelligibile in actu*)". Walter Brugger, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1983, pp. 405-406

¹².Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 96

de la idea del paraíso; no es la idea del paraíso la que lo fascina sino la reaparición del cuerpo. De ahí que él ponga de relieve la rebelión juvenil:

En la rebelión juvenil me exalta, más que la generosa pero nebulosa política, la reaparición de la pasión como una realidad magnética. No estamos frente a una nueva rebelión de los sentidos, a pesar de que el erotismo no está ausente de ella, sino ante una explosión de las emociones y los sentimientos. Una búsqueda del signo *cuerpo* no como cifra del placer (aunque no debemos tenerle miedo a la palabra placer: es hermosa en todas las lenguas) sino como un imán que atrae a todas las fuerzas contrarias que nos habitan. Punto de reconciliación del hombre con los otros y consigo mismo; asimismo, punto de partida, más allá del *cuerpo*, hacia lo Otro.(...) La tradición de estos jóvenes es más poética y religiosa que filosófica y política; como el romanticismo, con el que tiene más de una analogía, su rebelión no es tanto una disidencia intelectual, una heterodoxia, como una herejía pasional, vital, libertaria.(...) No es la ideología de los jóvenes sino su actitud abierta, su sensibilidad más que su pensamiento, lo que es realmente nuevo y único.¹³

Paz, más que por el Sí constructivo, presente tras toda voluntad sistemática, se caracteriza por un No disgregador y disolutivo (*cf.* p. 111). O mejor dicho: lo que el poeta mexicano quiere destacar es que desde el momento en que se pone el acento en la experiencia y la actividad creadora, "la imaginación no puede proponerse sino recuperar y exaltar --descubrir y proyectar-- la vida concreta de hoy".¹⁴ A la inversa de todo sistema que se

¹³.Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 137

¹⁴.Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 266

convertirá con frecuencia en el enemigo de la vida tanto por su carácter abstracto como por su pretensión de totalidad, sus verdades positivas tienden a alzarse en un vacío sin cimientos. Sólo que el vacío, apoyado en el contacto con la filosofía oriental, no tiene ya relación con la Nada occidental, sino con el hueco central del poema mallarmeano. Jason Wilson encuentra semejante idea que agrupa a Octavio Paz con aquel linaje al que pertenece Mallarmé:

El pensar con el cuerpo de Paz se había cristalizado en una poética según la cual los signos en un poema "son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos", lo que coincide con lo que Mallarmé llamó *écriture corporelle*. La intención es clara (obsérvese el uso del infinitivo): "hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo". El poema transforma las palabras paralizadas en cuerpos vivientes. No hay nada más real que el cuerpo.¹⁵

El aspecto característico de la estética posterior a Mallarmé es el de la progresiva desaparición de la noción de obra, para ser reemplazada por las ideas simples del juego estético y del trabajo creativo. Jean Franco observa que lo que nos dejó Mallarmé "no es un vacío sino obra *in potentia*".¹⁶

Con una nueva sensibilidad y una actitud hacia la literatura y hacia el mundo, Paz ha procurado crear un *campo de relaciones*

¹⁵. Jason Wilson, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*, Bogotá, Pluma, 1980, p. 128

¹⁶. Jean Franco, <<El espacio>>, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, Edición de Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 76

que constituyen los dos extremos de lo óntico y lo ontológico; él propone una poética o una nueva pasión basada en el cuerpo y en el erotismo o una nueva sensibilidad donde el poeta hombre vivirá en la exuberancia de la realidad magnética vislumbrada. A este nivel Alberto Ruy Sánchez subraya que "su principal diferencia con la generación anterior podría definirse precisamente por su concepción del lugar especial que ocupa el quehacer poético en los avatares de su historia: ni indiferente ni subordinado a ella. La creación literaria no podría dar decididamente la espalda a todos los acontecimientos y movimientos políticos y sociales que iban conformando el tiempo de esta generación, pero tampoco era la literatura una secreción automática de esos hechos históricos".¹⁷

Paz sabe bien que la actividad crítica es una actividad de *selección*: tal experiencia, tal declaración, tal obra, tal iniciativa política es exhibida en su insuficiencia, bajo el ángulo de su limitación y de su afirmación; en desafío con el objeto de deseo del crítico, es decir, con la infinidad, la universalidad, la necesidad. Será admitida o rechazada, o las dos a la vez, en el mejor de los casos. Admitida porque el crítico tiene necesidad de objetos para poder quejarse; rechazada porque ningún objeto está a la altura requerida. La selección es una labor infinita. Paz escribe: "Yo creo que *El laberinto de la soledad* fue una tentativa por describir y comprender ciertos mitos; al mismo tiempo, en la medida en que es

¹⁷ Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 13

una obra de literatura, se ha convertido a su vez en otro mito".¹⁸ (cf. pp. 69-70) Para él la verdad, si esta palabra tiene sentido de por sí, no existe en nuestra época más que *negativamente*. Pero Octavio Paz no pretende a convertir a la crítica en un absoluto sino que se sirve de la crítica como un trampolín para saltar a otras tierras, a otras afirmaciones. Para él "el No es un obelisco transparente"¹⁹ que enfrenta su desnudez impenetrable a toda pretensión sistematizadora. El siguiente fragmento puede muy bien ser contemplado como fondo opaco de esa espesa transparencia:

Abstraído en una meditación --que consiste en ser una meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la contemplación hasta que los tres son uno-- se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje(...) Te atreves a decir No, para un día poder decir mejor Sí. Vacías tu ser de todo lo que los otros lo llenaron. (...) Y luego te vacías de ti mismo(...) Vaciado (...) ya no eres sino espera y aguardar.²⁰

Todo objeto percibido, nombrado o fantaseado, es tal y tiene las propiedades que tiene siempre en relación con un sujeto cultural, y su *presencialidad* estará necesariamente mediatizada por las huellas de esa cultura. La huella humana está en todos los objetos percibidos o perceptibles y no sólo en aquellos que son

¹⁸. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 22

¹⁹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 40

²⁰. Octavio Paz, <<¿Águila o sol?>>, en *Poemas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 169

propios de una determinada cultura. Paz dice: "Aquello que sentimos y percibimos no es únicamente una sensación o una representación sino algo ya dotado de una dirección, un valor o una inminencia de significación"²¹; es aquello que Edmund Husserl llamó intencionalidad. La conciencia, en efecto, es siempre conciencia de algo. Esto demuestra que la distancia entre sujeto y objeto es algo inmediatamente dado: el sujeto es un <<yo>> capaz de realizar actos de conciencia, por ejemplo, percibir, imaginar, juzgar o recordar; el objeto, en cambio, es aquello que se manifiesta en estos actos. Paz explica: "Según Brentano el sujeto tiene invariablemente una relación intencional con el objeto que percibe; o más claramente: el objeto está incluido en la percepción del sujeto como intencionalidad. El objeto, cualquiera que sea, aparece indefectiblemente como algo deseable o temible o enigmático o útil o ya conocido, etc."²²

En suma, para Paz la conciencia es ilusoria y consiste en una simple operación: "A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos"²³ El <<yo>> es una construcción que se

²¹. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 192

²². *Ibid.*, p. 193

²³. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 142. En lo que se refiere a la relación entre el budismo y el pensamiento occidental, Octavio Paz dice en su libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 133-134: "La paradoja del budismo no consiste en ser una filosofía religiosa sino en ser una religión filosófica: reduce la

da cuenta de que piensa. Este *darse cuenta* no es encontrarse a sí mismo, llegar por fin a poseerse, y ello mediante la libertad, adueñándose de un ser que el <<yo>> ha decidido darse a sí mismo con su propio esfuerzo, sino el vaciamiento que representa, según Paz, "esa actividad que consiste, tanto o más, que en conocernos, en liberarnos".²⁴ Descubrimos aquí el eco de la noción de vacuidad budista, de la no existencia del sujeto como tal: la paradoja de la subjetividad reside en que no puede ser alcanzada sino en el borde de su desaparición en el contacto y la indiferenciación. Para hallarse a sí mismo el sujeto debe aceptar su pérdida, escapar a sí mismo. Paz, sin duda, podría hacer suya estas palabras de Gardner Murphy, en que éste define el pensamiento oriental y sus concepciones valiosos para la psicología occidental:

Si, además, pretendemos seriamente comprender todo lo que podamos acerca de la personalidad, su integración y desintegración, hemos de captar el significado de la despersonalización, aquella experiencia durante la cual la conciencia individual del <<yo>> es abolida, sumergiéndose el sujeto en una percepción que ya no está amarrada al <<yo>>. Este tipo de experiencia es la que el Hinduismo describe en términos de unificación última del individuo con el Brahman, entidad de carácter cósmico y super-individual que trasciende tanto al <<yo>> como a la materialidad(...)

relaidad a un fluir de signos y nombres pero afirma que la sabiduría y la santidad (una sola y misma cosa) reside en la desaparición de los signos.(...) Occidente, por sus propios medios y por la lógica misma de su historia, llega ahora a conclusiones fundamentales idénticas a las que habían llegado el Buda y sus discípulos".

²⁴. Octavio Paz, *Posdata*, pp. 11-12

Algunos hombres ansían estas experiencias; otros las temen. Pero nuestro problema no es, en este momento, su deseabilidad, sino la luz que arrojan sobre la relatividad de la psicología de la personalidad según su desarrollo presente(...) Algún otro tipo de configuración de la personalidad, en el cual la conciencia del <<yo>> recibe menos énfasis o incluso esté ausente, podría resultar más general (o fundamental).²⁵

En efecto, se podría decir que el vaciamiento es una tentativa por regresar continuamente al inconsciente que, según la explicación de Paz, "recibe las pulsiones, emociones, representaciones y otros estímulos exteriores y los organiza y transforma como el estómago los alimentos que lo atraviesan".²⁶ Lo que no podemos perder de vista jamás aquí es que ese *darse cuenta* no es tanto descubrimiento del ser significativo del mundo como constitución de ese ser significativo. Y puesto que la posibilidad de nuevas experiencias no parece que pueda cerrarse jamás mientras haya actividad humana, por ello mismo la institución de nuevos sentidos o crecimiento, es una empresa en la que toda comunidad está comprometida y cuya meta sólo puede ser alcanzada en el instante en que la posibilidad de nuevas experiencias haya desaparecido para la humanidad, que es lo mismo que decir nada. La libertad no es primariamente una causa sino el ariete de toda causa, vencida una y otra vez, pero no roto, por las ideologías reactivas de la

²⁵. Gardner Murphy, *Personality: A Biosocial Approach to Origins and Structure*, Harper, New York, 1947, citado por Alan Watts, *Psicoterapia del Este Psicoterapia del Oeste*, p. 32

²⁶. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo Festín de Esopo*, p. 112

voluntad de poder. Consciente de que el sentido expresado por el lenguaje en un momento histórico determinado, no es ni puede ser un sentido último, sino el sentido bajo el que el mundo es experimentado en ese momento histórico, desenmascarar las fuerzas del poder es la función permanente de la crítica.

Diríamos que un hombre participa tanto del deseo de fusión como del deseo de identidad. El deseo de fusión pertenece al inconsciente que, al contrario del subconsciente, "siempre está vacío" y al que llega a través del camino del vaciamiento. Esta relación alcanza niveles trágicos cuando se empeñan en eludir una de ambas tendencias, lo que nos lleva a la deshumanización.

En el siglo XVI los europeos decidieron que los indios americanos no eran totalmente racionales. Lo mismo se dijo en otras ocasiones de los negros, los chinos, los hindúes y otras colectividades. Deshumanización por la diferencia: si ellos no son como nosotros, ellos no son enteramente humanos. En el siglo XIX Hegel y Marx estudiaron otra variedad, fundada no en la diferencia sino en la enajenación. Para Hegel la enajenación es tan vieja como la especie humana: comenzó en el alba de la historia con la sumisión del esclavo a la voluntad de un amo. Marx descubrió otra variante, la del trabajador asalariado: la inserción de un hombre concreto es una categoría abstracta que lo despoja de su individualidad. En ambos casos literalmente se roba a la persona humana de una parte de su ser, se reduce el hombre al estado de cosa y de instrumento.²⁷

A medida que el mundo se reduce, como subraya Paz, a los datos de la conciencia el yo también se disgrega. No es que haya

²⁷ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 201

perdido realidad ni que lo consideramos como una ilusión. Al contrario, su propia dispersión lo multiplica y lo fortalece.²⁸ La singularidad del yo como centro de conciencia y la exclusividad de la historia universal se muestra ahora como máscara. Es una afirmación de un universalismo a través de un particularismo. Ahora bien, ningún proyecto auténtico puede agotarse en el solipsismo. La historia desvela los errores y muestra que la autenticidad es siempre apertura a la universalidad. Más allá de las diferencias socioculturales, el hombre es uno. Allí donde parece que ya no hay nada ni nadie, el hombre se encuentra con su mitad perdida. La suspicacia de Paz lo lleva a una paradoja desconcertante de la condición humana:

Acaso por primera vez en la historia la crisis de nuestra cultura es la crisis misma de la especie.(...) Hasta hace poco, la historia fue una reflexión sobre las varias y opuestas verdades que cada cultura proponía y una verificación de la radical heterogeneidad de cada sociedad y de cada arquetipo. Ahora la Historia ha recobrado su unidad y vuelve a ser lo que fue en su origen: una meditación sobre el hombre. La pluralidad de culturas que el historicismo moderno rescata se resuelve en una síntesis: la de nuestro momento. Todas las civilizaciones desembocan en la occidental, que ha asumido o aplastado a sus rivales. Y todas las particularidades tienen que responder a las preguntas que nos hace la Historia: las mismas para todos. El hombre ha recobrado su unidad.²⁹

²⁸. Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 260

²⁹. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 154

La unidad que es unidad negativa, no niega las diversidades, precisamente porque cada cultura y cada nación engendra la diversidad y en el seno de cada período y de cada sociedad reina la misma diversidad. Un paso más: dentro de la producción de cada hombre cada obra es también única, aislada e irreductible. La unidad a que se refiere Paz no dista tanto, en lo esencial, de la noción de *autenticidad* que es una forma superior de la sinceridad. Presenciando el derrumbe de las ideas y creencias, lo mismo las tradicionales que las revolucionarias, nosotros, al igual que Paz, nos damos cuenta de que "ser nosotros mismos será oponer al avance de los hielos históricos el rostro móvil del hombre".³⁰ Paz expresa su convicción en que la trayectoria, que representan para la humanidad los procesos históricos, consiste en la posibilidad de revelar la unidad del hombre: "El calvario de la historia, como él [Hegel] llamaba al proceso histórico, está recorrido por un Cristo que cambia sin cesar de rostro y de nombre pero que siempre es el mismo: el hombre".³¹

Elaborado como parte de la tentativa postrevolucionaria mexicana de encontrar el verdadero rostro de México, *El laberinto de la soledad* afirma que no existe *un rostro verdadero*, pero cumple la función de otorgar legitimidad a los intentos de los hombres sometidos al dominio económico-cultural por recrearse como sujeto de la historia; se trata de "la experiencia colectiva de

³⁰.Ibid., p. 173

³¹.Octavio Paz, *La llama doble*, p. 142

caminar en el tiempo presente.(...) Es una <<fraternidad>> universal y frágil, consciente del vacío, que no pertenece a ningún partido ni dogma":³²

La historia es el camino:
no va a ninguna parte,
todos lo caminamos,
la verdad es caminarlo.
No vamos ni venimos:
estamos en las manos del tiempo.
La verdad:
sabernos,
desde el origen,
suspendidos.
Fraternidad sobre el vacío. ³³

Denunciando de una manera apasionada la sociedad moderna en sus dos versiones, la capitalista y la totalitaria, al mismo tiempo nos enseña que cada hombre debe pensar por su cuenta para enfrentarse a un futuro que es el mismo para todos. Paz precisa: "La enseñanza de la revolución mexicana se puede cifrar en esta frase: nos buscábamos a nosotros mismos y encontramos a los otros".³⁴ La diversidad se brota ni de la ontología ni de la psicología; esas diversidades no son el fruto de las variaciones históricas sino de algo mucho más sutil e inapreciable: la otredad del hombre/los hombres. Octavio Paz concluye: "Afirmar que las

³².Jason Wilson, <<Poesía y revolución: el caso de Octavio Paz>>, en *Octavio Paz*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 94-95

³³.Octavio Paz, <<Nocturno de San Ildefonso>>, en *Poema*, p. 637

³⁴.Octavio Paz, *Itinerario*, p. 42

diferencias nacionales o regionales deben desaparecer, en provecho de una idea universal del hombre o de las necesidades de la técnica moderna, es uno de los lugares comunes de nuestro tiempo. Muchos de los partidarios de esta idea ignoran que postulan abstracción. Al imponer a pueblos y naciones un esquema unilateral del hombre, mutilan al hombre mismo. Porque no hay una sola idea del hombre. Uno de los rasgos específicos de la humanidad consiste, precisamente, en la diversidad de imágenes del hombre que cada pueblo nos entrega.(...) Y en esa pluralidad de concepciones el hombre se reconoce. Gracias a ella es posible afirmar nuestra unidad. El hombre es *los hombres*".³⁵

2. La otredad del hombre

Me sentía separado, lejos --no de los otros y de las cosas, sino de mí mismo. Cuando me buscaba por dentro, no me encontraba; salía y tampoco afuera me reconocía. Adentro y afuera encontraba siempre a otro. Mi cuerpo y yo, mi sombra y yo, su

³⁵. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, p. 206

sombra. Mis sombras: mis
cuerpos: otros otros.

Octavio Paz, *El mono
gramático*

Si el hombre fue uno en el origen, y es uno en el fin, si la trayectoria que cada cual recorre entre ambos extremos es diversa, ¿cómo se explica la diversidad en la unidad? Por lo tanto, ¿cómo asegurar la validez universal de una empresa crítica que se ejercita en el análisis interpretativo de una diversidad? El pensamiento de Paz es ciertamente un humanismo cuya peculiaridad consiste en que en él el hombre tiene por destino trascenderse. Tal es el sentido de su existencia: el hombre en su hacerse. El epígrafe de *El laberinto de la soledad* es el famoso texto de Antonio Machado sobre "la esencial Heterogeneidad del ser":

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. La identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*.

"La incurable *otredad* que padece *lo uno*" quiere decir que el hombre es el ser que padece su propia trascendencia: cada *uno* tiene su *otredad*. Para Paz la *otredad* constitutiva del hombre "no está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de

pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor dicho: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo".³⁶ La trascendencia significa <<ir más allá>>. Lo trascendente es aquello que realiza la acción de ir más allá y permanece en ello habitualmente. La trascendencia es la estructura fundamental de la subjetividad; ser sujeto significa existir en trascendencia. Se podría sentir la tentación de ver en la noción de trascendencia un manchón de platonismo. ¿No es lo visible lo que hace manifestarse a lo invisible, en virtud de una supuesta semejanza entre ambos? Pero la trascendencia le pertenece al ser hombre por cuanto que existe *en el tiempo*: el hombre es tiempo y su tiempo es constante separación de sí. En *El arco y la lira*, Paz se refiere a la condición humana como ser temporal en que se basa la vida del hombre:

El hombre es temporalidad y cambio y la "otredad" constituye su manera de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y "otro".³⁷

Y en otra parte del mismo libro añade:

La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros --dios, demonio, presencia ajena-- como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese "Otro" escondido. La revelación, en el sentido de

³⁶. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 179

³⁷. *Ibid.*, p. 180

un don o gracia que viene del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo.³⁸

El hombre nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza, o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Cada adquisición es sólo fragmentaria; como insuficiente, se olvida, se retoma después, se delimita de forma distinta y se supera: saber que por principio se niega a constituirse, verdad resplandeciente y huidiza cuestionando tanto lo que la funda como lo que la mina. Lo que cabe destacar de nuevo aquí es que la falta es nuestra condición original en el sentido no moral sino estético y creativo (*cf.* pp. 49-51). Juan García Ponce insiste en que para Paz la imagen de la falta se comporta como facultad de la creación artística:

(...) no es difícil ver que por la poesía de Octavio Paz, corren paralelamente dos líneas principales, dentro de las que el poeta realiza su obra creadora y se construye a sí mismo, se afirma como destino, en el sentido último de la palabra. El conocimiento de la Caída, de la ausencia de Gracia natural en la vida del hombre, que se traduce en un sentimiento de desarraigo, de separación de un mundo ante el que el hombre se siente ajeno como consecuencia de la pérdida de la inocencia original, es una de esas líneas. La otra, resultado en parte de la actitud con que Paz enfrenta esa conciencia de la Caída, es la fe en la facultad de la creación artística, de la poesía, para reconciliarnos con ese mundo que nos es fundamentalmente ajeno por medio de su capacidad de reestructurarlo y ordenarlo a través del poder de la palabra. Esta segunda línea es consecuencia de la primera porque a

³⁸.Ibid., p. 140

pesar de su reconocimiento de la Caída, Paz no es de ninguna manera un poeta cristiano. En su obra no aparece siquiera la nostalgia por una fe perdida, ni tampoco la esperanza de alcanzarla de algún modo. Para él, la Caída no consiste en la supresión de un don que se poseía originalmente y nos fue arrebatado; la Gracia no se tuvo y se perdió, sino que es una ausencia natural en la vida del hombre, quien está solo y se siente aparte del mundo porque ésta es la esencia última de la condición humana.³⁹

No sería inútil repetir que, aunque consideramos totalmente legítima esta declaración, no debemos olvidar que el reconocimiento de la Caída no significa renunciarse a la facultad poetizante con la cual el poeta desciende a esa región que nos comunica con lo *otro* o lo divino. La crítica de Paz a una interpretación moral de la noción de falta va a la par de la crítica tanto a una ortodoxia como a una vida ultraterrena. La experiencia de la *otredad* reside, de acuerdo con Paz, en una contemplación de la totalidad en la que los extremos entre dios y criatura se disipan; totalidad que nos constituye y, simultáneamente, nos disuelve. Según la *Poética* de Aristóteles, el hombre aprende mediante reproducciones imitativas de la naturaleza y se complace en ellas. La expresión <<imitación de la naturaleza>> tiene por función distinguir, tanto como coordinar, el hacer humano y la producción natural; la referencia a la naturaleza no aparece como una violencia ejercida sobre el hacer humano, sino como lo que

³⁹Juan García Ponce, <<La poesía de Octavio Paz>>, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, Edición de Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 19-20

garantiza un amplio abanico de posibilidades. La realidad sigue siendo una referencia, sin convertirse jamás en una coacción, precisamente porque se rehusa a la medida y a la cantidad. Paz precisa: "La indiferencia del mundo ante nosotros proviene de que en su totalidad no tiene más sentido que el que le otorga nuestra posibilidad de ser".⁴⁰ Así pues, presentar en las reproducciones imitativas las cosas inanimadas como animadas no es relacionarlas con lo invisible, sino mostrarlas *como* en acción. Vale la pena volver a citar las palabras de Juan García Ponce:

Esta facultad de percibir la naturaleza como algo vivo, haciendo que trascienda sus posibilidades como simple escenario para convertirse en un interlocutor, que nos enseña lo que está más allá de las apariencias y penetra en el terreno de la revelación, aparece casi como una constante en su obra poética. En incontables poemas, Paz parte del paisaje para transmitirnos su idea --su sentimiento-- del hombre y del cosmos, lo convierte en algo vivo, otorgándole un sentido que podríamos considerar religioso o utilizándolo como punto de partida para alcanzar el misterio de la realidad.⁴¹

El autor mexicano señala que la condición humana "consiste en no identificarse con nada de aquello en que encarna, sí, pero también en no existir sino encarnando en lo que no es ella misma".⁴² De acuerdo con él, el sujeto, en tanto que conciencia de sí, es necesariamente conciencia de la Otredad; brota de una alteridad que lo define y lo configura como subjetividad. La

⁴⁰. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 148

⁴¹. Juan García Ponce, op. cit., p. 19

⁴². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 193

Otredad, principio ontológico, tienen su reflejo óptico en la multiplicidad de otredades. Al referirse a esto, Thomas Mermall señala:

El *otro* tiene varios sentidos en el pensamiento de Paz. Es, desde luego, la realidad psíquica reprimida que conduce a la enajenación de la persona de su propia interioridad y a la incomunicación con los otros. Luego, el *otro* se refiere al México subdesarrollado que el México moderno ignora; y por extensión, al llamado tercer mundo frente a la explotación de los países industrialmente avanzados. En lo que toca a México y su historia el sentido más alto del *otro* es el pasado que siempre reaparece como un presente oculto.⁴³

La presencia de lo Otro en toda realidad humana es una verdad poética, es decir, sensible, mítica, no racional, pero también tiene una función crítica; ésta, para Paz, "no es sino uno de los modos de operación de la imaginación, una de sus manifestaciones".⁴⁴ La *otredad* alude a algo que pone en tela de juicio la realidad, la realidad de su ser mismo. Es un rostro oculto al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser. Vale la pena recordar a este respecto que Paz coincide, como hemos visto en el primer capítulo (*cf.* pp. 46 y 69), con el análisis al pensar que todo pensamiento es binario y procede *por pares*, pares que solamente adquieren sentido cuando se los ve en

⁴³.Thomas Mermall, <<Octavio Paz y las máscaras>>, en *Octavio Paz*, edición de Alfredo Roggiano, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 156

⁴⁴.Octavio Paz, *Posdata*, p. 155

relación: el doble principio original --el sentimiento de soledad y comunión, de separación y participación-- sobre el cual desde sus inicios como poeta que es a la vez crítico, Paz ha tejido una grandiosa obra --en volumen como en intensidad. Es en *Posdata* en donde él somete un análisis de *otro* México a esta regla:

[Esa otredad] es un complejo de actividades y estructuras inconscientes que lejos de ser supervivencias de un mundo extinto, son pervivencias constitutivas de nuestra cultura contemporánea. El *otro* México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando hablamos a solas, hablamos con él; cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos.(...) Con ella pretendo designar a esa realidad gaseosa que forman las creencias, fragmentos de creencias, imágenes y conceptos que la historia deposita en el subsuelo de la psiquis social, esa cueva o sótano en continua somnolencia y, asimismo, en perpetua fermentación.⁴⁵

La percepción de "lo otro" causa el horror y el terror en cuanto se nos revela como una fuerza extraña cuya secreta unidad intuimos de una manera oscura. Es decir, la *otredad* disfrazada con la diversidad, que está frente a nosotros, provoca un sentimiento de extrañeza; la extrañeza es una de las formas del desentrañamiento. El que se extraña, ha sacado de sí la realidad, la de fuera y la suya propia, se ha vuelto extraño a ella y empieza a padecer su falta de unidad. Y es que la unidad perdida parece ser el factor determinante de esa falta de sentido que se manifiesta en el

⁴⁵.Ibid., p. 109

espacio que se abre como una herida. Para Paz, en ese espacio, "como en la banda de Moebius, no hay exterior ni interior y la otredad no está allá, fuera, sino aquí, dentro: la otredad es nosotros mismos".⁴⁶ Sólo que la *otredad* vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia.

Lo profundo es un espacio de creación, el lugar donde el ser ha de fraguar su unidad perdida, recuperándola mediante una acción dialogada de cuerpo y de no-cuerpo, de contemplación y de palabra, de razón y de poesía, de lucidez y de abandono. Guillermo Sucre explica este espacio de creación en su artículo sobre Octavio Paz: "Si el tiempo avanza, no lo hace horizontal sino verticalmente, en profundidad".⁴⁷ Lo profundo, pues, es el lugar donde el juego de las apariencias obliga al hombre a realizar su *acto de ser* transformando los acontecimientos en experiencias para luego ser devueltos a la superficie. De ahí que la *otredad* no impida la unidad; más bien la subraya. Paz escribe: "La dualidad no es algo pegado, postizo o exterior; es nuestra realidad constitutiva: sin otredad no hay unidad. Y más: la otredad es la manifestación de la unidad, la manera en que ésta se despliega".⁴⁸

⁴⁶.Ibid., p. 111

⁴⁷.Guillermo Sucre, <<La fijeza y el vértigo>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 46

⁴⁸.Octavio Paz, *Posdata*, p. 111

La Otredad es entendida como un modo de ser del existente en su conjunto, con lo cual el hombre se constituye como una totalidad que engloba la realidad externa y su propia realidad de existente. Paz dice: "Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte".⁴⁹ El modo de ser del hombre sería, por tanto, un modo de ser en totalidad, un movimiento integrador a partir de una des-integración afectiva: carencia y búsqueda. En efecto, la *otredad* es un estado en constante devenir y no debe concebirse como una realización estática, de unión cerrada. La otredad se gobierna por una dialéctica cuya naturaleza es intrínsecamente paradójica; el autor mexicano la define como "la incesante destrucción y creación del hombre".⁵⁰ En Octavio Paz, la trascendencia, en tanto que un movimiento integrador esencial, no se centra en una verdadera *quête* en el sentido alegórico y caballeresco que tenía esa palabra en el siglo XII, precisamente porque no existe ningún Grial. Más que avance, la trascendencia sería *retorno* después del paso por los acontecimientos. O sería un equivalente de lo que Paz denomina pureza en su libro acerca de Marcel Duchamp: "Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza. Algo que no se busca sino que brota espontáneamente

⁴⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 266

⁵⁰. *Ibid.*, p. 179

después de haber pasado por ciertas experiencias".⁵¹ Más que la unión de los opuestos, lo que importa es el sentimiento carnal y vivo de la unión. Paradójicamente, en el sentimiento de *nadería*, se encuentran los *cabos sueltos*. Paz escribe:

Un día descubrí que no avanzaba sino que volvía al punto de partida: la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes. La modernidad me condujo a mi comienzo, a mi antigüedad. La ruptura se volvió reconciliación.⁵²

¿En esta conclusión desengañada culmina la trascendencia? El autor mexicano responde: "No: la figura geométrica que la simboliza es la espiral, una línea que continuamente regresa al punto de partida y que continuamente se aleja de él más y más. La espiral jamás regresa. Nunca volvemos al pasado y por esto todo regreso es un comienzo".⁵³ La trascendencia supone un doble trabajo de creación: la recuperación de las relaciones que originaron el mundo objetual, por un lado, y, por otro, la actitud adecuada para la formación de un ámbito de resolución, aquel en el que fuera posible realizar la unidad ulterior; recorremos a través de la diversidad/*otredad* el camino que nos va a conducir a la plenitud original del hombre. El autor de *El mono gramático* escribe así a propósito de un círculo de la crítica:

⁵¹. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 103

⁵². Octavio Paz, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 16

⁵³. Octavio Paz, *Itinerario*, pp. 138-139

La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo.⁵⁴

Cuando el hombre descubre su subjetividad no tiene otra opción que entrar en el difícil y, en principio, estrecho horizonte de su crecimiento, a no ser que pase por la vida a ciegas. Por lo tanto, la dualidad constitutiva del hombre, que lo condena a ser conciencia desdichada, no lo priva de la conciencia. La identidad sale de sí mismo en busca de sí misma y cada vez que está a punto de encontrarse se bifurca. Pero los ecos y correspondencias entre una y otra pueden extenderse hasta formar una verdadera constelación, en la cual la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento en cuanto lo *otro* pierda su singularidad esencial. Octavio Paz podría hacer suyas las palabras de Maurice Blanchot: "El otro es quien me expone a <<la unidad>>, haciéndome creer en una singularidad irremplazable, como si yo no le faltase y retirándome a la vez de cuanto me tornaría único: no soy imprescindible, el otro llama a cualquiera en mí, como a quien le debe auxilio --el no único, el siempre sustituido. El otro también es otro, aún presentándose al uno, otro

⁵⁴. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 96

que no es éste ni aquél y, sin embargo, cada vez el único, a quien le debe todo, la pérdida de mí inclusive".⁵⁵

Para Paz, en cualquier caso, la negación del principio de identidad no es necesariamente negación de la realidad de los fenómenos. La función de la crítica no es alcanzar una realidad objetiva, sino desmontar las falsas pretensiones de objetividad de los signos. Los signos --máscaras de la voluntad de poder-- deben reducirse a ruinas para que de ellas nazca la libertad. Con esta libertad debemos *humanizar* el mundo y *personalizarlo* pero sin sacralizarlo ni convertirlo en dogma o en culto.

3. Palabra como puente

A menudo, los fenómenos que contemplo parecen olvidarse de que estoy ahí y empiezan a hablar entre sí; a relacionarse, explicarse, verificarse o pelearse. Nietzsche llamaba a eso <<tener los ojos débiles>>, ser incapaz de comandar y controlar el sentido con la mirada. Yo lo llamaría más bien <<tener los ojos en su sitio>>: en su

⁵⁵ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 19

justo sitio, equidistantes del mundo y del espíritu. A bastante distancia de los hechos como para no quedar seducidos y tragados por los primeros planos; bastante distancia del espíritu para que en él puedan reflejarse y jugar las cosas --y no sólo mis conceptos. Entre la ingenua mirada empirista y la sabia mirada especulativa existe una mirada de intensidad óptima, una contemplación no violenta, donde ellas, las cosas, pueden encontrarse.

Xavier Rubert de Ventós, *Oficio de Semana Santa*

Si la distancia entre la palabra y el objeto es la consecuencia de otra --apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se hizo otro en el seno de sí mismo--, ¿cómo sigue siendo la poesía una especial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visible? ¿Cómo puede el hombre estar en el centro del mundo --entendido por supuesto como un tejido de relaciones, no como una colección de objetos puestos al azar en el espacio-- y ponerlo en marcha? Como afirma Saúl Yurkiévich, que hace eco a las palabras de Umberto Eco, el lenguaje se define, al decirlo aquél de la poética de Octavio Paz, como una continua aventura intelectual. En el lenguaje la realidad se cifra y descifra circularmente (*cf.* pp. 164-166); también el autor que la nombra. Yurkiévich escribe:

La obra de arte no se propone en primera instancia el conocimiento del mundo sino la creación de formas autónomas que poseen características específicas. El arte no

reemplaza el conocimiento científico pero aporta complementos del mundo; es una <<metáfora epistemológica>>,⁵⁶ una representación figurada que se organiza, como los otros conocimientos, según los módulos con que cada época percibe y concibe la realidad.⁵⁷

Lo que Saúl Yurkiévich quiere transmitir es un cambio radical en la visión antigua del mundo sobre la cual dijo Paz en una conversación con Manuel Ulacia. En esa conversación en la cual se sostienen temas tan variadas, Paz dice que los antiguos debían el entendimiento del mundo al estilo literario más que al documento; para ellos las fábulas e invenciones de los poetas tenían que ser

⁵⁶.No hay menor duda que el gran impacto de Paz en las letras hispánicas se debe a su concepción lingüística de la realidad. Utilizando el término idéntico al de Umberto Eco, Javier Gonzalez subraya que "La expresión <<metáfora epistemológica>>, puede servirnos como instrumento para abordar la obra de Octavio Paz: una producción literaria en la cual la creación poética define relaciones específicas con el conocimiento y la transformación del mundo.(...) Sabemos que la acepción original de *Poiesis* evoca justamente la idea de *hacer*; la creación de los objetos que conforman nuestro mundo. La <<metáfora epistemológica>> es una forma cabal del conocimiento que se encuentra en la base de la relación del hombre con la realidad que lo circunda". Javier Gonzalez, op. cit., p. 13. Y cita las palabras de Manuel Benavidez para corroborar su afirmación: "en la historia del pensamiento, si exceptuamos a Nietzsche, jamás se había formulado de manera tan explícita la afirmación de que la Metafísica sólo puede ser Estética". Manuel Benavidez, *Claves filosóficas de Octavio Paz*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1971, p. 12 citado por J. Gonzalez, op. cit., p. 14. Yo me ocuparé de este tema en los tercero y cuarto capítulos.

⁵⁷.Saul Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 2ª ed., 1973, p. 253.

verosímiles, por más irreales y fantásticas que fuesen, a diferencia del culto al documento de los hombres modernos.⁵⁸

En la concepción lingüística de la realidad, la razón adopta una pasividad activa, esto es, una manera pasiva de estar. Pero para recobrar la perdida unidad de conciencia y existencia es preciso no renunciar a la conciencia. Paz escribe:

La noción de un creador, necesario antecedente del poema, parece oponerse a la creencia en la poesía como algo que escapa al control de la voluntad. Todo depende de lo que se entienda por voluntad. En primer término, debemos abandonar la concepción estática de las llamadas facultades como hemos abandonado la idea de un alma aparte. No se puede hablar de facultades psíquicas --memoria, voluntad, etc.-- como si fueran entidad separadas e independientes. La psiquis es una totalidad indivisible. (...) En cada una de sus manifestaciones la psiquis se expresa de un modo total. En cada función están presentes todas las otras. (...) Los estados de pasividad --desde la experiencia del vacío interior hasta la opuesta de congestión del ser-- exigen el ejercicio de una voluntad decidida a romper la dualidad entre objeto y sujeto.⁵⁹

Al igual que el poeta mexicano, Maurice Blanchot señala este factor como una de las principales dificultades que deben afrontar los escritores:

Extrañamente, la pasividad nunca es lo bastante pasiva: en esto cabe hablar de un infinito: quizá sólo porque se sustrae

⁵⁸.Manuel Ulacia, <<Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz>>, en *Octavio Paz*, Edición de Dónoan, Madrid, Anthropos, 1990, p. 48

⁵⁹.Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 37

a cualquier formulación, pero parece haber como una exigencia que la induce a quedar siempre más acá de sí mismo --no pasividad, sino exigencia de pasividad, movimiento del pasado hacia lo que no puede pasarse. Pasividad, pasión, pasado, paso (tanto negación como huella o movimiento del andar), este juego semántico produce un cambio de sentido, pero nada de que podamos fiarnos como respuesta que nos contente.⁶⁰

El poeta es el que pone en marcha el universo de los signos lingüísticos y, al mismo tiempo, recibe el conocimiento poético que se logra por un esfuerzo al que sale *a mitad de camino* una desconocida presencia. *A mitad de camino* porque el afán que busca esa presencia jamás se encontró en soledad, en esa soledad angustiada de quien ambiciosamente se separó de la realidad. O mejor dicho: cualquiera que sea el destino del artista, lo cierto es que su producción creativa se halla bajo el efecto de fuerzas extrañas a su propio dominio; fuerzas que mantienen una tensión con la voluntad creadora del artista. Con Paz y Blanchot comparte Northrop Frye la noción de *tensión* en que se funda la escritura:

Por supuesto, podría decirse que la poesía es el producto, no sólo de un acto deliberado y voluntario de la conciencia, como la escritura discursiva, sino asimismo de procesos que son subconscientes o preconscientes, semiconscientes o inconscientes, sea cual fuere la metáfora psicológica que uno prefiera. Poder escribir poesía exige mucha voluntad, pero parte de esa voluntad debe emplearse en tratar de mitigar la voluntad, logrando así que gran parte de la propia escritura se vuelva involuntaria.⁶¹

⁶⁰ Maurice Blanchot, op. cit., pp. 21-22

⁶¹ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991, p. 121

A estas alturas podemos decir que la formación de un Yo en el sujeto es la consecuencia de su entrada en lo simbólico, que fundamenta simultáneamente la aparición del Tú: el encuentro con un tú, la creación de un diálogo. El yo del hablante lírico es una apelación al *tú* que podría ser la *palabra*. No es otra cosa que esta pasividad activa la que nos remite a una noción de distracción a que se refirió Paz:

Equidistante de la abstracción y de la contracción, el distraído no es un indiferente; al contrario, se siente atraído por las diez mil cosas que, según los chinos, compone este universo. El distraído se pasea por el mundo y, de vez en cuando, susurra unas palabras. ¿Habla a solas? No, conversa con un interlocutor invisible.⁶²

La búsqueda del otro (del *tú*) se complica porque no hay sitio para el hombre propio. Para el poeta, *el otro es ante todo una presencia que se manifiesta en el profundo de la relación del hombre con el mundo y consigo mismo*. Los nombres, que se formulan en el superficie, son desde luego resultados de separación entre el ser y su origen. Pero los nombres no son tanto la realidad inexorablemente cerrada como una puerta abierta hacia todas las potencialidades del lenguaje.

Si estamos de acuerdo con Paz en señalar como una esencia de la condición humana original algo que siempre está haciéndose a sí

⁶². Octavio Paz, *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 81

mismo, no sería aventurado afirmar que la creación de nosotros mismos se alimenta del principio de contradicción. Lo que Paz quiere destacar se corrobora en las palabras de Guillermo Sucre: "Es probable que lo que formamos por contradicción no sea más que la naturaleza paradójica del lenguaje y, por consiguiente, del propio ser humano. Las palabras nos revelan el mundo, pero también nos distancian de él; por medio de las palabras nombramos el ser, pero al nombrarlo lo que estamos haciendo es inventarlo, proponiendo una metáfora más".⁶³ En otras palabras, la tarea más alta de la lógica superior no consiste en la necesidad de suprimir la dualidad entre el yo y la otredad pues la supresión de la dualidad implica la destrucción de nosotros mismos.

De ahí que Paz retome, como se ha visto en la última parte del primer capítulo (*cf.* pp. 115-116), como condición original humana la tragedia griega que, en su posición equidistante entre arte y filosofía, se convierte en paradigma de la reflexión sobre el ser del hombre. Se destaca en el drama trágico la *tensión* entre la legalidad inmanente cósmica y la promesa de libertad del hombre, como uno de sus componentes activos. En esta confluencia de determinaciones contradictorias reside su poder de iluminar la realidad humana. Paz escribe: "La tragedia no predica la resignación inconsciente, sino la voluntaria aceptación del Destino.

⁶³ Guillermo Sucre, <<Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje>>, en *Eco*, Revista de la cultura de Occidente, Números 198-200, abril-junio de 1978, pp. 614-615

En él y frente a él se afina el temple humano y sólo en ese "Si" la libertad humana se reconcilia con la fatalidad exterior".⁶⁴ En realidad, la visión trágica no implica el pesimismo o cualquier condenación moral del hombre sino una aceptación de la condición humana de la que brotan todas las artes: búsqueda del ser mediante la interrogación de imágenes y el juego de la representación. Para Paz el hombre es un ser que pretende realizar su plenitud mediante la densidad creciente de las imágenes, que está en el <<constante ir y venir>>, en la dialéctica entre fijeza y cambio. Paz indica a este respecto:

Si no es la metafísica sino la historia la que define al hombre, habrá que desplazar la palabra ser del centro de nuestras preocupaciones y colocar en su lugar entre. El hombre entre el cielo y la tierra, el agua y el fuego; entre las plantas y los animales; en el centro del tiempo, entre pasado y futuro; entre sus mitos y sus actos. Todas estas frases pueden reducirse a una: el hombre entre los hombres.⁶⁵

En lo que concierne al pensamiento de Paz sobre la evolución de la conciencia del hombre, Juan Malpartida aborda el tema desde el mismo punto de vista que venimos de indicar: "Paz se reconoce hombre no en la respuesta de las filosofías y las religiones sino en las preguntas que entre agitación y quietud el hombre se hace. Un sentido buscado, no sólo en sí mismo sino a través de los otros y

⁶⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 203

⁶⁵ Octavio Paz, prefacio de *Quetzalcoatl y Guadalupe* de Jacques Lafaye, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1985, pp. 25-26

de la vasta otredad de los sentidos".⁶⁶ Para Paz, el yo individual, en tanto que creación de un demiurgo, se presenta como un fantasma, precisamente porque aquél se coloca en un espacio exterior a la corporeidad física en la que reside el sujeto:

y ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña muerto
una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida
y un yo, mi yo penúltimo
que sólo pide olvido, sombra, nada
final mentira que lo enciende y quema.⁶⁷

De este poema se deduce que en el principio el ser no es el yo individual ni la conciencia, sino la sangre. La sangre no es sino deseo, querer, voluntad. La imagen sangre, que podríamos descubrir en los primeros poemas de Paz, hunde sus raíces en el erotismo cósmico que busca, lejos de ser árido erotismo moderno destinado a la libertad del individuo y sus pasiones, una comunión sexual con el cosmos. Paz mismo, al referirse a la religiosidad carnal de Lawrence, escribe: "Tal vez la obsesiva repetición de la palabra sangre y de sus asociaciones sexuales y religiosas en mi primer libro (*Raíz del hombre*, 1937) sea un eco del fervor con que lo leí esos años. Lawrence me ayudó a reinventar el mito del primer día del mundo: bajo el gran árbol de la sangre, los cuerpos

⁶⁶. Juan Malpartida, <<Hojas sueltas de una biografía>>, en *Octavio Paz*, Edición de Dónoan, pp. 35-36

⁶⁷. Octavio Paz, <<Espejo>>, en *Libertad bajo palabra*, Obra poética (1935-1957), México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1968, p. 56

enlazados beben el vino sagrado de la comunión. La tonalidad religiosa de esta visión erótica --la frase puede invertirse: eros y religión son vasos comunicantes-- aparece también en un poeta que yo leía en esos años: Novalis".⁶⁸ Bajo esta visión del hombre, el ser no se afirma como esencia o como idea sino como transcurrir, una serie casi infinita de imágenes evanescentes, manteniendo su relación orgánica y viva con el cosmos, el sol, la tierra, con la raza humana y con la nación y la familia. El que se da cuenta de la condición humana no pretende querer el ser sino que deja el ser querer ser. El sujeto, si tiene una existencia, no puede entonces consistir en esa estructura esquemática y sin espesor; necesita para su realización de la presencia de un Otro que haga efectiva su existencia. Su existencia está entre una orilla y otra de la realidad, entre el que mira y aquello que mira.⁶⁹ En un poema titulado <<El puente>>, incluido en *Salmandra*, el poeta mexicano escribe:

⁶⁸. Octavio Paz, *Al paso*, pp. 12-13

⁶⁹. Con su teoría del <<estadio del espejo>> Lacan corrobora la crítica del yo diferente y autónomo: "la construcción del sujeto no es el resultado inmediato de una percepción, sino un acontecimiento que requiere la mediación de la imagen corporal.(...) En otros términos, mediante el <<estadio del espejo>>, se determina un momento genético fundamental de la formación del <<yo>>, cuando el niño se encuentra entre el sexto y el decimotercero mes. En esta fase el niño percibe en su propia imagen en el espejo o en la de otro una forma en la que prevé una unidad corporal que no reconoce ni puede reconocer por otro camino". Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Vol.III, *Del romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Herder, 1988, p. 835

Entre ahora y ahora,
entre yo soy y tú eres,
la palabra *punte*.

Entras en ti misma
al entrar en ella:
como un anillo
el mundo se cierra.⁷⁰

A Paz no se le escapa que "el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del lenguaje natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje".⁷¹ Pero el hombre, al convertirse por el lenguaje en una metáfora de sí mismo, se desgajó para siempre del mundo natural y entró en ese mundo simbólico --la conciencia, la cultura, la historia-- en que vive como miembro de una comunidad; del <<estadio del espejo>> resulta un pasaje de lo natural a lo simbólico. De lo natural o imaginario no se puede decir nada, a menos que se le aprehenda mediante la cadena de lo simbólico. Lo imaginario aparece antes, pero lo simbólico es lo primario. Así, por el lenguaje, el hombre se humaniza y también por el lenguaje el hombre se enajena y deshumaniza. Se enajena porque el hombre se ilusiona con la creación de este orden simbólico abandonando eso que originalmente fue.

El simbolismo es un factor esencial en la manera en que actuamos como resultados de nuestro conocimiento directo. Los

⁷⁰. Octavio Paz, <<El puente>>, en *Poemas*, p. 364

⁷¹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 34

organismos logrados de grado superior sólo son posibles bajo la condición de que sus funcionamientos simbólicos estén generalmente justificados en lo que se refiere a acontecimientos importantes. Pero los errores de la humanidad, como nos enseña Whitehead, surgen también del simbolismo. El que cree la identidad última entre aquel que mira y aquello que mira es el que imagina como el perro del que trata la fábula de Esopo. El perro soltó el pedazo de carne para apresar el que vio reflejado en el agua. En las etapas iniciales del progreso mental, el error en la referencia simbólica es la disciplina que fomenta la libertad de imaginación. El perro de Esopo perdió su carne, pero dio un paso adelante en el sendero que conduce hacia una imaginación libre.⁷²

De acuerdo con la concepción tradicional del sujeto y el objeto, la red, como explica con perspicacia Paz en su libro *El arco y la lira*, es el producto de una interacción entre ambos, y alternativamente expresa al uno y representa al otro.⁷³ A la inversa de esta concepción, tenemos la imagen del núcleo esencial del yo en un extremo de esta red y la realidad en el otro extremo, como si tanto el yo como la realidad poseyeran una naturaleza intrínseca, una naturaleza que está ahí afuera a la espera de que se la conozca. Necesitamos librarnos de este proceso pendular; hemos

⁷². Véase Alfred North Whitehead, *El simbolismo: su significado y efecto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, p. 21

⁷³. Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 37-38

de dejar a un lado, por una parte, la idea de que el lenguaje es un medio de expresión o de la representación de lo que yace en lo profundo del yo; por la otra, la idea de que el mundo nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas. Whitehead explica con acierto el simbolismo y sus efectos:

¿Por qué decimos que la palabra "árbol" --hablada o escrita-- constituye para nosotros un símbolo de árboles? En realidad tanto la palabra misma como los árboles mismos entran a formar parte de nuestra experiencia en términos de igualdad. Sería tan razonable que los árboles simbolizaran la palabra "árbol" como que la palabra simbolice a los árboles. Por ejemplo, si uno es poeta y desea escribir un poema lírico acerca de los árboles, caminará a través de un bosque a fin de que los árboles le surgieran las palabras adecuadas. Así para el poeta en el éxtasis --o en la agonía, tal vez-- de la composición, los árboles son los símbolos y las palabras los significados. Se concentran en los árboles para obtener las palabras adecuadas. Pero la mayoría de nosotros no somos poetas, aunque leamos sus poemas líricos con el debido respeto. Para nosotros, las palabras son los símbolos que nos permiten capturar la inspiración del poeta en el bosque. El poeta es una persona para la cual las formas visuales, los sonidos y las experiencias emocionales se refieren simbólicamente a palabras. Los lectores del poeta son gente para la cual sus palabras aluden simbólicamente a las impresiones visuales, los sonidos y las emociones que éste desea evocar. Hay, por consiguiente, en el uso del lenguaje, una doble referencia simbólica: de las cosas a las palabras por parte del que habla, y de las palabras a las cosas por parte del que escucha.⁷⁴

Vale la pena aclarar que los léxicos alternativos (metáforas) del poeta deben concebirse más como herramientas alternativas que

⁷⁴. Alfred North Whitehead, op. cit., pp. 26-27

como piezas de un rompecabezas. El oprobio de toda poesía es tener que aceptar la alteridad que jamás se revela en su totalidad. Al nivel de lo real lo que se da en efecto son interacciones de lo imaginario y lo simbólico, que el sujeto no alcanza a identificar a cuál, entre los dos dominios, pertenece su verdadero yo. En realidad, como hemos visto antes, como en la banda de Moebius, no hay exterior ni interior entre ambos dominios.

No obstante, una infinidad de alteridades no nos lleva al intento de reducir al hombre a la condición de pieza de intercambio de un mecanismo de biológico o social, sino al de tender entre las diferencias irreductibles un puente, muchos puentes; el lenguaje, los lenguajes. A este respecto indica Paz: "El mundo de relaciones que es el universo es un mundo verbal: andamos entre cosas que son nombres. Y nosotros mismos somos nombres. La poesía es la operación mediante la cual el hombre nombra al mundo y se nombra a sí mismo".⁷⁵ En efecto, de acuerdo con el autor mexicano, lo único que podemos hacer es comparar lenguajes o metáforas entre sí, no con algo situado más allá del lenguaje, poniendo en tela de juicio la autonomía del yo que se realiza desde la perspectiva de un pasaje hacia un estado superior o hacia una realización mística. Aunque el lenguaje mismo se constituye en símbolo de la radical contradicción humana entre el querer ser y el negarse en cada afirmación, estamos de acuerdo con Antonio Carreño, cuando él

⁷⁵ Octavio Paz, *In mediaciones*, pp. 95-96

dice que "es el lenguaje para Paz el único medio que nos hace reales. Por lo que es, paradójicamente, vida (forma en movimiento) y conocimiento poético; fusión de opuestos (erotismo), y dispersión de sentido (existencia); comunicación (dadas las posibles correspondencias analógicas) y salto temporal a la Edad de Oro (primitivismo)".⁷⁶ De este modo, la poesía, en su búsqueda de la *metáfora original*,⁷⁷ privilegia la analogía: aquel terreno en el que una palabra puede traducir a otra en el intento de borrar la distancia. Vale la pena recordar lo que dice Paz:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es como aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan.⁷⁸

⁷⁶.Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982, p. 174

⁷⁷.Véase Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 26 y 70

⁷⁸.Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 107-108

Partiendo de lo que dice Paz, podríamos afirmar que la analogía es ante todo *participación*, unión en un acto cognoscitivo y establece una relación manteniendo su carácter *participante*. A este respecto se observa en las palabras arriba mencionadas de Paz un retorno hacia la idea de la razón analógica. Por lo demás, este retorno se caracteriza como una tendencia general del movimiento artístico más reciente. Podemos descubrir una evidencia en las palabras de Richard Rorty: "La victoria final de la poesía en su antigua disputa con la filosofía --la victoria final de las metáforas de creación de sí mismo sobre las metáforas de descubrimiento-- residiría en nuestra reconciliación con la idea de que ésa es la única especie de poder que podemos esperar tener sobre el mundo. Porque ése sería el rechazo final de la noción de que la verdad, y no sólo el poder y el dolor, puedan hallarse <<ahí fuera>>".⁷⁹ El hecho de que el objeto del deseo no se consiga por lo general, no lleva a su cancelación sino, por lo contrario, a reactivarlo una y otra vez. Vale la pena aclarar que, en cuanto a Paz, la analogía se reposa en la mediación de una metáfora, no en la imposible unidad. Jorge Rodríguez Padron al referirse a esto dice:

La analogía supone también crítica, una subversión, porque presupone una eliminación de jerarquías; rompe con la tiranía de la palabra y se enfrenta a su orden establecido: el lenguaje no es un instrumento de comunicación entre los hombres, el hombre es vehículo del lenguaje, forma parte de él. (...); el escritor sólo es un traductor, una voz que repite otras voces.

⁷⁹.Richard Rorty, op. cit., p. 60

De ahí a la eliminación del autor como personalidad creadora, en favor de una voz colectiva inicial, no hay sino un paso.⁸⁰

Lo que en el poema recobra el lenguaje no es el significado del objeto sino su originalidad primera, su multidimensionalidad, su polisemia. Por consiguiente, el autor mexicano subraya que "el poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras sino en aquello que se dicen entre ellas".⁸¹ El poeta crea mediante la proliferación de los significantes una red muy tupida hasta constituirse la constelación. El poeta no es sino quien pone las palabras en libertad, gracias a la cual la palabra recobra varios significados latentes. Esto es válido para todas las artes. La proliferación de los significantes implica, según la opinión de Severo Sarduy, un mecanismo que "consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una

⁸⁰. Jorge Rodríguez Padron, *Octavio Paz*, Barcelona, Júcar, 2ª ed., 1990, pp. 131-132

⁸¹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 5

órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura --que llamaríamos lectura radial-- podemos inferirlo".⁸²

En la vuelta a la materia como <<todo lo que es>> más allá de cualquier categorización *a priori*, se realiza simultáneamente doble operación: una destrucción de las formas y una liberación de las fuerzas ocultas. Esta perspectiva de incesante destrucción y creación de la forma, de unidad que se resuelve en "otredad" para recomponerse en una nueva unidad, nos recuerda los versos tempranos de Paz, incluidos en *Libertad bajo palabra*: "La forma que se ajusta al movimiento / no es prisión sino piel del pensamiento".⁸³ Entrar en contacto con la materia no se trata de volver a encerrarla en un concepto, sino de mantener con ella el contacto primigenio; no se trata de convertir la materia en artificio como objeto, sino de devolver a ella *lo sagrado* (cf. pp. 113-115). La materia sagrada nos conduce a ese espacio de unidad y participación donde todo aquel que mira sufre al mismo tiempo una *consubstancial* modificación. Entre las conjunciones y disyunciones que Paz conceptúa en el fenómeno poético y como inseparable complemento de la circularidad, figura la idea de participación o recreación que descansa sobre los polos. Por un lado, está la dimensión social del poema; por otro lado, contamos

⁸² Severo Sarduy, <<El barroco y el neobarroco>>, en *América Latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 2ª ed., 1974, p. 170

⁸³ Octavio Paz, <<Retórica>> en *Poemas (1935-1975)*, p. 57

con la obra de la imaginación que reconcilia lo cósmico, lo histórico, lo social y lo humano *en y por el poema*. El primero tiene un tono de desesperación; el segundo, de esperanza (*cf.* p. 122). En lo que se refiere a la metáfora epistemológica (*cf.* pp. 150-151) del poeta mexicano, Maya Schärer-Nussberger está en lo cierto:

Al enlazarse los unos con los otros y al reflejarse mutuamente, esos sistemas de símbolos extienden cada vez más lo que podríamos llamar su red simbólica. Una red que termina por abarcarlo todo, y en el interior de la cual la obra del poeta representa, a su vez, un conjunto simbólico --un todo móvil y cambiante que, incluso en los demás sistemas, los refleja y modifica.⁸⁴

La palabra despierta al hombre a su posibilidad creando un espacio donde consagra las formas en ese diálogo único que son los seres humanos. Paz precisa: "Lo poético es una posibilidad, no una categoría *a priori* ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos".⁸⁵ Estamos expuestos a esa posibilidad, expuestos también, en el momento en que el lenguaje se nos da, a la decisión y, en definitiva, a nuestra libertad. Paz, sin duda alguna, sería capaz de hacer suyas las palabras de Novalis:

⁸⁴. Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 20

⁸⁵. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 167

En el fondo es cosa extraña hablar y escribir; la verdadera conversación, el diálogo auténtico es un puro juego de palabras. Es asombroso el ridículo error de la gente que se imagina y cree hablar en función de las cosas. Pero lo propio del lenguaje, a saber, que está unánimemente concentrado en sí mismo, lo ignoran todos. Es por esto que el lenguaje es un maravilloso y fecundo misterio: que alguien hable simplemente por hablar, entonces es cuando experimenta las más originales y magníficas verdades.⁸⁶

Pero se plantea una pregunta: ¿qué es aquello que genera la palabra y que mediante ella establece en el tiempo los puentes que permiten la recuperación de la mitad perdida? Los poetas son quienes fundan lo que permanece; la poesía es fundamento del ser por la palabra. Nombrar poéticamente no consiste en dar nombre a algo ya conocido anteriormente, sino en abrir una perspectiva antes no habida por el simple hecho de no haber sido vista. Leamos en El arco y la lira:

El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está sólo el poeta. Todo lo que era hace un instante su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales, desaparece.(...) El mundo se abre: es un abismo, un mismo bostezo; el mundo --la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados-- se cierra y se convierte en un mundo sin fisuras. En esos casos, el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior. Pero las palabras también se han evaporado, también se han fugado.(...) Al quedarse sin mundo el poeta se ha quedado sin palabras.(...) Las palabras no están en parte alguna, no

⁸⁶. Novalis, *Fragmentos*, México, Juan Pablos, 1984, p. 34

son algo dado, que nos espera. Hay que crearlas, hay que inventarlas, como cada día nos creamos y creamos al mundo.⁸⁷

Para Paz nombrar poéticamente no es sino crear por la palabra, dar existencia, esto es, sacar del ser oculto e innombrado lo visible; abre relaciones inexistentes, no en el sentido de no-existente, sino de existentes en el interior, ocultas a simple vista. Paz aclara: "El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido".⁸⁸ Nombrar poéticamente es realizar una serie de *tensional apertura* a todas las posibilidades, relaciones aún no efectuadas, redes aún no establecidas. De ahí que para Paz la imagen poética --lo figural-- sea *incremento de ser*. Al referirse a esto, Daniel Charles observa:

La poesía es por tanto, en todas las artes, el movimiento mediante el cual la materia --piedra, color, palabra, sonido-- regresa a sí mismo; pero al regresar a sí mismo, no es sólo lo que se *deja ser*, sino que se convierte en imagen, en imagen de sí, se representa, y esta representación es más verdadera que la natural, *incrementa el ser* de su modelo.⁸⁹

En la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas en las

⁸⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 177

⁸⁸ Ibid., p. 178

⁸⁹ Daniel Charles, <<El presente de Octavio Paz>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 282

cuales se desarrollan los aparatos y las instituciones de nuestra vida económica práctica. Lo propio de ellos es, claramente, que cada pieza sirve únicamente como medio destinado a sustituirse por otro.

En una nueva organización de la realidad a través de las relaciones in-existentes que nos invaden cuando contemplamos las cosas de forma nueva, sigue siendo el sujeto el que destaca y se presenta la cosa sacándola del anonimato en que el horizonte la envuelva, poniendo en *tensión* la mirada. Pero la implicación del sujeto ya no es individual, se produce en el ámbito de una intersubjetividad de representación. Paz señala a este respecto: "Al penetrar en esas galerías transparentes, se desprende de sí mismo y se interna en "otro él mismo", hasta entonces desconocido. A un tiempo el poema nos abre las puertas de la extrañeza y del reconocimiento: yo soy ése, yo estuve aquí, ese mar me conoce, yo te conozco, en tus pensamientos veo mi imagen repetida mil veces hasta la incandescencia...".⁹⁰

Para el autor mexicano, el incremento de ser se presenta como proceso dialéctico en que se realiza una actividad de la conciencia contemplativa que lucha por escapar a las limitaciones impuestas por la ley lógico-formal de la contradicción; un proceso durante el

⁹⁰. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 61-62

cual el poema revela ser <<cuenta total en perpetua formación>>. ⁹¹
La palabra en el tiempo no es, pues, otra cosa que expresión del
hombre mismo. El poeta, a igual distancia de "una entrega total y
una vigilancia no menos total" ⁹², despierta el agua dormida en la
piedra y se libera del estancamiento abandonándose al juego de las
diferencias, al movimiento de atracciones y repulsiones que hace
andar los mundos.

Para Paz adentrarse en la *eternidad en vilo* puede ser un
camino hacia el *despertar*: "Cuando la Historia duerme, habla en
sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una
constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se
hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción". ⁹³ El
poema, en cuyo seno la palabra se vuelve algo exclusivo del poeta,
sin dejar por eso de ser del mundo, esto es, sin dejar de ser
palabra, revela un acto que sin cesar se repite: el de la incesante
destrucción y creación del hombre, su lenguaje y su mundo, el de
la permanente "otredad" en que consiste ser hombre.

⁹¹. Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.273; también Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, pp. 90-93

⁹². Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 7

⁹³. Octavio Paz, *¿Águila o sol?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 118

III. POESÍA

1. Realidad y experiencia verbal

El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.

Octavio Paz, *El mono gramático*

Tiempo y espacio comienzan a existir cuando se interpone la realidad humana, a la vez que empieza a haber diferencia entre el ser del hombre y su estar. Y aceptar la condición humana es el inevitable punto de partida para realizarse como *persona* ya que la actualización del ser requiere de esa libertad que sólo al hombre corresponde. Que la supresión del tiempo o del espacio sea imposible nos remite a la consideración de una <<realidad>>, puesto que no puede hablarse de la realidad donde no se ha instaurado la *distancia*. Y donde hay distancia debe haber camino para recorrerla: caer en el camino es reconocer su relación con una toma de conciencia histórica --con el saber que estamos ligados a *un* tiempo y *un* espacio preciso. En cuanto al tiempo humano, Paz escribe: "Si pensamos el tiempo animal como un presente sin fisura

--todo es un ahora inacabable-- el tiempo humano se nos aparece como un presente escindido.(...) La hendidura en el tiempo anuncia el comienzo del reinado del hombre".¹

La escisión surge a la par que la diferencia entre el ser y el parecerse, en sí mismo primero, luego y consecuentemente con los demás. Sabemos que si, alguna vez, hablar era re-crear el objeto aludido, los hombres se enteraron pronto que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo. Ya sabemos que el hombre no dibuja sino los contornos del objeto *elusivo* y que el hombre está hueco. Dicho de otro modo: la ruptura de la "palabra inmensa y sin revés" no es más que la fábula de la escisión que separan al hombre de sí mismo y de sus semejantes, y en la cual se consuma, al mismo tiempo también, su separación del mundo natural. Algunos versos de un poema de Paz manifiestan claramente esta ruptura:

Todo era de todos
Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado²

Paz evoca en numerosos textos esa existencia ingrata del hombre dividido, arrancado de sus orígenes, que define la

¹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 26-27

². Octavio Paz, <<Fábula>>, en *Libertad bajo palabra*, p. 122

condición del hombre moderno. En *Traducción: literatura y literalidad*, por ejemplo, topamos con una verdadera continuidad de rupturas. Partiendo de una reflexión del doctor Johnson, quien, durante un viaje, nota que si la naturaleza es siempre idéntica a sí misma, el hombre se distingue por su diversidad, Paz precisa esa continuidad de ruptura que se había emprendido en la edad moderna en el doble camino:

El primero se refiere a la separación entre el hombre y la naturaleza(...); el segundo se refiere a la separación entre los hombres. El mundo deja de ser un mundo, una totalidad indivisible, y se escinde en naturaleza y cultura; y la cultura se parcela en culturas. Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo(...) La gran división, apenas menos profunda que la establecida entre naturaleza y cultura, es la que separa a los primitivos de los civilizados; en seguida, la variedad y heterogeneidad de las civilizaciones. En el interior de cada civilización renacen las diferencias: (...) las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. En cuanto a las relaciones entre individuos aislados y que pertenece a la misma comunidad: cada uno es un emparedado vivo en su propio yo.³

El autor mexicano ve, en efecto, el lenguaje que hablamos como la fragmentación de otro, el lenguaje original. Si éste era una totalidad y una unidad, que, a su vez, traducía la unidad más vasta del hombre y el universo, aquél no es más que "espejos rotos donde el mundo se mira destrozado". La palabra es el elemento que

³. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 8-9

nos obstaculiza el reconocernos, nos enajena. No estamos, en efecto, sólo ante una multiplicación de los lenguajes sino también ante una reducción e, incluso, amputación de signo ontológico. Estamos frente a un *mal* universal, que afecta a la realidad misma, en la medida en que el hombre es incapaz de conocer la realidad si no es en el lenguaje y por el lenguaje.

Nacemos en las aguas del acuerdo y de la armonía. El ímpetu de la existencia, sin embargo, siempre nos arrebatada en su movimiento. Y es desde la existencia que el hombre se da cuenta de su ser escondido, y que anhela dárselo a conocer. Paz lo afirma en los versos:

Voy (...)
por el río feliz que se desliza
y no transcurre, liso pensamiento.
Me alejo de mí mismo, me detengo
sin detenerme en una orilla y sigo,
río abajo, entre arcos de enlazadas
imágenes, el río pensativo.
Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos,
en la pulida piedra se demora,
y se desprende de sí mismo y sigue,
río abajo, al encuentro de sí mismo.⁴

Hay por tanto en el hombre algo que no le es; algo capaz de crearse, de nacerse. Que el hombre es un ser trascendente quiere decir que anda en tránsito, siempre en vías de ser. El hombre se

⁴. Octavio Paz, <<Arcos>>, en *Libertad bajo palabra*, pp. 35-36

halla ante la gran incógnita: uno mismo que no es del todo aspira a ser aquello que de alguna manera nos sobrepasa y hacia lo que tendemos desesperadamente.

Si el paso del acuerdo feliz a la conciencia de la división, como se ha subrayado repetidamente, no es concebido como la caída en el sentido moral (*cf.* pp. 49-51 y 139-140), volvemos inevitablemente al <<uno mismo>> como el ser, entendido no como todo lo que es, sino más precisamente como aquel fondo donde anida la realidad *otra*. Para Octavio Paz el paso entre "fusión y desmembración", "sentirse y saberse separado", es un procedimiento dialéctico, sometido a un principio anterior a la conciencia y a la razón: el doble sentimiento de participación/separación.⁵ Vale la pena decir que a pesar de la soledad, que no lo abandonará fácilmente, Paz ve en la caída y desarraigo una esperanza, es decir, una esperanza del "desterrado", pero capaz de alzarse por encima de sí mismo, aunque para ello tenga que desprenderse tanto de Dios como de la suma verdad:

beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, no
somos,
no quiero ser
Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy hombre
y
el hombre es
el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde

⁵. Véase Octavio Paz, <<Poesía de soledad y poesía de comunión>> en *Las peras del olmo*, pp. 95-106 y también <<Arte e identidad>> en *Convergencias*, pp. 94-118

entonces sino su propio vuelo,
el desprendido de su madre, el desterrado, el sin raíces, ni el
cielo ni tierra, sino puente, arco
tendido sobre la nada, en sí mismo anudado, hecho haz, y no
obstante partido en dos desde el nacer, peleando
contra su sombra, corriendo siempre tras de sí, disparado,
exhalado, sin jamás alcanzarse,
el condenado desde niño, destilador del tiempo, rey de sí
mismo, hijo de sus obras.⁶

Es acción humana por excelencia la acción en la que, como nos indica Maya Schärer-Nussberger, "Paz no hace sólo de la libertad el "eje" sobre el cual se apoya el destino sino que destaca "en el destino" --su "figura" de "ritmo cósmico"". ⁷ El ir y venir entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la vigilia, entre el ser y el no-ser-aún, constituye la condición humana. Respecto a la visión poética de Paz, Maya Schärer-Nussberger añade: "Podríamos hablar de *una toma de conciencia en movimiento*. De una toma de conciencia que incluyera la distancia que va de "yo" a aquel "otro-que-soy" y que permite que el "yo" se proyectase más allá de sí hacia nuevas "identidades"". ⁸

La visión de Carlos H. Magis concuerda con la de Maya Schärer-Nussberger, cuando esboza las meditaciones sistemáticas sobre los poemas de *La estación violenta*: "Seguramente, el haber aceptado la división (*caída y desarraigo*) sin renunciar a la necesidad íntima de realizarse (volver a las fuentes, restaurar la

⁶. Octavio Paz, <<Mutra>> en *Libertad bajo palabra*, pp. 224-225

⁷. Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 19

⁸. Ibid., p. 44

unidad perdida) ni a los caminos entrevistos para lograrlo (egocentrismo, buceo alerta en el signo de los tiempos, reafirmación de la validez profunda de la intuición y el sueño) es lo que da a la poesía (...) el carácter y entonación peculiares que cobran en ella los diversos planos de la representación del mundo".⁹ Huelga decir que el poeta se verá confrontado con aquel abismo que separa palabra y cosa, como si tratase del movimiento hacia el *despertar* de la individualidad: la toma de conciencia de <<sí mismo>> más auténtico, la cual tiene relación con la dimensión unificante del ser-uno en el ser personal: a la vez despedida y encuentro, destinados a acercarse a una "presencia" viva y cambiante. El poeta, concibiendo al <<uno mismo>> como la re-unión de la existencia con el ser, reinicia la lucha con la palabra en el mismo sentido en que el hombre necesita reafirmarse continuamente frente a la realidad.

El poeta mexicano, que desconfía del lenguaje sublime, no podrá sin embargo evitar enfrentarse a una pregunta: "Lo que dice no dice/ Lo que dice: ¿cómo se dice/ Lo que no dice?"¹⁰ El objeto no puede referirse por la palabra; las palabras no lo dicen ni dicen lo que se quiere decir. Paz al referirse a esto dice:

⁹. Carlos H. Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, p. 218

¹⁰. Octavio Paz, *Salamandra (1958-1961)*, México, Joaquín Mortiz, 3ª ed., 1972, p. 31

el árbol no es el nombre árbol, tampoco es una sensación de árbol: es la sensación de una percepción de árbol que se disipa en el momento mismo de la percepción de la sensación de árbol.¹¹

Describir una realidad es entonces una imposibilidad; lo que termina por describirse es el lenguaje a sí mismo. El texto no va al encuentro de nada que le sea ajeno porque el lenguaje es otra cosa que no es la realidad. Por esto tiene tanta razón Paz cuando declara así en otra parte del mismo libro:

el árbol que digo no es el árbol que veo, árbol no dice árbol, el árbol está más allá de su nombre, realidad hojosa y leñosa: impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos, inmersa en sí misma, plantada en su propia realidad: puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo:(...)¹²

Así, frente a la realidad que el poeta interroga, el lenguaje se constituye como alteridad. El deseo de acercarse a la realidad, de alcanzarla de veras no termina sino con la desaparición de esa realidad en el momento en que el poeta pensaba asirse de ella. La puesta en marcha del lenguaje sólo lleva a la dispersión y a la postergación --virtualmente infinita-- de lo que podría ser la respuesta si esta respuesta existiera. Ahora bien, si el lenguaje, que se despliega en los signos del discurso, sólo acaba por sustituirse, sin conducir a otra cosa que no sea la dispersión, la

¹¹. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 50

¹². *Ibid.*, p. 52

distancia, he aquí que ese "árbol" arriba mencionado tampoco coincide con "una sensación de árbol". En cuanto a la hendidura que hay entre la cosa y la percepción, entre ésta y la palabra, Maya Schärer-Nussberger explica: "Así, por intensa y concreta que fuera la sensación no se deja disociar de una *percepción* de tal sensación que, a su vez, no se deja separar del lenguaje en el que se reconoce. En definitiva, pues, la sensación no es sino un instante de nuestra *conciencia* y, por tanto, de las palabras".¹³ De acuerdo con la crítica suiza, Paz aclara la posición del poeta frente al lenguaje:

En la experiencia misma del poeta --en esto semejante a la de todos los hombres-- aparece de una manera constante la interpenetración entre lo que se siente, lo que se piensa y lo que se dice. Nuestra experiencia diaria no está hecha de ideas o sensaciones sino de ideas-sensaciones que, a su vez, son inseparables de la emisión verbal correspondiente (así esa embrionaria y silenciosa). Las sensaciones y las ideas-sensaciones se manifiestan en el interior de cada uno y por su naturaleza misma son evanescentes; el lenguaje, en un primer movimiento, las fija; apenas las fija, las cambia, las transfigura.¹⁴

La experiencia poética es experiencia que todos hemos vivido y que algunos han pensado. Pero son poetas aquellos que, cualquiera que sean sus creencias, su lengua y su época, logran *expresarla*. Paz escribe:

¹³. Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 65

¹⁴. Octavio Paz, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 21

La experiencia mística --sin excluir a la de sectas ateas, como el budismo y el jainismo primitivos-- implica la noción de un bien trascendental; la actividad poética tiene por objeto, esencialmente, el lenguaje: cualesquiera que sean sus creencias y convicciones, el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan.¹⁵

La experiencia que hace del poeta un ser encerrado en su propia conciencia sería entonces hacer corresponder lo que de <<realidad>> tiene el sueño con la <<realidad>> que estamos viviendo, esto es, re-unir-se con ella, reunir lo que de <<uno mismo>> hay en nosotros con el <<uno>>; entre estos extremos se mueven las experiencias del poeta; no son dos mundos separados sino en perpetua comunicación. En estos dos mundos interpenetrables lo que separa a una realidad de otra no es tanto el espacio como el tiempo, aunque el tiempo no tiene lados; todo espacio está simultáneamente en el centro y en el horizonte, y su realidad reside en esa ambivalencia. Su realidad, por tanto, carece de sustancia y centro: sólo es visible por las relaciones que en un espacio mental y físico del poeta aparecen, desaparecen, reaparecen, se transforman, se iluminan, se disipan en bruma. En la experiencia del poeta, como dice Paz de Claude Roy, "nada de lo que ha visto y oído es real; todo lo que queda son unos cuantos signos sobre el papel. Lee lo que ha escrito: esos signos no son irreales. Tampoco es irreal lo que vio y oyó: ocurrió en el otro lado del tiempo, en ese lugar que no es un lugar y es ese ayer que

¹⁵. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 5

es ahora mismo. Todo pasó, todo pasa y está pasando, en un espacio mental y físico construido por la memoria y habitado por las palabras".¹⁶

El conocimiento no surge en el mudo estar frente a las cosas, sino en el *mirarlas*, incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación. Mejor dicho: El conocimiento es solamente *mutuo reconocimiento*: nos reconocemos en lo que reconocemos. Ver es un acto que confirma tanto la realidad de lo que ven los ojos como su propia realidad. La realidad, en cuanto *objeto erótico*, se deja ver a través de nuestra mirada: lo que vemos es la imagen de nuestro deseo: visión erótica vuelta creación. Y la realidad, en cuanto *objeto elusivo*, no se consume en la mirada del espectador: se escapa a la posesión total. El cuerpo esencial del objeto erótico es invisible: lo que vemos es una apariencia, una encarnación momentánea. La mirada o acto de ver es la cifra de nuestra condición original, que no es simple sino dual, compuesta de dos términos antagónicos e inseparables: *amor y conocimiento* (cf.p.215). En su libro acerca de la obra de Marcel Duchamp, Paz se refiere a esto:

La obra de Duchamp es una variación --una más-- de un tema tradicional del arte y el pensamiento de nuestra civilización. El tema es doble: amor y conocimiento; su objeto es uno: la naturaleza de la realidad. Variación en el modo metairónico: el amor nos lleva al conocimiento, pero el conocimiento es un reflejo apenas, la sombra de un velo transparente sobre la

¹⁶. Octavio Paz, *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 71

transparencia de un vidrio. La *Novia* es su paisaje y nosotros mismos, que la contemplamos desnuda, somos parte de ese paisaje. Nosotros somos los ojos con que la *Novia* se mira. Los ojos ávidos con que se desnuda, los ojos que se cierran en el momento en que cae su vestido sobre el horizonte de vidrio. La *Novia* y su paisaje son una sombra, una idea, el trazo de un ser invisible sobre un espejo. Una especulación. La *Novia* es nuestro horizonte, nuestra realidad; la naturaleza de esta realidad es ideal o, mejor dicho, hipotética: la *Novia* es un punto de vista. Y más precisamente: es el punto de fuga. La realidad real, la de la cuarta dimensión, es una *virtualidad*: "no la Realidad de la apariencia sensorial sino la representación virtual de un volumen".¹⁷

Decir que la *Novia*, en tanto que objeto erótico, es un paisaje de la realidad real significa que un paisaje, como dice Paz en su otro texto, "no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales".¹⁸ Paz nos advierte que nosotros, que desempeñaríamos un papel de solterón en la obra de Duchamp, somos una proyección de la *Novia* (cf. pp. 196-197), pero que la *Novia*, a su vez, es una proyección de otra realidad:

(...) el momento de la aparición de la presencia femenina coincide con el de su desaparición. Diana: gozne del mundo, apariencia que se disipa y vuelve a aparecer. La apariencia es la forma momentánea de la aparición. Es la forma que aprehendemos con los sentidos y se disipa a través de ellos. La aparición no es una forma sino una conjunción de fuerzas, un nudo. La aparición es la vida misma y está regida por la lógica paradójica del gozne.¹⁹

¹⁷. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, pp. 184-185

¹⁸. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 17

¹⁹. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 186

Con esta declaración podríamos decir que la realidad buscada detrás de las apariencias se encuentra al poner en movimiento los signos que asume el paisaje, la *Novia* o una obra de arte. Lo mismo ocurre con el poeta; en la medida en que van cambiando de forma, el poeta irá transformándose a su vez --multiplicándose de este modo: significados e identidades. A este respecto Guillermo Sucre indica: "El lenguaje, en efecto, no copia el universo, no lo enumera, sino que lo recrea en un plano verbal. Recrearlo en un plano verbal significa, a su vez, lo siguiente: la relación entre la palabra y la cosa que designa depende de otra no menos estricta, no menos libre: la relación entre un significante y un significado".²⁰

Cuando el poeta se da cuenta de que entre la realidad del objeto y nosotros no hay encuentro posible sino en el vacío de la palabra, en donde cosa y nombre descubren su mutua inexistencia, el poeta llega a descubrir que lo único que está a su alcance y que le está permitido habitar es un breve punto suspendido entre dos infinitos, entre dos incógnitas y dos olvidos. Que cosa y nombre descubren en el vacío de la palabra su mutua inexistencia no significa sino aquello que Paz llama el arte de la metamorfosis. Paz escribe: "La poesía es el arte de la metamorfosis o, quizá, el arte de ver a través de la metamorfosis: las sombras son luminosas y los

²⁰ Guillermo Sucre, <<Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje>>, p. 612

contratiempos, dicha solar".²¹ Lo que nos importa notar aquí es que para Paz sólo es posible hoy día decir *negativamente*, borrando aquello que decimos. O mejor dicho, de acuerdo con Paz, hoy la presencia no puede ser evocada sino como *ausencia*:

Un arte realmente moderno sería aquel que, lejos de enmascarar el vacío, lo manifieste. No el objeto-máscara sino la obra abierta, desplegada como un abanico.(...) Para el primitivo la máscara tiene por función revelar y ocultar una realidad terrible y contradictoria: la semilla que es vida y muerte, caída y resurrección en el ahora insondable. Hoy la máscara no esconde nada, Quizá en nuestra época el artista no puede convocar la presencia. Le queda el otro camino, abierto por Mallarmé: manifestar la ausencia, encarnar el vacío.²²

A partir de este punto de vista, podríamos decir que volver al <<lugar del ser>> equivale a colmar aquella *ausencia*, que es el cometido del hombre en su existencia. El ser del hombre hunde sus raíces en lo impersonal y su destino consiste en volver a ese suelo después del paso por la conciencia. La existencia consiste así en un largo esfuerzo, una *tensión* hacia la consecución de una conciencia personal de la que el ser individualizado, en el pleno uso de su libertad, y como acto final de la misma, deberá hacer entrega. Asistimos a una aproximación literalmente infinita, una invitación a *ir hacia...* Nuevamente, estamos ante un panorama dialéctico válido para el desarrollo de una trayectoria humana a la

²¹. Octavio Paz, *Al paso*, p. 78

²². Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 30

vez sujeta e impelida por un sentir innegablemente común e íntimo, y al que Paz denominó <<proceso de individuación>> en un ensayo en donde se refiere al universo de Roger Caillois. Allí nos dice: "El justificado pesimismo con que veía a nuestra especie no le impidió, sin embargo, aceptar que el universo tiene dos vertientes. La entropía parece tener una réplica, una negación creadora, en el fenómeno que llamamos vida. La especie no está condenada a la extinción sino al cambio y, en el mundo de la vida, cambio es sinónimo no de regreso a la asimetría original sino de individuación".²³

Lo que Paz procura designar nos lleva a su preocupación por el sentido; Paz denuncia tanto la puesta entre paréntesis de la significación como su contrario que es la fascinación de la significación, esto es, los espejismos de la significación. Ahora bien, se hace imperativa la pregunta que reaparece una y otra vez a lo largo de las páginas dedicadas a Lévi-Strauss: ¿qué significa la significación?:

Cierto, todo lo que tocamos los hombres está impregnado de sentido; sólo que, apenas lo percibimos, el sentido se dispersa y se desvanece. No hay sentido sino sentidos. Cada uno de ellos es instantáneo y dura el tiempo de su aparición. Cenizas del sentido: cenizas sin sentido.(...) El lenguaje calla y su silencio parece decirnos que las significaciones no tienen un sentido final o que ese sentido es indecible y, propiamente, inefable e impensable. Las significaciones se anulan unas a otras; sobre las ruinas del sentido aparece una

²³. Octavio Paz, *Al paso*, p. 63

realidad que no puede ser nombrada y, quizá, tampoco pensada.²⁴

Lo que hay que destacar es que ni el mundo ni la palabra son una realidad ya dada sino por encontrar: ambas son signos hacia una realidad original. Para Paz, de acuerdo con Antonio Carreño, "la realidad es tan sólo una perspectiva que se interpreta (o se lee en el poema) de acuerdo con la posición que se ocupa frente a ella. Pero, ésta, al igual que el hombre, las circunstancias que le rodean y lo determinan (también lo forma), se altera, se transforma. Es dinámica".²⁵ Palabra y mundo buscan su equivalencia. Una realidad que renace de forma ininterrumpida sobre las ruinas sigue siendo una magnitud que nos desborda, puesto que la realidad, siendo un todo, excede siempre nuestro horizonte contemplativo: no podemos de ninguna manera salirnos de lo que somos para ver lo que somos, así como seríamos también aquello que, fuera de nosotros, no somos. Así, para el autor mexicano, nuestra propia vida "se suspende --parpadea-- entre la realidad "irreal" de lo que precede al hombre y la irrealidad "real" de lo nombrado".²⁶ Y esto por dos razones a la vez entrecruzadas y contradictorias: por una parte, el lenguaje es irreal respecto al mundo porque, si aquél es un sistema de signos que el hombre ha inventado para ordenar la realidad y darle un sentido, Paz sabe

²⁴. Octavio Paz, *Sombras de obras*, pp. 41-42

²⁵. Antonio Carreño, op. cit., p. 175

²⁶. Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 66

perfectamente que la realidad siempre escapa al lenguaje; por la otra, es real respecto al nombre porque se le impone, después de éste haberlo inventado. Dos fuerzas antagónicas habitan el lenguaje: indigencia y poderío, orden y vértigo. Es el poema el que entre dos fuerzas procura mantener precariamente un equilibrio que da a sus palabras una *tensión* y un *valor* particulares.

Paz precisa en *Conjunciones y disyunciones*: "Lo esencial es que la relación no sea tranquila: el diálogo entre oscilación e inmovilidad es lo que infunde vida a la cultura y da forma a la vida".²⁷ Pero ese equilibrio, como nos señala Maya Schärer-Nussberger, es frágil, está siempre en vilo, doblemente amenazado por dos galerías de espejos que "corresponden, de un lado, a las reverberaciones de la conciencia y a lo que Paz llamó la *reducción* al nombre, a la "palabra sin cuerpo", y, del otro, a la "espesura" del objeto sin nombre".²⁸ Dicho de otra forma: movimiento de vaivén en la que "vamos de unas cosas que están-sin-estar a la duda y la falacia de sus nombres que dicen-sin-decir, y viceversa".²⁹

Contra la unidad cerrada de la persona y la sustancialidad del mundo lo que hay es una relación, un conjunto de partículas inestables y evanescentes. La unidad, como hemos visto antes, no encarna sino como plural, contradictoria, en perpetuo cambio e

²⁷. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 43

²⁸. Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 64

²⁹. Ibid., p. 71

insustancial. Incluso la experiencia del poeta es una experiencia verbal: sus imágenes son palpables, visibles y audibles que están sin cesar configurándose y resolviéndose en un campo magnético. Esa experiencia, transformada en palabra sensible, es decir, en forma, podría ser comprendida y revivida por cada lector.

Sin embargo, definir la conciencia como una relación y el yo como una magnitud de datos no es decir mucho, a no ser que dicha relación obtenga carácter reflexivo que no deja de interrogar a sí mismo hasta convertirse en acto de ser consciente. Cuando el objeto observado resulta ser el propio ser del observador, podemos decir que verse en las relaciones en movimiento con el mundo exterior significa *reconocerse a sí mismo en su ambiente*. A este respecto la indagación de Octavio Paz desemboca en la fusión del juego y el ritual, de la ruptura y la tradición y del relativo y el absoluto:

Todos los absolutos son relativos; sin embargo, la percepción instantánea de esa relatividad universal equivale a ver, bajo la claridad del agua corriente, la fijeza del fondo: hay un tiempo inmóvil dentro del tiempo. Ésa es la nuestra modesta porción de eternidad. Pero eternidad es una palabra vacía o, al menos, una palabra que denota una idea contradictoria y en verdad ininteligible: si es tiempo fijo, tiempo que no transcurre, la eternidad es un tiempo que es no-tiempo. Es algo que podemos decir y desear pero no pensar ni comprender. Sin duda por esto Nietzsche prefería vivacidad a eternidad. Vivacidad del instante: decirlo es revivirlo-revivir.(...) Absoluto y eternidad son palabras que no puedo decir sin sentir vértigo. Lo mismo me sucede con las opuestas: relatividad, finitud.(...) Quizá la salida es vivir

entre, como si el quizá fuese un absoluto. Buscar la identidad pero preservando en su interior las diferencias.³⁰

Efectivamente, en el momento mismo en que lo que define al ser tiende a constituirse en el *estar-siendo*, la contemplación reflexiva se convierte en ver como *acto*. Al enlazarse el que mira con aquel que mira y al reflejarse mutuamente, la conciencia sería el reconocimiento del hombre por el hombre en tanto que ser-en-el-mundo; y la ampliación de la conciencia, el ensanchamiento de estos horizontes del mundo con los que el ser humano entra en relación, constituye una red que termina por abarcarlo todo.

2. La persona, la máscara

Si nuestro mundo ha de recobrar la salud, la cura debe ser dual: la regeneración política incluye la resurrección del amor. Ambos, amor y política, dependen del renacimiento de la noción que ha sido el eje de nuestra civilización: la persona. No pienso en un imposible regreso a las antiguas

³⁰. Octavio Paz, *Al paso*, pp. 73-74

concepciones del alma; creo que, so pena de extinción, debemos encontrar una visión del hombre y de la mujer que nos devuelva la conciencia de la singularidad y la identidad de cada uno. Visión a un tiempo nueva y antigua, visión que vea, en términos de hoy, a cada ser humano como una criatura única, irrepetible y preciosa.

Octavio Paz, *La llama doble*

La preocupación del poeta mexicano por la persona desemboca en el problema a que nos hemos enfrentado una y otra vez: la voluntad y la dificultad de deshacerse del agente creador y del sujeto. En cuanto a esta preocupación, no resistimos a la tentación de volver a tener en cuenta la postura de Paz frente a la modernidad. La crítica de Paz a la modernidad no es postmoderna: no pretende extremar los rasgos de la modernidad sino revisar sus fundamentos y encontrar en ellos los lazos con la corriente central de la tradición: la que nos ha dado el alma. Esa revisión, que es una reivindicación de la persona y del alma que se tornan en el siglo XX en un radical aislamiento, pasa desde luego por la crítica de Freud y sus complejos (*cf.* pp. 212-219), que vuelven fantasmal a la realidad e irreales a las personas, y por la de las ideologías totalitarias, pero también por la de la indiferencia del mercado.

La época moderna vuelve obsoleta al alma y reduce el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales en el sentido físico-químico, lo que ha provocado una duda ontológica sobre lo

que es o puede ser realmente una persona humana. Así, ha minado en su centro mismo a la noción de persona de que forma parte la noción de alma y sin la cual el amor regresa al mero erotismo. Ante la mercantilización de todos los órdenes de la vida nos damos cuenta, por una parte, de que hemos cerrado una posibilidad al yo para que cambie y se convierta; por la otra, del paulatino crepúsculo de la imagen del amor en nuestra sociedad. Refiriéndose a esto, Paz ha escrito:

El amor y la política son los dos extremos de las relaciones humanas: lo público y lo íntimo, la plaza y la alcoba, el grupo y la pareja. La suerte de la persona en la sociedad política se refleja en la relación erótica y viceversa. La historia de Romeo y Julieta es ininteligible si se omiten las querellas señoriales en las ciudades italianas del Renacimiento. La idea del amor ha sido la levadura moral y espiritual de nuestras sociedades durante más de un milenio. Hoy amenaza con disolverse porque hemos herido en su centro a la noción de persona. Nuestra tradición había afirmado que cada mujer y cada hombre era un ser único, irrepetible. Esta idea fue el fundamento del amor y de la sociedad política. Por esto la multiplicación de los campos de trabajo forzado y la amenaza de exterminación atómica son inseparables de la crisis del amor en el siglo XX. Son signos del mismo mal.³¹

La palabra persona originariamente designaba a la máscara del actor teatral: dicho muy brevemente, el papel que se representa y con el que el sujeto se identifica.³² ¿Qué hay --se pregunta Paz--

³¹.Ibid., pp. 85-86

³². Véase Antonio Carreño, op. cit., pp. 14-16

detrás de la máscara, qué es aquello que *anima* al personaje? Y responde: el espíritu humano, el alma o ánima.³³ Dejando a un lado los principios fundamentales del pensamiento occidental: los conceptos de esencia y sustancia, lo primero que le importa a Paz es que la noción de persona presenta la unidad física y mental en la cual reside la experiencia del ser humano. Para el poeta mexicano la persona lo mismo del amante que de la amada es un ser compuesto de un alma y un cuerpo:

Para el amante el cuerpo deseado es alma; por esto le habla con un lenguaje más allá del lenguaje pero que es perfectamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel. A su vez el alma es palpable: la podemos tocar y su soplo refresca nuestros párpados o calienta nuestra nuca. Todos los enamorados han sentido esta transposición de lo corporal a lo espiritual y viceversa. Todos lo saben con un saber rebelde a la razón y al lenguaje.³⁴

Postulando la accesibilidad de un estado perfecto, el espíritu utópico moderno se ve atrapado en un dilema que es por lo menos tan apremiante como los expuestos por el cristianismo. Por una parte, el futuro es la única salida de la pesadilla de la historia, precisamente porque el fracaso revolucionario lo obligó a concebir una filosofía que reconstruyese a la totalidad entre los fragmentos dispersos a que la había reducido la incesante labor de la negatividad del sujeto; pero, por otra parte, el futuro --el logro

³³. Véase Octavio Paz, *La llama doble*, p. 129

³⁴. *Ibid.*, pp. 129-130

del cambio y la diferencia-- se suprime en la propia obtención de la perfección, que por definición, como hemos señalado anteriormente, no puede sino repetirse *ad infinitum*, negando el concepto de tiempo irreversible sobre el que se ha construido toda la cultura occidental. Paz señala con insistencia que las orgullosas construcciones, destinadas en teoría a liberar a los hombres, se convirtieron en cárceles gigantescas:

La modernidad es una separación.(...) Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separación de sí misma(...) Como si tratase de uno de esos suplicios imaginados por Dante (pero que son para nosotros una suerte de bienaventuranzas: nuestro premio por vivir en la historia), nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra.³⁵

No es sorprendente, como hemos visto en el primer capítulo, que argumentos utilizados anteriormente contra la eternidad cristiana se vuelvan ahora contra la eternidad secular vista desde el utopismo. Pero ¿hasta qué punto es posible hoy en día una filosofía consistente del <<todavía no>>? Tal vez el error de la modernidad consistió en buscar una solución histórica, es decir, temporal, a la desdicha de la historia. No sería inútil repetir que el hombre es un ser compuesto de un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal, y de ahí que en los estudios sobre

³⁵. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 49-50

la salud histórica y moral de nuestras sociedades el amor sea una omisión.³⁶ La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie.

A través de un reto al tiempo, una crítica a las mitificaciones de la historia y de la religión en el mundo occidental, Paz propone una defensa radical del amor o una ofensiva primordial contra el tiempo. Amamos porque somos y a pesar de que seamos hijos del tiempo:

(...)el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se destiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad.³⁷

La reflexión sobre el amor nos conduce de una manera directa a la resurrección de la noción de la persona. Y Octavio Paz escribe:

Hay una conexión íntima y causal, necesaria, entre las nociones de alma, persona, derechos humanos y amor. Sin la creencia en un alma inmortal inseparable de un cuerpo mortal, no habría podido hacer el amor único ni su consecuencia: la transformación del objeto deseado en sujeto deseante. En suma, el amor exige como condición previa la

³⁶. Véase, Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 133-

³⁷. *Ibid.*, p. 131

noción de persona y ésta la de un alma encarnada en un cuerpo.³⁸

Nuestro autor entiende por máscara una totalidad del ser humano en su existir. No se trata de encubrimiento ni de ficción, sino de algo que está en trance de hacerse, de adquirir la *virtud* que la búsqueda de la presencia y el incremento de ser proporcionan. Que la persona sea, como la palabra indica, máscara quiere decir antes que nada el trato, la relación con el medio, con lo otro. En este sentido, Paz emplea el término máscara en otra acepción: la <<máscara del placer>> es resultado de la ensoñación pues la persona como individuo no se hace sino a través de sucesivo *errar* resultante de la infinita apertura, manteniendo la serie de correlaciones con el absoluto.

Tales imágenes, producidas por el intento de hacer la propia voz diferente: *personal y distinguible*, son los personajes. Los personajes no son tanto las máscaras tras las cuales se ocultaría la persona como fantasmas del inevitable ensoñarse en que consiste la vida humana. Ellos son resultado de la transformación de un ámbito cerrado en lugar de paso que nos permitiera oír lo inaudito y ver lo imperceptible, precisamente porque la persona se presenta como una limitación corporal. Como dice Paz: "Los personajes son los signos y sus asociaciones y disociaciones regidas por una suerte de lógica combinatoria que es también la de las afinidades

³⁸.Ibid., p. 129

corporales y mentales, producen un número limitado de situaciones".³⁹ En estas situaciones los personajes no obtienen su lugar fijo, no hay contexto con referencia al cual pueden ordenarse. O dicho de otro modo: un móvil de formas en combinación.

Podríamos decir que tratar de corresponder a una imagen determinada para llenar así el *vacio de ser* es el motivo radical de todo absolutismo, tanto del hombre genérico como del individuo. Pero sería un error creer que frente al absolutismo, un mundo de los personajes se desarrolla en lo neblinoso, en lo vago; su mundo, según lo que manifiesta el poeta mexicano, es "otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo";⁴⁰ es a la vez la otra cara, la oculta, de este mundo y su negación.

En definitiva, lo que quiere decirse es que para Paz el sujeto-persona tiene como destino ir adquiriendo tras el personaje las cualidades de lo ético, revelándose así el ser, su ser, en la realización de un argumento que en principio es el propio personaje en que el sujeto se sueña; su viaje como posibilidad de ser y como movimiento creador se despliega en el mundo de la imaginación. ¿Qué es el propio personaje, al que ata el sujeto-persona con un hilo y deja volar sin soltar el hilo? No sería aventurado afirmar que la concepción del personaje nos remite a la noción de heterónimo, a la que se refiere Paz cuando habla de las

³⁹. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, pp. 201-202

⁴⁰. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 9

obras de Valery Larbaud y de Fernando Pessoa. Acudiendo, en parte, a lo dice Pessoa, el autor mexicano explica:

¿Qué es un heterónimo? En lugar de acudir a nuestros diccionarios, casi siempre vagos, es mejor oír a Pessoa: <<La obra pseudónima es del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre; la heterónima es del autor fuera de su persona.>> (...) Además, hay otra diferencia que distingue al heterónimo no sólo del pseudónimo sino del personaje de una novela o de una pieza de teatro: el personaje es la creación de un autor, el heterónimo es un personaje que es un autor. No basta con que el autor nos diga que Barnabooth, Ricardo Reis y Álvaro de Campos son poetas como Balzac nos dice que Canalis es un poeta; es necesario que nos muestre sus obras y que esas obras posean individualidad y carácter propios. Nos interesan las figuras de Campos y de Barnabooth porque nos interesan sus obras y no a la inversa.⁴¹

Lo que cabe destacar aquí es que los heterónimos, al lado del autor, adquieren la autonomía, que es libertad con que juegan un papel de héroe de una obra que nunca escribió el autor. Con su libertad los personajes se vuelven criaturas que habitan al autor y que al habitarlo, lo contradicen o lo niegan. La interpretación que Paz nos ofrece de la noción de heterónimo afirma que el autor "no es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras-de-poetas".⁴² Esas obras --y los poemas del autor, escritos frente, por y contra ellas-- son la obra poética del autor. Mejor dicho: el autor mismo se convierte en una de las obras de su obra (*cf.* pp.

⁴¹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 25

⁴². Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 144

149 y 184). Y podríamos decir que sin libertad del propio personaje no hay lo que llamamos sujeto-persona: la noción de persona se confunde con la de libertad. Pero es la libertad la que se despliega en un espacio indeterminado entre el poema y el lector, no entre el autor y el poema. En ese espacio también se incluye el autor a condición de que el autor sea primer lector del poema. La libertad, que no es simple sino dual, se compone de dos fuerzas antagónicas e inseparables. Paz escribe:

la libertad no es un concepto aislado ni se le puede definir aisladamente; vive en relación permanente con otro concepto sin el cual no existiría: la necesidad. A su vez, ésta es impensable sin la libertad: la necesidad se sirve de la libertad para realizarse y la libertad sólo existe frente a la necesidad. Esto lo vieron los trágicos griegos con mayor claridad que los filósofos.(...) A sabiendas de que enunciarnos una paradoja, podemos decir que la libertad es una dimensión de la necesidad.⁴³

La muerte es inseparable de la libertad cuyo agente es el placer, Thanatos es la sombra de Eros. Los excesos no agotan la potencia transgresora del placer sino en la medida en que aquéllos son *ciclicos* como lo eran las bacanales y las orgías de los antiguos. La verdadera libertad no está en el infinito de todo lo posible, sino en la realización concreta de esto o aquello de lo uno a lo otro, simplemente porque la individualidad consiste en ser encarnaciones concretas de la esencia de sus especies en una vida

⁴³.Ibid., p. 164

particular que termina en la muerte. La idea de que el valor humano no deriva sino de definirse, comprometerse, despunta en los primeros textos de Paz: "La libertad absoluta es la nada: ser libre es un contrasentido, pues el ser se opone a la libertad. Ser es limitarse, adquirir un contorno, una fisonomía, un grupo reducido y sobrio de actitudes, territorio dramático abatido por las olas de lo que no es".⁴⁴ No sería erróneo decir que la verdadera libertad no es sino un *gesto* que se inserta de manera oportuna en un nudo destinado precisamente a minar la autoridad de la razón. A través de este *gesto*, el artista desmitifica al artista y elimina la idea de la obra de arte como objeto. Al referirse a esto, Paz dice: "El arte es una de las formas más altas de la existencia, a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista. Ambas nos petrifican: la primera hace de una pasión una prisión y la segunda de una libertad una profesión".⁴⁵

Es en *Piedra de sol* en donde podría introducirnos a concebir la necesidad como una vuelta al tiempo circular del eterno retorno como si fuera la redención del tiempo. Podríamos interpretar *Piedra de sol* como una puesta en escena de aquel sueño hacia la fuente, hacia el comienzo, así como la figura de la espiral que termina en su comienzo. Sin embargo, lo que nos llama la atención

⁴⁴ Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, p. 72

⁴⁵ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 101

aquí es que a la par de la poderosa figura del eterno retorno se presenta la presencia de otro tiempo no menos importante que el tiempo circular. Es como si otro movimiento estuviese turbando la regularidad del orden natural concebido como necesidad, un movimiento desigual en el que se expresan las vacilaciones de una búsqueda inquieta. Lo mismo en el sueño que en el encuentro erótico se actúa y se avanza, a ciegas y sin conocimiento, hacia la realización de sí mismo.

Si estamos de acuerdo con Paz, es bajo el personaje, y acompañado por él, que el sujeto actúa, guiado por una doble necesidad: por un lado, las circunstancias como necesidad y, por otro, la instancia interior como libertad. Lo que se precisa aquí es la idea de un movimiento *doble* o *tensional*, en el que la memoria impersonal se cruza con nuestra memoria personal. Es como si la alteración del movimiento circular hecha por la irrupción del tiempo *otro* se resolviese en un fluir simultáneamente progresivo y regresivo. Este *doble* fluir del sujeto-persona nos remite a lo que Breton llamó *azar objetivo*, cuya esencia mágico-poética se vuelve patente en la actitud que Paz adopta frente a la concepción de la subjetividad:

Hay mil variantes del encuentro pero en todas ellas interviene un agente que a veces llamamos azar, otras casualidad y otras destino o predestinación. Casualidad o destino, la serie de estos hechos objetivos, regidos por una causalidad externa, se cruza con nuestra subjetividad, se inserta en ella y se transforma en una dimensión de lo más íntimo y poderoso en cada uno de nosotros: el deseo. Breton (...) llamó a la

intersección de las dos series, la exterior y la interior: *azar objetivo*.⁴⁶

Aunque tal acción sea llevada a cabo siguiendo el placer (o las pasiones) encaminado a confirmar tal o cual descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar, un acontecimiento que nunca acontece del todo, parece que todo deseo que la provoque es manifestación de una *voluntad encubierta: la realización en su integridad*. En cada lugar, en cada detención, el sujeto tropieza con su sombra, la sombra de sí mismo en vías de hacerse, proyectarse y encarnarse en los otros. Con respecto a esto, Paz escribe: "Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo --y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad --y su juez".⁴⁷ Es decir: encontrarse con la propia sombra no es solamente toparse con un fragmento de sí mismo que corresponde a la historia personal, sino con la profundidad arquetípica en que se encuentra un rostro original. La fragmentación se despliega en un espacio indeterminado entre la plenitud del ser y su más extrema privación. La fragmentación no niega al acto libre sino que, por el contrario, lo hace nuevamente posible: excluye todo intento de totalidad que postula un sentido final.

⁴⁶ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 146

⁴⁷ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 170

Si se ha comparado el placer con la risa y con la muerte, la afinidad es indudable: niegan al trabajo y a la razón, a las jerarquías y a los valores. Pero no son menos las diferencias:

Su crítica no es intelectual sino pasional y está fundada en un relativismo radical: no hay más absoluto que el del deseo ni más eternidad que la del instante. A diferencia de la risa -- que es una suspensión del juicio, un negar a decidir entre esto y aquello, porque los dos extremos nos parecen absurdos, risibles-- el placer es una elección instantánea y, en este sentido, una afirmación. Asimismo, a diferencia de la muerte --que es la respuesta definitiva y universal, aunque indescifrable, a todos los afanes de los hombres-- el placer es una pregunta que se repite sin cesar: ¿qué hay detrás del instante, qué hay detrás del cuerpo que enlazamos y nos enlaza? El placer está condenado a la dialéctica, por decirlo así. Cada uno de sus movimientos es una pregunta --y cada respuesta es una negación.⁴⁸

La persona que ya no tropieza con su sombra no necesita ya ensoñarse, ni tampoco reconocerse en otros; no habrá para ella más enajenación, puesto que toda enajenación es apropiación de un lugar, y sólo va a conquistar un lugar que no le corresponde. Tal persona podrá mirar de frente los males tanto políticos y económicos como morales y espirituales, que aquejan a las sociedades modernas. Pero ¿será posible un estado en que se evapora la sombra? ¿Qué será el pensamiento, que tiene cuerpo pero no sombra, sino una máquina que vuelve invisible aquello que produce? De ahí que Paz resuma así:

⁴⁸ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, pp. 202-203

Las máquinas son reproducción, simplificación y multiplicación de los procesos vitales. Nos seducen y horripilan porque nos dan la sensación simultánea de la inteligencia y la inconciencia: todo lo que hacen lo hacen bien pero no saben lo que hacen. ¿No es ésta una imagen del hombre moderno?⁴⁹

Para el poeta mexicano el pensamiento, fundado en la eticidad, no pretende erigir normas morales, sino desvelar el ser íntegro del hombre; una acción es moral en la medida en que hay en ella un *desprendimiento*. Parece útil volver a remitirse a la noción de *azar objetivo*. Paz dice; "El azar objetivo crea un espacio literalmente imantado: los amantes, como sonámbulos dotados de una segunda vista, caminan, se cruzan, se separan y vuelven a juntarse. No se buscan: se encuentran.(...) el saberse en el centro de un tejido de coincidencias, señales y correspondencias".⁵⁰

En suma, hemos visto que para el autor mexicano se distinguen dos modos de acción que pertenece al sujeto-persona. Por una parte, la acción del personaje a quien designaba una baraja de signos se subdivide de nuevo en dos categorías: el sujeto, de un lado, se acerca a lo otro mediante asimilación y analogía como quien se interroga a sí mismo; de otro lado, la aproximación crítica del sujeto se apoya en la distancia que separa al sujeto del objeto criticado, identificándose con el personaje y sus pasiones. Por otra parte, la acción libre y verdadera, que puede ser contemplación y

⁴⁹ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 151

⁵⁰ Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 146-147

en la que, al hacer lo que hace, el sujeto se hace, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes; el sujeto *se desposee, se desprende* del personaje. La acción libre y verdadera provoca un *despertar*, un paso en el camino de realización de la persona y se consuma en la trascendencia. Que una acción sea trascendente significa, simplemente, que realiza un tránsito hacia su ser total, en la medida en que Paz nunca olvida que "el amor es amor no a este mundo sino de este mundo".⁵¹

Si nos reparamos en que cualquier acción está atado firmemente a la tierra por la fuerza de gravedad del cuerpo, ¿qué es la trascendencia sino la posibilidad de encontrar *nuevos significados*, la creación de un *nuevo orden* de significación gracias a los <<gestos>>⁵² que son acto libre contra la corriente? (cf. p. 200) De ahí que propio Paz haga crítica a sus versos juveniles:

La imaginación en libertad transforma al mundo y echa a volar las cosas y los seres que toca... Sin embargo, (...) la libertad se disipa si no se realiza en un acto. Le pasa lo que a la paloma de Kant: para volar necesita vencer tanto la resistencia del aire como la atracción hacia el suelo, la fuerza de la gravitación. La libertad, para realizarse, debe bajar a la tierra y encarnar entre los hombres. No le hacen falta alas sino raíces.⁵³

⁵¹.Ibid., p. 207

⁵². Véase Octavio Paz, *El signo y el garabato*, pp. 16-17

⁵³. Octavio Paz, *Al paso*, p. 181

De este modo, el acto libre y verdadero nos remite directamente al acto de escribir y no será difícil encontrar la identidad entre ambos. Para Paz, de acuerdo con Antonio Carreño, "la escritura viene a ser expresión (y representación) de la nueva realidad: una concurrencia de disonancias, cacofonías, aliteraciones, inesperadas rupturas; el poema, un ludismo de formas fraccionadas. El texto es el ideograma metafórico de su propia desmitificación".⁵⁴ El poeta mexicano describe así la implicación recíproca de los dos actos:

Por una inversión de la perspectiva habitual, el autor deja de ser el dueño de las combinaciones de su obra y es una combinación más, uno de los productos de su obra. Se abre así un abismo: el acto de escribir, en escritura *dentro* de la escritura, pierde de pronto todas las referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre es ya escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no-significación.⁵⁵

En <<ir y venir>> de los personajes se efectúa un desprendimiento del personaje: un vaciamiento, una renuncia, que llega a presentarse como una doble inversión en la que será posible ver --casi simultáneamente-- la irrealidad de lo real y la realidad de lo irreal. Este doble juego entre el acto de escribir y la realidad, entre el discurrir imaginario y el relato, constituye un sistema de conocimiento. Desprenderse del personaje es adquirir

⁵⁴.Antonio Carreño, op. cit., p. 188

⁵⁵.Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 205

un horizonte y, con ello, el sentido de la existencia; no la imposición de un sentido único a los hombres, sino la proposición de múltiples sentidos a un hombre. Paz subraya que "interrogar al lenguaje es interrogarnos a nosotros mismos".⁵⁶ Que el sujeto adquiere, deshaciéndose, un sentido de la existencia dentro de un horizonte quiere decir que el sujeto se inserta en un mundo cuyo aspecto primordial es el de ser un dominio de figuras y formas en relación. Esta concepción se inscribe, por supuesto, dentro de la vieja tentativa de los poetas por buscar las correspondencias en el universo. Sólo que ahora Paz comprende que el sujeto-poeta no está ya en el centro de esas correspondencias. En él la desafiante búsqueda de ese *otro* surge, paradójicamente, del conocimiento de su ausencia: de su negación.

3. Espacio literario

El espacio captado por la imaginación puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del

⁵⁶. Octavio Paz, *Sombras de obras*, p. 42

geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa --transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...

Octavio Paz, *Ladera este*

El espacio en perpetuo cambio y animación y las figuras que en él aparecen, desaparecen y reaparecen, nos remiten a las imágenes del espacio que nos abre Mallarmé: un espacio vertiginoso, un campo indeterminado de fuerzas. Al referirse a esto, Guillermo Sucre dice: "Ya sabemos, ese poema --Un coup de dés-- era la ruptura con la homogeneidad, la linealidad y la centralidad. El azar verbal (in)condicionado para dar la imagen misma del azar que rige al hombre: así Mallarmé prefiguraba la ruina de toda visión totalizadora del universo. Iniciaba también una nueva escritura, regida justamente por el principio de indeterminación, hoy tan

geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa --transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...

Octavio Paz, *Ladera este*

El espacio en perpetuo cambio y animación y las figuras que en él aparecen, desaparecen y reaparecen, nos remiten a las imágenes del espacio que nos abre Mallarmé: un espacio vertiginoso, un campo indeterminado de fuerzas. Al referirse a esto, Guillermo Sucre dice: "Ya sabemos, ese poema --Un coup de dés-- era la ruptura con la homogeneidad, la linealidad y la centralidad. El azar verbal (in)condicionado para dar la imagen misma del azar que rige al hombre: así Mallarmé prefiguraba la ruina de toda visión totalizadora del universo. Iniciaba también una nueva escritura, regida justamente por el principio de indeterminación, hoy tan

dominante en las teorías físicas".⁵⁷ Espacio en movimiento, signos en rotación o en dispersión: es obvio que la escritura misma de Paz quiere encarnar una realidad *otra* del mundo y del lenguaje: una búsqueda de la persona que no es, al mismo tiempo, sino infinita disponibilidad. Fundada en la crítica, de sí misma y del mundo, es una escritura que se presenta como una teoría del autoconocimiento. Aproximaciones: no definiciones. Una guía para que el hombre sepa transitar por sus múltiples tiempos y tratar con sus múltiples máscaras, con la conciencia creciente de la historia -- propia y humana--, ya que la pluralidad de sus tiempos responde a la no lograda unidad de su ser, a sus múltiples posibilidades de ser.

Si, de acuerdo con Paz, podemos decir que el hombre seguirá fragmentándose y deshaciéndose hasta coincidir con las reverberaciones de una *conciencia* que termina por *reconocerse* del todo en la nada, la lucha con la palabra será, simultáneamente también, una búsqueda de la palabra. Una de las etapas decisivas de esa búsqueda es el anhelo de destruir el lenguaje y de crear *otro*. Pero lo que una vez más importa destacar es que la escritura paziana se concibe, lejos de ser sometido a la metafísica religiosa o a las utopías políticas, como una búsqueda de la <<palabra del hombre para el hombre>>:

⁵⁷Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1985, p. 382

No es tiempo. No ha llegado el Tiempo. Siempre es deshora y demasiado tarde, pensamiento sin cuerpo, cuerpo bruto. Y marco el paso, marco el paso. Pero tú, himno libre del hombre libre, tú, dura pirámide de lágrimas, llama tallada en lo alto del desvelo, brilla en la cima de la ira y canta, cántame, cántanos: pino de música, columna de luz, chopo de fuego, chorro de agua. ¡Agua, agua al fin, palabra del hombre para el hombre!⁵⁸

Es decir: de una palabra fundadora que estuviera desde el centro mismo de la piedra y del desierto para transformarla en una tierra habitable, en una morada. Es en este sentido que debemos, de paso, tomar la definición de Paz de que la poesía no es sino esa palabra diáfana e irrisada como una gota de agua que fuese inmune al tiempo.⁵⁹

El arte moderno es destrucción del significado, pero es asimismo búsqueda de la significación, aunque esta exploración termine por descubrir que el no-significado es idéntico al significado. "Hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido", propone, en consecuencia, Paz. Y agrega: "Escritura en un espacio cambiante, palabra en el aire o en la página, ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace".⁶⁰ Si es cierto que "todo lenguaje, sin

⁵⁸. Octavio Paz, <<Himno futuro>>, en *Libertad bajo palabra*, pp. 204-205

⁵⁹. Véase Octavio Paz, *Convergencias*, p. 82

⁶⁰. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 282

excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel"⁶¹ y si, más aún, todo ser humano nace como dentro de una determinada <<cárcel lingüística>>, no es menos cierto que el hombre tiene como fatalidad y elección inventar sin cesar sentidos nuevos de la totalidad hasta constituir un *mandala*.⁶² Al igual que Paz, el eminente crítico canadiense Northrop Frye cree que en una crítica de nuestros valores y creencias, destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable:

Por supuesto que existen muchas trampas en la reconsideración de la lengua; el título de un reciente estudio crítico, *La cárcel del lenguaje*⁶³, advierte sobre algunas de

⁶¹. Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 13

⁶². En lo que respecta al concepto de *mandala*, se trata del lenguaje como un acto relacionado con la producción de imágenes. El hombre se muestra en su decir y lo que el discurso le devuelve es su propia imagen: un objeto que se visualiza como totalidad e inmediatez. Paz dice: "En el budismo tántrico y en el hinduismo, el mandala es la representación simbólica de un espacio sagrado, un palacio-santuario que, a su vez, es un símbolo del universo y, simultáneamente, del cuerpo humano (o sea del macrocosmos y del microcosmos). (...) Esta peregrinación del lenguaje que es el poeta que es el lector se realiza en el cuerpo del poema que es el cuerpo de la mujer que es el cuerpo del cosmos. El abrazo de los cuerpos es como la cópula de las dos silabas en las que se compendia la oposición universal: Sí y No". Manuel Ulacia, op. cit., p. 65. Cf. Alice Proust, <<Blanco. Energía de la palabra>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 470. Cf. también Edward Conze, *El budismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 259-260

⁶³. Frederic Jameson, *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980

éstas. Pero ese título proviene de un pasaje de Nietzsche⁶⁴, que sigue hablando de "la duda que pregunta si el límite que vemos es realmente un límite". Esta es la clase de duda creativa que nos llevaría, donde sea que haya querido llevarla Nietzsche, más allá de los límites de la dialéctica misma, hacia la infinita identidad de la palabra y el espíritu que, se nos dice, se elevan del cuerpo de la muerte.⁶⁵

La búsqueda de la persona implica, además del acto, que éste sea consciente; implica la visibilidad de tal realización. Mas en la vida de una persona humana, hay siempre una oscuridad y en ella algo que se esconde. No vale la pena mencionar aquello de que Marx, Nietzsche y Freud nos enseñaron la lucha entre lo visible y lo oculto; o sea: la relación entre lo sensible y lo racional. Pero el resultado fundamental es que la relación entre ambas categorías se concibe como posibilidades que se excluyen mutuamente. El dualismo, especialmente freudiano, separa los contrarios, los vuelve uno contra otro, pone la vida cortando en la vida. En definitiva, necesitamos una metafísica que reconozca "no una disolución de la razón en el inconsciente sino una búsqueda de la racionalidad del inconsciente: un super-racionalismo".⁶⁶ La dialéctica, más que el dualismo, debe ser la metafísica de la

⁶⁴Frederic Jameson cita en su libro arriba mencionado las palabras de Nietzsche como epígrafe: "Tenemos que dejar de pensar, si nos negamos a hacerlo en la casa-prisión del lenguaje; pues no podemos llegar más allá de la duda que pregunta si el límite que vemos es realmente un límite...".

⁶⁵Northrop Frye, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 255

⁶⁶Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 12

esperanza, no de la desesperación. Escribía Norman O. Brown en Eros y Tanatos:

El psicoanálisis, el misticismo, la poesía, la filosofía del organismo, Feuerbach y Marx, forman una mezcla heterogénea; pero, como dijo Heráclito, la armonía invisible es más fuerte que la visible. Común a todos ellos es una forma de conciencia que puede llamarse --aunque el término ocasione nuevas dificultades-- la imaginación dialéctica. Por "dialéctica" quiero decir una actividad de la conciencia que lucha por escapar a las limitaciones impuestas por la ley lógico-formal de la contradicción.⁶⁷

Vista a partir del epígrafe a <<Blanco>> tomado del Hevajra Tantra --"By passion the world is bound, by passion it is released"-- la pasión se concibe tanto el hilo/aliento que ata y desata los mundos como un *ritmo* a través del cual se compone y descompone lo que llamamos realidad y dentro del cual los seres aparecen y desaparecen como si fuesen los instantes de unos juegos pasionales. Cuando nos detenemos en los juegos pasionales, no se trata tan sólo de que la pasión corporal, por su percepción vaga y ambigua, reemplace nociones lógico-formales como tentativa por romper con la gran tradición occidental del dualismo del cuerpo y del espíritu. Norman Brown señala que lo que el psicoanálisis ortodoxo ha hecho en efecto es introducir de nuevo el dualismo del cuerpo y del espíritu en su nueva jerga, al hipostasiar el ego en una *esencia sustancial* que por medio de los "mecanismos de

⁶⁷. Norman O. Brown, *Eros y Tanatos*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 370

defensa" continúa la batalla contra el "Id". Él dice: "En la teoría psicoanalítica, los dualismos que acosan la interacción del hombre con el mundo no han surgido de la relación sujeto-objeto, sino del dualismo de los instintos en el interior del sujeto".⁶⁸ Así pues, podemos llegar a comprender cómo el ego corporal se convierte en un alma diferente de un cuerpo. Una vez más, en las palabras del autor mexicano, topamos con la crítica del dualismo:

Invención equívoca(...): el erotismo es dador de vida y de muerte. Comienza a dibujarse ahora con mayor precisión la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión. En uno y otro caso la función primordial de la sexualidad, la reproducción, queda subordinada a otros fines, unos sociales y otros individuales. El erotismo defiende a la sociedad de los asaltos de la sexualidad pero, asimismo, niega a la función reproductiva. Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte.⁶⁹

Paz, consciente del mal entendimiento sobre el erotismo, lleva la transvaloración de los signos hasta proponer la experiencia misma del cuerpo como conocimiento verdadero a su propio nivel. Se trata en todos los casos de fulminantes viajes del ser humano hacia afuera de lo que cree que es su existencia. Son roces con lo enigmático. Por eso siempre como ganancia y pérdida. De ahí que, al producirse por la fecundación arbitraria de la memoria, Eros o el contacto erótico sea capaz de devolvernos el sentido de nuestros viajes al afuera.

⁶⁸.Ibid., p. 69

⁶⁹.Octavio Paz, *La llama doble*, p. 17

Para Paz el contacto erótico aparece como episteme y revelación de la naturaleza profunda del ser (cf. p. 182). Este punto de vista se describe en su trabajo sobre Sade: "El hombre se mira en la sexualidad. El erotismo es el reflejo de la mirada humana en el espejo de la naturaleza. Así, lo que distingue al erotismo de la sexualidad no es la complejidad sino la distancia".⁷⁰ Las modernas formas de explotación y control ponen en evidencia la complejidad de los factores que constituyen la noción de corporeidad: el cuerpo no se reduce a su exterioridad física, sino que constituye una unidad en la que los aspectos emocionales, estéticos y de integración hacen parte fundamental. De manera análoga al psicoanálisis, Paz desarrolla una visión del hombre en la que hay solamente una relación amorosa con los objetos del mundo, una relación de ser-uno-con-el-mundo.

Los prototipos del ser y el no-ser son, sin duda, la materia y el espacio, la forma y el vacío, y tal vez era inevitable que pensáramos en la materia como beneficiaria de una existencia transitoria y fugaz, en medio del infinito y la nada eterna. Pero parece un hecho cierto que, como hemos visto anteriormente (cf. pp. 75-81), la moderna astronomía y la cosmología se están aproximando a una visión del universo según la cual el espacio ya no sería un contingente inerte sino parte integrante de su forma. La forma -- como las configuraciones arquetípicas de la psicología

⁷⁰ Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 186

Gestalt-- delimita al espacio tanto como éste la delimita a ella. Hablando metafóricamente, es como si el espacio y la forma coexistieran sobre la superficie de una esfera, de tal modo que resulta bastante arbitrario determinar qué es el fondo y qué la silueta. La vida, o proceso formativo, no está ocurriendo en medio de un *continuum* ajeno, que es de por sí no-vida.

El principio del placer (explosivo) está, según lo que nos enseña el psicoanálisis, en conflicto con el principio de la realidad (represivo), y este conflicto es la causa de la represión. Bajo las condiciones de la represión la esencia de nuestro ser yace en el inconsciente, y sólo en el inconsciente reina el supremo principio del placer. Pero lo que cabe señalar es que la vida sexual infantil, que Freud descubrió como el contenido del inconsciente dinámicamente reprimido, no era una vida real sexual sino una fantasía. No nos importa volver a acudir a las opiniones de Norman Brown con una cita tan larga, porque podrían servirnos para caracterizar con acierto la poética del propio Octavio Paz:

En la terminología técnica freudiana, el niño desarrolla un puro placer del ego en vez de una realidad del ego, un puro placer del ego que absorbe en la identidad de sí mismo con las fuentes de su placer, su mundo, su madre. Por ello: "el sentimiento del ego que ahora conocemos es solamente un residuo disminuido de un sentimiento mucho más vasto, un sentimiento que abarcaba el universo y expresaba una inseparable conexión del ego con el mundo externo".(...) Por tanto "un amor verdaderamente feliz corresponde a la primitiva condición en la cual la libido del objeto y la libido del ego no pueden distinguirse".(...) Así la libido humana es esencialmente narcisista, pero busca un mundo que amar

como se ama a sí misma.(...) La energía erótica del ego está en la (inconsciente) proyección pura del placer del ego, y por ello el puro placer del ego está en conflicto con la realidad del ego, hasta que la realidad y el placer pueden verdaderamente encontrarse y crear lo que Ferenczi llamó "el sentido erótico de la realidad".⁷¹

La tendencia innata del hombre es, como hemos visto, pensar en parejas contradictorias. El hombre está siempre entre un Sí y un No, un Esto y un Aquello. El contacto erótico con el mundo se funda también en la oposición entre naturaleza y cultura, no como realidades aisladas sino en continua comunicación. El erotismo se asocia a la imaginación. De ahí que Paz diga que "el erotismo es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior".⁷² Frente a la manipulación ideológica y utilitaria el énfasis en los aspectos lúdicos y de goce implica un regreso a los juegos y placeres infantiles que el psicoanálisis llama *perversidad polimorfa*. Si nos despojamos de los prejuicios que circundan lo <<perverso>>⁷³, si tratamos de ser objetivos y de analizar lo que la sexualidad infantil es en sí misma, podemos reconocer este concepto de infancia como una forma fundamental de la actividad humana en el mundo, por encima y más allá de la actividad económica y de la lucha por la existencia dictadas por el principio de la realidad. En cuanto a

⁷¹.Norman O. Brown, op. cit., pp. 62-63

⁷².Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 187

⁷³.Paz mismo hace crítica al uso adjetivo "perverso" en *Conjunciones y disyunciones*, p. 80: "El adjetivo perverso es un eco curioso de la ética judeo-cristiana en el pensamiento de Freud".

esto, Norman Brown dice: "Por tanto, la expansión del yo, en la cual consiste la perfección humana, es al mismo tiempo la expansión de la vida activa del cuerpo humano, que une nuestro cuerpo con otros cuerpos del mundo en una interacción activa".⁷⁴

El acto del yo y el gozo del yo del Eros narcisista consiste en un desbordarse en el mundo exterior. Su fin no sería dominar la naturaleza sino unirse a ella. Y sus medios no serían la economía sino la exuberancia erótica. Y por último se basaría sobre la totalidad del cuerpo y no sobre una parte sólo; es decir, se basaría en "el juego erótico del cosmos en la conciencia".⁷⁵ En concreto, el erotismo se desborda, por su propia abundancia, en lo creativo. En cuanto a Octavio Paz, es evidente que la expresión de los valores corporales no se confunde con el arrebató corporal ni equivale al rechazo de los aspectos sociales o simbólicos, sino que consiste en tener en cuenta todas esas instancias. Paz precisa: "No hay una realidad erótica propiamente dicha porque el erotismo es por su naturaleza misma representación imaginaria. Así, en un extremo colinda con la filosofía, es una crítica de la realidad; en el otro colinda con la imaginación: puebla el espacio real y deshabitado con sus fantasmas".⁷⁶ Fue Blake quien dijo que el camino de la abundancia conduce a la sabiduría: "Exuberancia es belleza" dijo Blake.(...) Esta exuberancia es, desde luego, tan

⁷⁴ Norman O. Brown, op. cit., pp. 64-65

⁷⁵ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 92

⁷⁶ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 203

intelectual como emotiva: Blake mismo estaba dispuesto a definir la poesía como "alegoría dirigida a los poderes intelectuales".⁷⁷

Si el erotismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un orden existencial comprensivo, si en el contacto erótico podría palpitar el germen de un principio de realidad diferente, la razón y la cultura no son alistadas contra el erotismo sino a su servicio, a las órdenes del cuerpo <<polimórficamente pervertido>> que conserva siempre la potencialidad de una relación plenamente erótica con el mundo a través de toda su capacidad sensorial. Queda claro que Paz tiene razón cuando insiste en que "La degradación del erotismo corresponde a otras perversiones que han sido y son, diría, el tiro por la culata de la modernidad".⁷⁸

Con el tiempo, sin embargo, el vaivén de las apariciones/desapariciones de la realidad tiende a modificarse. La realidad captada por el <<polimorfismo perverso>> del cuerpo no se establece tanto por la constancia o por la continuidad lógica y sucesiva de sus elementos como por su mayor o menor pregnancia. Al hablar de una pregnancia, recordamos la semilla concebida como metáfora del principio: cae en la tierra y la hiende, a su vez esa hendidura se llena de vida. Paz escribe: "Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los

⁷⁷Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 129

⁷⁸Octavio Paz, *La llama doble*, p. 160

tiempos viven en la semilla".⁷⁹ Esta simultaneidad expresa una visión global en la que el tiempo, sin desaparecer, ha sido trascendido por una unidad de sentido en que el principio está ya informado por el fin. El tiempo que Paz invoca es un presente, pero desconocido, inmediato y brutal; una *inminencia* que trastoca toda nuestra noción temporal: lo porvenir y lo original se alían en él. Maya Schärer-Nussberger ha señalado que en la imaginación erótica se manifiesta un *tiempo total y simultáneo*:

Puerta o ventana abierta sobre el abismo del tiempo vivo o, inversamente, lugar en donde el "presente" irrumpe desde el origen/centro, *cada punto* de la rueda del Calendario revela ser también una *célula* preñada de "presencia" poética. Cada "gota" de *tiempo* es asimismo un *lugar*, es decir: un "centro magnético" en torno al cual irá creciendo y componiéndose un "mundo" que, al combinarse con otros, terminará por transformar la "figura" plana, geométrica, de la rueda del tiempo en algo singularmente denso y "corpóreo", cuya estructura recuerda, en alguna medida, la del *panal*.⁸⁰

Tal vez este mundo es un instante de un proceso combinatorio, tal vez los factores de esa combinatoria son inmensurables. A la idea del mundo como espectáculo se opone la concepción del mundo como evento, en el que, si el mundo exterior existe, no existe como una realidad independiente, separado de nosotros. Tal vez, si oímos al propio Paz, "la realidad exterior no es tanto el espacio donde se despliegan nuestras acciones, pensamientos y emociones como un clima que nos envuelve, una substancia impalpable, a un

⁷⁹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 27

⁸⁰. Maya Schärer-Nussberger, op. cit., pp. 139-140

tiempo física y mental, que penetramos y nos penetra".⁸¹ Presencia constante y, asimismo, invisible. El poeta, fascinado por el continuo hacerse y deshacerse de la realidad, intenta juntar las formas que parecen por primera vista contrarios, deteniéndolas como en un solo punto. El poeta mexicano habla así del espacio literario:

El significado final de esos signos no lo conoce aún el poeta: está en el tiempo, el tiempo que entre todos hacemos y que a todos nos deshace. Mientras tanto, el poeta escucha. En el pasado fue el hombre de la visión. Hoy aguza el oído y percibe que el silencio mismo es voz, murmullo que busca la palabra de su encarnación. El poeta escucha lo que dice el tiempo, aun se dice: nada. Esa configuración es una prefiguración: inminencia de presencia.⁸²

Pero si el poeta despierta con fascinación lúcida es porque en la historiada creación quiere ver una configuración simultánea en el instante mismo de su disolución; vive entre poderes indefinibles pero, aunque ignora sus verdaderos nombres, sabe que encarnan en imágenes súbitas, momentáneas.

Para que sea posible tal inminencia del presente mediante las imágenes súbitas es menester la introducción de algún tipo de expectación, un tiempo, una conciencia. Años enteros de nuestra existencia --sea porque hayan sido confiscados por la represión o por nuestra incapacidad-- quedan sepultados bajo pesadas losas de

⁸¹. Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 213

⁸². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 284

olvido y la memoria en el tejido del tiempo saca a flote, incrustándolos en nuestro presente, los vértices decisivos de nuestra existencia. Pero cuando surgen momentos fulgurantes -- aquellos ojos, aquella piel, aquel sonido, aquel aroma-- en un punto coordinado de tiempo y de lugar resulta inútil oponerles resistencia recurriendo a un orden habitual. Paz dice que la imaginación erótica es una suerte de memoria que se abisma en el objeto fascinante:

La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La memoria es un presente que nunca acaba de pasar. Acecha, nos coge de improviso entre sus manos de humo que no sueltan, se deslizan en nuestra sangre: el que fuimos se instala en nosotros y nos echa afuera... Nos vive un presente inextinguible e irreparable.⁸³

Estamos habituados a aceptar que la historia es un proceso rectilíneo --evolutiva o dialéctica-- dotado de una orientación, y que formamos en ella parte de un tiempo acumulativo, lineal. Así, en consecuencia, se forma nuestra imagen del tiempo como un *continuum* irreversible. Ya se ha señalado cómo Octavio Paz se rebela contra esta idea, advirtiendo que lo paradójico es que de modo simultáneo estamos en condiciones de observar que hay otro tiempo en nosotros que nos configura de una manera radicalmente distinta. En las palabras de Ramón Xirau se observa que el

⁸³ Octavio Paz, *¿Águila o sol?*, p. 90

dominio de la ciencia no es posible hablar de este *otro* tiempo que *estamos*:

"Alma-cuerpo", arraigamos en el mundo, estamos en el mundo, por así decirlo, de raíz. Ilya Prigogine ha mostrado, en *La Nouvelle alliance*, que la ciencia "contemporánea" --no la clásica-- mantiene con la realidad una relación de orden dinámico. La ciencia se vuelve una "nueva alianza", viva y eficaz con el mundo y, por lo que toca al tiempo (del alma y del cuerpo), está constituido por "una pluralidad de tiempos" -internos-externos-cíclicos-lineales-etc.-, tiempos que, lo diré con un barbarismo útil, *estamos*. (...) Lo que me interesa aquí es no sólo que Prigogine anuncie la importancia de este "sorprendente" descubrimiento, sino que, además, diga -hombre como es de laboratorio-- que la "nueva alianza" consiste en una visión de la realidad que en esencia es, para el científico contemporáneo, "poética" y que el científico debe "escuchar poéticamente" al mundo (poéticamente, es decir, bajo la forma del "hacer" y bajo la forma de este hacer que es la poesía).⁸⁴

Para los científicos modernos, como hemos visto en el primer capítulo, la metáfora adecuada para comprender el universo es la física y no la biología. No está en discusión el proceso dinámico de crecimiento y transformación, sino la estructura eterna, estática. Las nociones básicas en que apoya la física moderna son las de tiempo, velocidad y materia, entre las cuales el tiempo es el eje. Frente a la física apoyada en el tiempo cuantitativo, una física sin tiempo y sus ecuaciones que nos propone Paz en su escrito sobre la filosofía del lenguaje de Whorf nos llama la atención: "Confieso

⁸⁴. Ramón Xirau, *El tiempo vivido: acerca de "estar"*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 71-72

que este argumento, aunque es razonable, no me seduce: prefiero pensar en una física en la que *T* (tiempo) haya sido substituido por *I* (intensidad) y *V* (velocidad) por *R* (ritmo)".⁸⁵ No sería error entender por intensidad y ritmo la continuidad y la dinamicidad del universo, en donde nosotros vivimos "los ritmos memorioso-atentivo-previsivos del tiempo vivido".⁸⁶

Del sueño surge la vigilia en un momento de vacío en el correr de los acontecimientos, un hueco como para permitir la introducción del pensamiento. Paz escribe: "El sueño del poeta exige, en una capa más profunda, la vigilia; y ésta, a su vez, entraña abandonarse al sueño".⁸⁷ Un hueco es la discontinuidad que permite que <<algo ocurra>>. Ese algo que ocurre no es sino el resultado de una ruptura de expectativa: el asombro y la extrañeza. Frente a una realidad que no se da al entendimiento de forma acostumbrada, ambos, el asombro y la extrañeza, provocan la detención del acto ante lo desconocido, como si hicieran una petición de tiempo para establecer nuevas coordenada de tiempo y de lugar. En ambas situaciones la distinción entre sujeto y objeto se atenúa, aunque llevan direcciones opuestas, hasta volverse una zona de interpenetración: la extrañeza es invasión del objeto para su dominación; el asombro, recepción del objeto para su asimilación. Y en nuestra vida diaria, ¿no son el erotismo y el

⁸⁵ Octavio Paz, *Sombras de obras*, p. 39

⁸⁶ Ramón Xirau, *El tiempo vivido*, p. 72

⁸⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 166

amor, de manera soberana, la ardiente encarnación de asombro y de extrañeza? Paz dice a este respecto:

Ante la distancia esencial del otro, se abre una doble posibilidad: la destrucción de ese otro que es yo mismo (sadismo y masoquismo) o ir más allá todavía . En ese más allá está la libertad del otro y un reconocimiento de esa libertad. El otro extremo del erotismo es lo contrario de la transgresión sadomasoquista: la acepción del otro. El otro extremo del erotismo se llama *amor*.⁸⁸

El presente es aquello que ve, siente y piensa el poeta en el instante mismo en que su búsqueda marca el movimiento de exteriorización, un movimiento de apertura hacia el mundo, hacia la comunicación amorosa. La experiencia poética se convierte en la poetización del mundo físico: en una conciencia --aunque sea fugaz -- del despliegue armonioso de diversas formas y cuerpos en el espacio. Situado en una nueva coordenada de tiempo y de lugar, la

⁸⁸. Octavio Paz, *Ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1983, p. 230. En *La llama doble* (p. 124) Paz reitera con matiz distinto lo mencionado hace catorce años, dando énfasis esta vez en el amor: "El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de la transformación es la imaginación. Sólo que, en el caso del amor, el cambio se despliega en relación contraria: no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro. Al revés de lo que ocurre en el dominio del libertinaje, las imágenes encarnan: el otro, la otra, no es una sombra sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla pero también *hablar* con ella. Y puedo oírla -y más: *heberme* sus palabras. Otra vez la transubstanciación: el cuerpo se vuelve voz, sentido; el alma es corporal. Todo amor es eucaristía".

amor, de manera soberana, la ardiente encarnación de asombro y de extrañeza? Paz dice a este respecto:

Ante la distancia esencial del otro, se abre una doble posibilidad: la destrucción de ese otro que es yo mismo (sadismo y masoquismo) o ir más allá todavía . En ese más allá está la libertad del otro y un reconocimiento de esa libertad. El otro extremo del erotismo es lo contrario de la transgresión sadomasoquista: la acepción del otro. El otro extremo del erotismo se llama *amor*.⁸⁸

El presente es aquello que ve, siente y piensa el poeta en el instante mismo en que su búsqueda marca el movimiento de exteriorización, un movimiento de apertura hacia el mundo, hacia la comunicación amorosa. La experiencia poética se convierte en la poetización del mundo físico: en una conciencia --aunque sea fugaz -- del despliegue armonioso de diversas formas y cuerpos en el espacio. Situado en una nueva coordenada de tiempo y de lugar, la

⁸⁸. Octavio Paz, *Ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1983, p. 230. En *La llama doble* (p. 124) Paz reitera con matiz distinto lo mencionado hace catorce años, dando énfasis esta vez en el amor: "El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de la transformación es la imaginación. Sólo que, en el caso del amor, el cambio se despliega en relación contraria: no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro. Al revés de lo que ocurre en el dominio del libertinaje, las imágenes encarnan: el otro, la otra, no es una sombra sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla pero también *hablar* con ella. Y puedo oírla -y más: *beberme* sus palabras. Otra vez la transubstanciación: el cuerpo se vuelve voz, sentido; el alma es corporal. Todo amor es eucaristía".

intensidad del presente no puede ser expresada de otra manera que por la plenitud y presencia. Sería --como dirá Paz en *Viento entero*⁸⁹-- un *presente perpetuo*.

4. Presente, memoria, presencia

La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera. Presencia plural: muchas veces, en el curso de la historia, ha cambiado de rostro y de nombre; sin embargo, a través de todos esos cambios, es una.

Octavio Paz, *La otra voz*

La solidez de una obra es su forma. Los ecos y las correspondencias entre los elementos que la componen configuran una coherencia visible que se despliega ante los ojos y la mente como un todo: una presencia. Pero la forma está construida sobre un abismo. Lo no dicho es el tejido del

⁸⁹ Octavio Paz, *Ladera este (1962-1968)*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 101-108

lenguaje. La forma es una arquitectura de palabras que, al reflejarse unas en otras, revelan el reverso del lenguaje: la no-significación.(...) La forma es una máscara que no oculta sino que revela.

Octavio Paz, *In/mediaciones*

Una tonalidad particular del *cronos*, siendo la cifra del movimiento, conceda al poeta la inspiración y la visión únicas, singulares. El presente se expresa poéticamente por medio de imágenes y metáforas cuyo destino cognoscitivo es precisamente este instante que el poeta se propone registrar. La poesía de Paz es, pues, en cierto modo coextensiva al tiempo vivido como cadena de instantes únicos, privilegiados que la palabra convierte en poemas.

Lo que nos llama la atención ahora es que la búsqueda del presente como una tentativa por retotalizar y singularizar todas las experiencias subjetivas fragmentadas se obedece a la *exigencia rítmica* sin perder jamás su carácter terrestre. La búsqueda del presente no incurrirá en un nuevo oscurantismo intelectual, pretendiente ser dueño de la historia, artifices del futuro y de la objetividad. Paz propone, como se ha visto más arriba, la <<palabra del hombre para el hombre>>: "La búsqueda del presente

no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real".⁹⁰

En cuanto a Paz, es evidente que el presente no es sino el *lugar de intersección* entre la continuidad temporal y el ritmo de la vida/muerte, el puente en donde las vueltas del calendario se cruzan con el brotar de la fuente. Acto seguido, en conexión con el transcurso del día y del año, se indica cómo el pasado y el futuro van transformándose el uno en el otro, cómo la contracción y la dilatación constituyen los dos movimientos mediante los cuales el pasado prepara el futuro y el futuro despliega el pasado. Paz precisa en el prólogo de *Poesía en movimiento*: "El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado. Cada instante nace un pasado y se apaga un futuro".⁹¹

Así pues, podemos decir que el presente sin un pasado que lo justifica y origina no existe y, asimismo, la pérdida de la imagen del futuro implica la mutilación del pasado. Al mismo tiempo, cabe notar que el ser del poeta y del poema es un ser momentáneo, inscripto y transcripto por el verbo estar más que ser. Oigamos a Ramón Xirau al respecto: "'Estar" suele referirse a una forma limitada del tiempo. "Ser", a una forma definitiva, derecha y hecha para siempre. En este sentido parece claro que, limitados y

⁹⁰. Octavio Paz, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 13

⁹¹. *Poesía en movimiento*, p. 5

pasajeros, no somos o que, por lo menos, no *somos* en esta vida. Claro, si aquí el *somos*, la palabra *ser*, se toman como expresiones de algo absoluto, inmutable, fijo".⁹² Esta manera de estar implica una superación del lugar, de sí mismo. *Superar*: no *negar*. El encuentro con el presente/instante designado por Paz como <<fecha viva>>: "busco una fecha viva como un pájaro"⁹³, implica para el poeta mismo. Maya-Schärer Nussberger anota la imagen de fecha viva: "una metamorfosis, un desprendimiento, durante el cual el poeta irá convirtiéndose a su vez en "lugar de intersección" y cruce de caminos -en una "*figura de paso*", pues, abierto sobre la *palabra*, sobre el *poema*".⁹⁴ En *Piedra de sol* se presenta una noción del presente que alude a una creación poética, semejante al crecimiento de un árbol:

el instante traslúcido se cierra
y madura hacia dentro de mí, echa raíces
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros,
su mercurio circular por mis venas
árbol mental, frutos sabor de tiempo.⁹⁵

Que la búsqueda del presente --punto en donde ocurren no sólo la irrupción del instante/lugar de la vivacidad sino también la

⁹².Ramón Xirau, *El tiempo vivido*, p. 60

⁹³.Octavio Paz, <<Piedra de sol>>, en *Libertad bajo palabra*, p. 240

⁹⁴.Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 140

⁹⁵.Octavio Paz, <<Piedra de sol>>, en *Libertad bajo palabra*, p. 242

fusión del poeta, pues el poeta mismo se convierte en un signo en un espacio literario-- se obedece a la exigencia rítmica nos remite a lo que Northrop Frye llamó el orden de la palabra:

Claro está que la crítica no puede ser un estudio sistemático, a menos que haya en la literatura una cualidad que le permita serlo. Tenemos que adoptar, entonces, la hipótesis de que, del mismo modo en que existe un orden de la naturaleza detrás de las ciencias naturales, tampoco la literatura es un agregado o cúmulo de "obras", sino un orden de palabras.⁹⁶

¿Y cómo podríamos olvidar lo que Paz designa como "<<espacio intelectual>>: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice"?⁹⁷ Paz escribe:

La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventar una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras.(...) En tanto que esta última (literatura) se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal.⁹⁸

Lo que caracteriza a la modernidad consiste en el conocimiento que, al conocer, quiere también conocerse a sí mismo: pasión por el lenguaje y, asimismo, crítica del lenguaje. En ello hunden sus

⁹⁶.Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 33

⁹⁷.Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 39

⁹⁸.Ibid., pp. 41 y 44

raíces las aventuras de Rimbaud y de Mallarmé: el primero anda en busca de la palabra justa y dialéctica que da lugar a una <<alquimia del verbo>>, a la que termina por rechazar, asumiendo el silencio absoluto; el segundo parte de la Nada para crear un Libro total, irreductible a las contingencias, pero termina escribiendo un poema que es la imagen de la fragmentación, del azar. Ambos, fascinados por la conciencia extremada del lenguaje como médium, olvidan dos cosas: por una parte, la zona en que aparece la poesía es un espacio indeterminado entre el lector y el poema; por la otra, la inspiración de un poeta se llama memoria.

Ninguna obra poética es una creación *ex nihilo*: si el poeta se enfrenta a la página en blanco, como figuraba Mallarmé, sabemos que esa inocencia está impregnada de una tradición y de una memoria. No es sorprendente señalar en el caso de Paz el valor de sus consistencias en torno al diálogo cíclico entre la invención personal y la tradición:

En cada poema percibimos siempre la huella y la perfiguración de otros poemas, unos ya escritos y otros por escribir. Música en la que el hoy se enlaza al ayer y al mañana: ¿no es esto lo que llamamos tradición? En el dominio de la poesía no hay, como no los hay en todo el universo, ejemplares únicos, individuos aislados: hay familias y tribus, asambleas de columnas, galerías de reflejos.⁹⁹

⁹⁹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 75

En lo que concierne a la invención personal, el crítico Northrop Frye aborda el tema desde el punto de vista que venimos de indicar:

Apenas si es posible aceptar una visión crítica que confunde lo original con lo aborígen e imagine que un poeta creador se sienta a la mesa con un lápiz y unas cuartillas en blanco y termina produciendo un nuevo poema en un acto especial de creación ex nihilo.¹⁰⁰

La inspiración del poeta, repetimos, es su memoria y la aventura sucesiva de esa memoria frente al lenguaje. Del mismo modo que un nuevo descubrimiento científico manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de la naturaleza y, al mismo tiempo, se encuentra lógicamente relacionado con la estructura total de la ciencia existente, así el nuevo poema manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de las palabras. Al referirse a esto, Paz dice:

Cada poeta está destinado a decir unas cuantas cosas, que son suyas, únicamente suyas. Cosas vividas y sentidas, recordadas e incluso olvidadas.(...) Al mismo tiempo, esas sentimientos, emociones e ideas son el patrimonio común de los hombres y las mujeres. La cólera de Aquiles es un sentimiento universal, como la melancolía de Nerval o la visión del montón de huesos y de polvo que nos muestra Quevedo. Asimismo, las palabras del poeta son una transgresión del habla de su tiempo y de su gente; sus poemas son una violación de los estilos de sus predecesores: cada poeta entabla una lucha a muerte con sus maestros. Sin embargo, sus palabras son una variación apenas en el océano del lenguaje colectivo y sus poemas una resurrección de la

¹⁰⁰ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 132

tradicción: negamos a Garcilaso para continuar a Góngora, olvidamos a Góngora para revivir a Machado. Transgresión y restauración, no son tanto dos momentos de la creación literaria como las dos caras, las dos facetas simultáneas de la misma operación. Al negar a la tradición, la prolongamos; al imitar a nuestros predecesores, los cambiamos. La imitación es invención; la invención, restauración.¹⁰¹

Toda palabra asume de por sí, en mayor o menor grado, cierto tipo de violencia y, al mismo tiempo, la creación/restauración. Toda palabra traduce una *tensión* del sujeto/poema hacia la realidad a la que se refiere. El sentido, entonces, se hace sinónimo de totalidad, reintegración de lo disperso del acontecer a una unidad y nos hace decir, como Maya-Schärer Nussberger dice de Octavio Paz, que "como si el instante vivaz hiciera brotar igualmente como en torno a un centro vacío o vaciado -mejor dicho: en torno a un centro *ocupado* por su follaje delirante la *realidad del poema*".¹⁰²

Lo que presenciamos aquí es una secuencia que se destaca por lo que habría que llamar una falta de profundidad. Por efecto de un deslizamiento del haz al envés la profundidad se convierte en superficie, como si todo estuviera en un mismo plano. Frente a la *corporeidad* del mundo, la palabra no es sino un fantasma, no es sino pura irrealidad. Jason Wilson tiene razón cuando dice que "El mundo es una superficie concreta, sensual; lo que distorsiona es el lenguaje. Por eso la poesía trasciende el lenguaje para revelar al

¹⁰¹. Octavio Paz, *Convergencias*, pp. 146-147

¹⁰². Maya Schärer-Nussberger, *op. cit.*, p. 141

mundo como evidencia, como cosa desnuda y sin palabras, en toda su aterradora concreción"¹⁰³

Vale la pena repetir dos cosas para no perder de vista el hilo conductor: por una parte, la visión del instante no puede reducirse a mero hedonismo fácil y superficial, precisamente porque el presente tiene una dimensión *trágica* y otra *luminosa*: es una semilla que encierra los tres tiempos --el ayer, el mañana y el hoy-- y las dos vertientes de la existencia: la vida y la muerte. Con el despertar de la liberación, comprendemos que la idea no es dejar de elegir, sino elegir con perfecta conciencia de que en realidad no hay elección posible; por otra parte, en consecuencia, en el momento mismo en que nuestra atención se fija en la irrealidad de la palabra, ésta cobra cuerpo, forma que encarna en ritmos y palabras para volverse criaturas a un tiempo sensibles e imaginarias. En efecto, en las encarnaciones del instante poético se cumple, según Paz, la doble exigencia del arte: "ser una destrucción de la comunicación corriente y ser la creación de otra comunicación".¹⁰⁴ El poeta mexicano considera que la función social de la poesía reside en este principio dual:

Tiempo carnal, tiempo mortal: *el presente no es inalcanzable, el presente no es un territorio prohibido.*
¿Cómo tocarlo, cómo penetrar en su corazón transparente?

¹⁰³ Jason Wilson, *Octavio Paz: un estudio de su poesía*, Bogotá, Pluma, 1980, p. 158

¹⁰⁴ Octavio Paz, *Convergencias*, p. 115

No lo sé y creo que nadie lo sabe... Tal vez la alianza de poesía y rebelión nos dará la visión. En su conjunción veo la posibilidad del regreso del signo *cuerpo*: la encarnación de las imágenes, el regreso de la figura humana, radiante e irradiante de símbolos. Si la rebelión contemporánea (y no pienso únicamente en la de los jóvenes) no se disipa en una sucesión de algaradas o no degeneran en sistemas autoritarios y cerrados, si articula su pasión en la imaginación poética, en el sentido más libre y ancho de la palabra poesía, nuestros ojos incrédulos serán testigos del despertar y vuelta a nuestro abyecto mundo de esa realidad, corporal y espiritual, que llamamos *presencia amada*.¹⁰⁵

Allá donde los nombres descubren su inexistencia, la realidad tangible desaparece, como lo había dicho Paz muchos años antes en *El arco y la lira*: "Cosas y palabras se desangran por la misma herida".¹⁰⁶ Es la creencia en la identidad personal la que hace a la palabra una jaula fantástica, precisamente porque la creencia en la identidad personal no es sino "la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte".¹⁰⁷

De acuerdo con Paz, entre la realidad y nosotros no hay encuentro posible si no es en el vacío de la palabra. Es decir: "Una realidad absolutamente vacía y que, siendo absolutamente irreal --y por serlo-- es lo único absolutamente real".¹⁰⁸ Cuando llegamos a la meditación sobre la realidad tal cual es, la lengua que nos encierra será una ventana, un puesto de observación del mundo, de nuestros semejantes y de las otras lenguas.

¹⁰⁵. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, pp. 142-143

¹⁰⁶. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 29

¹⁰⁷. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 33

¹⁰⁸. Octavio Paz, *Sombras de obras*, p. 318

La corporeidad, que recobra la palabra en el momento en que ocurre un trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas, será algo espiritual, una figura mental. En vez de ostentar distintos grados de concreción y realidad, los elementos se enlazan, se suceden y reemplazan, se combinan los unos con los otros como dentro de un tapiz. Cada forma verbal producida por distintas combinaciones de los signos es el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre, en la medida en que la poesía se da como una cristalización de poderes y circunstancias ajenas a la voluntad creadora del poeta. Y, al mismo tiempo, cada una producida por distintas combinaciones es una forma verbal hecha de signos insustituibles e inmóviles, "lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo".¹⁰⁹ A los castigos impuestos por el poeta se debe el afloramiento de la poderosa vitalidad de las palabras; asistimos al triunfo de las palabras, no a su derrota.

"Mil y una" manera de metamorfosis de la poesía, que busca sin cesar su forma, no apunta hacia una suerte de metafísica, sino hacia trascendencia de las palabras, de una circunstancia de donde nace la poesía, a través del hecho de que le restituye a la circunstancia su verdadera presencia. No se trata del único mundo sino de la multiplicidad de mundos. La temática de la multiplicidad de mundos, apoyada en un tejido común de la que están hechos muchos mundos, desafía la exigencia intuitiva de que debe haber

¹⁰⁹. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, p. 15

algo inalterable que subyazca como fundamento y, asimismo, amenaza con dejarnos sin control alguno hilando nuestras inconscientes fantasías.

Si no sería error decir que hemos creado mitologías que se repite y en cuyos laberintos se pierden los hombres tratando de descifrar el universo, ¿sólo expresa nuestra imaginación un deseo infinito de conocer el universo que no es humano, esto es, no se deja penetrar por el hombre? ¿Nunca rasgará la imaginación los velos porque produce solamente ficción? A este respecto debe señalarse que para Paz, en cambio, la imaginación tiene el poder de transformar la realidad; la realidad pierde consistencia ante las imágenes del deseo. El crítico colombiano Javier Gonzalez hace una observación semejante cuando dice:

Para Paz el valor de la imagen no se reduce tan sólo a una simple proyección de fantasmas sobre una realidad indiferente: el sentido aportado por las imágenes cumple a la vez la función subjetiva de aclarar el campo de lo real. Ni elaboración proyectada por una imaginación pura, ni impresión sobre el sujeto de una realidad preexistente, las imágenes son la Presencia efectiva del mundo, el verdadero registro de nuestra experiencia; "La imagen no explica: invita a recrearla y literalmente a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética".¹¹⁰

De acuerdo con Paz, lo más real es el deseo, arraigando en la tierra y viviendo en relación subjetiva con los otros; lo que define al hombre es la desmesura:

¹¹⁰. Javier Gonzalez, *op. cit.*, pp. 182-183

La imaginación es la espuela del deseo,
su reino es inagotable e infinito como el fastidio,
su reverso y gemelo.

(...)

espuma roja del deseo, matanza en alta mar,
rocas azules del delirio,
formas, imágenes, burbujas, hambres de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida de hombre.¹¹¹

El hecho de que el objeto del deseo no se consiga por lo general no lleva a su cancelación sino, por lo contrario, a reactivarlo una y otra vez. Cabe considerar que el mundo real sería aquel que nos presenta alguna de las infinitas versiones alternativas y podríamos pensar que el resto de las versiones difieren de esa posible versión normativa en formas diversas de las que podríamos dar cuenta. A diferencia del físico que da por sentado que su mundo es el mundo real y explica, en consecuencia, las eliminaciones, adiciones, irregularidades y accidentes de otras versiones como las imperfecciones de la percepción, el poeta considera que el mundo de la percepción es fundamental y achaca las mutilaciones, las abstracciones o las simplificaciones destinadas a los intereses particulares.

No vale la pena repetir ahora la crítica tanto a la idea de una percepción que carece de concepto como a la idea de la sustancia como fundamento. Aunque el concepto sin percepción sea

¹¹¹ Octavio Paz, <<El prisionero>>, en *Libertad bajo palabra*, p. 109

meramente vacío, la percepción sin concepto es totalmente inoperante (*cf.* p. 54). Si nos despedimos de la falsa esperanza en un fundamento firme, si disolvemos la sustancia en función y si, por último, reconocemos que lo dado es algo que tomamos por nosotros mismos, podremos comprender la cuestión sobre cómo se hace la realidad del poema. Paz comenta respecto de la presunta voz del poeta:

Si el yo fuese realmente ilusorio y nuestros nombres no designasen sino apariencias, fantasmas en perpetuo cambio, el mundo también sería insustancial, un tejido de impresiones y sensaciones evanescentes. Si yo no soy yo, el mundo tampoco es el mundo. Esta idea despuebla a la realidad, la hace irrespirable. Por poco tiempo: las invenciones de la memoria, más allá de su error o de su verdad, no tarda en hacerla otra vez habitable y transitable. Las sensaciones reinventan al mundo y el mundo reinventa al yo.¹¹²

La actividad poética es la inscripción del instante extático, no estático; es la instantaneidad de la imagen, el relámpago del pensamiento. Por la superioridad sobre el tiempo normativo al que ficticiamente obedecemos, tales instantes acceden a nosotros libremente y nos sugieren en poder insuperable. Propulsada y llevada por deslumbramientos, nuestra memoria involuntaria obra sin consultar con nuestra razón o con nuestra voluntad. Aunque quisiéramos, no podemos escapar a esos instantes porque

¹¹². Octavio Paz, *In mediaciones*, p. 175

representan, no la verdad o el error de nosotros mismos, sino lo que ha grabado en nuestra identidad una señal imperecedera.

Para Octavio Paz, el poema es la mirada que hace posible la memoria. Ella no está antes del poema y éste no es la evocación de un pasado sino su configuración. La memoria es la facultad que evoca o resucita las emociones y los sentimientos, las sensaciones y las percepciones, las visiones y las imágenes. A través del chorro de la vivacidad queremos *dar marcha atrás* y recrear el momento en que se esculpió y se deshizo el ser entero. El poeta mexicano precisa la idea:

La memoria es nuestro bastón de ciego en los corredores y pasillos del tiempo. No nos devuelve esa pluralidad de personas que hemos sido pero abre ventanas para que veamos --no tanto a la intocable realidad como a su imagen. Las imágenes de la realidad que nos entregan la memoria y la imaginación son reales, incluso si la realidad no es enteramente real. No, no era irreal aquella ciudad de París, anclada, por decirlo así, en el golfo inmerso y casi inmóvil de un caliente día de verano, ni era irreal el terciopelo rojo de aquel sofá(...) ¹¹³

El mundo así recuperado sería un mundo sin géneros, sin orden ni movimiento, una fábula fragmentada del mundo que no tiene comienzo ni fin. Nuestro <<sistema visceral>> ¹¹⁴ como conjunto psíquico y fisiológico, gracias a la imaginación, que los antiguos llamaban con mayor exactitud: *fantasia*, cobra forma, encarna en

¹¹³.Ibid., pp. 175-176

¹¹⁴.Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 60

ritmos y palabras para volverse literalmente *fantasmas*. La fantasía es el mecanismo más específico y concreto por el cual el ego corporal se convierte en un alma. Paz dice al referirse a esto: "El alma, o como quiera llamarse a la psiquis humana, no sólo es razón o intelecto: también es una sensibilidad. El alma es cuerpo: sensación; la sensación se vuelve afecto, sentimiento, pasión".¹¹⁵

Para Paz, la memoria no yace en lo acumulado por el tiempo sino que surge de la distancia que es una profundidad y una perspectiva. La memoria es esencialmente regresiva; no es precisamente un recuerdo, sino la reanimación alucinante de un recuerdo, un modo de ilusionarse a sí mismo sustituyendo el presente por el pasado, o más bien mediante la negación identificando el presente con el pasado. A través de la memoria el yo absorbe los objetos perdidos y hace las identificaciones. Paz dice:

La memoria es creadora: resucita el pasado pero lo cambia.(...) En fin, al presentarse esos momentos en el teatro de nuestra conciencia, no asistimos realmente a la resurrección del pasado sino a su transmutación.(...) lo que vemos es una imagen que, al reproducir el pasado, de alguna manera lo cambia, lo transfigura. La memoria, al devolvernos esa imagen del pasado, lo convierte en presencia, es decir, en presente. En esa zona de incertidumbre, entre memoria e invención, entre pasado y presente, entre realidad e imagen, se despliega la fantasía poética.¹¹⁶

¹¹⁵. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 171

¹¹⁶. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 145

La fantasía poética, repetimos una vez más, nace de una circunstancia y a la vez la trasciende, no porque se vuelve una suerte de metafísica, sino porque le restituye a la circunstancia su verdadera presencia: las imágenes *primordiales*¹¹⁷ que hay en ella, todo ese sistema de signos que se van tramando en ella e imperceptiblemente van figurando el espíritu de los tiempos. Por lo tanto, los hilos de esta memoria no fijan la imagen dentro de una sucesión temporal, sino que la dispersan en la simultaneidad del presente. Su tejido no está hecho de las sucesiones del recuerdo sino de las asociaciones de la imagen.

Al territorio que antes se llamaba sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre, hay que descifrarlo desde lo que dice y más allá de ese decir. Pero ese más allá es siempre una *presencia*: no una inmovilidad abstracta ni un absoluto por alcanzar, sino un *tejido vivo y cambiante de relaciones*. La realidad que nos revela la transformación de este tejido no es sino

¹¹⁷. Si aceptamos el elemento arquetípico o convencional en las imágenes que vinculan un poema con otro, es posible encontrar una afinidad entre el término *primordial* y el *primitivo y popular*. En cuanto a la impresión de lo primitivo y popular, véase Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 146: "Con esto [la impresión de primitiva y popular que nos causa la fase arquetípica del simbolismo] quiero decir que poseen la facultad de comunicarse en el tiempo y en el espacio, respectivamente. De otro modo, significan más o menos lo mismo. El arte popular es normalmente tachado de vulgar por la gente culta de su época; luego pierde el favor de su público original, a medida que va creciendo una nueva generación; luego comienza a fundirse en la iluminación más tenue de lo "raro" y la gente culta se interesa en él; y finalmente comienza a adoptar la dignidad arcaica de lo primitivo".

lo *real* que nos ofrece una concepción de la literatura. Northrop Frye esboza un razonamiento similar cuando dice: "Lo que ahora se nos ofrece es una concepción de la literatura como cuerpo de creaciones hipotéticas que no están necesariamente comprometidas en los mundos de la verdad y de los hechos, ni necesariamente apartadas de ellos, sino que pueden entablar cualquier clase de relación con ellos, yendo de la más explícita a la menos".¹¹⁸

Que el poeta inventa la realidad real no significa crear otra realidad paralela a la del mundo. Para Paz, al igual que a los surrealistas, la invención es una nueva conquista verbal del mundo. A través de una tentativa de reencontrar lo que había desaparecido en las aguas del tiempo, el poeta llega a un determinado punto, el que Aristóteles llama *anagnorisis* o reconocimiento. A este respecto Rachel Phillips señala:

Lo que es visto y reconocido es cambiado mágicamente poniéndolo en relación con alguna faceta de la realidad distante, pero por lo demás reconocible. Así (..)inicia una serie de ideas asociadas que conduce más allá de lo real hasta las profundidades del espíritu inconsciente. Este inconsciente es donde están escondidos o semiescondidos los temores sin nombre y los tabúes atávicos que comunican tan adecuadamente el sentimiento paziano de enajenación, tanto de la realidad exterior como de la fuente de inspiración poética.¹¹⁹

¹¹⁸.Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 127

¹¹⁹.Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 114

Podemos pensar que el marco de la imaginación poética, que se extiende desde el más acá hasta el más allá de la imagen y contempla entre esos dos extremos el conjunto de la historia humana, señala el marco de toda la experiencia humana y establece el contexto último de todas las obras de cualquier literatura. Al mismo tiempo nos enteramos de que el marco de la imaginación poética equivale a lo que Frye llamó "una especie de escala deslizante"¹²⁰ que va de extremos de la palabra en un extremo hasta palabras extremas en el otro. A este respecto Paz señala:

Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. *El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo.*(...) Más acá de la imagen yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.¹²¹

Lo que el conjunto de esas obras tienden a figurar es un espacio, más que transcurrir en el tiempo: un espacio en donde encarna cada obra como una experiencia imaginativa potencialmente unificada.

Una vez que retiramos de la exterioridad el espacio concebido como estructura racional, se convierte en lo que Paz llama "un

¹²⁰ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 125

¹²¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 111. Subrayado es mío.

todo en movimiento"¹²² en que "las razones se transforman en correspondencias, los silogismos en analogías y la marcha intelectual en fluir de imágenes".¹²³ Si es cierto que el lenguaje sólo confirma los desniveles --reproduce el estilo del deseo: ese deseo cuyo objeto nunca se hace presente o que lo hace para desvanecerse, que es siempre otro y que, por ello, no se deja expresar más que por imágenes paradójicas-- no es menos cierto que "la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial".¹²⁴ En el espacio como entidad positiva en sí misma, no como receptáculo de las cosas que en él se destaca, sino como matriz de las mismas, el poema no es más que una *inminencia*: dispuesto siempre a ser *otro* sin dejar de ser lo que es .

5. La fragmentación, la revelación

Al final de la obra de Proust el Narrador contempla la cristalización del tiempo vivido, un

¹²².Ibid., p. 221

¹²³.Ibid., p. 68

¹²⁴.Ibid., p. 112

tiempo suyo e intransferible
pero que ya no es suyo: es
la realidad tal cual, apenas
una vibración, nuestra
porción de inmortalidad.

Octavio Paz, *La llama
doble*

El universo se convierte en un sistema de signos donde todo comunica sentido: universo semántico. El universo nos habla por intermedio del fragmento gracias al cual aquél *se revela*. Paz observa que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos:

Los universos se desgranan
Un mundo cae
Se enciende una semilla
Cada palabra palpita
Oigo tu latir en la sombra
Enigma en forma de reloj de arena
Mujer dormida
Espacio espacios animados
Anima mundi
Materia maternal
Perpetua desterrada de sí misma
Y caída perpetua en su entraña vacía
Anima mundi
Madre de las razas errantes
De soles y de hombres
Emigran los espacios¹²⁵

En el espacio en donde convergen el tiempo absoluto del universo y el instante vivido del fragmento, la poesía no es un fenómeno

¹²⁵. Octavio Paz, <<Viento entero>>, en *Ladera este*, pp. 106-107

particular del lenguaje humano sino una propiedad de la naturaleza entera, regida por distintas fuerzas que se resuelven en la creación de estados en equilibrio dinámico entre dos extremos o tendencias: la concentración y la dispersión, lo centrífugo y lo centrípeto. En los versos siguientes de Paz se destaca esta idea:

Todo es puerta

Todo es puente

Ahora marchamos en la otra orilla

El río de los signos

Mira correr el río de los astros

Se abrazan y separan vuelven a juntarse

Hablar entre ellos un lenguaje de incendios

Sus luchas sus amores

Son la creación y la destrucción de los mundos

La noche se abre

Mano inmensa

Constelación de signos

Escritura silencio que cante

Siglos generaciones eras

Sílabas que alguien dice

Palabras que alguien oye

Pórticos de pilares transparentes

Ecos llamados señas laberintos

Parpadea el instante y dice algo

Escucha abre los ojos ciérralos

La marea se levanta

Algo se prepara¹²⁶

Y aquí tenemos ya el centro nervioso de la obra de Paz: su simbiosis que se ve al mismo tiempo desde dentro y desde fuera; inventar y ser inventado son parte de un mismo proceso. En este

¹²⁶. Octavio Paz, <<Noche en claro>>, en *Salamandra*, p. 62

procedimiento dialéctico el poeta mexicano se nos aparece a la luz de una delicada balanza verbal. Las palabras no son ya símbolos sino signos; no dicen nada de antemano sino después que se combinan entre sí y tejen un sistema de relaciones. La diferencia entre símbolo y signo estriba, según Octavio Paz, en la función referencial que desempeña la imagen en cada caso: "Los símbolos han perdido sentido a fuerza de tener tantos y tan contradictorios. En cambio, los signos son menos ambiciosos y más ágiles: no son los emblemas de una "concepción del mundo" sino las piezas móviles de una sintaxis".¹²⁷ Por ello, el símbolo requiere la intelectualización de la analogía, mientras que al signo le basta con despertar la imaginación o la sensibilidad. Todo ello encuentra justo respaldo teórico tanto en la poética de Mallarmé (cf. pp. 208-209) como en un estilo simultaneísta de Apollinaire, sobre el que Paz ha escrito lo siguiente:

(...) Es un ejemplo de las posibilidades y limitaciones de una poética fundada en la expresión simultánea de realidades alejadas en el espacio o en el tiempo, que el poeta enfrenta para mostrarnos que lo *ya visto* es lo *nunca visto*. (...) En el poema, el centro de atracción no son las relaciones entre los objetos *sobre* una tela inmóvil sino *en* un texto en movimiento. (...) En verdad no vemos pasar a las cosas: vemos que las cosas pasan por el poeta --también pasa. (...) Un espacio que es asimismo tiempo y unas cosas que son palabras. El poema de Apollinaire no es la presentación de una realidad: es la presentación de un poeta en la realidad.¹²⁸

¹²⁷. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 122

¹²⁸. Octavio Paz, *Puertas al campo*, pp. 34-36

Abatidas las murallas tradicionales de lo espacial y lo temporal, el universo vivido por el poeta es un orden disperso, en continua fragmentación, pero que da libre curso al fluir de su conciencia, "asaltada por un espectáculo múltiple, interior y exterior, hecho de lo que ven sus ojos, recuerdan su piel y su alma, oyen sus oídos y presiente su imaginación".¹²⁹ Lo cual nos devuelve una vez más al concepto de los "signos en rotación" o "poesía en movimiento" y a aquella idea de la poesía actual entregada a "una búsqueda del sentido", cuya verdadera significación habrá de encontrarse en un horizonte aún futuro (*cf.* p. 209).

En tales circunstancias, la escritura es un espacio cambiante y el poema un conjunto de signos que tejen una red de relaciones. ¿Qué cubre ese tejido: un cuerpo o un vacío? El lenguaje puede, quiere ser el puente, pero para serlo debe constituir un cuerpo. Frente al materialismo abstracto de Occidente que nos ha legado un mundo sin cuerpo, la noción de corporeidad permite espacializar la obra poética, de la misma manera que ha restituido el sujeto a su materialidad erótica. Octavio Paz plantea la analogía entre el cuerpo y la escritura por ser los dos a un mismo tiempo signos y realidades sensibles. En esta analogía, que aportan una nueva orientación estética al poema, se manifiesta la influencia oriental. Sólo que esta aportación oriental a su estética se edifica

¹²⁹.Ibid., p. 38

siempre sobre la base de su formación surrealista. Diego Martínez Torron dice a este respecto: "En realidad, la filosofía oriental, y especialmente las doctrinas tántricas, únicamente han venido a aportar una nueva dimensión de profundidad y grandeza a los temas que aprendió durante su juventud, en las lecturas de románticos y en su amistad con los poetas surrealistas franceses. No obstante, su concepción del cuerpo va ahora mucho más allá, y establece una idea analógica, que también será aplicable a la escritura".¹³⁰

La corporeización del poema y la concepción recíproca del cuerpo como signo poético nos remite a una vuelta hacia un lenguaje anterior a todos los lenguajes. Para Paz la corporeización del signo significa una autonomía fulgurante y fragmentada, que se disuelve en la multiplicidad:

Aunque intraducible a esta o aquella significación, ese lenguaje no carece de sentido. Más exactamente: aquello que enuncia no está antes de la significación sino después. No es un balbuceo presignificativo: es una realidad a un tiempo física y espiritual, audible y mental, que ha atravesado el dominio de los significados y los ha incendiado. No está más acá sino más allá del sentido. El decir cesa de significar: muestra realidades que son ininteligibles e intraducibles pero no incompresibles. No significa y, al mismo tiempo, está impregnado de sentido.¹³¹

¹³⁰.Diego Martínez Torron, <<Escritura, cuerpo del silencio>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 266

¹³¹.Octavio Paz, *Sombras de obras*, pp. 19-20

Lo mismo el poema que la persona amada tienen cuerpo pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que, a su vez, se disipan (cf. pp. 182-183). Esta correspondencia es evocada en *Pasado en claro*:

Revelaciones y abominaciones:
el cuerpo y sus lenguajes
entretajidos, nudo de fantasmas
palpados por el pensamiento
y por el tacto disipados¹³²

El juego de la dialéctica culmina en el intercambio de los signos cuerpo y no-cuerpo hasta su completa indiferenciación: el pensamiento que toca, el cuerpo que se disuelve al tocar. Refiriéndose a esto, Paz dice:

Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino, el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte --como un texto-- en porciones que son sensaciones instantáneas. El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpagos que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca.¹³³

¹³². Octavio Paz, *Pasado en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1978, p. 17

¹³³. Juan Goytisolo, <<El lenguaje del cuerpo>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 299

Lo mismo el poema que la persona amada tienen cuerpo pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que, a su vez, se disipan (cf. pp. 182-183). Esta correspondencia es evocada en *Pasado en claro*:

Revelaciones y abominaciones:
el cuerpo y sus lenguajes
entretajidos, nudo de fantasmas
palpados por el pensamiento
y por el tacto disipados¹³²

El juego de la dialéctica culmina en el intercambio de los signos cuerpo y no-cuerpo hasta su completa indiferenciación: el pensamiento que toca, el cuerpo que se disuelve al tocar. Refiriéndose a esto, Paz dice:

Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino, el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte --como un texto-- en porciones que son sensaciones instantáneas. El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpagos que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca.¹³³

¹³² Octavio Paz, *Pasado en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1978, p. 17

¹³³ Juan Goytisolo, <<El lenguaje del cuerpo>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 299

Es la conciencia de la diferencia entre la realidad y el deseo la que lleva, en parte, a partir del fragmento, a reconocer que un cuerpo nunca se posee en su totalidad. Así, Esplendor, en *El mono gramático*, no es un cuerpo reconocido como entero sino como fragmento, como diferencia. Y también es un cuerpo que se hace fragmento, se pulveriza cuando se busca nuevamente como la palabra:

El cuerpo de Esplendor al repartirse, dispersarse, disiparse en mi cuerpo al repartirse, dispersarse, disiparse en el cuerpo de Esplendor: respiración, temperatura, contorno, bulto que lentamente bajo la presión de las yemas de mis dedos deja de ser una confusión de latidos y se congrega y reúne consigo mismo, (...) Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen, aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase, el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.¹³⁴

Esplendor configura así lo nunca alcanzado salvo de modo analógico; es la palabra nunca conseguida: lo lejano --lo que nunca se toca realmente, salvo en su periferia-- y lo que sólo es próximo en tanto fragmento separado de su origen, de la totalidad. En una conversación con Julian Ríos, se vuelve patente esta idea cuando habla sobre Cortázar:

todas esas parejas, todos esos tiempos y todos esos espacios son metáforas de una sola pareja, de un solo tiempo y un solo espacio, pero esa pareja de parejas no la vemos. (...) El

¹³⁴ Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 139-140

tiempo y el espacio se pluraliza y todos esos tiempos y espacios distintos se comunican entre ellos, se acoplan. Ese acoplamiento es parte de la rotación universal del erotismo cósmico. Cada uno de nosotros no es sino el fragmento de una frase y todas esas frases integran una inmensa metáfora, son figuras de una danza. Pero nosotros no podemos ver la danza, no podemos oír esa palabra que es la analogía universal.¹³⁵

Sería erróneo, sin embargo, ver una contradicción entre la afirmación de los valores corporales y el reconocimiento de la calidad fantasmática de la corporeidad. No se está dando marcha atrás, o negando la existencia real del cuerpo y de sus objetos. El autor mexicano, al contrario, da un paso adelante en el entendimiento de la fragmentación al mostrar en él el agotamiento de nuestro modelo del tiempo: "Fragmentación que se transforma en lo contrario de la fragmentación, en un discurso, pero no en un discurso lineal en que una cosa va detrás de la otra, sino en un discurso analógico en que cada cosa se corresponde con otra".¹³⁶ Más allá del movimiento dialéctico, en el que se encadenan infinitamente las alteridades, despunta otra cosa: un silencio después de la palabra en el que parece anunciarse la resolución del lenguaje. En una reseña del libro de Maya Schärer-Nussberger, Manuel Ulacia establece las correspondencias entre poema/persona amada, silencio y camino en la obra de Paz:

¹³⁵. Octavio Paz, *Solo a dos voces*, En colaboración con Julián Ríos, Barcelona, Lumen, 1973, sin paginar.

¹³⁶. *Ibid.*

Al abrirse los signos unos sobre otros y al reflejarse mutuamente, éstos tienden a construirse en "sistemas", detrás de los cuales, se esboza el "sistema de los sistemas", de cuya clausura surge una nueva liberación mediante otra "ruptura". En el plano lingüístico ésta se presenta como transformación del lenguaje en un "lugar de paso", en donde la *palabra* se abre sobre el *silencio* y el significado sobre el no-significado. La obra de Paz es un *camino* que se dirige siempre hacia el "otro", hacia "lo otro", que busca siempre a través de ese encuentro una liberación del ser. Una de las formas en las que se da este salto es el amor. Las otras dos son la poesía y la libertad. Las tres categorías rompen la "clausura" de la identidad para llegar a la "otredad".¹³⁷

La poesía como *camino* inicia un nuevo tipo de creaciones: un poema inacabado en perpetuo acabamiento. El poeta descubre de pronto que el camino es la meta, y en este momento el silencio pasa también a ser tema de la creación artística. El silencio es la representación de procesos combinatorios, inaudibles e invisibles de los factores innumerables, manteniendo la tensión en relación a lo inexpresable. Sin contemplar esos procesos, es imposible comprender lo audible y lo visible. <<Blanco>> es uno de los ejemplos mejor logrados en que se reflejan las tensiones del lenguaje, gracias a las cuales la poesía coincide con la meditación y con la experiencia de lo espiritual:

El habla
 Irreal
Da realidad al silencio

¹³⁷ Manuel Ulacia, <<Octavio Paz: Trayectorias y visiones, de Maya Schärer-Nussberger>>, en *Vuelta*, Octubre de 1990, Número 167, p. 35

Callar
 Es un tejido de lenguaje
 Silencio
 Sello
 Centelleo
 En la frente
 En los labios
 Antes de evaporarse
 Apariciones y desapariciones
 La realidad y sus resurrecciones
 El silencio reposa en el habla¹³⁸

El poema no es ya palabra en el tiempo, sino palabra y silencio en el tiempo-espacio. La palabra y el silencio no son realidades separadas sino que se interpenetran. Esta compenetración de palabra y silencio es el eje alrededor del cual gira la poesía --esos signos en rotación.

El silencio es la distancia que hay de una palabra a la otra, de un verso al otro, y esa distancia no es un mero intervalo sino que es un medio ambiente, un campo de unión. El silencio es un campo de unión en el que se identifican mejor que en cualquier otro espacio el poeta y el lector, el fondo y la forma. El contenido expresivo de la palabra y del verso se une con el significado sugerido por el silencio, el vacío entre palabra y palabra, entre verso y verso. Paz dice: "Ciertamente, las palabras también fueron cosas antes de ser nombres de cosas. Lo fueron en el mito del poeta inocente, esto es, antes del lenguaje. Las opacas palabras del poeta real evocan el habla de antes del lenguaje, el entrevisto acuerdo

¹³⁸ Octavio Paz, <<Blanco>>, en *Ladera este*, p. 167

de los mismos hechos, no debemos pensar que con ello se implica la existencia de hechos independientes sobre los cuales pueden formularse esas versiones. Nada más alejado de una categoría *a priori* que el silencio como una posibilidad, que vibra y se dispersa de forma discontinua. Nada más opuesto al agotamiento estético que el silencio como exceso de realidad. Pierre Dhainaut precisa a este respecto:

Si, evidentemente, la mirada mantiene sus derechos, ya no es la única, ¿es entonces la primera?; las imágenes sólo tienen sentido en el ritmo que las contiene y las asocia, ritmo continuo, que destruye, que reconstruye. Igualmente --y sobre todo--, la palabra no se concibe sin el silencio.¹⁴¹

Acertadamente, Jean Franco apunta que Paz emplea la palabra silencio en sentido análogo al de espacio o de hoja en blanco, concluyendo que para el poeta el poema es un viaje entre silencio y silencio.¹⁴² No es otra cosa que esta concepción del silencio la que lleva a Paz a pensar en el compromiso de las formas como el único viable para el poeta:

Enamorado del silencio el poeta no tiene más remedio que hablar. La palabra se apoya en un silencio anterior al habla -- un presentimiento de lenguaje. El silencio, después de la palabra, reposa en un lenguaje --es un silencio cifrado. El

¹⁴¹. Pierre Dhainaut, <<El sol, la nieve, y la última palabra>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 145

¹⁴². Véase Jean Franco, <<El espacio>>, en *Aproximación a Octavio Paz*, Edición de Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 78

poema es tránsito entre uno y otro silencio --entre el querer decir y el callar que funde querer y decir.¹⁴³

En estas ideas de Paz, se ve claramente que hay dos silencios: por una parte, hay un silencio exterior que sirve de marco al poema en virtud de fuerza centrípeta de las palabras, resistiendo a su movilidad e intercambiableidad; por la otra, un silencio interior provee de continuidad a las palabras y, asimismo, une al poeta y al lector. Ambos, el silencio exterior y el interior, son desde luego parte integral del poema. Pero a las miradas de los lectores se debe el estallido del silencio interior; la transformación de semilla en un árbol depende de las miradas ajenas a la del poeta. Para Paz el sentido aportado por las imágenes cumple a la vez la función subjetiva de aclarar el campo de la realidad real: "La semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal (...) nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en otra, siempre otra. Los frutos sexuales y las flores carnívoras de la alteridad brotan del tallo único de la identidad".¹⁴⁴ De acuerdo con Paz, el deseo del poeta, alimentado del silencio de unidad, no es ser apreciado o admirado sino transferir a los demás la energía y el hábito imaginativo de su mente.

El silencio es la distancia gracias a la cual el poema se vuelve *lugar abierto* que hace posible la conjunción de las miradas. El silencio es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra

¹⁴³. Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 74-75

¹⁴⁴. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 111

ridículo las interpretaciones casi siempre unívocas. Paz dice: "Todo silencio humano contiene un habla. Callamos, decía Sor Juana, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo lo que quisiéramos decir. El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente".¹⁴⁸ En un trabajo de Javier Gonzalez sobre Octavio Paz descubrimos una afirmación consonante:

La aproximación entre silencio e imagen brinda la última clave de la especificidad de la imagen poética: se trata de una revelación lograda después del derrumbamiento de las apariencias de la cotidianidad. La imagen poética surge en el umbral de lo Inexpresable y su lenguaje es el silencio. Se ofrece así una visión directa de la realidad, en la medida en que ese real cambia y se dispersa: allí donde la realidad permanente aún sin nombrar. Los vínculos entre el mundo y la conciencia se hacen difíciles, equívocos: la imagen aparece como una revelación silenciosa.¹⁴⁹

A diferencia de la científica o lógica --la primera pretende transformar el máximo de calidad en cantidad y la segunda el máximo de lenguaje común y vivo en signos de un lenguaje preciso --, la formalización artística no pretende describir el profundo esqueleto formal de la realidad o del lenguaje, sino, al contrario, traer a la superficie y encontrar la manifestación formal de los posibles contenidos de la realidad. Se trata de hacer emerger a la

¹⁴⁸. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 56

¹⁴⁹. Javier Gonzalez, op. cit., p. 184

superficie, donde nuestros sentidos pueden captarlo, todas las profundidades.

Las capas más profundas del ser y los estratos más superficiales de la conciencia son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos *vida*. Vivir como *individuación* evolutiva es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño, hacia lo desconocido y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Y el encuentro con el extraño no consiste sino en continuo salir de nosotros mismos, o sea "ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir".¹⁵⁰

Ante el vacío abierto, alrededor del cual produce sin cesar un flujo y reflujo rítmico de signos, el poeta formaliza así transformando el máximo de función en forma, el máximo de exigencia en aparente gratitud, el máximo de necesidad en juego, el máximo de ideales en imágenes. El poeta da forma en el lenguaje, por el lenguaje, al otro de cada signo para tratar de producir una identidad a partir de contenidos semánticos que se excluyen. Paz recuerda que la forma no es el triunfo contra la muerte ni una nueva trampa de Tanatos y de su cómplice, la sublimación, sino el amor frenético, deseo exasperado e infinitamente paciente por fijar --no al cuerpo sino al movimiento

¹⁵⁰. Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Introducción de Octavio Paz, Barcelona, Barral Ed., 1970, p. 7

del cuerpo: el cuerpo en movimiento hacia la muerte.¹⁵¹ Aquí presenciamos una obra *verticalizada* en contraste con extensión *horizontal* que nos muestra la movilidad del lenguaje. Oigamos a Maya-Schärer Nussberger: "Frente a la extensión horizontal de un lenguaje/mar, frente a un lenguaje tendido, el poema se define como lenguaje erguido; es una figura vertical. O sea, al encarnar el ritmo de vaivén, el poema no logra sólo detenerlo y darle cuerpo sino también arrancarlo al flujo y reflujo horizontal de las mareas para convertirlo en un vaivén vertical".¹⁵² En efecto, debemos entender por verticalidad de una obra una *presencia*, en virtud de su dinamicidad, como aparecer, no como apariencia; mejor dicho: una *presencialización* porque es un acto nunca acabado de cumplirse. Suspendido en el abismo, el poeta, por un instante fulgurante, ya es todo lo que quería ser. Al referirse a esto, Paz escribe:

La visión de la poesía es la de la convergencia de todos los puntos. Fin del camino. Es la visión de Hanuman al saltar (géiser) del valle al pico del monte o al precipitarse (aerolito) desde el astro hasta el fondo del mar: la visión vertiginosa y transversal que revela al universo no como una sucesión, un movimiento, sino como una asamblea de espacios y tiempos, una quietud. La convergencia es quietud porque en su ápice los distintos momentos, al fundirse, se anulan; al mismo tiempo, desde esa cima de inmovilidad, percibimos al universo como una asamblea de mundos en rotación.¹⁵³

¹⁵¹. Véase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 23

¹⁵². Maya Schärer-Nussberger, op. cit., p. 174

¹⁵³. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 134

Fascinado por la forma que encarna desplazando sin cesar a las nuevas coordenadas de tiempo y de espacio, la única respuesta que se encuentra parece estar dada por el eco que cada signo produce dentro del sintagma. La precaria aproximación de los signos en la frase configura imágenes paradójicas: los términos no pueden identificarse pero la *tensión* se mantiene entre los mismos: fusión de la dualidad *esculpirse-desmoronarse* en un movimiento que la abraza sin suprimirla. En su propio trabajo creativo Octavio Paz se guía también por este principio de mantener en tensión los dos extremos:

Puesto que movimiento es una metáfora de cambio, lo mejor será decir: no-cambio es (siempre) cambio. Al fin parece que he llegado al desequilibrio deseado.(...) No hay principio, no hay palabra original. cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones. Transparencia en la que el haz es el envés: la fijeza siempre es momentánea.¹⁵⁴

La frase quiere llenarse para parecerse a la plenitud de la identidad: el lenguaje prolifera y cambia constantemente de significado: *repetición y variación*. En realidad, lo que se busca no es sólo el deseo de alcanzar el punto en donde fuera posible juntar inmovilidad y cambio, quietud y movimiento, sino el deseo de crearlo: el cuerpo fijo de la imagen que detendría el tiempo, que actualizaría la fijeza. Es éste el presente perpetuo de que habla

¹⁵⁴.Ibid., pp. 27-28

Paz; el momento luminoso de la imagen que cerrará la brecha de la alteridad entre la palabra y el objeto, el poeta y el mundo, el yo y el tú. Maya-Schärer Nussberger hace una observación semejante cuando dice: "Es como si despuntase aquí la posibilidad de realizar la doble reconciliación anhelada por el poeta: la del cuerpo con el no-cuerpo (o el espíritu) y la del nombre con el objeto que designa".¹⁵⁵

Si el lenguaje no puede comentarse y redefinirse a sí mismo sino dentro de sí mismo, si la transposición que los signos realizan respecto de la realidad sólo se sostiene a sí misma, la poesía debe hacer hablar al lenguaje, por decirlo así, desarmarlo. Es decir: debe tender los puentes de la analogía para recrear transparencias y *en esto ver aquello*. La visión, que *revela* la identidad de *transcurrirse y quedarse*, no se apoya en la realidad-paisaje; la realidad, al revés, es la que se sustenta en la visión poética. Mejor dicho: la realidad no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas. Una realidad no es la descripción de lo que ven nuestros ojos sino la *revelación* de lo que está atrás de las apariencias visuales. Una realidad revelada por la visión poética nunca está referido a sí misma sino a otra cosa, a un más allá.

La estructura misma de la poesía de Paz es tan reveladora, no sólo por la visión esencialmente rítmica que se impone en ella, sino también porque incluyen los caleidoscopios de la figuración, el

¹⁵⁵. Maya Schärer- Nussberger, op. cit., p. 153

ininterrumpido chorro de metáforas en las que irá encarnándose el ir y venir del oleaje de palabras. En verdad, si un texto se resuelve en varios textos, ello supone que el poema, vale la pena repetir, es una inminencia: dispuesto siempre a ser otro sin dejar de ser lo que es. Octavio Paz resume así cuando dice del mundo de Pessoa:

El mundo de Pessoa no es ni este mundo ni el otro. La palabra ausencia podría definirlo, si por ausencia se entiende un estado fluido, en el que la presencia se desvanece y la ausencia es anuncio de ¿qué? --momento en que lo presente ya no está y apenas despunta aquello que, tal vez, va a ser. El desierto urbano se cubre de signos: las piedras dicen algo, el viento dice, la ventana iluminada y el árbol solo de la esquina dicen, todo está diciendo algo, no esto que digo sino otra cosa, siempre otra cosa, la misma cosa que nunca se dice. La ausencia no es sólo privación sino presentimiento de una presencia que jamás se muestra enteramente. Poemas herméticos y canciones coinciden: en la ausencia, en la irrealidad que somos, algo está presente.¹⁵⁶

El hombre como ser que padece su propia trascendencia quiere salir de sí mismo --está siempre fuera de sí; el hombre quiere ser *otro* sin dejar de ser sí mismo. Si es cierto que la palabra *como*-- imagen por comparación-- implica la distancia entre el que mira y aquello que mira, entre el nombre y aquello que nombra, también lo es que alude a la voluntad de abolirla. La distancia engendra la imaginación erótica que tiende, a su vez, el deseo entre el hombre y la realidad. La imaginación erótica se manifiesta en la infinita variedad de formas. Invención, variación incesante (cf. pp. 182 y

¹⁵⁶ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 162

215). El autor mexicano dice: "nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo(...)"¹⁵⁷ Afirmaciones consonantes con las que siguen. Una poética erótica y una erótica verbal son:

la experiencia de la vida plena puesto que se nos aparece como un todo palpable y en el que penetramos también como una totalidad; al mismo tiempo, es la vida vacía, que se mira a sí misma, que se representa. Imita, y se inventa; inventa, y se imita. Experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un más allá.¹⁵⁸

En verdad, podríamos decir que nuestra vida concreta es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos <<espíritu>>. La musa de la memoria es a la vez la musa de *libertad espiritual*. No es ya difícil reconocer qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy. No es difícil reconocer en la idea de reproducción imitativa, que la poesía había planteado desde siempre, una exigencia de recuperar la vida concreta que reúne la pareja vida-muerte, reconquista lo uno en lo otro, y así descubre la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos.

¹⁵⁷. Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971, p. 187

¹⁵⁸. Ibid.

Entendiendo por reproducción imitativa recrear arquetipos, el poeta, al crear su experiencia, convoca un pasado que es un futuro. Para Paz el poeta realiza creación original mediante frase poética: "evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular".¹⁵⁹ De ahí que en el eje de las figuras pazianas esté siempre el mismo chorro de la vivacidad, el mismo ritmo de la vida/muerte.

El vaivén vertical que ritma la poesía paziana nos remite a la noción de *interpretación figural* de la que se sirvió Erich Auerbach para explicar las identificaciones religiosas y poéticas. No nos importará hacer una cita tan larga, porque nos parece altamente reveladora:

La interpretación figural establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquél o lo consume. Los dos polos de la figura están esperados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contenidos en la corriente fluida de la vida histórica, pero la comprensión, el *intellectus spiritualis*, de su conexión, es un acto espiritual.(...) Por ejemplo, al interpretar un episodio como el sacrificio de Isaac, en tanto que prefiguración del sacrificio de Cristo, de forma que en el primero está anunciado y prometido el segundo, mientras que éste consume plenamente al primero - *figuram implere* es la expresión-, se establece una conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni causalmente se

¹⁵⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 66

hallan enlazados, conexión que, racionalmente y en el curso horizontal, si se me permite esta expresión de extensión temporal, es imposible establecer. La imposibilidad desaparece tan pronto como se unen ambos acontecimientos verticalmente con la Providencia Divina, que es la misma que de este modo puede planear la historia y proporcionar la clave para su comprensión. La conexión temporal-horizontal y causal de los acaecerse se disuelve, el "ahora" y el "aquí" ya no constituyen eslabones de un decurso terrenal, sino que son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro, y, propiamente, ante los ojos de Dios, se trata de algo eterno, de todos los tiempos, algo consumado en fragmentario devenir terrenal.¹⁶⁰

La identificación religiosa y la poética difieren sólo en intención, siendo la primera existencial y la segunda metafórica. Cabe destacar que decir que en el primero está anunciado y prometido el segundo y éste consume plenamente al primero no quiere decir que la expectativa indeterminada de sentido que hace que un poema tenga un significado pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total. Esto es lo que podemos llamar seducción idealista que no hace justicia a la auténtica circunstancia de que un poema nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje. A una seducción idealista la *interpretación figural* opone una idea de que se reúnen ambos acontecimientos *verticalmente*: la obra descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. La *verticalidad*, el eje vertical, implica tanto la *insustituibilidad*

¹⁶⁰ Erich Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 75-76

de obra como la *tensión contradictoria* que tira del centro en donde no serían ya sino una sola palabra indivisa: una vuelta atrás, una vuelta de las palabras a su naturaleza primera, es decir, a su pluralidad de significados, a sus varios significados latentes, sin dejar de ser un lugar/instante vivaz. No sería difícil encontrar que Paz esboza un razonamiento curiosamente similar al que Erich Auerbach elaboró:

En alguna parte Valéry dice que "el poema es el desarrollo de una exclamación". Entre *desarrollo* y *exclamación* hay una tensión contradictoria; y yo agregaría que esa tensión *es* el poema. Si uno de los dos términos desaparece, el poema regresa a la interjección maquinal o se convierte en ampliación elocuente, descripción o teorema. El *desarrollo* es un lenguaje que se crea a sí mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación. Poema: oreja que escucha a una boca que dice lo que no dijo la exclamación.(...) La realidad indicada por la exclamación permanece innombrada: está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre. Es una inminencia ¿de qué? El *desarrollo* no es una pregunta ni una respuesta: es una convocación. El poema -boca que habla y oreja que oye- será la revelación de aquello que la exclamación señala sin nombrar. Digo revelación y no explicación. Si el *desarrollo* es una explicación, la realidad no será revelada sino elucidada y el lenguaje sufrirá una mutilación.¹⁶¹

Si el poema no es, de hecho, más que las figuraciones de un ritmo en que se fundan el lenguaje y el pensamiento, si no hay lenguaje que no ostente una estructura rítmica, ¿qué es la *otra* coherencia,

¹⁶¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 46-47

la coherencia poética, sino el ritmo? En *Corriente alterna* Paz recuerda que "el ritmo es la metáfora original y contiene a todas las otras"¹⁶², no con la continuidad uniforme de la eternidad, sino con la perpetuidad que permite lo discontinuo y distinto. El presente *ritmado* es divisible hasta el infinito porque *individualmente* no lo está; se ramifica y admite la dispersión. Asistimos al despliegue luminoso de la palabra. Leemos en el ritmo poético los fragmentos de un relato fabuloso; se trata de una fusión que no es tanto suma como la relación de un tejido como una continua metamorfosis. El autor mexicano aclara: "Nadie está solo y, cada cambio aquí provoca otro cambio allá. Nadie está solo y nada es sólido: el cambio se resuelve en fijeza que son acuerdos momentáneos".¹⁶³

Los derivados, las acepciones, las variantes de la palabra van construyendo la red hiperbólica de los sentidos: un cuerpo metafórico. El fragmento, de acuerdo con Paz, se vuelve "ventana que da a ninguna parte" o se convierte en *monad con miles de ventanas*:

Abro la ventana
 que da
 a ninguna parte
 La ventana
 que se abre hacia dentro
 El viento
 levanta

¹⁶² Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 70

¹⁶³ Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 16

instantáneas livianas
torres de polvo giratorio¹⁶⁴

Más que fijar, diríamos que los fragmentos celebran los orígenes de la palabra, orígenes concebidos no como punto de cierre sino como punto de corte: un *posible*.

Si el lenguaje es un sistema de signos que se abrirá sobre el ritmo en el que se apoya, del que nace y en el que se despliega antes de reabsorberse, antes de disolverse de nuevo dentro de su movimiento, el movimiento hacia lo otro que debe integrarse en lo mismo: "metamorfosis de lo idéntico". Si la luz es fundamental para lograr transparencia, no sólo para ver sino también para ser visto, el ritmo se confunde con nosotros mismos, ya que "el ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos".¹⁶⁵ ¿Expresándonos como plenitud o como vacío? Sin paradoja, al mismo tiempo, como plenitud/vacío, en la medida en que se trata no sólo de pasar de esta orilla a la otra, sino de reconocer en esta orilla la presencia de la otra, de percibir la identidad de ambas orillas, como dijo Lao Tzu hace ya muchos siglos: "Modelando la arcilla se hacen vasijas, pero es de su vacío que depende la utilidad de la vasija. Se horadan puertas y ventanas

¹⁶⁴. Octavio Paz, <<Palabras en forma de tolvana>>, en *Poemas* (1935-1975), pp. 587-588

¹⁶⁵. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 61

para hacer una habitación, pero es de su vacío que depende la utilidad de la habitación".¹⁶⁶

En el juego de transparencias que la analogía convoca, lo que el poema puede decir es la analogía misma, que ha llegado a convertirse a su vez en fuerza de traslado y traslación. Leemos en *El mono gramático*:

Poemas: cristalizaciones del juego universal de la analogía, objetos diáfanos que, al reproducir el mecanismo y el movimiento rotatorio de la analogía, son surtidores de nuevas analogías. El mundo juega en ellos al mundo, que es el juego de las semejanzas engendrados por las diferencias y el de las semejanzas contradictorias.(...) La escritura humana refleja a la del universo, es su traducción, pero asimismo su metáfora: dice lo mismo. En la punta de la convergencia el juego de las semejanzas y las diferencias se anula para que resplandezca, sola, la identidad. Ilusión de la inmovilidad, espejismo del uno: la identidad está vacía; es una cristalización y en sus entrañas transparentes recomienza el movimiento de la analogía.¹⁶⁷

Dentro de un campo analógico cuyo centro queda designado por el ritmo/imán, lo mismo la opacidad del objeto que la abstracción inmortal del sujeto se resuelven en las figuraciones del ritmo. La analogía no permite el avance real. Paz precisa a este respecto: "En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo.(...) A cada vuelta el texto se desarrollaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que

¹⁶⁶.Lao Tse, *Tao Te King*, versión castellana de Gaston Soubllette, p. 55

¹⁶⁷.Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 135

se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo".¹⁶⁸

El tiempo de la analogía no es el del hombre ni el del mundo. El *yo* que enuncia el discurso y que advierte su propia condición de máscara, no ha estado buscando un *tú* sino por medio del lenguaje. El texto incorpora el modelo de la búsqueda en el camino. La repetición, como nos enseña Paz, no es conducente a la tautología; es *desarrollo*, aunque vuelva hacia al punto de partida una y otra vez, no se siente idéntico sino transformado, transfigurado.

La repetición debe crear en el camino, producir convergencias para configurar una presencia. Pero, si lo buscado debe, paradójicamente, llevar a lo unitario, aunque el *desarrollo* es decisivo, la *epifanía*¹⁶⁹ se realizará en una frase mínima. Si no es un error decir que el presente ritmado, como hemos visto, es divisible hasta el infinito precisamente porque individualmente no lo está, tampoco lo es señalar que, para recurrir a lo que dice Paz, en una frase/figura "todo converge porque todo es uno. Lo que interrogamos y lo que percibimos, la palabra y el silencio, el texto

¹⁶⁸.Ibid., pp. 135-136

¹⁶⁹."El concepto de la epifanía, que se hizo popular en la literatura contemporánea a partir de la novela *Stephen Hero* de James Joyce, se ha empleado para describir las iluminaciones instantáneas y trascendente que busca el poeta". Andrew P. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976, p. 143

y el espacio en blanco, la vacuidad y lo pleno, la firme malla que sostiene el desasimiento de las apariencias, el fondo incoloro o fulgurante --espejo de agua en llamas-- donde nuestra conciencia se reconoce a sí misma y los vocablos se concilian con el mundo que designa".¹⁷⁰

La frase poética deja de ser un rasgo diferencial, identificador y clasificador, para convertirse en una huella. Ya no es la marca de una presencia sino el cabo suelto de una red infinita y posible. Por lo tanto, las relaciones de analogía sólo explican una parte del juego infinito de posibles. La frase poética no sólo nos ofrece relaciones de presencia sino también la posibilidad de imaginar cortes, conexiones y cambios imprevistos e involuntarios. Ese juego nos conduce al imperio de la metáfora, puesto que nos hace penetrar en un continuo movimiento de traslación que se apoya en la transparencia en la que todo irá resolviéndose por fin. Paz, sin duda, podría hacer suyas estas palabras de Northrop Frye:

En lugar de una metáfora de unidad e integración deberíamos tener una metáfora de particularidad, la clase de visión que Blake expresó en la frase "detalles mínimos" y en líneas tales como "para ver el mundo en un grano de arena". Esto nos llevaría a algo parecido a la noción de interpretación en el budismo, cierto tipo de experiencia visionaria, que se estudia en forma más sistemática en la tradición oriental que en la occidental.(...) Suzuki la define como "una infinita fusión o penetración mutua de todas las cosas, cada una con su individualidad y, sin embargo, con algo universal.(...) La

¹⁷⁰ Pere Gimferrer, <<Convergencias>>, en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, p. 41

palabra "imperfecto" se utiliza en dos sentidos: en un sentido, es todo aquello que no llega a ser perfecto; en el otro, es la acción no terminada, pero que mantiene una actividad continua en el sistema de tiempos verbales de la mayoría de los idiomas. Es en este último sentido que Wallace Stevens dice "lo imperfecto es nuestro paraíso", un mundo que puede cambiar tanto como el nuestro, pero donde el cambio ya no está dominada por la dirección única hacia la nada y la muerte.¹⁷¹

La frase poética se mueve entre dos extremos que quieren acercarse: el traslado metafórico --actualiza semejanzas-- y la quietud vertiginosa --actualiza diferencias tratando de aproximarse. El camino que lleva al momento de *pacto* a las "cristalizaciones momentáneas", es el que va de un desengaño a otro. Paz concluye: "El camino del desengaño no lleve a la salvación del yo sino a la revelación de una vacuidad inefable e indecible; no vemos una aparición sino una desaparición: la de nosotros mismos en un vacío radiante".¹⁷²

¹⁷¹ Northrop Frye, *El gran código*, pp. 196-197

¹⁷² Octavio Paz, *La llama doble*, p. 39

IV. METÁFORA

Quietud vertiginosa por ser un tejido de claridades: en cada página se reflejan las otras y cada una es el eco de la que la precede o la sigue --el eco y la respuesta, la rima y la metáfora. No hay fin y tampoco hay principio: todo es centro. Ni antes ni después, ni adelante ni atrás, ni afuera ni adentro: todo está en todo. Como en el caracol marino, todos los tiempos son este tiempo de ahora que no es nada salvo, como el cuarzo de cristal de roca, la condensación instantánea de los otros tiempos en una claridad insustancial.

Octavio Paz, *El mono gramático*

El universo literario, por lo tanto, es un universo en el cual todo es potencialmente idéntico con todo lo demás.(...) Toda poesía, por lo tanto, procede como si todas las imágenes poéticas estuvieran contenidas dentro de un único cuerpo universal. La identidad es lo opuesto a la semejanza o parecida, y la identidad total no es uniformidad, ni mucho menos monotonía, sino una unidad de varias cosas.

Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*

El hombre moderno ha llegado a desarrollar una conciencia muy aguda sobre su naturaleza como ser humano. A través del lenguaje, esa conciencia ontológica se reafirma y se define a la vez que, paradójicamente, aumenta. Refiriéndose a esto, el propio Octavio Paz ha escrito: "el poeta no es ni ángel ni diablo: es un pobre

hombre condenado a perseguir unas cuantas palabras elusivas y a ser perseguido por ellas".¹ Si el lenguaje es el instrumento que posibilita al hombre la expresión de esa conciencia, es también síntoma de su condición ontológica. En lo que pudiera llamarse su función epistemológica de la poesía, Octavio Paz explica con bastante claridad lo que entiende por creación de la persona. Sus conceptos del ser y del otro, de la unidad y la pluralidad, de la poesía y la crítica son expresiones de esta búsqueda del ser mediante el lenguaje; se trata de un proceso de progresiva integración del hombre en su ser a través del enlace de consecutivos momentos de lucidez de la conciencia. En esos momentos, los elementos que aparecen normalmente dispersos se contraen girando sobre el eje llamado también quietud y transparencia. "Irradiación de unas cuantas palabras" tiene lugar en un tiempo especial, a modo de revelación ante una conciencia espectadora que, al igual que en los sueños, es a la vez activa y pasiva, pasiva pues "la pasividad receptora del poeta exige una actividad en la que se sustenta esa pasividad".²

Los estados de lucidez son un tipo de "tiempo redondo, pleno como una gota de sol" al que Paz define como la "quietud vertiginosa por ser un tejido de claridades"³; es el tiempo que, sin detenerse, ha sido trascendido por la diafanidad en que el principio

¹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 140

². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 166

³. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 133

está ya informado por el fin. Tal es el tiempo de creación que trasciende las coordenadas de tiempo y de lugar: no es el tiempo medible sino un nudo de resonancias. Y es por ello por lo que el poeta no representa sino presenta simultáneamente la realidad sin estar sujeto a la sucesividad del acontecer o a la linealidad de la razón discursiva.

En ese tiempo cristalizado, lugar abierto de la atemporalidad, se da una "admirable superficie a un tiempo inconsistente e impenetrable: todas estas realidades son un tejido de presencias que no esconden ningún secreto".⁴ Al mismo tiempo, cabe notar que el poeta, alejado de sí mismo, parte en busca de la liberación y termina por regresar, pasando por las bifurcaciones incesantes del pensamiento entre lo presentido y lo sentido, al encuentro de sí mismo, dándose cuenta de que liberación no es sino prueba, purgación, purificación⁵: un desprendimiento que es una intrepidez espiritual, gracias al cual el poeta va convirtiéndose en "servidor de la metamorfosis universal", abierta sobre la palabra, sobre el poema:

¿Hay mensajeros? Sí,
cuerpo tatuado de señales
es el espacio, el aire es invisible
tejido de llamadas y respuestas.
Animales y cosas se hacen lenguas,
a través de nosotros habla consigo mismo

⁴Ibid., p. 120

⁵Ibid., p. 83

el universo. Somos un fragmento
-pero cabal en su inacabamiento-
de su discurso. Solipsismo coherente y vacío:
desde el principio del principio
¿qué dice? Dice que nos dice.
Se lo dice a sí mismo. *Oh madness of discourse,*
that cause sets up with and against itself! ⁶

Se da la unidad de los personajes que han desempeñado distintos papeles de actor-espectador, es decir, entramos en el espacio de la analogía, cuyo verdadero nombre es felicidad.⁷ Sólo que es una felicidad reconquistada por la *nueva* analogía⁸ que surge de la desaparición de la imagen del mundo. La irrupción del <<ahora>>, tiempo vivo, en el <<aquí>> de la conciencia desaloja literalmente al yo de sí mismo. Este fenómeno alude a lo que Julia Kristeva designa "el grado cero de la subjetividad".⁹ Al expulsarlo de sí, se reanuda la visión analógica del mundo cuyo tejido de las correspondencias irá tejiéndose en torno a una conciencia abismal,

⁶. Octavio Paz, *Pasado en claro*, pp.35-36

⁷. Véase Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p.30

⁸. En lo que concierne a la distinción entre la analogía clásica y la nueva analogía, *Cf.*, *Ibid.*, p. 39: "La diferencia con la antigua analogía reside en lo siguiente: el artista medieval poseía un universo de signos compartidos por todos y regido por una clave única: el Libro Santo y el artista moderno maneja un repertorio de signos heterogéneos y, en lugar de sagradas escrituras, se enfrenta a una multitud de libros y tradiciones contradictorias. Por tanto, la analogía moderna desemboca también en la dispersión del sentido. La traducción analógica es una metáfora en rotación que engendra otra metáfora que a su vez provoca otra y otra(...): la presencia se oculta a medida que el sentido se disuelve".

⁹. Julia Kristeva, <<De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal>>, en *(El) Trabajo de la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 50

enlazando, asimismo, escritura y traducción, a la que Paz ha ido concediendo cada vez más importancia a lo largo del tiempo. En el prólogo a *Renga*, el poeta mexicano escribe:

Frente a la concepción de la obra como imitación de los modelos de la Antigüedad, la edad moderna exaltó los valores de originalidad y novedad: la excelencia de un texto no depende de su parecido con los del pasado sino de su carácter único. A partir del romanticismo, tradición no significa ya continuidad por repetición y variaciones dentro de la repetición; la continuidad asume la forma del salto y tradición se vuelve un sinónimo de sucesión de cambios y rupturas. Falacia romántica: la obra impar es el reflejo del yo excepcional. Creo que, ahora, estas ideas tocan a su fin. Dos indicios significativos, entre otros muchos: el surrealismo, al redescubrir a la inspiración y convertirla en el eje de la escritura, puso entre paréntesis a la noción de autor; por su parte, los poetas de lengua inglesa, en particular Eliot y Pound, han mostrado que la traducción es una operación indistinguible de la creación poética.¹⁰

El ámbito creativo tiene así un doble campo de *actividad*, aunque aquí adentro siempre es afuera, aquí siempre es allá: exterior: la disposición de los elementos que se observan, e interior: el incremento de ser del hombre mediante los *actos de darse cuenta*. A los instantes vivaces y creativos sucede el despertar de esos sueños de ser que constituyen los sucesivos personajes. Tales momentos son aquellos en los que es posible la simultaneidad y que requieren una extensión *sagrada*, lugar de la

¹⁰. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 135

aparición que es, al mismo tiempo, el de la desaparición de la realidad *tal cual*.

El acto creador de la persona que tiene lugar a la par de la apertura de un espacio en donde sea posible el juego de la aparición/desaparición, no consiste en cerrarse del todo sobre sí mismo, sino en seguir abrirse sobre otros, sobre el ritmo. Que la revelación brota de la ausencia o el centro vacío significa que el acto poético constituye una revelación de nuestra condición fundamental que es ese proyecto abierto a lo provisional, a lo improvisación y a la pérdida; abierto, según Paz, a "las situaciones --o sea: la complicada malla de circunstancias y relaciones dentro de las que se mueven los protagonistas".¹¹ En esto reside el prestigio de la nueva analogía que se convierte en la "función más alta de la imaginación".¹² Leemos en *Los hijos del limo*:

(...)la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo. La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece:(...) La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada --y roída por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal, y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.¹³

¹¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 216

¹² Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 39

¹³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 108

El hombre no es la unidad de todas las cosas, sino una pieza del orden general del mundo, un fragmento del texto, que dice un texto que, a su vez, otra voz le dice. A la tendencia moderna a conferir un poder excesivo a la palabra, que se ha concentrado en la zona en detrimento de otras, contesta aproximarse a la palabra como factor de *apertura y tensión* o *apertura tensional*. Lo cual nos devuelve al concepto de la obra abierta, idea nuclear y recurrente en la poética de Paz: "Obras cerradas y abiertas son arquetipos, modelos ideales y no realidades. Una obra realmente cerrada sería inaccesible; una totalmente abierta, no sería obra. Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y abiertas: *emiten* significados y *reciben* nuevos significados de cada lector. (...) Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación".¹⁴ Trascendencia, de acuerdo con Paz, al igual que libertad, es expresión, movimiento de la temporalidad.¹⁵ En la extensión incesante de una pregunta que va hacia sí misma, hacia su desaparición, el lenguaje poético no es sino un lenguaje *abierto y tensional*: metáfora. La mediación de la metáfora produce la posibilidad de crear un espacio de relaciones que, "sin suprimir las tensiones, las resuelve en un concierto".¹⁶ Determinar la función metafórica como acto original equivale a hablar de

¹⁴. Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, pp. 10-11

¹⁵. Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 179

¹⁶. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 39

quizá la más reductora. Una preocupación excesiva por la comunicación y la información ha empobrecido nuestra experiencia de la lengua y un habla estereotipada es hoy el patrimonio común de los tecnólogos, los periodistas y los intelectuales. Nos parece reveladora el razonamiento de Nelson Goodman:

No cabe duda que también el esquema de los hechos que se ha presentado para hablar de la fabricación de hechos es, por su parte, también una fabricación, pero (...) el reconocimiento de que existen muchas versiones alternativas del mundo no es signo alguno de una política de *laissez faire*. Por el contrario, parece acrecentarse la importancia de los criterios normativos que diferencian las versiones correctas de las erróneas. Pero ¿cuáles son esos criterios? No sólo la idea de verdad recibe nueva luz cuando aceptamos la posibilidad de que existan versiones alternativas no reconciliadas, sino que también parece que hemos de acudir a otros criterios, distintos de la verdad, si es que hemos de ampliar el alcance de nuestras perspectivas e incluir en ellas las versiones y las concepciones que no formulan enunciando alguno y que, incluso, pueden no describir ni representar nada.¹⁸

A diferencia de lo que ocurre con los axiomas de los matemáticos, las verdades de los científicos o las ideas de los filósofos, el concepto de metáfora: meta (más allá)-fora (llevar), que significa, etimológicamente, transporte, se presenta como el de una desviación con respecto al uso corriente de las palabras, poniendo un arco entre la cosa que se quiere nombrar y la cosa extraña cuyo nombre se toma para aplicarlo a la primera. El término metáfora

¹⁸. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 147

manifiesta por sí mismo la capacidad fundamental para expresar relaciones que se escapan a la significación directa o habitual. De ahí que el pensamiento cada vez más uniforme y literal haga más invisible el campo metafórico. Bajo este punto de vista, las líneas de Paul Ricoeur podrían servirnos para mostrar las vicisitudes de la retórica:

La retórica no puede convertirse en una técnica vacía y formal a causa de su vinculación con los contenidos de las opiniones más probables, es decir, admitidas o aprobadas por la mayoría; el caso es que esta vinculación de la retórica con unos contenidos no sometidos a crítica puede convertirla en una especie de ciencia popular. Precisamente por esa vinculación a *ideas admitidas*, la retórica se dispersa en una serie de <<tópicos>> de argumentación que constituyen para el orador otras tantas fórmulas que le protegen contra cualquier sorpresa en el combate verbal. Esta conjunción de la retórica con la tópica fue, sin duda, una de las causas de su muerte. Posiblemente, la retórica murió en el siglo XIX por un exceso de formalismo; pero lo paradójico es que estaba ya condenada por su exceso de contenido.¹⁹

Es en la *Retórica* de Aristóteles donde la metáfora se define, junto a otros usos de la palabra --palabra rara, abreviada, alargada, etc.-- como una desviación respecto a la norma del sentido corriente de las palabras. En la sociedad griega, hubo retórica porque hubo elocuencia, elocuencia pública a la cual la palabra sirvió de arma destinada a influir en el pueblo, ante el tribunal, también de arma para el elogio y el panegírico. La

¹⁹ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980, p. 49

retórica se añadió como una *technê* a la elocuencia natural. La retórica tuvo por objeto la elocuencia; ahora bien, la elocuencia se define como un habla eficaz que convirtió la persuasión en una meta clara. La retórica estudió los medios que permiten llegar al objetivo propuesto: *persuadir*. Así pues, no fue sorprendente que las metáforas empleadas dentro de su propio ámbito estuviesen basadas siempre en esa relación entre los medios y el fin.

La retórica es sin duda tan antigua como la filosofía. Pero Aristóteles, al igual que Platón, se halla convencido de que la tarea de la retórica no consiste en enseñar o instruir acerca de la verdad o de determinados valores en particular. Tal labor era propia de la filosofía, por un lado, y de las ciencias y artes particulares, por el otro. En cambio, el objetivo de la retórica es persuadir o, mejor dicho, descubrir cuáles con los modos y los medios necesarios para persuadir. La noción clave de la retórica es, pues, la de lo conveniente, lo apropiado. Lo conveniente es el fundamento de la eficacia y por los tanto de la elocuencia. En consecuencia, Paul Ricoeur nos advierte que "siempre existe el riesgo de que el arte de <<bien decir>> se exima de la preocupación de <<decir la verdad>>; la técnica basada en el conocimiento de las causas que engendran los efectos de la persuasión da un poder temible al que la domina perfectamente: el poder de disponer de los hombres disponiendo de las palabras. Quizá convenga tener en cuenta que la posibilidad de esta escisión

acompaña a toda la historia del discurso humano".²⁰ A esto atribuye el ocaso de la retórica que se fue reduciendo progresivamente a la teoría de la elocución, por amputación de sus dos partes principales: la teoría de la argumentación y la de la composición. A su vez, la teoría de la elocución, o del estilo, quedó reducida a una clasificación de figuras, y ésta a una teoría de los tropos, perdiendo, como subraya Paul Ricoeur, "el equilibrio entre dos movimientos contrarios: el que lleva a la retórica a independizarse de la filosofía, si no sustituirla, y el que lleva a la filosofía a reinventar la retórica como un sistema de prueba de segundo rango".²¹

Esta crítica prepara el camino al proyecto de una nueva retórica que intentaría abrir el espacio retórico que se ha ido progresivamente cerrando. Uno de los campos excluidos por la condena de la retórica es la poética. Tanto al campo retórico como al poético pertenece la metáfora cuya definición, en la *Poética* de Aristóteles, es bien conocida:

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por <<desde el género a la especie>> algo así como <<Mi nave está detenida>>, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: <<Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo>>, pues <<innumerables>> es mucho, y aquí se usa en lugar de

²⁰.Ibid., p. 19

²¹.Ibid., p. 21

<<mucho>>. Desde una especie a otra especie, como <<habiendo agotado su vida con el bronce>> y <<habiendo cortado con duro bronce>>, pues aquí <<agotar>> quiere decir <<cortar>> y <<cortar>> quiere decir <<agotar>>; ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así, por ejemplo, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; (el poeta) llamará, pues, a la copa <<escudo de Dioniso>>, y al escudo, <<copa de Ares>>.(...) Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es <<sembrar>>, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho <<sembrando luz de origen divina>>. ²²

En realidad, no es difícil reconocer la filiación de las definiciones de la metáfora en los dos tratados aristotélicos: traslación del sentido de las palabras.

La diferencia estriba en la función de la metáfora: una retórica, arte de la defensa, de la deliberación, de la recriminación y del elogio, y otra poética cuyo objetivo consiste en producir la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Dentro de la única estructura de la metáfora, la función poética no tiene por intención la persuasión sino que compone una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad metafórica por medio de la ficción, del <<mythos>> trágico.

²².Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1457b, 8-30

Lo mismo en *Retórica* que en *Poética* la metáfora aparece bajo el mismo epígrafe de lexis (discurso, elocución, dicción) de que ésta forma *parte*; en otras palabras, el término común a la enumeración de las partes de la lexis y a la definición de la metáfora es el nombre. Lo que cabe destacar aquí es que la metáfora queda vinculada, no a nivel de discurso, sino a nivel de un segmento del discurso, el nombre. El ocaso de la retórica proviene de un error inicial que afecta a la teoría misma de los tropos, independientemente del lugar asignado a la tropología en el campo retórico. Este error inicial se debe a la dictadura de la palabra en la teoría de la significación: la reducción de la metáfora a un simple adorno. Este resultado hace establecer, progresivamente, una solidaridad entre la teoría de la significación, centrada en la denominación, y una teoría puramente ornamental del tropo.

Cuando definimos la metáfora como la transposición de un nombre extraño a otra cosa que, por este hecho, no recibe denominación propia, el sentido que engendra la transposición del nombre se produce en el marco en que se mueve la palabra, y el único medio contextual en que *acontece* la transposición de sentido es el enunciado. ¿Quiere decir esto que la definición de metáfora como transposición del nombre es falsa? Si, formalmente, la metáfora es una desviación con respecto al uso corriente de las palabras, esto no será posible sino desde el punto de vista dinámico. Mejor dicho: la definición es sólo nominal, no real. De

acuerdo con Octavio Paz, una transposición del nombre o desviación metafórica apunta no hacia "el otro lado de la realidad sino (hacia) el otro lado del lenguaje", pues la realidad que decimos no es la realidad que vemos, sino "una congregación insustancial pero real de vibraciones y sonidos y sentidos que al combinarse dibujan una configuración de una presencia".²³ Una teoría del enunciado metafórico será, pues, una teoría de la producción del sentido metafórico. A medida que el mundo *insustancial y real* se agrieta y vacía de sí mismo, irán surgiendo las figuras del pasaje que no atañen al lugar de la metáfora en el discurso sino al mismo *proceso metafórico*.

La noción de enunciado metafórico implica el hecho de que la semántica del discurso es irreductible a la semiótica de las entidades lexicales. Lo que en la metáfora puede generalizarse no es su esencia sustitutiva sino la predicativa: un fenómeno semántico, asimilación mutua de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita. La metáfora --atribución insólita-- es un proceso semántico en que la palabra entra, como unidad significativa y en compañía de otras unidades significantes, en una unidad de nivel superior. Y ¿qué es esta unidad de nivel superior? La respuesta es categórica. Refiriéndose a esta unidad de nivel superior, Emile Benveniste ha escrito:

²³. Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 49-50

Esta unidad no es una palabra más larga o más compleja: participa de otro orden de nociones, es una frase. La frase se realiza en palabras, pero las palabras no son sencillamente los segmentos de ésta. Una frase constituye un todo, que no se reduce a la suma de sus partes; el sentido inherente a este todo se halla repartido en el conjunto de sus constituyentes. La palabra es un constituyentes de la frase, de la que efectúa la significación.²⁴

Los lingüistas posteriores a Saussure han adoptado la dicotomía que opone la relación, puramente inmanente al sentido, entre significante y significado a la relación externa signo-cosa, mientras que Benveniste relaciona la distinción entre significado y denotado con la dicotomía fundamental de signo y frase, es decir, con la oposición del plano semiótico y del semántico. En las dicotomías saussurianas, la <<cosa>> ya no forma parte de los factores de significación --el signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica--, mientras que el discurso, por su función referencial, relaciona siempre los signos con las cosas.

Octavio Paz es uno de los primeros en reconocer a ciencia cierta la distinción entre la teoría de la sustitución y la teoría de la interacción; a más de señalar la función semántica, nos muestra la trascendencia de la frase poética. En su libro, escrito en 1967, sobre Lévi-Strauss, él advierte:

²⁴ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 13ª ed., 1986, p. 122

Gracias a la movilidad de los signos lingüísticos, las palabras explican a las palabras: toda frase dice algo que puede ser dicho por otra frase, todo significado es un querer decir que puede ser dicho de otra manera. La "frase poética" -unidad rítmica mínima del poema, cristalización de las propiedades físicas y semánticas del lenguaje- nunca es un querer decir: es un decir irrevocable y final, en el que sentido y sonido se funden. El poema es inexplicable, excepto por sí mismo. Por una parte, es una totalidad indisoluble y un cambio mínimo altera a toda la composición; por la otra, es intraducible: más allá del poema no hay sino ruido o silencio, un sinsentido o una significación que las palabras no pueden nombrar.(...) Dialéctica entre sonido y silencio, sentido y no sentido, los ritmos musicales y poéticos dicen algo que sólo ellos pueden decir, sin decirlo del todo nunca.(...) La traducción de un poema es siempre la creación de otro poema; no es una reproducción sino una metáfora equivalente del original.²⁵

Respecto a la realidad denotada, el sentido, lejos de encerrarse entre sus mallas, sigue siendo mediado entre las palabras y las cosas, es decir, aquello por lo que las palabras se relacionan con las cosas. El proceso interactivo (o de interacción) no es, pues, lineal; de ello surgen constantemente propiedades nuevas, estimuladas por la relación específica entre unidades de rango diferente. Gracias a la doble relación de la desviación predicativa: *distribucional*, en las unidades del mismo rango, y *integrativa*, en las de rango diferente, el lenguaje es más plenamente lenguaje y, simultáneamente, encarna algo que trasciende a sí mismo. La distinción de estos dos tipos de relación regula la de forma y sentido: los <<constituyentes>> formales y los <<integrantes>>,

²⁵. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 54-55

que tienen una relación de sentido con las unidades de nivel superior, no son dos mundos extraños que pelean en el interior del lenguaje.

Aquí está todo: la disociación nos entrega la constitución formal; la integración nos proporciona unidades significantes(...); la forma de una unidad lingüística se define como su capacidad de disociarse en constituyentes de nivel inferior; el sentido de una unidad lingüística se define como su capacidad de integrar una unidad de nivel superior. Forma y sentido aparecen así como propiedades conjuntas, dadas necesaria y simultáneamente, inseparables en el funcionamiento de la lengua. Sus relaciones mutuas se descubren en la estructura de los niveles lingüísticos, recorridos por las operaciones descendentes y ascendentes del análisis, y gracias a la naturaleza articulada del lenguaje.²⁶

De las reflexiones de Benveniste sobre los caracteres de la frase se desprende el hecho de que no hay unidad de orden superior a la proposición, con relación a la cual la frase, un límite conducente a un nuevo dominio, constituiría una clase de unidades distintas; podemos encadenar proposiciones en una relación de consecución, pero integrarlas (*cf.* p. 283).

La discordia latente en toda proposición, que se da como una condición de su naturaleza, no como desgarradura, convierte la frase en creación indefinida, variedad sin límite, que, simultáneamente, es la vida misma del lenguaje en acción. A este

²⁶ Emile Benveniste, *op. cit.*, pp. 125-126

respecto, no tenemos problema en identificar las palabras de Paz con la teoría de la desviación predicativa:

Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario a los de otras palabras. En el interior del lenguaje los significados combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan. La proposición: todo es significativo porque todo lenguaje puede invertirse: todo carece de significación porque todo es lenguaje.²⁷

Si la palabra es el sustituto de una combinación de aspectos, que son a su vez las partes que eluden en sus diversos contextos la representación, el principio de la metáfora se deriva de esta constitución de las palabras. Efectivamente, la metáfora, dentro del modelo, mantiene dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente activos en el seno de una palabra o de una expresión simple, cuya significación es la resultante de su interacción.

2. Teoría de la tensión

²⁷ Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 8

Apoyado en el concepto de lo semántico, sólo la frase permite la distinción entre el sentido y la referencia. A nivel de la frase, formada como un todo, se puede distinguir lo que se dice y aquello sobre lo que se habla. Esta diferencia aparece ya implicada en la simple definición ecuacional: $A=B$, donde A y B tienen sentidos diferentes. Pero si decimos que uno es igual a otro, estamos diciendo al mismo tiempo que se refiere a la misma cosa. A diferencia de los signos que remiten a otros signos dentro del mismo sistema, la frase hace al lenguaje salir de sí mismo, la referencia indica la trascendencia del lenguaje.

La semántica se ocupa de la relación del signo con las cosas denotadas, es decir, de la relación entre la lengua y el mundo. A más de mantener esa relación, la semántica continúa teniendo valor para el lenguaje en acto mediante su función de mediador entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el mundo, integrando, por tanto, al hombre en la sociedad y garantizando la adecuación del lenguaje al mundo.

Si aceptamos que toda figura implica un desplazamiento, una transformación, un cambio de orden semántico, que hace de la expresión figurada una función, ¿qué es lo que caracteriza la función transformadora desatada por la metáfora? Si la metáfora es una expresión que sustituye a una expresión literal ausente, ¿se puede traducir la metáfora por medio de una paráfrasis exhaustiva?

Ésta es la respuesta: la razón de la metáfora es la analogía o la semejanza. Sólo que la primera tiene lugar entre relaciones; la segunda, entre cosas e ideas.

Si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse, si existe, el término ausente; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo. Al tiempo que la idea de epífora --se describe como una especie de desplazamiento desde...hacia...-- garantiza la unidad de sentido de la metáfora, queda esbozada una tipología de la metáfora en la continuación de la definición: la transposición, como hemos visto, va de género a especie, de especie a género, y de especie a especie, o se realiza según la analogía o proporción. Una vez delineadas una reducción y una disociación del campo de la epífora, la traslación por analogía, entendida actualmente como figura de lenguaje, es la única que hace expresamente referencia a la semejanza. Esto nos conduce a lo que se llama una *teoría de la tensión*.

En efecto, la innovación semántica por la que se percibe una <<proximidad>> inédita entre dos ideas, a pesar de su <<distancia>> lógica, debe relacionarse con el trabajo de la semejanza. En *Poética*, Aristóteles subraya:

Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es

dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza.²⁸

Así, la propia semejanza debe entenderse como una *tensión entre la identidad y la diferencia* en la operación *predicativa* desencadenada por la *innovación semántica*.

Si definimos, con Benveniste, lo semántico por la predicación, la metáfora, caracterizada por ser predicativo, se define, junto a otros usos de la palabra, como una desviación respecto a la norma del sentido corriente de las palabras. Jean Cohen, en *Estructura del lenguaje poético*, habla de esta desviación en términos de una *impertinencia semántica*, significando con ella la violación del código del lenguaje usual:

La desviación es la definición misma que Charles Bruneau, inspirándose en Valéry, daba del hecho de estilo.(...) Definir el estilo como desviación es decir no lo que es, sino lo que no es. Estilo es lo no corriente, lo no normal, lo no conforme a lo "standard" usual.(...) Es una desviación con respecto a una norma; es, pues, una falta, pero, como decía el mismo Bruneau, "una falta querida".²⁹

La metáfora aparece en un orden ya constituido por géneros y especies y en un juego de relaciones ya determinadas, y seguidamente, viola a ese orden. Si la copa es a Baco lo que el escudo es a Marte, se puede emplear el cuarto término en lugar del

²⁸.Aristóteles, op. cit., 1459a, 4-8

²⁹.Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 15

dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza.²⁸

Así, la propia semejanza debe entenderse como una *tensión entre la identidad y la diferencia* en la operación *predicativa* desencadenada por la *innovación semántica*.

Si definimos, con Benveniste, lo semántico por la predicación, la metáfora, caracterizada por ser predicativo, se define, junto a otros usos de la palabra, como una desviación respecto a la norma del sentido corriente de las palabras. Jean Cohen, en *Estructura del lenguaje poético*, habla de esta desviación en términos de una *impertinencia semántica*, significando con ella la violación del código del lenguaje usual:

La desviación es la definición misma que Charles Bruneau, inspirándose en Valéry, daba del hecho de estilo.(...) Definir el estilo como desviación es decir no lo que es, sino lo que no es. Estilo es lo no corriente, lo no normal, lo no conforme a lo "standard" usual.(...) Es una desviación con respecto a una norma; es, pues, una falta, pero, como decía el mismo Bruneau, "una falta querida".²⁹

La metáfora aparece en un orden ya constituido por géneros y especies y en un juego de relaciones ya determinadas, y seguidamente, viola a ese orden. Si la copa es a Baco lo que el escudo es a Marte, se puede emplear el cuarto término en lugar del

²⁸.Aristóteles, op. cit., 1459a, 4-8

²⁹.Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 15

segundo y recíprocamente. Pero el *en lugar de* (sustitución) no indica solamente la sustitución de una palabra por otra, sino también un desorden de la clasificación en los casos que no se daría como consecuencia de la pobreza del vocabulario.

La *impertinencia semántica*, con palabra de Jean Cohen, implica la tensión y la contradicción que designan lo que podríamos llamar el desafío semántico. El sentido metafórico en cuanto tal no es la colisión semántica, sino la *nueva pertinencia* que responde a su desafío. Charles Phebin-Agyekum hace una observación semejante cuando se refiere a las obras de Octavio Paz:

Este efecto es la creación de una tensión entre la referencia literal y la referencia poética de la misma expresión metafórica. Para descifrar la metáfora, es necesario tener presente ambos niveles de referencia, y luego suspender los significados prescritos por el discurso denotativo. Esta suspensión es el paso que permite al lector trascender los significados inmediatos.³⁰

La metáfora, arrancada de sus conexiones y menesteres habituales, es la que hace de un enunciado tensional auto-contradictorio que se desteje, otro enunciado tensional auto-contradictorio significativo. Pero esta función no puede manifestarse sino cuando nos apartamos de la alianza de carácter puramente semiótico entre

³⁰ Charles Phebin-Agyekum, <<La lectura de Perpetua encarnada>>, en *Leyendo a Paz*, Editado por Mario J. Valdés, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XVI, 3 Primavera, 1992, p. 520

semejanza y sustitución, sino cuando nos centramos en el aspecto semántico de la semejanza. Oigamos al propio Octavio Paz:

Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan.³¹

La metáfora, separada del mundo informe del habla, se convierte en *lugar de participación*. En cuanto a Paz, es evidente que el poeta siempre se mantiene en las fronteras del lenguaje y trata de anular la expresión personal y espontánea de sentimientos sin suprimir la subjetividad: "Sí, el lenguaje es poesía y cada palabra esconde una cierta carga metafórica dispuesta a estallar apenas se toca el resorte secreto, pero la fuerza creadora de la palabra reside en el hombre que la pronuncia".³² ¿Qué es la carga metafórica de la palabra sino un carácter de la atribución de los predicados de la semejanza? Lo que crea la nueva pertinencia es esa especie de <<proximidad>> semántica que se establece entre los términos a pesar de su <<distancia>>. Cosas que hasta entonces estaban *alejadas* de repente parecen *próximas*, como si "el cielo verbal se poblase sin cesar de astros nuevos".³³

Si en la metáfora la semejanza puede construirse como el lugar del encuentro conflictivo entre lo mismo y lo diferente, podemos

³¹. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 47

³². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 37

³³. *Ibid.*, p. 34

relacionar una transgresión categorial de donde parece provenir la diversidad de las especies metafóricas, con lo que Gilbert Ryle llama *category mistake*³⁴ (error categorial) que consiste en <<presentar los hechos de una categoría en los idiomas apropiados para otra>>. La transgresión categorial nos invita a considerar en toda metáfora no sólo la palabra o el nombre aislado, cuyo sentido es desplazado, sino la dualidad de términos, entre los que actúa la transposición. Si el primer acto de la creación poética consiste en el desarraigo de las palabras, el segundo acto es el regreso de la palabra. El poeta mexicano hace un avalúo de las fuerzas vinculadoras y destructoras que intervienen, para apreciar el trabajo del poeta que se desarrolla en medio de estas dos corrientes de fijación y dispersión de sentido:

Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad.³⁵

La desviación, que parecía de orden puramente léxico, se une ahora a una extrapolación que amenaza la clasificación. Lo que para Paz insinúa la extrapolación es que "las dos operaciones -- separación y regreso-- exigen que el poema se sustente en un

³⁴. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Londres, Hutchinson, 1949, p. 8, citado por Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 268

³⁵. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 38-39

expresiones figuradas) y de qué y cómo están hechas (¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?). Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.).³⁷

La metáfora que suprime una referencia de primer orden --que podemos llamar, por convención, la descripción del mundo-- es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que llamamos la *redescripción* del mundo. La transgresión categorial sería entonces un intermedio de destrucción entre descripción y redescripción. Paz comparte el punto de vista de Nelson Goodman según el cual "tal reorganización se efectúa, así, al seleccionar alguna nueva categoría que corta a través de las bien marcadas roderas de un camino muchas veces trillado al destacarla como un nuevo género que se hace significativo. La metáfora no es un artilugio retórico meramente decorativo sino una manera de hacer que nuestro términos tengan pluriempleo".³⁸

Es verdad que la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior. El autor mexicano precisa a este respecto: "Nada sale de nada. Inclusive si el poeta pudiese crear de la nada, ¿qué sentido tendrá hablar de "inventar un lenguaje"?"³⁹. Si la metáfora, sin embargo, proviene de una heurística del pensamiento, ¿no se podría pensar que el orden nace de la misma manera que cambia? O en otras palabras:

³⁷. Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 25-26

³⁸. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 143

³⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 177-178

expresiones figuradas) y de qué y cómo están hechas (¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?). Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.).³⁷

La metáfora que suprime una referencia de primer orden --que podemos llamar, por convención, la descripción del mundo-- es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que llamamos la *redescripción* del mundo. La transgresión categorial sería entonces un intermedio de destrucción entre descripción y redescripción. Paz comparte el punto de vista de Nelson Goodman según el cual "tal reorganización se efectúa, así, al seleccionar alguna nueva categoría que corta a través de las bien marcadas roderas de un camino muchas veces trillado al destacarla como un nuevo género que se hace significativo. La metáfora no es un artilugio retórico meramente decorativo sino una manera de hacer que nuestro términos tengan pluriempleo".³⁸

Es verdad que la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior. El autor mexicano precisa a este respecto: "Nada sale de nada. Inclusive si el poeta pudiese crear de la nada, ¿qué sentido tendrá hablar de "inventar un lenguaje"?"³⁹. Si la metáfora, sin embargo, proviene de una heurística del pensamiento, ¿no se podría pensar que el orden nace de la misma manera que cambia? O en otras palabras:

³⁷. Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 25-26

³⁸. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 143

³⁹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 177-178

¿no se podría pensar que el orden mismo proviene de la constitución metafórica de la realidad? La respuesta a esta pregunta podrá aparecer de forma resumida en las palabras de Paz:

Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué/ o de quién?). Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas. ¿Con quién y de qué hablan las cosas-palabras?(...) Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo. (...) Por medio de una sucesión de análisis pacientes y en dirección contraria a la actividad normal del hablante, cuya función consiste en producir y construir frases, mientras que aquí se trata de desmontarlas y desacoplarlas --desconstruirlas, por decirlo así--, deberíamos remontar la corriente, desandar el camino y de expresión figurada en expresión figurada llegar hasta la raíz, la palabra original, primordial, de la cual todas las otras son metáforas.⁴⁰

La palabra misma es una metáfora en vías de extinción y además una metáfora espacial. El lenguaje es virtualmente metafórico; si <<metaforizar bien>> es poseer el dominio de las semejanzas, entonces no podríamos captar sin este dominio ninguna relación inédita entre las cosas.

Para Aristóteles la metáfora no es la analogía --la igualdad de las relaciones--, sino más bien, sobre la base de la relación de proporcionalidad, la transposición del nombre del segundo término al cuarto y viceversa. Así, las cuatro clases de Aristóteles son errores categoriales *calculados*,^{*} mientras que la semejanza actúa

⁴⁰ Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 26-27

en las cuatro clases de metáfora como un principio positivo cuyo negativo es la transgresión categorial. La metáfora o más bien el metaforizar, la dinámica de la metáfora, descansaría entonces en la percepción de lo semejante. Octavio Paz sabe que la experiencia nueva no es nunca respuesta a una pregunta nuestra, pero tampoco es independiente de ella:

La sucesión de figuras enlazadas que se repiten en franjas horizontales y que extravían al entendimiento, como si renglón tras renglón el espacio se cubriese paulatinamente de letras, cada una distinta pero asociada a la siguiente de la misma manera y como si todas ellas, en sus diversas conjunciones, produjesen invariablemente la misma figura, la misma palabra. Y no obstante, en cada caso la figura (la palabra) posee una significación distinta. Distinta y la misma.⁴¹

La metáfora mantiene unidas en una significación simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación. No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una transacción entre contextos categoriales.

Wheelwright se ha acercado a la teoría de la interpenetración en su obra *Metáfora y realidad*. Para él, el rango esencial del proceso metafórico consiste en el doble acto imaginativo de exceder lo obvio y combinar. Wheelwright propone la distinción entre epifora y diáfora, definiendo la primera como "la excedencia y extensión del significado mediante la comparación" y la segunda

⁴¹.Ibid., p. 71

como "la creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis".⁴² La epífora es, como sabemos, el término empleado por Aristóteles: es la transposición, la traslación, el proceso unitivo, la especie de asimilación que se produce entre ideas extrañas, extrañas por estar alejadas. Este proceso unitivo proviene de una percepción que la vincula estrechamente a los rasgos que su semántica ha favorecido; se trata de "expresar una semejanza entre algo relativamente bien conocido o sabido de un modo concreto (el *vehículo* semántico) y algo que, aunque de mayor valor o importancia, es más ignorado u oscuro (el *tenor* semántico)".⁴³ En efecto, el único criterio de la metáfora es que la palabra proporciona dos ideas a la vez, implica al mismo tiempo tenor y vehículo en interacción. Entre los dos extremos, es decir, la desemejanza y la semejanza se despliega un amplio abanico de casos intermedios.

Al igual que Ph. Wheelwright, Paz recuerda que la experiencia metafórica se encuentra en ese entorno nuestro accesible pero todavía inexplicable, ya perceptible pero todavía incomprendible:

⁴² Phillip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington y Londres, Indiana University, 1962, p. 72. Traducción mía.

⁴³ Ibid., p. 73. Los términos tenor y vehículo fueron propuestos por I. A. Richard en su libro *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936. Richard propone llamar *tenor* a la idea subyacente, y *vehículo* a aquella bajo cuyo signo se percibe la primera, reservando el término metáfora a la unidad de interacción integrada por ambos.

Todo está hueco;(...) no, está lleno y repleto, todo-está-hueco está henchido de sí, lo que tocamos y vemos y oímos y gustamos y olemos y pensamos, las realidades que inventamos y las realidades que nos tocan, nos miran, nos oyen y nos inventan, todo lo que tejemos y destejemos y nos teje y desteje, instantáneas apariciones y desapariciones, cada una distinta y única, es siempre la misma realidad plena, siempre el mismo tejido que se teje al destejarse: aun el vacío y la misma privación son plenitud.⁴⁴

Las modalidades de esta interpenetración consisten precisamente en ir contra el fixismo del uso corriente y demuestra que la frase no es un mosaico sino un organismo.

En efecto, para Octavio Paz, el arte de la metáfora consiste siempre en una percepción de semejanza; esto se confirma por su relación con la comparación que manifiesta en el lenguaje la referencia que actúa en la metáfora, sin ser enunciada: ver lo mismo en lo diferente es ver lo semejante. El poeta no es sino el que percibe lo semejante. La metáfora tiene como función instruir mediante una relación imprevista entre cosas que a primera vista parecían totalmente ajenas. De este modo la metáfora *revela* la dinámica que actúa en la constitución de los campos semánticos: objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias.

⁴⁴. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 51

3. Iconicidad de la metáfora

La metáfora, cristalización del lenguaje, hace imagen -- literalmente: pone ante ojos-- el proceso que engendra las áreas semánticas por fusión de las diferencias dentro de la identidad. Toda metáfora consiste en mostrar, en hacer ver lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto. Si es verdad que se aprende lo que todavía no se sabe, hacer ver lo semejante es producir el género dentro de la diferencia, y no por encima de las diferencias, en la trascendencia del concepto; se trata de la asimilación mutua de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita.

Aquí se introduce el carácter icónico de la metáfora que va más allá de la semántica que se detiene en el aspecto verbal de la imaginación. Si no es posible explicar la semejanza partiendo de la semántica, son dos las dificultades principales que se oponen al concepto de semejanza. La primera señala que la semejanza es establecida por un sujeto que está en determinadas condiciones perceptivas, nunca iguales, de iluminación, punto de vista, atención, etc.; por consiguiente, un sujeto móvil, en cada caso diferente, sobre objetos sometidos también a condiciones cambiantes "como un signo errante en un tiempo también

errante".⁴⁵ La segunda pone de relieve la variedad histórica de la semejanza, de tal modo que hoy difícilmente podríamos aceptar como parecidas imágenes que en su tiempo se tuvieron por tales.

A través de la función icónica, la metáfora puede asumir el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figuratividad. En realidad, nos interesa añadir a una teoría semántica de la metáfora el aspecto propiamente *sensible* de la imagen. El modo icónico de significar constituye un discurso figurativo que lleva a pensar en alguna cosa considerando algo semejante. Pero si no abandonamos una teoría de la imagen en el sentido dado por Hume a esta palabra, es decir, una impresión sensorial debilitada, existe un peligro de llevar la teoría icónica de la metáfora al callejón sin salida de una mala psicología.

La misma noción de transposición, cualesquiera que sean las asociaciones en el espíritu del autor o en el del lector, reposa en el lenguaje. Paz resume así a este respecto: "La realidad más allá del lenguaje no es del todo realidad, realidad que no habla ni dice no es realidad".⁴⁶ Las operaciones de la mente que atraviesa los campos sémicos no conciernen a la función prelingüística sino a la postlingüística. Por tanto, Paz podría hacer suyas estas palabras de Paul Ricoeur:

⁴⁵ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 11

⁴⁶ Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 52

Las palabras no son en absoluto los nombres de las ideas presentes en el espíritu, ni se constituyen por una asociación fija con algún dato; sino que se limita a hacer referencia a las partes del contexto que faltan. Por eso, la permanencia de sentido es inevitablemente permanencia de contextos; pero esta permanencia no es evidente; la estabilidad es un fenómeno que hay que explicar. Lo que más bien sería evidente es una ley de proceso y de crecimiento como la que Whitehead postulaba para el principio de lo real.⁴⁷

La sensibilidad de la época no es sino un acuerdo previo, un consenso que es propio de la intersubjetividad, sin la cual nada sería finalmente comprensible. No sería erróneo afirmar que ninguna comunidad elaborada de organismos elaborados podría existir a no ser que sus sistemas de simbolismo, en tanto que sensibilidad de la época, tuvieran buen éxito por lo general. Sólo que la sensibilidad pertenece no a la lógica de la *prueba*, sino a la del *descubrimiento*. Además, no hay que olvidar tampoco que esta lógica del descubrimiento no se reduce a una psicología de la invención sin interés propiamente epistemológico, sino que comporta un proceso cognoscitivo. A este respecto, Paul Ricoeur tiene razón cuando dice: "La filosofía de la retórica, por muy hostil sea a las significaciones propias, no aboga por el desorden calculado. Se puede tensar hasta el límite, pero la flecha siempre tiene un blanco".⁴⁸ No sería, por lo tanto, difícil la afinidad del pensamiento de Paz con las palabras de Ricoeur: "Reducir el mundo a la significación es tan absurda como reducirlo a los

⁴⁷. Paul Ricoeur, op. cit., p. 112

⁴⁸. Ibid., pp. 118-119

sentidos".⁴⁹ Se piensa así en la esquematización metafórica que hace distinguir de la imaginación *reproductora* la imaginación *productora*.

Lo que constituye la expresión de un período determinado participa de lo que Paz llama estilo.⁵⁰ Todos los productos de una época están impregnados de estilo. Pero esas afinidades y semejanzas recubren diferencias específicas. El poeta, deliberado o involuntariamente, adopta el estilo y modifica, transforma hasta convertirlo en una obra *única*. Por tanto, la metáfora se basa en dos modalidades de relación semántica; por una parte, hunde sus raíces en el estilo, es decir, la expresión funciona primero literalmente; por la otra, en el interior de un estilo, funciona luego icónicamente designando de modo indirecto otra situación semejante. Se hace claro un *pasaje* del estilo a la invención metafórica cuando hacemos referencia a lo que dice Paz:

El estilo barroco abarca a Quevedo y a Góngora, a Lope y a Calderón; al mismo tiempo, cada uno de estos nombres designa obras singulares y que, en cierto modo, son rupturas, violaciones o trasgresiones de lo que llamamos estilo barroco. La expresión es siempre personal, aunque en ciertos casos algún poeta logra alcanzar lo más alto, la impersonalidad: por su boca habla el lenguaje mismo.⁵¹

⁴⁹. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 128

⁵⁰. Véase Octavio Paz, *Convergencias*, pp. 148-149

⁵¹. *Ibid.*

Así pues, la presentación icónica no es más que una obra única que hemos mencionado más arriba, encubriendo el poder de elaborar y extender la estructura paralela: la *impersonalidad: por su boca habla el lenguaje mismo*. Se trata de los puentes que se tienden de una orilla a la otra. Refiriéndose a esto, Paul Ricoeur dice:

Tratada como esquema la imagen presenta una dimensión verbal; antes de ser el lugar de las percepciones marchitas, es el de las significaciones nacientes. Por tanto, así como el esquema es la matriz de la categoría, el icono es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace del desmantelamiento de las áreas semánticas bajo el impacto de la contradicción.⁵²

Tanto en los estudios sobre la lengua como en las vanguardias literarias se ha tendido a una suerte de literalización: se privilegia lo textual en detrimento de la imagen, y al literalizar las palabras, éstas se vuelven desalmadas, precisamente porque han perdido la virtud relacionante y fabuladora del lenguaje. De ese modo, la lengua se hace impersonal por la eliminación de la problemática de la figura. Al perder la figuratividad del lenguaje, perdemos, de paso, el acceso a la lengua, la posibilidad de hacerla nuestra y de reconocernos en ella.

El lenguaje ordinario que se cree todopoderoso, porque todo lo nombra y todo lo explica, tacha el cuerpo de la lengua, separando el sentido de lo sensible; a diferencia del lenguaje poético, el

⁵². Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 271

lenguaje ordinario se caracteriza por lo profundamente referencial. Frente al cultivo unidimensional del lenguaje no poético, el lenguaje poético presenta cierta fusión entre el sentido y los sentidos. Paz sabe muy bien que la verdadera experiencia no se halla nunca en nuestro gesto, en nuestro pensamiento, en nuestra mirada o en nuestro método. Para él la experiencia es todo aquello a lo que este gesto, esta mirada o pensamiento nos abren, pero que ellos no encierran ni agotan. En el lenguaje poético, según Paz, la dualidad sentido y sentidos "se ofrece como un círculo o una esfera: algo que de cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea".⁵³ Igual que la escultura, el poema se convierte en material; este objeto sólido, <<solidez icónica>>, no es la presentación de algo, sino de sí mismo:

Aunque no cesan de moverse de un punto a otro y así dibujan una línea horizontal o vertical (según sea la índole de la escritura), desde otra perspectiva, la simultánea o convergente, que es la de la poesía, las frases que componen el texto aparecen como grandes bloques inmóviles y transparentes: el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir.⁵⁴

No es difícil reconocer en ese objeto sólido, en grandes bloques inmóviles y transparentes, el objeto-poema a que se refirió Paz en su trabajo sobre André Breton:

⁵³. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 69

⁵⁴. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 133

El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee. (...) ; la invención del poema-objeto tuvo otras fuentes, como el <<collage>> y, sobre todo, su misma concepción poética y el lugar central que tiene en ella la imagen como puente entre dos realidades dispares.⁵⁵

Entre una reducción del mundo a la significación (nombre de la cosa) y otra reducción del mundo a los sentidos (la realidad inaccesible), se levanta cristalizado lo real (el poema) de la sensación que es la percepción de la sensación de lo real que se disipa. La cristalización del lenguaje: metáfora, se aproxima a la caracterización de lo poético en Jakobson, para quien la función corresponde al relieve del mensaje por sí mismo, a expensas de la función referencial. La función poética se cierra sobre sí misma en oposición a la función referencial por la que el mensaje se orienta hacia el contexto extra-lingüístico.

Este cierre sobre sí mismo, la corporeización del lenguaje, permite al lenguaje volver a su naturaleza primera, es decir, a su pluralidad de significados; el lenguaje poético articula una experiencia ficticia. El lenguaje poético presenta la experiencia que tiene contacto con los vastos territorios de la realidad que se rehusan a la medida y a la cantidad. De ahí la consecuencia más importante: lo que sucede en poesía no es la supresión de la

⁵⁵. Octavio Paz, *Convergencias*, p. 41

función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad; una obra literaria no es una obra sin referencia, sino una obra con una referencia *desdoblada*, según una expresión tomada por Jakobson,⁵⁶ una obra cuya última referencia tiene por condición una suspensión de la referencia del lenguaje convencional. La noción de referencia *desdoblada* se concuerda con lo que Paz llama la *oscuridad de la obra*:

Por lo que toca a la oscuridad de las obras, debe decirse que todo poema ofrece, al principio, dificultades. La creación poética se enfrenta siempre a la resistencia de lo inerte y horizontal. Esquilo padeció la acusación de oscuridad. Eurípides era odiado por sus contemporáneos y fue juzgado poco claro. Garcilaso fue llamado descastado y cosmopolita. Los románticos fueron acusados de herméticos y decadentes. Los "modernistas" se enfrentaron a las mismas críticas. La verdad es que la dificultad de toda obra reside en su novedad. Separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante. Toda creación engendra equívocos. El goce poético no se da sin vencer ciertas dificultades, análogas a las de la creación. La participación implica una recreación; el lector reproduce los rasgos y experiencias del poeta.⁵⁷

El poema cuyo tejido es un trenzado --fusión del sentido y de los sentidos, densidad del lenguaje que se vuelve material, virtualidad de la experiencia articulada por este lenguaje no referencial--

⁵⁶. Véase Roman Jakobson, <<Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disorders>> en *Selected Writings. II: Word and Language*, Paris-The Hague, Mouton, 1971

⁵⁷. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 43

consiste en ser una continua creación y de este modo nos abre puerta de posibilidades que nosotros mismos nos creamos.

Al producirse un objeto duro y, en apariencia, opaco en que se convierte el lenguaje una vez despojado de su función referencial, no nos queda sino la imagen. Esa imagen es como la voz, porque es lo más efímero, lo más seductor, lo más ficticio. Esa voz del autor que llega hasta nosotros como lector nunca es una abstracción; no es el sonido sino su repercusión imaginativa: la *otra* voz, la <<voz extraña>> por definición. Pero la *otra* voz, en que se apoya la novedad, radica en una alteración, no en una invención total, precisamente porque la voz poética, la *otra* voz, es mi voz. Paz precisa cuando insiste en que la *otra* voz es algo que se confunde con nuestro ser mismo y sólo puede explicarse por nosotros:

Sabemos que la "otra voz" se cuelga por los huecos que desampara la vigilancia de la atención,...): cada vez que oímos la "voz", cada vez que se produce el encuentro inesperado, parece que nos oímos a nosotros mismos y vemos lo que ya habíamos visto. Nos parece regresar, volver a oír, recordar.⁵⁸

En efecto, la *otra* voz ya deja de ser problema que contradice nuestras concepciones psicológicas y nuestra idea del mundo.

La experiencia poética no presenta sino una experiencia que le es enteramente inmanente, lo que modifica la noción de lo sensible en el sentido de lo imaginario; se trata de una creación, algo que

⁵⁸.Ibid., pp. 173-174

el poeta ha creado para nombrar lo innombrable y decir lo indecible. Por eso el acto de escribir se inserta en una concepción de la lectura (*cf.* pp. 167-168); son los lectores quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema. Y la relación que los lectores mantienen con un autor depende de la esa voz. Es una relación sujeto a la escucha atenta, memoriosa, imaginativa de los efectos de *otra* voz en nosotros. En realidad, cada lector, cuando lee, es el propio lector de sí mismo; la obra no es más que una especie de instrumento óptico que impulsa al lector a jugarse el todo por el todo de la obra en una imagen congelada. Umberto Eco ofrece una discusión convincente en favor de la iconicidad metafórica, de la cual brota la otra voz:

(...) el signo estético es el que Morris llama *signo icónico*, en el cual la referencia semántica no se agota en la referencia al *denotatum*, sino que se enriquece continuamente, cada vez que es disfrutado, gozando su insustituible incorporación al material de que se estructura; el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos; y todo esto no ocurre por un milagro inexplicable, sino por la misma naturaleza interactiva de la relación gnoseológica, como puede explicarse en términos psicológicos, es decir, entendiendo el signo lingüístico en términos de "campo de estímulos". El estímulo estético aparece así organizado de tal modo que, frente a él, el receptor no puede realizar la simple operación que le concede cualquier comunicación de uso puramente referencial: deslindar los componentes de la expresión para individuar su referente particular. En el estímulo estético, el receptor no

puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global.⁵⁹

Dicho lo anterior, descubrimos que el verdadero diálogo no consiste tanto en entender lo que otro dice sino en hacerle sitio. No importa lo que las palabras expresan sino lo que movilizan, lo que desatan. Si el lector siente que los autores invaden su vida, no es tanto por las aventuras que relatan, o por las ideas que expresan, sino por esa voz que supo abrirse camino hacia él. En un trabajo sobre Octavio Paz, Marzena Walkowiak dice:

La metáfora central es el producto de la interpretación del poema, es decir, es el producto del significado de la interpretación total que da el lector. El lector busca las referencias del enunciado metafórico en el contexto cultural conocido para que la comprensión se quede clara.⁶⁰

Para detectar esa voz no tiene que mirar escrutadoramente el texto sino escuchar cómo resuena en sí, debe exponerse en ella. Ahora llegamos a un momento culminante en que se revela el punto de encuentro entre el que habla y el que oye. En un espacio indeterminado que se extiende cada vez más al enlazarse unas voces con las otras, el lector se convierte en un todo móvil y cambiante que, incluido en los demás sistemas, los refleja y modifica. Refiriéndose a esto, Octavio Paz dice:

⁵⁹.Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 2ªed., 1985, p. 122

⁶⁰.Marzena Walkowiak, <<Lectura de Duración>>, en *Leyendo a Paz*, Editado por Mario J. Valdés, p. 497

El lector, como el poeta, se vuelve imagen: algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable. En ambos casos lo poético no es algo que está fuera, en el poema, ni dentro, en nosotros, sino algo que hacemos y que nos hace.⁶¹

Si entendemos por imagen la fusión del sentido con una multitud de sentidos evocados o provocados, lo poético no es tanto ventana que nos deja ver otra realidad como agujero y apertura perforados por los poderes del otro lado, por la energía del sistema fluvial subterráneo. El lenguaje poético es ese juego de lenguaje en el que la finalidad de las palabras es evocar, provocar imágenes. Octavio Paz dice con respecto a la incidencia pluralística, entregada a una búsqueda del sentido y que se lleva a cabo por el acto de participación del lector: "En realidad, todo poema es colectivo. En su creación interviene, tanto o más que la voluntad activa o pasiva del poeta, el lenguaje mismo de su época, no como palabra ya consumada sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo. Después, lo quiera o no el poeta, la prueba de la existencia de su poema es lector o el oyente, verdadero depositario de la obra, que al leerla la recrea y le otorga su final significado".⁶²

La operación de lectura/recreación asume alternativamente la forma de la suspensión y de la apertura; por una parte, la imagen

⁶¹. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 168

⁶². *Ibid.*, p. 278

es, por excelencia, la obra de la *neutralización* de la realidad natural; y por la otra, el despliegue de la imagen es algo que <<ocurre>> y hacia lo cual el sentido se abre indefinitivamente, proporcionando a la interpretación un campo ilimitado. ¿Cómo entender lo ilimitado del campo metafórico? Conciérne a la frontera entre semántica y psicología en la que se realiza la unión de lo verbal y no-verbal. Apoyándonos en el esquematismo de la imaginación productiva, podríamos llegar a una fórmula: lo imaginario se hace imagen por el esquema.⁶³ Lo ilimitado significa una apertura del ser, de modo radical y sistemático, hacia la otredad. La apertura hacia la otredad no tendrá límite, en la medida en que ésta es inaccesible. Pero cabe destacar que, de acuerdo con Paz, "el otro es inaccesible no porque sea *impenetrable* sino porque es *infinito*".⁶⁴

Inseparable tanto de la crítica como de la creación, tanto de la escritura como de la lectura, se entiende por *neutralización* de la realidad *neutral* un momento de no-contradicción y de no-sentido, un momento en que entre contrasentido y sinsentido se levanta la realidad real, un momento en que se produce la fusión de los dos materiales contradictorios e inseparables: lenguaje de la calle y lenguaje del sueño.⁶⁵ En lo *neutral* las cosas se hurtan a cualquier posición a toda fijeza. Es un espera, un estar en tránsito, siempre

⁶³. Véase Paul Ricoeur, op. cit., p.272, nota 40

⁶⁴. Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 197

⁶⁵. Véase Octavio Paz, *Convergencias*, p. 47

en vías de ser. En lo *neutro* sólo la intermitencia tiene la palabra. Paz precisa a este respecto: "Inminencia de la presencia antes de presentarse. Pero no hay tal presencia --sólo una espera hecha de irritación e impotencia".⁶⁶

Ya estamos ante lo ilimitado, ante el flujo y reflujo de lo imaginario desencadenado por el sentido. En este momento, sin embargo, todo recomienza, porque lo ilimitado no está afuera sino adentro de nosotros. Pero si compartimos con Paz la idea de que "el hombre imanta el mundo", y de que "por él y para él, todos los seres y objetos que lo rodean se impregnan de sentido",⁶⁷ ante la realidad tal cual, ante el más allá de lo visible que es también el más allá de lo decible, ¿quién percibe, quién siente?

Ahora mismo mis ojos, al leer esto que escribo, inventan la realidad del que escribe esta larga frase, pero no me inventan a mí, sino a una figura del lenguaje: al escritor, una realidad que no coincide con mi propia realidad, si es que yo tengo alguna realidad que puede llamar propia; (...) todos habitamos en otra parte, más allá de donde estamos, todos somos una realidad distinta a la palabra yo o a la palabra nosotros, nuestra realidad más íntima está fuera de nosotros y no es nuestra, tampoco es una sino plural, plural e instantánea, nosotros somos esa pluralidad que se dispersa, el yo es real quizá, pero el yo no es *yo* ni *tú* ni *él*, el yo no es mío ni es tuyo, es un estado, un parpadeo, es la percepción de una sensación que se dispersa.⁶⁸

⁶⁶ Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 19

⁶⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 179

⁶⁸ Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 53-54

Este sujeto nuevo que se enfrenta a la realidad indecible y la propone a todos los demás al inventarla, no está físicamente en parte alguna, es un sujeto *virtual*, que nosotros concretamos al mirar y aceptar la *nueva* descripción: la *redescripción* de la realidad. La verdad de las imágenes poéticas reside en el diálogo entre el contemplar y el hacer, en la dialéctica de salida y regreso, de otredad y unidad, *formando parte del propio juego del lenguaje*.

Vinculadas por la memoria entre las palabras y las imágenes de sus referentes, por convenciones proporcionales, por relaciones establecidas a través de la referencia a lo real, a lo verosímil o al hábito estilístico, las imágenes enlazan, lejos de ser simple asociación libre de ideas, una dimensión semántica y otra psicológica.

4. El pensamiento en blanco: <<verdad metafórica>>

Las imágenes <<enlazadas>>, que no le imponen al lector la interpretación forzosa ni la dejan a su capricho, nos remiten a la noción de traducción en el sentido paziano del conocimiento y a la noción del <<ver como>> de origen wittgensteiniano. La

traducción, para Paz, se presenta como etapas de un camino en donde se produce un salto cualitativo, dando lugar a una nueva expresión que corresponde a una nueva articulación de la realidad:

¿Qué es conocer? Todas las literaturas son metáforas o metonimias de las realidades no-verbales que pretenden reflejar. No hay textos originales: todos son la traducción, la metáfora de otro texto. El lenguaje mismo es una traducción: cada palabra y cada frase explican (traducen) lo que quieren decir o significan otras palabras y frases. Hablar es un continuo traducir dentro de una misma lengua.⁶⁹

La tarea de la traducción consistirá en desplegar la visión de un mundo liberado, por *epoché*, de la referencia descriptiva. Y la creación de un objeto cerrado sobre sí mismo --el mismo poema-- es *tensional* apertura a todas las posibilidades, relaciones aún no efectuadas, redes aún no tejidas.

La *epoché* de la realidad natural se transforma en el acto de creación del poema que Paz llama <<poema crítico>> porque "contiene su propia negación y hace de esa negación el punto de partida del canto a igual distancia de afirmación y negación".⁷⁰ Afectado por un proceso de división y enajenación, el poeta siente la tentación de abandonarse a doble tendencia extremada; por un lado, una visión mallarmeana de la palabra cuya meta reside en una potencialización de la palabra poética; por el otro, una concepción dadaísta del lenguaje, basada en la purgación del lenguaje. Los dos

⁶⁹. Octavio Paz, *Pasión crítica*, pp. 82-83

⁷⁰. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 271

extremos nos remiten a lo que podríamos llamar la destrucción del lenguaje; la visión mallarmeana anula lo real, imagen del mundo en beneficio del lenguaje, mientras que los dadaístas procuraban suspender el proceso creador de significación.

Aunque en *Corriente alterna* declara Paz que "no es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro"⁷¹, lo que le importa a Paz es hacer aparecer entre <<sentido>> y <<lo sensible>> un vínculo que pueda conciliarse con la semántica. En este sentido, Paz se pregunta y confirma: "¿La destrucción es creación? No lo sé, pero sé que la creación no es destrucción. A cada vuelta el texto *se desdobla* en otro, a un tiempo su traducción y su transposición". Y añade: "Las repeticiones son metáforas y las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto".⁷² Los castigos impuestos por el poeta no consisten, por lo tanto, en ver cosas que nadie ha visto nunca, sino en disponer o articular los elementos de manera distinta.

Es en la noción wittgensteiniana del <<ver como>> en donde podríamos descubrir una explicación satisfactoria que puede armonizar el <<sentido>> con <<lo sensible>>. El <<ver como>> es el puente positivo entre *vehículo* y *tenor*: en la metáfora poética, el *vehículo* metafórico es *como* el *tenor*; desde un punto de vista, pero no desde todos. Explicar una metáfora es deshelar

⁷¹. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 74

⁷². Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 136

los sentidos congelados y, no obstante, perfectamente vivos, en los que el *vehículo* es <<vista como>> el *tenor*. Paul Ricoeur precisa a este respecto:

El <<ver como>> es el lado sensible del lenguaje poético. Semi-pensamiento, semi-experiencia, el <<ver como>> es la relación intuitiva que mantiene juntos el sentido y la imagen. ¿Cómo? Fundamentalmente, por su carácter selectivo.(...) <<Ver como>> es a la vez una experiencia y un acto; pues, por una parte, la riada de imágenes escapa a todo control voluntario: la imagen sobreviene, llega, sin que ninguna regla nos enseñe a <<tener imágenes>>; se ve o no se ve;(...) Por otra parte, <<ver como>> es un acto: comprender es hacer algo; (...) y, en efecto, el <<ver como>> regula el flujo, el despliegue icónico. (...) De este modo, el <<ver como>> que actúa en el acto de leer asegura la noción entre el sentido verbal y la plenitud de la imagen.⁷³

Esta unión proviene de la visión del desengaño y, al mismo tiempo, es una respuesta a la adversidad de la historia presente. En el <<ver como>> despuntará, sin duda, la semejanza y no a la inversa. Sería un error fatal pensar que la individuación es una negación de los otros. No será sorprendente reconocer que el <<ver como>> abarca simultáneamente doble postulado que parece a primera vista paradójico: la imposibilidad de la traducción poética y la traducibilidad universal. Ante esta interrogación, en una conversación con Rita Guibert, Octavio Paz responde activamente:

⁷³ Paul Ricoeur, op. cit., p. 289

Cada traducción es una metáfora del poema traducido. En ese sentido la frase *los poemas no se pueden traducir* es exactamente equivalente a la frase *todos los poemas se pueden traducir*: la única traducción posible es la transmutación poética, la metáfora. Pero yo digo, además, que al escribir un poema original traducimos al mundo, lo transmutamos. Todo lo que hacemos son traducciones y todas las traducciones son en cierto modo creaciones. Sólo que hay que ser modestos y no hablar de creación. Me escandaliza un poco esa frase de Huidobro que tanto se repite: *el poeta es un pequeño Dios...* No, el poeta no es creador, no es un dios: es el traductor universal.⁷⁴

El <<ver como>> es la desmitificación del mito moderno de la *subjetividad absoluta* y la *objetividad absoluta*, escisión que engloba todas las oposiciones. No hay realidad independiente como no hay mirada absolutamente descondicionada. De nuevo en el libro de Paul Ricoeur, se trata de una reflexión sobre el lugar de la metáfora: "Así, el <<ver como>> juega el papel del esquema que une el concepto *vacio* y la impresión *ciega*".⁷⁵ Nelson Goodman esboza un razonamiento semejante cuando dice:

Los mitos del ojo inocente y el dato absoluto son cómplices terribles. Ambos derivan de, y la favorecen, la idea del conocimiento como un proceso de la materia prima captada por los sentidos, como si esta materia prima fuera recuperable, ya mediante unos ritos de purificación, ya mediante una desinterpretación metódica. Lo que ocurre es que tanto la captación como la interpretación no son operaciones separables; son completamente interdependiente.

⁷⁴. Rita Guibert, op. cit., pp. 251-252

⁷⁵. Paul Ricoeur, op. cit., p. 289

Así, se repite el aforismo kantiano: el ojo inocente es ciego, y la mente virgen hueca.⁷⁶

Podríamos decir que en el seno de la función creadora de imágenes, no es posible distinguir de lo no-verbal lo verbal. Dos extremos tensionales que están presente lo mismo en Paz que en Wittgenstein. El <<ver como>> o la traducción nos lleva hacia el descubrimiento profundo e irresistible de que las leyes y procesos de nuestra percepción son el puente que nos une inseparablemente con lo que percibimos: un puente que unifica sujeto y objeto.

Incrementar la percepción del propio universo metafórico equivale a afrontar desarrollos imprevisible en el ser. Cabe subrayar que estos desarrollos siempre son de naturaleza imprevisible. Aunque nadie conoce el final del camino que se inicia cuando quien percibe y lo percibido se unifican, cuando se avienen sujeto y objeto a un solo universo, todos ya sabemos que sujeto y objeto se reflejan mutuamente. Octavio Paz insiste en que la traducción se comporta como metáforas del conocimiento (*cf.* pp. 280-281):

Nuestro siglo es el siglo de las traducciones. (...) Inclusive la historia nos parece la traducción imperfecta --lagunas de la estupidez e interpolaciones de copistas perversos-- de un texto perdido y que los filósofos, de Hegel y Marx a Nietzsche y Spengler, se esfuerzan por reconstruir. Es verdad que otras épocas y otros pueblos también han traducido y con la misma pasión y esmero que nosotros (ejemplo: la traducción de los libros budistas por chinos, japoneses y

⁷⁶. Nelson Goodman, *El lenguaje del arte*, pp. 25-26

tibetanos), pero ninguno de esos pueblos tuvo conciencia de que, al traducir, cambiamos aquello que traducimos y, sobre todo, nos cambiamos a nosotros mismos. Para nosotros traducción es transmutación, metáfora: una forma del cambio y la ruptura.⁷⁷

Pero, ¿qué es, en realidad, esa transmutación sino un *crecimiento de conciencia, mejor de ser?* (cf. pp. 167-170) ¿Qué es sino una *nueva* manifestación de aquel deseo de *ser otro*? Para el autor mexicano la expansión continua de la constitución en forma de red del universo metafórico es paralelo al movimiento de liberación, cuando afirma:

Aparece, reaparece la palabra reconciliación. Durante una larga temporada me alumbraba con ella, bebía y comía de ella. Liberación era su hermana y su antagonista. (...) Liberación abre otra perspectiva: ruptura de los vínculos y ligamentos, soberanía del albedrío. Conciliación es dependencia, sujeción; liberación es autosuficiencia, plenitud del uno, excelencia del único. Liberación: prueba, purgación, purificación. Cuando estoy solo no estoy solo: estoy conmigo; estar separado no es estar escindido: es ser uno mismo. Con todos, estoy desterrado de mí mismo; a solas, estoy en mí todo. Liberación no es únicamente fin de los otros y de lo otro, sino fin del yo. Vuelta del yo --no a sí mismo: a lo mismo, regreso a la mismidad.⁷⁸

El *desconocimiento* y el *reconocimiento* siguen en ambos casos los mismos caminos. Si es cierto que abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto *voluntario*, también lo es que la liberación no consiste en anular al ego, en cuanto individuo, sino

⁷⁷. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, pp. 135-136

⁷⁸. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 83

en expresar el complejo de la existencia humana. El poeta mexicano, con un desencanto infinito, hermano de la impotencia, escribe:

Y en mis cavilaciones siempre
Los mismos rostros que se desmoronan.
¿El viento, el señor de las ruinas,
Es mi único maestro?
Erosiones:
El menos crece más y más.⁷⁹

De la misma manera que para Paz la metáfora no es una simple figura literaria sino una realidad plástica, una presencia, para Bentley la liberación no disminuye al ego sino que lo sobrepasa:

Que ningún subterfugio del escepticismo se alce contra este cuestionamiento de la existencia del individuo. Si se comprueba que él no existe, en el sentido indicado, esto no derogará la realidad de lo que sí existe. Por el contrario, surgirá una conciencia expandida de la realidad. Pues el individuo sólo puede ser erradicado mediante un *plus* de existencia, y no un *minus*. Si cae el individuo, esto será porque la vida real de los hombres, cuando se la investiga con suficiente profundidad, resulta demasiado rica, y no pobre en exceso, para la dimensión del individuo.⁸⁰

La redescrición metafórica de la realidad pone de relieve la conexión entre función *heurística* y descripción echando fuera a la falacia subjetiva junto con la objetiva. La relación entre función

⁷⁹ Octavio Paz, <<Felicidad en Herat>>, en *Ladera este*, p. 51

⁸⁰ A. F. Bentley, *Inquiry into Inquiries*, Beacon, Boston, 1954, p. 4, citado por Allan Watts, op.cit., p. 33

heurística y descripción metafórica nos remite a la *Poética* de Aristóteles. Al tratar la tragedia él no ve ninguna dificultad en decir, por una parte, que la esencia de la *poeisis* es el *mythos* del poema trágico y, por la otra, que el objetivo de la *poeisis* es la *mimesis* de la acción humana; la poesía es una imitación de las acciones humanas pero asimismo pasa por la creación de una trama, que presenta rasgos ficticios que faltan en los dramas de la vida diaria. En efecto, la relación entre *mythos* y *mimesis* no difiere de aquella otra que se establece entre función *heurística* y redesccripción metafórica.

El término *mythos* con el cual Aristóteles designa la ficción narrativa propia de la tragedia, subraya los rasgos de <<profundidad>> y de <<organización en red>> de la constitución metafórica. En lo que toca a la *mimesis*, ésta no es la copia de algún modelo ya existente, sino una especie de metáfora de la realidad. En lo que concierne a la relación recíproca, Paul Ricoeur precisa así:

La relación entre *mythos* y *mimesis* debe leerse en dos sentidos: si la tragedia sólo alcanza su efecto de *mimesis* por la invención del *mythos*, éste está al servicio de la *mimesis* y de su carácter fundamentalmente denotativo.(...) La tragedia enseña a <<ver>> la vida humana <<como>> lo que *mythos* exhibe. Con las palabras, la *mimesis* constituye la dimensión <<denotativa>> del *mythos*.⁸¹

⁸¹. Paul Ricoeur, op. cit., p. 329

No debemos entender por imagen, como hemos visto, ni una impresión sensorial debilitada ni una copia o réplica de una realidad previamente dada, sino el paradigma de la pretensión referencial. La realidad hacia la cual apunta esta pretensión referencial ayuda a comprender la afirmación de Paz de que el espacio, donde se despliegan el arte, la literatura y la política, es "un todo en lucha consigo mismo, sin cesar separándose y uniéndose a sí mismo, en una sucesión de negaciones y afirmaciones que son también reiteraciones y metamorfosis".⁸²

En definitiva, el escribir no es escribir sobre algo, sino escribir algo; el ser aislado es un engaño. Lo que llamamos *expresión* es una posesión metafórica de orden representativo. En realidad, <<ficción>> y <<representación de la realidad>> no constituyen términos antitéticos. Lo que se olvida con frecuencia es que la percepción misma, en cuanto representación de la realidad, resulta de una actividad selectiva e interpretativa. Además también se olvida que el enigma de la ficción no reside sino en la novedad que sobreviene en la puesta de las apariencias. Mejor dicho: el asombro y la maravilla provocados por la ficción no dependen tanto de la novedad como de la relativa familiaridad de su objeto. Paz indica a este respecto:

Cada vuelta en la espiral de las analogías nos regresa al punto de partida y, simultáneamente, nos enfrenta a una

⁸². Octavio Paz, *In/mediaciones*, p. 39

perspectiva desconocida: (...) Escribir o leer es trazar o descifrar signos, uno detrás de otro: caminar, peregrinar. Por su naturaleza misma, la escritura va siempre más allá de ella misma; lo que buscamos no está en la escritura, excepto como señal o indicación: la escritura se anula y nos dice que aquello que buscamos está (es) *allá*. Camino de los signos: al fin de la escritura, al fin de la peregrinación por el cuerpo, nos espera otro signo.⁸³

La tarea de la creación poética --la conjunción entre *mythos* y *mimesis*-- no consiste en mejorar la vigente descripción científica del mundo, sino en expresar, por medio de un estilo (*cf.* pp. 311-312), la irreductible posición de la subjetividad, inmersa en la cultura y en la historia, pero no agotada por ellas (*cf.* pp. 127 y 243). Paz muestra que el trabajo del poeta consiste, primero, en la conservación de la memoria del pueblo y, en segundo término, en la valiente revisión del código simbólico:

El poema transparenta nuestra condición porque en su seno la palabra se vuelve algo exclusivo del poeta, sin dejar por eso de ser del mundo, esto es, sin dejar de ser palabra. De ahí que la palabra poética sea personal e instantánea --cifra del instante de la creación-- tanto como histórica. Por ser cifra instantánea y personal, todos los poemas dicen lo mismo. Revelan un acto que sin cesar se repite: el de la incesante destrucción y creación del hombre, su lenguaje y su mundo, el de la permanente "otredad" en que consiste ser hombre. Más también, por ser histórica, por ser palabra en común, cada poema dice algo distinto y único: San Juan no dice lo mismo que Homero o Racine; cada uno alude a su mundo, cada uno recrea su mundo.⁸⁴

⁸³. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 53

⁸⁴. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 178-179

El universo hacia el que apunta la referencia metafórica es el que va creándose a través del juego de las semejanzas y las diferencias, desvirtuando la oposición entre exterior e interior, entre subjetivo y objetivo. El carácter *tensional* de la verdad metafórica no es ni una realidad objetiva en el sentido positivista ni un estado de alma en el emocionalista, sino que coincide con el sistema de reverberaciones y proyecciones, repeticiones y transformaciones, en que consiste la correspondencia universal. No es preciso postular la existencia de una realidad fundamental a la que todas las construcciones de universo representarían; el centro de esos mundos que se reflejan los unos en los otros, es el hueco que está habitado por una fuerza de traslado, por un ritmo que comparte la suerte de todos los términos en que se apoya el pensamiento (*cf.* p. 282).

En lo que respecta a la operación crítico-creadora, el carácter de apertura tensional de la verdad metafórica, asegurando el enlace de la multiplicidad con lo Uno, del fragmento con el Todo, asume alternativamente la forma de la convocación y de la provocación. La convocación es una disposición receptiva frente al espacio de la analogía; la provocación es una transgresión: violación del espacio. En lo que concierne al acto humano que sin cesar se repite, reconciliación y liberación son actitudes que se insertan en el diálogo entre comunión y separación; se trata, al corresponderse, de la reciprocidad de lo interior y de lo exterior. Paz dice al respecto:

¿Liberación es lo mismo que reconciliación? Aunque reconciliación pasa por liberación y liberación por reconciliación, se cruzan sólo separarse: reconciliación es identidad en la concordancia, liberación es identidad en la diferencia. Unidad plural, unidad unimismada. Otramente: mismamente.(...) no hubo ni hay uno: cada uno es un todo. Pero no hay todo: siempre falta uno. Ni entre todos somos uno, ni cada uno es todo. No hay uno ni todo: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre la plétora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente. ⁸⁵

La creación poética, en sus expresiones metafóricas, *expresa* esas <<realidades vivas>>, totalidades complejas que se resisten a ser definidas, pero que, sin embargo, piden ser expresadas. Pero si es en aquella falta en que radica la apertura tensional de la metáfora, la escritura tiende a volverse cada vez más traslúcida en la medida en que se traduce a sí misma, como "arañas que tejen redes traslúcidas para bestezuelas infinitesimales, ciegas y emisoras de claridades".⁸⁶

El camino de la escritura poética, que trata de redescubrir la realidad por el acercamiento indirecto de la ficción *heurística*, se resuelve en la abolición de la escritura. La metáfora, que nos hace concebir los universos simbólicos como una larga cadena, nos devuelve, una y otra vez, a una transparencia en el que se libera su función de descubrimiento: al final nos enfrenta a una realidad indecible, realidad horrible que, al agotarse las razones, se

⁸⁵. Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 84-86

⁸⁶. *Ibid.*, p. 87

manifiesta. El poeta, hacedor de mundos, queda, así, paralizado por el descubrimiento de irreductibles diferencias que suceden de una forma obstinada y errada a la búsqueda de una identidad universal.

Si lo horrible no consiste en la mera acumulación de formas y símbolos, sino en ese mostrar en un mismo plano y en un mismo instante las dos vertientes de la existencia --lo de adentro está afuera, la vida es la muerte, y ésta, aquélla--, si este todo que está presente equivale a un todo que está vacío, ¿qué será la transparencia sino lugar de la metáfora, sino un salto mortal que nos permite llegar simultáneamente a ambas vertientes de la realidad: tanto al <<ser>> como al <<no-ser>>? Así lo comenta Octavio Paz:

La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio. Es la percepción necesariamente momentánea (no resistiríamos más) del mundo sin medida que un día abandonamos y al que volvemos al morir. El lenguaje hunde sus raíces en ese mundo pero transforma sus jugos y reacciones en signos y símbolos. El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia. Si cesase el exilio, cesaría el lenguaje: la medida, la *ratio*. La poesía es número, proporción, medida: lenguaje --sólo que es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje.⁸⁷

⁸⁷.Ibid., p. 114

La cópula <<ser>> no es sólo relacional; implica además la redescrición de lo que *es*, por medio de la relación predicativa. Así, lo que habrá que destacar en esa relación no es sólo el paso de un polo al otro sino su reversibilidad, el hecho de que cada uno de los términos de que se compone la pareja antitética puede ser él mismo --y el otro. Ahora bien, por más complejas y variadas que sean las diferentes figuras rítmicas en la red metafórica, el lugar de la metáfora, su lugar más íntimo y último, queda designado por la alternancia del <<ser>> y <<no-ser>>, del flujo y reflujo, de la unión y separación. En suma, la afirmación de Paul Ricoeur es bastante explícita al respecto: "El <<es>> metafórico significa a la vez <<no es>> y <<es como>>".⁸⁸ Ante esa realidad que se multiplica a sí misma y que nos abisma en una claridad ya sin sustancia ni identidad, el poeta ve en la muerte una imagen de la vida verdadera. Es la realidad que denuncia apasionadamente Paz cuando afirma:

Por un instante vi la vida verdadera
Tenía la cara de la muerte
Entre el mismo rostro
Disuelto
En el mismo mar centelleante⁸⁹

Nada más concreto que esta agua, aquella montaña. Todas estas cosas se asientan en sí mismas, reposan en su propia realidad.

⁸⁸. Paul Ricoeur, op. cit., p. 15

⁸⁹. Octavio Paz, *Balcón*, en *Ladera este*, p. 13

Desde que ingresamos al mundo de los símbolos veíamos las montañas como montañas y las aguas como aguas. Las cosas se vuelven abstractas por obra de la voluntad que las utiliza o de la conciencia que las piensa. Al convertirse en instrumentos o en conceptos, abandonan sus realidades: dejan de *estas* cosas pero no dejan de ser cosas. Cuando llegamos a un conocimiento íntimo alcanzamos el punto en que vimos que las montañas no son montañas y las aguas no son aguas; descubrimos que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. Paz concluye:

Descubrimos que la naturaleza --o lo que así llamamos: ese conjunto de objetos y procesos que nos rodea y que, alternativamente, nos engendra y nos devora-- no es nuestro cómplice ni nuestro confidente. No es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras sensaciones y pasiones.⁹⁰

Entonces podemos ver por un instante las montañas una vez más como montañas y las aguas una vez más como aguas. Esta visión a la que llegamos no es simple repetición de la primera aceptación acrítica del orden reinante de las cosas, sino un reconocimiento afirmativo que se alcanza tras haber negado esa primera apariencia de orden; la afirmación primera es convencional, abstracta, pura aceptación del discurso vigente que divide y nombra las cosas,

⁹⁰. Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 15

mientras que la última afirmación, tras la búsqueda del sentido, es experimental y subjetiva. Octavio Paz precisa a este respecto:

Ese instante incomensurable en el que (...) nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos sino como una parte del todo, una palpitación en la respiración universal (...) Lévi-Strauss llama a esos instantes: *desprendimiento*. Yo agregaría que son también un *des-conocimiento*: disolución del sentido en el ser, aunque sepamos que el ser es idéntico a la nada.⁹¹

El ser se disgrega no en la repetición ilusoria de sus cambios sino en la pluralidad de sus transmutaciones. El acto de la escritura es el acto de retorno y de trascendencia, ligado indisolublemente entremezclado con el acto de la lectura: la elección de una palabra consumida nos abre lo desconocido de la participación, conservando el carácter tensional de la verdad metafórica y del <<ser>> portador de la afirmación.

La sabiduría de la presencia consiste en aceptar la ausencia; ésta, a su vez, es otra forma de presencia. De suerte que si el poema es una *metamorfosis de lo idéntico*, lo idéntico no es sino la metamorfosis misma. Como en un poema de poemas, cada cosa rima con la otra, cada cosa sin dejar de ser ella misma es otra y todas ellas, siendo distintas, son la misma cosa como dice Octavio Paz:

"Todo es y no es"⁹²

⁹¹. Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 125

⁹². Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 128

CONCLUSIONES

Muchas cosas entran en agitación en nuestro tiempo, el cual parece asistir a una mutación, a un crecimiento brusco de ciertas practicabilidades, las cuales, al desplazarse hacia lo desconocido, abren algunos huecos pavorosos, sumidos en la oscuridad e iluminados por ráfagas de luz cambiante. Crisis sociales, políticas, artísticas son la consecuencia de otras más profundas, que se fraguan en el centro del hombre mismo y se traduce en cambios de su sensibilidad y de sus sentimiento del mundo. La llamada enfermedad de nuestro tiempo es así un fenómeno mucho más hondo que un simple cambio de costumbres, normas o de leyes y concierne a una alteración en el equilibrio interno de las bases esenciales de la existencia arraigada. Basta fijarse en algunos signos aislados pero coherentes para advertir la profundidad de las grietas abiertas en la gran construcción del hombre moderno.

Todo lo que ha sido la modernidad ha sido obra de la crítica, gracias a la cual el tiempo divino se convirtió en el tiempo humano; el tiempo humano no está fuera de la historia humana, sino dentro de ella. Pero imperceptible, dentro del horizonte de Edad Moderna, era la modificación de la crítica concebida como un método de investigación, creación y acción. O mejor dicho: la aparición de la idea de revolución que era nueva en Occidente. La idea de revolución fue resultado de la filosofía moderna que había

injertado en la antigua revuelta la geometría racional de la utopía y así la había convertido en sistema ideológico. De todo sistema , que hunde sus raíces en la simetría geométrica y cuantitativa, surgió la raíz de mucha iniquidad.

El confiar en la razón geométrica conducía a la modernidad hacia la interrogación, que apuntaba la esencia del objeto. El hombre moderno buscaba el *qué* del objeto prescindiendo de la vida: la particularidad, la individualidad y la irregularidad. Al querer discernir, desde el punto de vista del sujeto absoluto, lo que, en la suma de sus componentes y en su presencia, pudiera ser el objeto absoluto, prescindiendo de los valores humanos en virtud de los cuales tal objeto fue proyectado y construido, el hombre perseguía un fantasma.

No podemos ni debemos trascender la modernidad sin pasar por ella, pero tampoco olvidar el hecho de que esa trascendencia se llevara a cabo en la dirección ni de la reapropiación ni de la añoranza por épocas espléndidas del pasado. Y es que aquí nos encontramos repentinamente con un hecho paradójico: la tecnología moderna ha despoblado al mundo de sus imágenes y ahora le hace al hombre reencontrar el mundo --la vida concreta, la presencia, la otredad, lo sagrado-- que aquélla ha abolido o intentado abolir. En realidad, estamos condenados a la realidad por la realidad que inventamos. Si es, pues, cierto que, contra lo que habíamos creído imaginar, no hay un objeto puro, ya que éste se erigió inmediatamente en sujeto, también lo es que la naturaleza

integrada por acciones humanas no puede reducirse del todo a la perspectiva del mundo histórico. La inteligibilidad de la naturaleza, que ofrece mayor resistencia al conocimiento humano, le viene no de su desnudez ante los hombres sino de su *exceso de realidad*. Efectivamente, los conceptos del universo, las representaciones de éste, distaban mucho de ser fijos y, desde Ptolomeo, la imagen del mundo se fue rehaciendo, sin que por ello se apreciaran síntomas turbadores, excepto en raras ocasiones. Pero el siglo XX presencia otra cosa, esto es, el cambio de la relación viva del ser humano con el inmenso cuerpo que le circunda, constituyendo también el forzoso escenario de su peregrinación.

El problema de la decadencia es uno de los frutos maduros de la enfermedad histórica. Lo que resta tras las pruebas de la modernidad es la vida del hombre, tal como puede ser vivida. La tarea de recuperar la vida concreta consiste en excluir todo intento de totalidad que no pase, primero, por las partes y que no regrese en cierto modo a la elementalidad del objeto. Hay que contar siempre, y por principio, que tanto los pensamientos que se nos ocurren como los amores que nos embargan son ilusorios. Sólo cuando pueden con nuestra resistencia, y se nos imponen, merece la pena seguirlos. De nuestros grandes amores o de nuestras grandes ideas no hemos sido nunca los cómplices; hemos sido sus enemigos. Refiriéndose a esto, Xavier Rubert de Ventós dice: "Sabemos ya que la deliberada formulación de los fenómenos acaba

siempre estilizado sus rasgos, intensificando sus colores y dándonos al cabo liebre por gato: necesitamos un libro y nos da una Obra, un dato y nos da una Teoría, un pasado y nos da una Historia".¹

Hemos de creer ahora que sea posible cambiar algo en lo más profundo. La historia puede considerarse como mera apariencia en la que se refleja lo que es irrepresentable. Es evidente que el hombre se transformará, conjuntamente a su forma de conocer. Pero el hombre, con todas estas mutaciones, no es más que una apariencia de lo inmutable. Para Paz el hombre, como fragmento que sería "ruinas vivas en un mundo de muertos en vida",² lejos de ser fraguado por conceptos apriorísticos carentes de referente, se construye a partir de fenómenos vivenciales. El hombre está formado por una vida en la que los estímulos externos y las actividades espontáneas se encuentran en equilibrio precario. No resulta difícil advertir que se entremezclan ambos factores íntimamente relacionados: es un ser habitado por la discordia y poseído por el deseo de restaurar la unidad. Esto evidencia la trágica dualidad habida en el interior del hombre: la de su razón y su ser mismo. No obstante, y sacando fuerzas de su inagotable inquietud por comprender aquello que se le presente, el hombre

¹Xavier Rubert de Ventós, *De la modernidad*, Barcelona, Península, 2ªed., 1982, p. 233

²Octavio Paz, <<Himno entre ruinas>>, en *Libertad bajo palabra*, p. 211

habría tratar de entender el hecho de que la preciosa unicidad ontológica que el individuo humano pretende le es conferido no por la posesión de un alma inmortal sino por la posesión de un cuerpo mortal. Para Paz, el hombre es temporalidad y cambio y la "otredad" constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. La "otredad" no ataca los métodos de la razón crítica: lo que sí ataca son las barreras que se interponen entre los métodos. Si estas barreras tienden a hacer que el hombre se limite al carácter absoluto tanto de la razón como del ser, la otredad nos remite a un relativismo positivo, un relativismo que cayera en el escepticismo, precisamente porque, como nos dice Paz, "lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser "otro"³. La palabra parece verdadero medio tanto para vincular con el mundo como para aliviar la sensación de ambigüedad del ser humano, una tensión ontológica. Paz dice:

No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres;
lo que no tiene nombre todavía
no existe: *Adán de lodo*,
no un muñeco de barro, una metáfora.
Ver el mundo es deletrearlo.⁴

Expresar es convertir el caos en cosmos (orden) y a la vez en ello aparece la noción de que el hombre es en sí mismo una metáfora.

³. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 180

⁴. Octavio Paz, *Pasado en claro*, p. 15

Nuevo tipo de estar que fuese testigo y exponente de un ser que padece la trágica ambigüedad de ser y saberse su propio objeto sin lograr ser del todo ni sujeto ni objeto de sí mismo. En cuanto a un pasaje *del deseo a la contemplación*, Paz escribe:

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa
en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento.
Los nombres que la nombran dicen: nada,
palabra de dos filos, palabra entre dos huecos.⁵

Yendo más allá de formulaciones lógicas, inventar una metáfora es suponer una cadena infinita de interpretaciones, cada una de las cuales se habría generando por analogía con otra: crear asociaciones nuevas hasta respirar la página: "los enjambres de signos, las repúblicas/ errantes de sonidos y sentidos,/ en rotación magnética se enlazan y dispersan/ sobre el papel".⁶

Toda interpretación, que tiene en su base una analogía, reside en ver algo *como* otra cosa. Con mucha frecuencia nos descuidamos de que el asombro y la admiración no dependen tanto de la novedad como de la relativa familiaridad de su objeto. La invención metafórica es un instante en que todas las dimensiones de un problema caben en la cabeza, y en el que surgen incluso

⁵.Ibid., p. 40

⁶.Ibid., p. 43

asociaciones nuevas, que le permite a las cosas jugar, libres, dentro del pensamiento. Luego, cuando trata de elaborar en frío lo que vimos, perdiendo la inmediatez de los contactos eróticos con las cosas, las relaciones pierden fluidez interior que brota de una actitud abierta, una disposición para ver cómo los elementos van encajándose para formar el universo que están destinados a configurar. No está demás advertir que no debemos confundir esa invención con meros efectos, juegos o rupturas verbales. La invención, en el discurso metafórico, se realiza basándose en una ficción que le confiere a la invención el doble sentido de creación y descubrimiento, esto es, ficción y heurística. El poema capta las *tensiones paradójicas* de la realidad; no crean un universo paralelo al mundo sino un continuo, un diálogo, de acuerdo con Paz, que es a la vez su distancia con el mundo: "La escritura es una búsqueda del sentido que ella misma expelle".⁷

Paz muestra que decir no es sólo expresar sino también, y ante todo, hacer algo: las palabras operan a menudo no sólo para dar noticia de algo sino para dar existencia a algo: descripción y participación activa en el cumplimiento de la unidad esencial. La acción metafórica se manifiesta en un movimiento de integración un tanto paradójico. La acción propiamente creadora es un acto de vaciamiento, el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido y dispersión del sentido. Parece progresar sin necesidad de

⁷Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 114

llegar a ninguna parte y sin necesidad de partir de ningún punto, porque progreso no es sino *tensión* y *acorde*. La invención metafórica, que permite una nueva visión, una nueva organización del universo, viene de una *doble tensión interior*: de la tensión que pone la distancia en el seno de lo lírico y de la tensión que pone la pasión en el seno de la ironía. Octavio Paz precisa a este respecto: "El arte no es quizá sino la expresión de la alegría trágica de existir".⁸

La acción metafórica es un acto constructivo que, al realizarse, realiza también al ser del hombre puesto que ese ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se cumple por la acción. Cuando se nos ocurre una idea, se nos plantea de inmediato una *verdad metafórica* que indica el *movimiento metafórico* previo a toda objetivación de un sentido figurado. En la naturaleza accesible pero no del todo explicable, perceptible pero no del todo comprensible, no empezamos a acercarnos a ella sino con el talante propio. Sólo que, respetando la distancia que las cosas nos imponen, podemos llegar a situarnos ante su dimensión propia e inquietante --justo allí donde las cosas se convierten en objetos amorosos que son una metáfora del sujeto, una *metáfora constitutiva*; al hacerle *elegir* al sujeto una parte adorada de la amada, ya lo sitúa dentro de la totalidad. En el camino hacia la apertura para la visión, el poeta se hace a su ser

⁸. Octavio Paz, *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 175

que en la *tensión hacia la apertura* se realiza. Esta tensión cuyo verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. Ya podemos concluir el itinerario con las palabras de nuestro autor: "Un desconocimiento. Un estar suelto y, así, resuelto. La quietud es danza y la soledad del asceta es idéntica, en el centro de la espiral inmóvil, al abrazo de las parejas enamoradas,(...). Saber que sabe nada y que culmina en una poética y en una erótica. Acto instantáneo, forma que se disgrega, palabra que se evapora: el arte de *danzar sobre el abismo*".⁹

⁹.Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopo*, p. 128. Subrayado por mí.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Octavio Paz

¿Águila o sol?, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Puertas al campo, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Libertad bajo palabra, Obra poética (1935-1957), México, Fondo de Cultura Económica, 2ªed., 1968.

Cuadrivio: Dario, López Velarde, Pessoa, Cernuda, México, Joaquín Mortiz, 2ªed., 1969.

Ladera este (1962-1968), México, Joaquín Mortiz, 1969.

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopo, México, Joaquín Mortiz, 2ªed., 1969.

Conjunciones y disyunciones, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Las peras del olmo, Barcelona, Seix Barral, 1ªed., revisada por el autor, 1971.

Traducción: literatura y literalidad, Barcelona, Tusquets, 1971.

Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza, 1971.

Salamandra (1958-1961), México, Joaquín Mortiz, 3ªed., 1972.

El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 3ªed., 1972.

Corriente alterna, México, Siglo XXI, 8ªed., 1973.

El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz, 1973.

- Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 2ªed., 1974.
- El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Poemas*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- El ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral, 3ªed., 1983.
- Posdata*, México, Siglo XXI, 18ªed, 1984.
- Aparencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1985.
- Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988.
- La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Pequeña crónica de grandes días*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Itinerario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Obras en colaboración

BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*, Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Introducción de Octavio Paz, Barcelona, Barral Ed., 1970.

Poesía en movimiento. México 1915-1966, selecciones y notas de Paz Octavio, Chumacero Ali, Pacheco José Emilio, Aridjis Homero, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 18ªed., 1985.

Bibliografías generales

ARISTÓTELES. *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BENAVIDEZ, Manuel. "Claves filosóficas de Octavio Paz", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1971.

BENTLY, A. F. *Inquiry into Inquiries*, Beacon, Boston, 1954.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 13ªed., 1986.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2ªed., 1989.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

BOZAL, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, visor, 1987.

BROWN, Norman O. *Eros y Tanatos*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

- BRUGGER, Walter. *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1983.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*, Madrid, Ténos, 1991.
- CARREÑO, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
- CONZE, Edward. *El budismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- CHARLES, Daniel. "El presente de Octavio Paz", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.
- DEBICKI, Andrew P. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976.
- DHAINAUT, Pierre. "El sol, la nieve, y la última palabra", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.
- FRANCO, Jean. "El espacio", en *Aproximaciones a Octavio Paz*, Edición de Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- FRYE, Northrop. *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- _____, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- GARCÍA PONCE, Juan. "La poesía de Octavio Paz", en *Aproximación a Octavio Paz*, Edición de Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974.

GIMFERRER, Pere. "Convergencias", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982

GONZÁLEZ, Javier. *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

MURILLO GONZÁLEZ, Margarita, *Polaridad-Unidad, Caminos hacia Octavio Paz*, México, U.N.A.M., 1987

GOODMAN, Nelson. *El lenguaje del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

_____. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990.

GOYTISOLO, Juan. "El lenguaje del cuerpo", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.

GUIBERT, Rita. *Siete voces*, México, Novaro, 1974.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidad versus postmodernidad", en *Modernidad y Postmodernidad*. compilación de Josep Picó, Madrid, Alianza, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*, Barcelona, Odós, 1987.

HELLER, Agnes. "El mundo, las casas, la vida y el hogar", en *Vuelta*, Número 177, Agosto de 1991.

JAMESON, Frederic. *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980.

KOLAKOWSKI, Leszek. *La modernidad siempre a prueba*, México, Vuelta, 1990.

KRISTEVA, Julia. "De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal", en *(El) Trabajo de la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985.

KUHN, Thomas S. *The Copernican Revolution*, Harvard University Press, 1957.

----- . *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

LAFAYE, Jacques. *Quetzalcoatl y Guadalupe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ªed., 1985.

LAMBERT, Jean-Clarence. "Imaginar es ver", en *Vuelta*, Número 206, Enero de 1994.

LAO, Tse. *Tao Te King*, Versión castellana y comentarios de Gaston Soubllette, Chile, Cuatro Vientos, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975.

----- . *La condición postmoderna*, México, REI, 1990.

MAGIS, Carlos H. *La poesía hermética de Octavio paz*, México, El Colegio de México, 1978.

MALPARTIDA, Juan. "Hojas sueltas de una biografía", en *Octavio Paz*, Edición de Dónoan, Barcelona, Anthropos, 1990.

MERMALL, Thomas. "Octavio Paz y las máscaras", en *Octavio Paz*, Edición de Alfredo Roggiano, Madrid, Fundamentos, 1979.

MURPHY, Gardner. *Personality: A Biosocial Approach to Origins and Structure*, Harper, New York, 1947.

MURTI, T. R. V. *The Central Philosophy of Buddhism*, Allen and Urwin, London, 1955.

NOVALIS. *Fragmentos*, México, Juan Pablos, 1984.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 17ª ed., 1970.

PADRON, Jorge Rodriguez. *Octavio Paz*, Barcelona, Jucar, 2ªed., 1990.

PAPAIOANNOU, Kostas. *Hegel*, Paris, 1962.

PHEBIH-AGYEKUM, Charles. "La lectura de Perpetua encarnada", en *Leyendo a Paz*, Editado por Mario J. Valdés, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XVI, 3 Primavera, 1992.

PHILLIPS, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

PROUST, Alice. "Blanco. Energía de la palabra", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit.

PUTNAM, Hilary. *Razón, verdad e historia*, Madrid, Tecnos, 1988.

REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Vol.III, *Del romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Herder, 1988.

RICHARD, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980.

_____. "Para una teoría del discurso narrativo", en *Semiosis*, Número 22-23, Enero-Diciembre 1989, Universidad Veracruzana, Xalapa.

_____. "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling", en *Critical Inquiry*, Vol.5, Número 1, Autumn, 1978.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Tradición y renovación", en *América latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 2ªed., 1974.

RODRÍGUEZ PADRON, Jorge. *Octavio Paz*, Barcelona, Júcar, 2ªed., 1990.

RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 2ªed., 1980.

-----, *De la modernidad*, Barcelona, Península, 2ªed., 1982.

RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*, London, Hutchinson, 1949.

SÁNCHEZ, Alberto Ruy. *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990.

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 2 ed., 1974.

SAVATER, Fernando. "Octavio Paz en su inquietud", en *Vuelta*, Número 178, Septiembre de 1991.

SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

SUCRE, Guillermo. "La fijeza y el vértigo", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.

-----, "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje", en *Eco*, Revista de la cultura de Occidente, Números 198-200, abril-junio de 1978.

-----, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ªed., 1985.

MARTINEZ TORRÓN, Diego. "Escritura, cuerpo del silencio", en *Octavio Paz*, Edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.

TOULMIN, Stephen. "La cosmología como ciencia y como religión", en *Sobre la naturaleza*, Leroy S. Rouner(compilador), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

ULACIA, Manuel. "Poesía, pintura, música, etcétera". Conversación con Octavio Paz, en *Octavio Paz*, Madrid, Anthropos, 1990.

-----, "Octavio Paz: Trayectorias y visiones de Maya Schärer-Nussberger", en *Vuelta*, Número 167, Octubre de 1990.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, México. Gedisa, 1986
----- *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós,
1991.

WALKOWIAK, Marzena. "Lectura de Duración", en *Leyendo a Paz*, Editado por Mario J. Valdés.

WALLERSTEIN, Immanuel. "Análisis de los sistemas mundiales", en *La teoría social, hoy*, Anthony Giddens, Jonathan Turner y otros, Madrid, Alianza, 1991.

WATTS, Alan. *Psicoterapia del Este Psicoterapia del Oeste*, Barcelona, Kairós, 5ªed., 1987.

WHEELWRIGHT, Phillip. *Metaphor and Reality*, Bloomington and Londres, Indiana University, 1962.

WHITEHEAD, Alfred N. *Naturaleza y vida*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941.

----- *El simbolismo: su significado y efecto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

WILSON, Jason. *Octavio Paz: un estudio de su poesía*, Bogotá, Pluma, 1980.

----- "Poesía y revolución: el caso de Octavio Paz", en *Octavio Paz*, Madrid, Anthropos, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge, Londres, 1960.

WORDSWORTH, William. *Preludio*, Versión castellana de Antonio Recines, Madrid, Visor, 1980.

XIRAU, Ramón. *De ideas y no ideas*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

----- *El desarrollo y las crisis de la filosofía occidental*, Madrid, Alianza, 1975.

----- . "El hombre: ¿cuerpo y no-cuerpo?", en *Octavio Paz*, edición de Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982.

----- . *El tiempo vivido: acerca de "estar"*, México, Siglo XXI, 1985.

YÚDICE, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, Año XV, No.29, 1989.

YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 2ªed., 1973.