

01069 3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MODELOS GEOMÉTRICOS EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ

292897

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA :

MARTA PIÑA ZENTELLA

DIRECTORA DE TESIS: DRA. LILIANA WEINBERG



MÉXICO, D. F.



2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

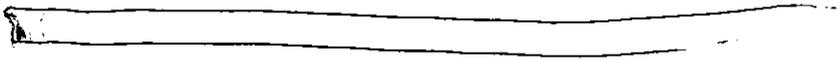
### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

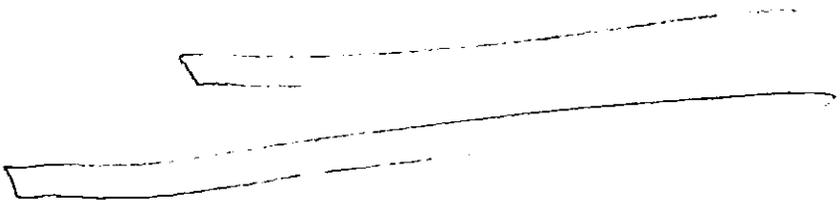
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

**MODELOS GEOMÉTRICOS EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ**

**Marta Piña Zentella**



A Rosa María,  
Antonio y  
Guadalupe,  
más que anhelo de perpetuidad,  
comunidad de días.  
Gracias por la profunda armonía  
en nuestra hermandad.



Me atrevo a decir que éste es un trabajo inconcluso, guardé la mitad de las citas y ejemplos que había seleccionado durante la etapa de lectura. Los guardé para no cerrar este capítulo.

Los ensayos de Octavio Paz forman un laberinto del cual el lector, no es que no pueda escapar, es que no termina de salir. Deseo con fervor que esta tesis sea el germen para otros trabajos de investigación con temas convergentes.

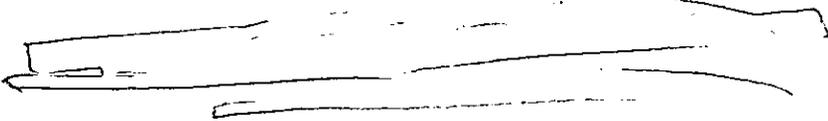
Este eslabón profesional quedaría trunco sin el agradecimiento perenne a mis maestros: Mtro. Hernán Lara Zavala, Dr. Alberto Paredes, Dr. Vicente Quirarte y de manera muy especial a la Mtra. Alicia Correa Pérez.

Mi gratitud permanente a la Doctora Liliana Weinberg cuyo testimonio en la investigación enseña al alumno a no desesperarse en el largo camino del conocimiento. Su insignia académica y su pulcritud intelectual fueron mi motivación.

Este trabajo fue realizado gracias al valioso apoyo brindado a través de una beca, por parte del proyecto de investigación "Teoría del ensayo y teoría literaria" (proyecto núm. 30833) aprobado por CONACYT.

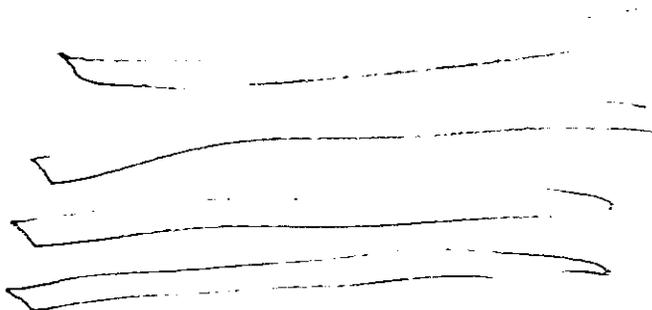
## INDICE

Introducción.....	3
Capítulo I	
Caracterización del ensayo.....	9
Capítulo II	
Caracterización del ensayo de Octavio Paz.....	35
Capítulo III	
Un rasgo de geometría en la vida.....	56
Capítulo IV	
Juegos geométricos en Paz.....	74
Capítulo V	
A manera de conclusión: Las correspondencias.....	119
Bibliografía.....	125



*El universo como una lira y un arco y la geometría vencedora  
de dioses, ¡única morada digna del hombre!*

Octavio Paz, "Mutra"



## INTRODUCCIÓN

Las tentativas por estudiar la forma del ensayo, tanto en su estructura interna y el uso de recursos retóricos como en su macroestructura, registran un auge en el siglo XX. Hacia 1910 Georg Lukács escribe como introducción a *El alma y las formas. Teoría de la novela*, una carta a Leo Popper en la cual esboza la inquietud sobre la “independencia” de la forma en el ensayo y la organización de ciertos elementos unitarios dentro del mismo. Los estudios sobre la estructura del ensayo son continuos, aunque unos más acertados que otros, como por ejemplo los ensayos de Max Bense o Theodor W. Adorno, que marcan el camino a seguir dentro de este tema. En Hispanoamérica brindan su aporte teórico, a partir de mediados de siglo, autores como Medardo Vitier, Enrique Anderson Imbert, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Octavio Paz y otros más. A la mayoría de los ensayistas les preocupa el funcionamiento del texto ensayístico, es decir, su organización interna, así como la integridad del mismo y sus muy peculiares características. Les inquietan las relaciones del texto con el objeto elegido para hablar sobre él y las consecuencias interpretativas de una “inteligencia concreta”.

Por otro lado, el interés por la obra de Octavio Paz ha despertado una respuesta permanente por parte de la crítica. Desde hace varias décadas los estudios en torno a este poeta y ensayista no han cesado y, sin embargo, todavía falta mucho por hacer en torno a su obra. Gabriel Zaid expone en el número 4 de la revista *Letras Libres* (abril de 1999) un listado de “pendientes” que ameritan realizarse para completar el amplísimo acervo cultural legado por la figura y la obra de Octavio Paz.

Entre tales pendientes cabe incluir, por ejemplo, la realización de un estudio crítico profundo sobre la estructura interna y la macroestructura de su obra ensayística o un análisis exhaustivo sobre el ritmo en su obra poética, por citar sólo dos. En fin, esta investigación pretende dar una aproximación a las características del ensayo de Paz, a partir de los textos elegidos, y, de ser posible, diseñar un esbozo estructural basado en el discurso ensayístico de Paz. Me apoyo, para tal efecto, en el dinamismo que da el autor, de manera constante, a las formas, figuras y relaciones con pretensiones espaciales. En relación con el tema estructural, encontramos algunos estudios tangenciales, como: *Correlación temático-estructural en los ensayos de Octavio Paz* de Jorge H. Valdivieso, “El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar” de Graciela Palau de Nemes, el estudio de Jaime Alazraki “Tres formas del ensayo contemporáneo Borges, Paz, Cortázar”. También se cuenta con el reciente estudio “Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz” de Patricio J. Eufrazio o la tesis doctoral *El ensayo mexicano en el siglo XX: Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas* de Blanca García Monsiváis. Sin embargo, sigue siendo un tema de debate amplio y abierto a la crítica.

El propósito de esta investigación es estudiar cómo un tipo de discurso, cuyo aspecto menos consumado en la teoría (por lo menos hasta hace unos años) -el de la estructura formal del ensayo-, se apoya para su expresión, de manera eficaz, en un conjunto de figuras o formas geométricas universalmente aprobadas. Esta práctica realizada por Octavio Paz redundo, de manera consciente o inconsciente, en favor tanto de su manejo discursivo como de la teoría del ensayo en general. La retórica del poeta Octavio Paz fluye en

sintonía con la disposición argumentativa inmersa en una construcción textual específica.

Es necesario proponer una clasificación de las diversas figuras geométricas en las cuales se apoya el autor para presentar el conjunto de ciertas ideas, en particular sobre las propuestas y planteamientos alusivos a la teoría de la poesía, a su concepción poética personal, así como a la literatura y al arte.

El corpus al que se dedica este trabajo está conformado, como ya dijimos, por algunos ensayos de Octavio Paz; por lo tanto, para comprender el núcleo retórico de la *dispositio* en el corpus elegido, es prioritario, por un lado, repasar la cercanía de las figuras geométricas en la vida cotidiana del hombre, así como su empatía con las formas de arte; por otro lado, desarrollar un marco metodológico referencial sobre la teoría del ensayo. En este marco se emiten las nociones generales sobre el ensayo y su caracterización y las propuestas acerca de su estructura.

Después del rastreo de la variabilidad esquemática, es decir, el tipo de uso y la frecuencia de uso de las figuras geométricas en el discurso ensayístico de Paz, procede un estudio interpretativo de las mismas para lograr la aproximación a un esquema general y ver en qué medida dicho esquema o modelo satisface la teoría de la comunicación en el aspecto receptivo y qué conclusiones se obtienen de él.

Al reducir las ideas básicas que el autor maneja, basándose en una geometría espacial dentro de una visión global, a esquemas comparativos menores, podremos acercarnos al procedimiento discursivo a través del cual el autor logra la eficacia en el uso de las figuras; asimismo tendremos más oportunidad de recurrir a tales esquemas de manera inmediata.

Finalmente, mostraremos cómo Octavio Paz utiliza figuras primarias o clásicas dentro de la denominación euclidiana (línea, círculo, triángulo) y figuras mixtas o combinadas (trapecio, espiral, nudo), que pueden connotar ya sea estatismo o movimiento; veremos cómo Paz explota las características referenciales de dichas figuras y alcanza, a través de una terminología basada en formas abstractas, a promover la recepción de sus ideas.

La hipótesis general planteada es que la inclusión de una serie de figuras geométricas o modelos mixtos como referentes de sentido o ejemplos metafóricos logra el esbozo de un esquema estructural o, por lo menos, delinea una serie de estructuras arquetípicas en el discurso ensayístico de Octavio Paz. La teoría del ensayo ronda en torno a una taxonomía estructural de los múltiples tipos de ensayo existentes; digamos que, desde Michel de Montaigne a la fecha, los ensayistas han escrito sobre diversos temas y han escrito ensayos sobre el ensayo. Recientemente las propuestas planteadas por María Elena Arenas Cruz, cuya revisión crítica del concepto de ensayo y el desglose pertinente que realiza sobre la construcción del texto ensayístico, tanto en el nivel semántico-inventivo como en el nivel sintáctico-dispositivo, esclarecen grandemente el panorama sobre los bloques de estudio dentro de la teoría del ensayo.

El corpus de trabajo elegido para esta investigación es el siguiente: *El arco y la lira*, *Cuadrivio*, *Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *Conjunciones y disyunciones*, *Los hijos del limo*, *El signo y el garabato* y *La otra voz*. Una de las vertientes a seguir revisa los estudios sobre la historia de la geometría, un análisis de los elementos básicos de la pintura y el dibujo y aspectos elementales del uso de la imagen.

La otra sintetiza la teoría sobre el ensayo siguiendo a diversos autores: Georg Lukács, Max Bense, Theodor W. Adorno, Carlos Piera, José Luis Gómez Martínez, Claire de Obaldia, Pedro Aullón de Haro y la ya citada Arenas Cruz, entre otros. Aullón de Haro considera a Lukács, Bense y Adorno como “fundadores insuperados de la teoría contemporánea del género. Todo lo demás -remarca- habrá de medirse con ellos”.\* Y ellos encuentran su primordial fuente teórica, por supuesto en Michel de Montaigne.

Presento un primer capítulo que funciona como marco teórico referencial respecto a la caracterización del ensayo en general, tomando como punto de partida y base para el desarrollo de las ideas un párrafo del ensayo L, libro I de Michel de Montaigne titulado “De Demócrito y Heráclito”. En el segundo capítulo se muestra una recopilación de diversas opiniones y comentarios ya publicados sobre el discurso ensayístico de Octavio Paz, es decir, se comprueba en qué medida funciona o se cumplen las normas teóricas propias de una determinada clase de texto en la práctica escritural de Paz. El tercer contiene un preámbulo sobre los orígenes de la geometría dentro de la praxis social y reviso de modo breve la relación de la geometría y la vida humana. Dentro de este mismo capítulo se revisa la influencia de la geometría en el pensamiento de Octavio Paz para determinar el uso de la misma en este autor. En el cuarto capítulo presento la disposición por parte de Octavio Paz para incluir, dentro de su aservo operativo de creación, elementos de la plástica vanguardista y para aprovechar, de igual modo, el influjo literario de las vanguardias. También desgloso cada tipo de figura y delimito, a través de las muestras utilizadas por Paz, sus posibilidades de organización estructural. El

---

\* Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992, p. 37.

quinto y último capítulo expone el esquema general de un universo de correspondencias dentro del discurso ensayístico trabajado y muestra las conclusiones de la investigación.

Antes de entrar en materia de estudio específico, aclaro que al ensayo lo llamo 'clase de texto' de acuerdo a las novedosas propuestas de Ma. Elena Arenas Cruz. Esta autora propone la inclusión de un cuarto género a la retórica tradicional, llamado argumentativo, dentro del cual, desde la lingüística textual y la semiótica, está integrada la clase de textos denominada ensayo.\*

---

\* Ver Ma. Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo: constitución del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1997, capítulo uno.

## CAPITULO I

### CARACTERIZACION DEL ENSAYO

*Una forma de expresión que obliga a considerar los hechos "conforme yo los veo" supone la arrogancia de ejercer la medida de todas las cosas; todas, y no las autorizadas o las que están en el recetario.*

Carlos Piera

Al abordar el tema de la definición del ensayo, tema de amplio espectro y límites de catalogación un tanto imprecisos, estamos tentados a retornar a la casi obligada referencia "De Demócrito y Heráclito", ensayo en el cual Montaigne fincó sus propios límites para sus propias creaciones. Michel de Montaigne es nuestro contemporáneo en cuanto que persiste la perspectiva histórica de su modernidad<sup>1</sup> y el desenmascaramiento de su diseño artístico. En "De Demócrito y Heráclito", ensayo L del libro primero, el padre del ensayo por antonomasia<sup>2</sup> expone un mecanismo de creación libre tanto para la elección del tema de los ensayos como para su tratamiento y desarrollo. Este mecanismo o manera de proceder ante la situación "escritura de un ensayo" está basado en el dominio utilitario del juicio y el respeto por la continuidad de las etapas reflexivo-creativas. A continuación revisaremos la utilidad del juicio en el ensayo y después expondremos el conjunto de veintiún puntos que sigue Montaigne para su escritura, conjunto o mecanismo que él mismo

---

<sup>1</sup> Monroe K. Spears, "Montaigne our contemporary".

<sup>2</sup> Enrique Anderson Imbert, "¿Quién es el padre del ensayo?", en *Los domingos del profesor*. En este texto adjudica a Montaigne la maternidad y a Bacon la paternidad del ensayo. Es posible que tal adjudicación no haya tenido eco. Arenas Cruz y Gómez Martínez consideran, sin dudarlo, a Montaigne como padre del ensayo.

inventó y siguió, y que mantiene hasta nuestros días los puntos elementales para organizar cualquier teoría del ensayo, pues como ha afirmado Claire de Obaldia, Montaigne fue el primer teórico y práctico del ensayo de manera simultánea<sup>3</sup>.

Precisamente una de las primeras prácticas de Montaigne fue la de tener muy en consideración al lector. Recordemos que el francés abre y cierra su dedicatoria "Al lector", con un llamado nominativo directo al lector<sup>4</sup> y pone como presuntos lectores a sus parientes y amigos, pero en realidad se refiere también a los lectores de los siglos venideros. Ese gesto de consideración por el lector e inclusión implícita del mismo en el texto perdura hasta nuestros días como rasgo característico de la clase de texto denominada ensayo, perteneciente al género argumentativo. No en vano Frida Schultz de Mantovani llama al lector, no un compañero sino un "acompañante", acompañante de la lectura, pero también de la experiencia vivida por el autor: somos acompañantes tanto en el plano diatópico, como en el diacrónico.

Después de haberse referido al lector, Montaigne empieza a escribir una serie de ensayos que le llevarán más de dos décadas y le darán el reconocimiento universal de padre del ensayo. El único punto de partida del ensayista es su propia ubicación, en el ejemplo elegido -la primera parte del ensayo "De Demócrito y Heráclito"- la ubicación temporal de Montaigne es el presente; los verbos empleados están en primera persona del singular en presente del indicativo. Este hecho marca la ubicación tanto para el autor como para el

---

<sup>3</sup> Claire de Obaldia, "Literatura in potencia", en *The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 38.

<sup>4</sup> Al lector: "He aquí un libro de buena fe, lector. [...] Así yo mismo soy el tema de mi libro, y no hay razón, lector, para que emplees tus ocios en materia tan frívola y vana. Adiós, pues." Se sigue la edición de los *Essays* en español de Porrúa.

lector. Es natural que el ensayista pueda hablar de lo que ya pasó y tomarlo como ejemplo, o bien escriba sobre lo que está pasando como tema de actualidad, pero “El verbo que predomina en lo que escribe está en tiempo presente, y hasta el futuro que ve, la utopía, logra retrotraerla y la actualiza. Eso es lo que sus ojos ven.”<sup>5</sup> La colocación en tiempo y espacio del ensayista, otorga también al ensayo sus coordenadas espacio temporales, en las que resalta un grado de facticidad e inmediatez que permite al lector retornar una y otra vez al texto; y digo inmediatez a pesar de que sabemos que la literatura escrita es instancia de, y tiene por vehículo de expresión, la palabra. La primera forma de referencia del ensayo es la pura experiencia individual del autor; sin embargo, su grado de lógica y de moralidad, esto es, su grado de juicio, le servirán como conectores con el lector.

Schultz de Mantovani también apuntó, en el mismo texto, algunas ideas que tienen mucho que ver con el destino ensayístico de Octavio Paz, autor materia de la tesis, por lo que las reviso tratando de no apartarme demasiado de Montaigne.

“Porque el ensayo es un compromiso. Primera visión del movimiento de la vida en la quietud del universo, en la que predominan los verbos”<sup>6</sup>; Schultz de Mantovani plantea al ensayo como compromiso -hasta ahí estoy de acuerdo- lo mismo asientan Adorno, Bense, Piera, etc. Pero cuando escribe “Primera visión del movimiento de la vida en la quietud del universo” otorga al ensayo la categoría genésica que lo impone como fundador de una visión entendible

---

<sup>5</sup> Frida Schultz, *Ensayo sobre el ensayo*, Argentina, Universidad Nacional del Sur, 1967, p. 22. Posiblemente esta aseveración debiera reconsiderarse y estudiarse más a fondo y con ejemplos, pero lo que llama la atención, y en eso sí no hay objeción, es la sentencia ‘Eso es lo que sus ojos ven’. Aullón de Haro también cataloga al discurso del ensayo como un discurso imperfectivo, del tiempo presente. Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 128.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p 10.

como una primera y única interpretación, es decir, cada ensayo tiene la facultad de la primacía o de ser el primogénito y, por lo tanto de la unicidad<sup>7</sup>.

Además Schultz de Mantovani muestra la oposición de contrarios en una dialéctica binaria estructurada por movimiento-quietud, vida-universo, en un movimiento de la vida vivo y una quietud del universo viva. Ambos se conjugan a través de la interpretación en una constante y naciente visión expresada por los verbos en presente, por las palabras que designan las acciones de los hombres y la vida. Este modo de pensar se acerca mucho al pensamiento de Octavio Paz.<sup>8</sup>

El crítico canadiense Jean Terrase ha propuesto al ensayo, de igual manera, como el discurso epideíctico que utiliza más predicados de función, es decir, verbos más descriptivos y dinámicos, además de poseer un gran sentido autobiográfico, así como una fuerte carga judiciaria con énfasis dialogal, como se verá más adelante.

En el primer apartado o párrafo del ensayo L se encuentra el germen de la producción ensayística y de la teoría crítica sobre el ensayo, en él están contenidas las siguientes propuestas respecto al juicio<sup>9</sup>:

---

<sup>7</sup> "Some theorists have gone so far as to appropriate Montaigne's famous claim to the uniqueness of the species not only to assert that there are as many essays as there are essayists, but even more literally that no one has ever written essays after Montaigne, that his are the only essays that exist in the proper sense of the word." C. de Obladia, *op. cit.*, p. 1. Estoy en desacuerdo con esta propuesta.

<sup>8</sup> Enrico Mario Santi, en "Introducción a *Primeras letras*", *Primeras letras*, México, Vuelta, 1988, asienta que, de una u otra forma, el destino de Paz estaba señalado por la fusión de contrarios ya que, por ejemplo, cuando empieza a escribir, en 1937 en España, algunos de sus primeros poemarios y conferencias se ven teñidos por la condena de la fusión de contrarios. Empieza a escribir sobre temas de amor y temas de guerra. Esto sucede mucho antes de la influencia del pensamiento de Oriente.

<sup>9</sup> José Ferrater Mora reúne diez significados de juicio en su *Diccionario de Filosofía*. Dentro de las acepciones elegidas para este caso particular se encuentran: Juicio es la afirmación o negación de algo (de un predicado) respecto a algo (un sujeto). Juicio es una operación de nuestro espíritu en la que se contiene una proposición que es o no conforme a la verdad y según la cual se dice que el juicio es o no correcto. Juicio es un acto mental por medio del cual pensamos un enunciado. Juicio es la facultad de juzgar o también el

- El juicio es útil.
- Interviene en todos los temas.
- Es empleado (por mí) en toda clase de ocasiones.
- Es ensayado (por mí) para entender lo incomprensible.
- Es un instrumento para reconocer límites.
- Da cuerpo a una cosa vana y baldía.
- Se pasea por temas elevados.
- Elige siempre el mejor camino.

La elección y la aplicación del juicio son el medio para aproximar al ensayista al uso de la razón y al conocimiento; sin embargo, en el caso particular de la configuración ensayística, resulta que el juicio y la razón se despliegan en un espacio absolutamente libre: la creación artística<sup>10</sup>. Desde la dedicatoria contenida en sus ensayos, Montaigne inicia una franca teoría de la expresión verbal triádica. En palabras de Horacio Cerutti:

La tradicional dupla sujeto-objeto (S/O), tan criticada por su esquematismo, se hace manifiestamente insuficiente en el caso del ensayo [...] En la medida en que el ensayo es expresión y reclama toda una teoría de la expresión, que no caiga necesariamente en las vías muertas de un 'adentro' que se tiene que presentar 'afuera', etc., etc., su punto de partida es una expresión o una fenomenología de la expresión verbal. Y esta expresión, también siguiendo a Gaos, requiere de una consideración triádica: es un sujeto comunicando a otro sujeto su parecer sobre un objeto (S/O/S/).<sup>11</sup>

---

resultado de la facultad de juzgar. Ver JUICIO y sobre todo FACULTAD DE JUICIO. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Alianza, 1981, tomo II, pp. 1821 a 1825.

<sup>10</sup> Georg Lukács avala la calidad de forma de arte para el ensayo. Ver "Introducción" a *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 16 y siguientes.

<sup>11</sup> Horacio Cerutti, "Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)", en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, p. 17.

Es decir, la función comunicativa se cumple más allá de una exclusiva relación sujeto-objeto. La perspectiva comunicativa del texto ensayístico queda registrada en esta consideración triádica. Además en ella se cumplen los tres actos de la expresión: los actos locutivo, ilocutivo y perlocutivo; pero sobresale -en relación con los otros géneros- el acto perlocutivo, en el cual la consecuencia de la expresión es relevante y, por lo tanto, de antemano se está considerando al sujeto receptor. Al asumir una función comunicativa, por parte del sujeto emisor o generador, en la cual se incluya al sujeto receptor, se funda una característica propia de una clase de textos y se espera una respuesta por parte del lector. La consecuencia del acto perlocutivo, acto de decir algo, puede ser: convencer, advertir, asustar, disgustar, en fin, hacer reaccionar y, por ende, inclusive, concientizar en el ánimo del saber. “El otro sujeto, interlocutor, receptor, etc. es condición de posibilidad misma de la enunciación y, por ello, de lo que pueda haber de conocimiento en el ensayo.”<sup>12</sup> El lector está presente como sujeto receptor y puede estarlo como objeto dentro del tratamiento del tema o exposición del argumento; por ejemplo, al ser parte de una comunidad, nación, sociedad, o al pertenecer a un campo intelectual donde el mismo “campo intelectual”<sup>13</sup> sea el objeto a tratar dentro del ensayo.

En el ensayo siempre se da una confluencia interpretativa reunida en la puesta en práctica del juicio. El lector en ocasiones se desconcierta en su horizonte de lectura en tanto puede poner en duda la autoridad judicial del autor; el lector cree en los escritos del ensayista, aunque éstos a veces se aproximen tanto al concepto de lo “aventado” o “aventurado” (*tried out*, en palabras de

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>13</sup> Nomenclatura y concepto utilizado por Piere Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon *et al.* *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Obaldía<sup>14</sup>) y, por ello, se aproximen a lo ficticio. En la medida en que desde su rango semántico, en cuanto a la elección de la materia de estudio (*subject-matter*), el ensayo pueda elegir cualquier tópico libremente y, por eso, linde con lo ficticio, en esa medida confirma otra de las características fundamentales de su especificidad como clase de texto.

Pese a todo, el ensayista da cuenta de una verdad fundamentada en su horizonte interpretativo, una verdad por la cual él responde y firma. No obstante, quizá conviniera más hablar de un “sentido” de verdad siguiendo a Greimas, o bien no establecer un marco definido absoluto, sino plantear interrogantes y mostrar variantes en las respuestas, como comenta Blanca García respecto a Paz: “Procede reflexivamente pero no en un marco teórico sino tentativamente”<sup>15</sup>. Por más juicio que aplique, un ensayista nunca podrá abordar la realidad entera ni proporcionar respuestas irrefutables, eso ya lo dijo Montaigne, pero sí presupone que sus textos serán leídos y tendrán un efecto.

El ensayista parte de una trasposición de la crítica a la autocrítica, ejemplo que efectuó también el francés al mostrarse como sujeto de su propio estudio y producto de su propio libro. Considero que el aspecto judicial lleva implícito un sentido dialogal: un sujeto A juzga sobre un objeto (situación, argumento u otro sujeto) para un sujeto B. Así, pues, la idea de juicio está ligada, por un lado, en su acepción legal, con la emisión de una sentencia, y por lo tanto una consecuencia. Por otro lado, no pierde el significado de facultad para elegir entre el bien y el mal, lo cual nos remite a la moral. Liliana

---

<sup>14</sup> Claire de Obaldía, *op. cit.*, pp. 2 y 3.

<sup>15</sup> Blanca García-Monsivais, *El ensayo mexicano en el siglo XX: Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas*. Harvard, 1992, 139. En esta tesis la autora realiza una comparación entre los mecanismos utilizados por Samuel Ramos y por Octavio Paz para tratar el tema de la identidad del mexicano, en este ejercicio se observa cómo a partir de una misma categoría de autoridad judicial y de un mismo tema, los resultados, al emplear las funciones críticas y poéticas en el fenómeno discursivo, se presentan de modos muy diversos.

Weinberg considera que esta actividad o enlace entre sujeto y objeto a través del juicio, tiene una direccionalidad, o sea, está enfocado hacia un horizonte de sentido donde alcanzará su realización más acabada<sup>16</sup>. Esto es interesante porque además nos conecta con un punto de inicio o partida -por parte del autor- hacia una tendencia regida por la voluntad del autor y expalada en su texto a través de las palabras. Entonces advierto que las palabras, además de puente de enlace, son juiciosas. Visto así, se puede representar gráficamente la direccionalidad como una flecha que da en el blanco, acierta en la conciencia del lector, pues la flecha es el puente de lo externo hacia lo interno.

Cuando Cerutti se pregunta: “¿Será excesivo afirmar que por la voz del ensayista se expresan los sin voz de los suyos?”, podemos contestar, junto con Carlos Piera, que justamente ésa es la labor del ensayista: ser la voz de su comunidad.<sup>17</sup> Cada ciudadano es un ensayista aficionado en potencia, y “El mejor ‘yo’ es el que es cualquiera; la mejor mirada, la que nada sabía y se fija en cualquier cosa. Así es como estos ejercicios de autoexamen resultan ser constitutivamente democráticos.”<sup>18</sup> De tal modo, el ejercicio responsable y la libertad de acción y elección no se separan del concepto de moral y por lo tanto del sentido juicioso de una acción, como ya mencioné líneas más arriba. Pero todavía no queda claro quién otorga la autoridad judicial al ensayista y es

---

<sup>16</sup> Lilitana Weinberg, “Presentación” en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, en prensa.

<sup>17</sup> “El ensayista, en su saber poético, concibe y deja crecer en los cuencos de su escritura la voz de ese otro sin rostro que, sin embargo, tendrá siempre algo de razón.” Ese otro sin rostro es el lector que tendrá que reconocerse e instruirse en el texto. Blas Matamoro en *Octavio Paz. Semana de autor*, Enrique Montoya Ramírez, editor, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, p. 23.

<sup>18</sup> Carlos Piera, “La conveniencia de la prosa”, en *Revista de Occidente* núm. 116, p. Piera rescata la limpidez y la fuerza del uso de la prosa a través de un ejercicio de responsabilidad moral, el cual radica en potencia en cualquier ciudadano. Además presenta la contraparte a las propuestas de Adorno en el tema del ensayo, en tanto que subraya los inconvenientes de la uniformidad en el uso de la prosa (sobre todo en las publicaciones periódicas).

importante entenderlo ya que el criterio de juicio es el que problematiza de modo muy profundo y amplio la esencia del ensayista como benefactor de ideas. Uno de los primeros teóricos del ensayo, Georg Lukács, responde a principios del siglo XX a la pregunta “¿Quién le da esa autoridad judicial? Sería casi justo decir que se la toma él mismo, que crea de sí mismo sus valores juzgadores.”<sup>19</sup> Quizá resulte tautológico rastrear el origen de esta disputa o sería más sencillo aceptar que cada ensayista posee una organización axiológica infalible, como si tuviera un tapete mágico, y asimismo aceptar que a partir de esa axiología creará un discurso eficaz, pues hoy en día tanto lo alético, lo posible como lo eficaz funcionan como sinónimos de lo verdadero. Así pues, sólo nos queda aceptar y creer en una buena fe. Es claro, los criterios de juicio se los forma el propio ensayista apoyado en el trato responsable con el que experimenta los temas y asuntos elegidos.

El ensayo justifica al ensayista, pero sigue siendo difícil comprender cómo una creación previa puede justificar *a posteriori*. El ensayo se justifica a sí mismo como un medio creado para un fin. Lo más importante, como ha escrito Lukács, es el proceso mismo de juzgar. Finalmente constato, a través de estos autores, que cada ciudadano puede poseer juicio y de facto nace con esa cualidad para ser ejercitada; la diferencia con el ensayista es que lo aplica y lo difunde públicamente por un medio escrito o de manera oral y este hecho es el puente que hermana el pensamiento de un individuo con el de su comunidad. “La noción de ‘juicio’ designa precisamente el enlace entre lo particular y lo universal, pero a la vez una capacidad humana y psicológica: la capacidad de juzgar.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, p. 37.

<sup>20</sup> Lilitana Weinberg, *Ensayo, experiencia y sentido*, manuscrito personal, p. 12.

A continuación desgloso el orden de los pensamientos de Montaigne contenidos en el párrafo elegido. La idea germinal de este ejercicio la adquiero de Erich Auerbach, quien en su libro *Mimesis* expone en el capítulo "*L'humaine condition*" un listado ordenado del pensamiento argumentativo del ensayista francés, relativo al capítulo segundo del tercer libro de *Essais*, titulado precisamente "*L'humaine condition*".

Teniendo ya conciencia de las facultades del juicio y algunas aplicaciones de éste, Montaigne explicita<sup>21</sup> "*A 'cette cause, aux essais que j'en fay ici...*":

- 1 - *j'y employe toute sorte d'occasion* (**empleo** <sup>22</sup> el juicio en toda clase de ocasiones)
- 2 - *si c'est un subject que je n'entende point* (por eso mismo, si trato de cosa que no entiendo)
- 3 - *à cela mesme je l'essaye* (con más razón **ensayo** el juicio)
- 4 - *sondant le gué de bien loing* (**sondeo** el vado a prudente distancia)
- 5 - *le trouvant trop profond pour ma taille* (si lo **encuentro** demasiado hondo para mi estatura)
- 6 - *je me tiens à la rive* (**me quedo** en la orilla)
- 7 - *cette reconnaissance de en pouvoir passer outre, c'est un traict de son effect* (este **reconocimiento** de límites de donde no se puede pasar es un efecto del juicio)

---

<sup>21</sup> Citas copiadas de la versión francesa de Michel de Montaigne, "*De Democritus et Heraclitus*" y otros ensayos en *Essais*, anotado por Albert Thibaudet, Paris, Nouvelle revue Française, 1939, p. 295.

<sup>22</sup> Las negritas son mías.

8 - *à un subject vain et de neant, j'essaye voir s'il trouvera dequoy lui donner corps* (en una cosa vana y baldía, ensayo el juicio a ver si la corporeiza)

9 - *je le promene à un subject noble* (le paseo por asuntos elevados)

10- *je prends de la fortune le premier argument* (escojo al azar el primer argumento)

11- *ils me sont également bons* (todos me son buenos por igual)

12- *en desseigne jamais de les produire entiers* (me propongo no seguirlos jamás por entero)

13- *j'en prens un tantost à lecher seulement* (me atengo a una parte de la cosa)

14- *J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profodnement que je sçay* (examino la cosa no lo más ampliamente, sino lo más hondamente que yo sé)

15- *aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité* (suelo asir la cosa por cualquier parte inusitada)

16- *Je me hazarderoy de traiter à fons quelque matière, si je me conoissoy moins* (me atrevería a más profundidad si yo me conociera menos)

17- *Semant icy un mot, icy un autre* (siembro frases de modo fortuito)

18- *je en suis pas tenu d'en faire bon* (no me obligo a hacer algo bueno)

19- *ny de m'y tenir moy mesme* (no me atengo ni siquiera a mí mismo)

20- *varier quand el me plaist* (varío cuando me place)

21- *et me rendre au doubte et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l'ignorance* (me entrego a dudas e incertidumbres y a mi forma maestra que es la ignorancia)

En esta especie de camino de su creación, encuentro varios aspectos interesantes. Parto de la misma ensañanza montaigniana: el modo del ensayista es “metódicamente ametódico”. Por lo tanto, realizo una segmentación en cuatro etapas con un colofón correspondiente al punto 21, sólo por razones prácticas de análisis. Considero que existe una **primera etapa** reflexiva de los **puntos 1 al 5** en donde el autor se regodea con el empleo diverso de su propio juicio y, sin prisa alguna, se acerca incluso a “cosas” que no entiende, en una especie de rodeo (*Umweg*) simulante de la figura del *excursus*<sup>23</sup>. El autor se planta con tiempo y libertad frente a todos los temas posibles de la realidad o de su realidad -que en el caso de Montaigne era bastante amplia- debido a su acervo cultural personal. Al sondar el vado de un posible tema, el autor reconoce que hay diversidad en la profundidad, es decir, hay temas de la realidad vastos y complejos y otros más fáciles de abarcar. Hasta este punto, el autor sólo ha ejecutado o ¿iniciado? un rodeo mental por el conjunto de posibles temas a ser electos.

El verbo sondar<sup>24</sup> lleva implícito el sentido de prueba, de tacto, de reconocimiento, de medición; y el sustantivo sonda implica obligadamente un

---

<sup>23</sup> Término utilizado y ejemplificado por Ottmar Ette en *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biografie*. Da el ejemplo de situar a la madre, como centro o núcleo dentro de un espacio y a un niño en edad preescolar como el ejecutante de pequeños trayectos en torno a la madre pero no en forma circular sino oscilante, es decir, el niño se acerca y se aleja del centro y a la vez lo va rodeando poco a poco, se acerca y se aleja y así sucesivamente.

<sup>24</sup> **Sondar** (l. sub, so y undare, de unda, onda). tr. s. XVI al XX. Echar el escandallo al agua para averiguar la profundidad y la calidad del fondo. || 2. s. XIX y XX. Averiguar la naturaleza del subsuelo con una sonda. || 3. s. XVII al XX. Inquirir o rastear con disimulo la intención, habilidad o discreción de uno, o las circunstancias o estado de una cosa. (...) || 4. Cir. Introducir en el cuerpo por algunos conductos naturales o accidentales, instrumentos de formas especiales y de diversas materias, para combatir estrecheces, destruir obstáculos que se oponen al libre ejercicio de la función de un órgano, o para conducir al interior sustancias líquidas o gaseosas, y otras veces para extraerlas. En Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, México, Aguilar, 1988, p. 3820. **Sondar**. 1 Medir la profundidad del agua o examinar el estado o configuración del fondo de un lago, mar, río, etc. (...) 2 Examinar el interior de cualquier cosa penetrando con un instrumento adecuado: ‘Sondar una capa geológica’. (cirugía) Introducir en alguna parte del cuerpo instrumentos adecuados para distintos fines. 3 (fig; no frec.) Sondear el estado de una cuestión o los pensamientos de alguien. En María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, p. 1202.

medio de unión entre dos objetos (o en términos médicos entre una sustancia y la sangre de un sujeto a través de la cual se transporta por lo general una sustancia activa, es decir: información). El ensayista -en modo figurativo- sondea lo que está a su alrededor: el acto del sondeo permite tomar distancia de una situación y después volver a acercarse a ella y así sucesivamente. En este ejercicio de rastreo y exploración, el ensayista sondea e incursiona en su horizonte de sentido; así, cuando el ensayista combina en su situacionalidad diversos puntos del horizonte de sentido, abarca variedad de temas y los presenta renovados con su propia interpretación. Todo esto se da dentro de una especie de movimiento giratorio en torno del "yo", entonces podemos decir que logra una especie de transustancialidad. El yo que empezó a escribir no es el mismo después del punto final, y es otro en el transcurso del acontecimiento del ensayo. Montaigne sufre una transustancialidad al pretender y alcanzar esa compatibilidad plena con su libro. Asimismo el proceso de aprehensión y asimilación de varias manifestaciones y situaciones culturales promueve una transustanciación en esa sucesión permanente de fenómenos que es la vida y en ese proceso el artista de la palabra argumentada se presenta como el promotor de la transición. El ensayista pasa por una diversidad de procesos en esta especie de transustancialidad o transculturación en donde se forman nuevas relaciones, nuevas realidades y las palabras empiezan a decirse unas a otras de manera inusitada<sup>25</sup>.

Un buen ensayo, sea cual fuere su forma, posee un carácter agudo y penetrante, y su condición de *sondeo* lo acerca más a una exploración vertical que horizontal, característica esta última más apropiada de escritos expositivos como el tratado. La capacidad de sondear explica que el ensayo pueda arriesgar visiones y conceptos

<sup>25</sup> Curiosamente Paul Valéry y Octavio Paz registran el mismo fenómeno en discursos con una fuerte carga poética. Ver *Eupalinos o el arquitecto*, p. 55 y *El arco y la lira*, "El poema" y "La revelación poética".

no demostrados, que la naturaleza del método científico no toleraría.<sup>26</sup>

Como se ve, después de las confesiones a la vez situadas en el tiempo y transtemporales de Montaigne, los ensayistas continúan bajo la misma influencia de esa “escuela” de pensamiento, incluso utilizan la misma nomenclatura en sus escritos sobre teoría del ensayo.

Dentro de esta primera etapa (puntos 2 al 5) se trasluce un ligero sentimiento dubitativo. Veamos: si no entiendo una cosa ¿qué hago? Sondar. Medir por dónde puedo pasar; sólo por donde haya una profundidad que no me rebase. Dar un paso suave aquí, otro allá, un paso corto aquí, otro con precaución. Pero si encuentro el vado (temas de la realidad) demasiado hondo para mí ¿qué hago? Me repliego. El ensayista continúa y se responde: Como yo no sé del hombre, del mundo, de la vida, de la experiencia ajena, entonces, empleo el juicio.

La máxima de Terencio, tan apreciada por el señor de la Montaña -“Soy hombre y nada humano me es ajeno”- no implica que Montaigne tuviera la razón sobre todo lo humano; lo que sí poseía era la decisión de comprometerse en todo, de estudiarlo todo y opinar sobre los temas de su época con cautela escéptica: “Montaigne duda del conocimiento heredado y se propone confrontarlo con la propia experiencia; Montaigne duda del silogismo y propone la experiencia, el juicio y la razón como nuevas estrategias de conocimiento”.<sup>27</sup> Duda de las leyes y la religión, duda de la integridad moral de los hombres y de los remedios para su salud. Duda, pero toma decisiones.

---

<sup>26</sup> Jaime Alberto Vélez, *El ensayo: entre la aventura y el orden*, Bogotá, Taurus, 2000, p. 41.

<sup>27</sup> Lilitana Weinberg, “Presentación” en Lilitana Weinberg coord., *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM, 2000, p. 9.

Así, tenemos que al existir un vado profundo para su talla, es porque existen otros menos profundos y por lo tanto dentro del conjunto 'vados' existe la variabilidad, la diversidad y la multiplicidad.

Haremos aquí un paréntesis para revisar este aspecto de la diversidad. Cuando Piera escribe: "Nadie es adicto a la diversidad: sólo se puede ser adicto a algo que se repite"<sup>28</sup>, se refiere -con ese nadie- a las masas de la actual sociedad de consumo que buscan, por ejemplo en las publicaciones periódicas, los tipos de discurso que se repiten bajo un mismo esquema o patrón, que son muy similares en cuanto a tono y tendencia, semana tras semana o día tras día. Este tipo de discurso repetitivo -consolador, esperable, percible- se contrapone al ensayo, pues este último posee en sí las cualidades de originalidad, situacionalidad y estructura abierta. El ensayo es, entonces, la prosa que denuncia lo estandarizado o los estereotipos en todos los niveles de la cultura.

Theodor Adorno, incluso, juega con la morfología de la palabra "diversión" (por lo menos así lo presenta el traductor) al escribir que el ensayo está situado entre di-ersiones; entendemos que el ensayo se nutre de diversidad de versiones y practica el azar o la fortuna en su forma de expresión, como una acción que produce divertimento. No obstante, el punto unitario de un discurso ensayístico es, *grosso modo*, el eje estructurador<sup>29</sup> de la interpretación y la voluntad de conformación de lo real a través de la prosa. "El carácter multidisciplinario del ensayo se condiciona por su esencia intrínseca que está predestinada a introducir todas las formas del espíritu (artísticas,

---

<sup>28</sup> Carlos Piera, *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup> Para ejemplo de uso en Paz, ver Blanca García-Monsiváis, *op. cit.*, pp. 155 y ss.

filosóficas, morales, históricas) en la esfera de la experiencia del hombre.”<sup>30</sup> Se cumple la misión de interacción en la diversidad de actividades culturales teniendo como punto de arranque y de apoyo al hombre y su lenguaje; no olvidemos que el ensayo es una clase de textos libre de la disciplina académica donde el discurso científico promueve una direccionalidad absoluta de la forma expresiva y los temas; por eso a veces es objeto de exclusión. Hasta aquí lo relativo a la primera etapa.

En la segunda etapa, que va de los punto 6 al 9, y también contiene una fuerte carga reflexiva, el autor realiza un ejercicio sublime de prudencia: “me quedo en la orilla”; el sentido de estatismo que devela este ejercicio nos remite a un acto de meditación sincera, profunda, plena, por parte del autor. De alguna manera reitera la paciencia que gobierna sobre el juicio; y por el otro lado, confiesa la incapacidad de pronta elección, dando así paso a un margen de duda o escepticismo, como observamos líneas arriba. Más que pensar, ahora, el autor mira las cosas, se pone en contacto con las cosas que están en la misma orilla donde él pisa y sigue en estado de alerta para poder elegir dentro de una situación de ubicación personal: “reconozco límites”, estado que delata una deixis puntual. Los límites regulan el espacio de movimiento por el cual el ensayista puede rondar. Ahora bien, los límites nacen o parten de un punto fijo, de una deixis hacia una hexis, que es el eje por medio del cual se da la mediación entre el individuo y su mundo persocial y culturalmente preformado, límites de donde ya no puede pasar<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Mijail Málishev, “El ensayo: el origen y la esencia del género”, en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, p. 277.

<sup>31</sup> Theodor Adorno es el crítico introductor de la noción de mundo culturalmente preformado, ver “El ensayo como forma”, en *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962. El calificativo de persocial proviene de Adorno. Tomás Segovia y Liliana Weinberg son algunos de los continuadores del uso de ese término.

La deixis implica al yo, aquí y ahora, y es, por lo tanto, el primer elemento de la situacionalidad donde el primer límite es el yo. Ese yo cambia de referente en cada acto locutivo y es autoadjudicable, el yo es todo aquel que toma la palabra y se llama yo. En la hexis el yo se considera en relación con los diferentes objetos y sujetos que lo rodean.

El “acontecimiento”, arraigado en la zona de la experiencia y del habla, transitorio, ligado a una persona, espacio y tiempo específicos (yo, aquí, ahora), a una determinada intencionalidad, queda comprendido por el sentido o significado, síntesis de dos funciones: identificación y predicación.<sup>32</sup>

La identificación personal (en tiempo, espacio, rango social, etc.) y la predicación (expresión individual en un contexto persocial culturalmente preformado con una retórica propia) son los límites primarios a partir de los cuales el ensayista colocará -dentro de su discurso- todos los elementos de su horizonte de sentido.

Montaigne continúa con esa confianza en la aplicación oportuna del juicio, incluso le otorga la facultad de corporeizar “cosas” vanas y baldías; extiende el juicio desde lo más vano hasta los temas más elevados, agota las posibilidades de uso. Aquí resaltan dos puntos importantes: el juicio ensayado por el autor funciona de manera inmediata como elemento creador o resucitador; dicho de otro modo, al ensayar el juicio se puede corporeizar lo vano y lo baldío, se le da cuerpo, es decir, forma. El juicio es el elemento que salva a lo vano y lo baldío de ser algo amorfo y lo traduce en asunto de interés<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Liliانا Weinberg, *Ensayo, experiencia y sentido*, manuscrito personal, p. 6.

<sup>33</sup> Es curioso notar cómo Montaigne apela al lector a no emplear “sus ocios en materia tan frívola y vana” como es leerlo y conocerlo. Sin embargo, claro está que la función apelativa se cumple en sentido absolutamente contrario. Montaigne lo usa como recurso técnico.

Al abordar el tema de la verdad dentro del ensayo, Lukács pone el ejemplo sobre la diferencia de actitudes al contemplar un retrato y un paisaje. El observador enfatiza la verdad de parecido respecto al retrato, no al paisaje; así también dentro del conjunto de asuntos tematizables para el ensayo, existe una pugna por la esencialidad de lo verdadero, una pugna “por la corporeización de la vida que alguien ha visto en un hombre, en una época, en una forma.”<sup>34</sup> Resulta interesante cómo Lukács utiliza el mismo verbo (corporeizar) que Montaigne, pero más relevante es su propuesta de corporeizar la vida en una forma, entendido -en este contexto- como salvar a lo informe a través de la forma expresiva ensayo y otorgarse así, mutuamente, la facultad de existencia. Entonces cabe la pregunta ¿nada es vano y baldío para el ensayista? Podría encontrarse algo, pero incluso eso sería materia para ensayar.

Entro en la **tercera etapa** considerada como etapa ejecutoria que va de los puntos 10 al 15. Entonces Montaigne escoge al azar un argumento y empieza a desglosar el mecanismo de la génesis creativa. Auerbach apunta que los ensayos siguen un método propio, un método de autoescucha y observación de los movimientos internos, el cual está basado en la insistente práctica de ‘conócete a ti mismo’. “Para él (Montaigne) el ‘conócete a ti mismo’ no es sólo un mandato práctico y moral, sino también teórico-cognoscitivo.”<sup>35</sup> A través de la práctica de ver mi vida en la de otro, en la de cualquier otro elegido *por azar*, sin seguir un plan cronológico o artificioso, se logra el conocimiento de la vida propia. O dicho por Auerbach: “Todo este atareamiento por conocer

---

<sup>34</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> Erich Auerbach, “L’humaine condition” en *Mimesis*, México, FCE, 1996, p. 280.

la vida de los otros se realiza a través del filtro del conocimiento de la propia.<sup>36</sup>

El autor de ensayos escoge, de la totalidad de posibilidades, un camino; ejecuta el proceso de la *inventio* al elegir dentro del ámbito de su macroestructura cognitiva un solo asunto o tema,<sup>37</sup> pero aclara que a todos los considera “igualmente buenos”:

Para el ensayo el origen no vale más que la superestructura. Su libertad de elección de los objetos, su soberanía frente a todas las *priorities* de lo fáctico o de la teoría, se debe al hecho de que para el ensayo todos los objetos están en cierto sentido a la misma distancia del centro, del principio que los embruja a todos.<sup>38</sup>

El objeto elegido para desarrollar un tema argumentado ya posee de suyo una interpretación en la *hexis*, por lo tanto, la labor del ensayista -siguiendo a Adorno- es la de hiperinterpretar, refundar, reformular la interpretación primera, insistimos, ajustada a límites persociales y preformados.

El ensayo puede ser dedicado a cualquier objeto, pero este último nunca interviene como algo ajeno al escritor. El tema vive en la experiencia del ensayista, arraiga en su mundo interior, de tal manera que se puede decir que él no es el autor que elige su tema sino que el tema encuentra a su autor.<sup>39</sup>

En esta tercera etapa observo una especie de mecanismo para ensayar con libertad sobre un tema, pero no el resultado de este mecanismo, pues lógicamente el resultado formal lo da cada ensayista en la práctica. No

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>37</sup> Argumento cumple la función sinónima de asunto o tema. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 65.

<sup>38</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 31.

<sup>39</sup> Mijail Málishév, *op. cit.*, p. 274.

obstante, gracias a estos puntos de seguimiento para seleccionar, abordar, desarrollar y suspender un tema, estamos -desde que Montaigne lo plasmó en su manuscrito- frente a un modelo preestructurado, garante de éxito y frente a una manera de experimentar temas que siguen vigentes hasta la fecha. Además no existe realidad humana alguna a la cual no le haya rondado de cerca el ensayo en esa actitud errante que lo caracteriza. Francisco Jarauta apostilla al ensayo como “Forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes”<sup>40</sup>. La unidad se descompone en partes más pequeñas que, de uno u otro modo, perviven en el intento de reunificarse dentro del entramado textual, pero fuera del texto funciona de manera distinta. Aquí estamos de nuevo frente a la parte a la cual se atuvo y se atiende Montaigne: “me atengo a una parte de la cosa”<sup>41</sup>, “suelo asir la cosa por una parte inusitada”, es la parte que examina en lo profundo, verticalmente, y tras la descomposición en cada uno de los pasos que Montaigne enlista, sigue la “reunificación hipotética”, que no sintética. El calificativo de “hipotética” otorga a esa reunificación la posibilidad de reunificación ‘en potencia’, de manera virtual o, por lo menos, no comprobada, dando así lugar a que el experimento permanezca abierto, continuo, vivo y que, quizás, nunca se aborde “por entero”.

Cuando Montaigne escribe que no se propone seguir un argumento o tema por entero, inventa el carácter fragmentario del ensayo y elimina la obligación, por parte del autor, de brindar a su lector intemporal una verdad absoluta. “El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un

---

<sup>40</sup> Francisco Jarauta, “Para una filosofía del ensayo”, en *Revista de Occidente*, núm. 88., 2 época, julio 1970, p. 43.

<sup>41</sup> Estamos aquí frente a un atenuamiento excepcional y por lo tanto debe subrayarse, pues en el punto # 19 Montaigne ha escrito “no me atengo ni siquiera a mí mismo”. Lo anterior da gran importancia y validez a ese efecto de atenerse a su cosa o tema elegido.

momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma esté presente.”<sup>42</sup> Sin duda, Adorno, configuró muchas de sus ideas sobre la forma y función del ensayo tomando como base, justamente, este breve párrafo, así como otros ensayos.<sup>43</sup>

La última y cuarta etapa de este proceso va de los puntos 16 al 20 y la considero una etapa ejecutoria, creativa y a la vez subjetiva.

Cuando leo “Me conozco y no me atrevo a más profundidad”, entiendo: Montaigne se asume como un hombre demasiado humano que somete a su persona a respetar los límites y comete un acto de repliegue hacia sí mismo y hacia su entorno. Está obligado a conocerse mejor como persona, de manera íntegra, y a conocer muy bien su entorno, incluido el acervo cultural de su época, porque ése será su campo de intelección; por lo tanto, todas las nuevas configuraciones que relacione a través de su inteligencia y su palabra se ubican por arriba de una determinada profundidad (de la cual no se atreve a pasar). No olvidemos que el rango de “profundidades” en el cual se mueve y se desenvuelve lo domina bien; en ese rango yace la meta de sus escritos.

Montaigne reiteradamente recuerda al lector que lo que mejor conoce es a sí mismo, lo que mejor ha estudiado es su propia persona y personalidad, que además su mejor conocimiento es la materia de su libro; esto lo confiesa con tal sinceridad que de una u otra manera el “yo” del autor se confunde con el texto y él decide hasta dónde llegará en este asunto. Sin embargo, estimo, junto con Málishev, que ni la personalidad misma de Montaigne podrá determinarse de modo absoluto porque resultaría reduccionista, sino que más bien Montaigne se

---

<sup>42</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, p.

<sup>43</sup> Por ejemplo: *Ensayos*, libro II, ensayo VI y libro III, ensayos II y IX.

utilizó de pretexto y se catalogó como parte de una especie para conocer a toda la especie. Michel de Montaigne no sólo creó el ensayo, sino también expresó sus cualidades esenciales, que consisten sobre todo en la autorrevelación de la individualidad del hombre.<sup>44</sup>

El punto número 17 asienta otra de las principales características de esta clase de texto. Con el “siembro frases de modo fortuito”, el autor francés continúa revelando el *modus operandi* de su acción. No se trata de pronunciar incoherencias o expresar ocurrencias sin sentido, sino de ir más allá de uno mismo y -de algún modo- atreverse a mostrar el tropel de ideas que sobre un tema pueden surgir. El ensayista debe escribir aleatoriamente<sup>45</sup> las oraciones porque ellas poseen un valor propio; como ha registrado Max Bense, cada frase hermosa del ensayo puede expresar en sí la armonía del texto completo. Aquí se logra una empatía también respecto al concepto de fragmentariedad, revisado en los puntos 12 y 13, en tanto la libertad de cortes en lo temático y lo formal dentro del ensayo. Creo que Adorno comprendió de una manera muy acertada la enseñanza de Montaigne. Leo en su texto clásico que el ensayista “no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno...” y prosigue: “El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento.”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Mijail Málishev, *op. cit.*, p. 269.

<sup>45</sup> Aleatoriamente siempre y cuando respete un orden de existencia, y no tanto de presentación, en las categorías argumentativas de los ensayos, es decir, que el texto contenga: I) argumentación, II) justificación, III) conclusiones, II.1) marco, II.2) circunstancia, II.2a) puntos de partida, II.2b) hechos, II.2a') legitimidad y II.2b') refuerzos. Ver parágrafo 5.6 del capítulo “Superestructuras” en Teun A. van Dijk, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1997.

<sup>46</sup> Theodor Adorno, *op. cit.* pp. 12 y 27 respectivamente.

Justamente una de las descripciones sobre el quehacer ensayístico que acepto como más afortunada, escrita en 1947, corresponde a Max Bense:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien rueda su tema de un lado para otro, interroga, palpa, prueba, quien atraviesa su objeto con reflexión, quien vuelve y revuelve, quien desde diversos lugares parte hacia él y en su atisbo intelectual reúne todo lo que ve y prefabrica lo que el tema bajo la escritura deja ver en ciertas condiciones logradas.<sup>47</sup>

Esta misma cita la eligieron, tal cual, para sus textos, Theodor Adorno, José Miguel Oviedo, Antonio del Toro; pero como idea está contenida en muchos textos sobre teoría del ensayo.

Tanto las palabras de Montaigne como la cita de Bense -en general todo su texto "*Über den Essay und seine Prosa*" arroja mucha luz a este tema- tienen todavía hoy un valor que va más allá de lo histórico y nos permiten asimilar al ensayo como entidad orgánica que actúa a través de tópicos, relaciones e intuiciones de modo libre, en oposición a otros escritos, como por ejemplo el tratado o el discurso científico. El método o sistema del ensayo es de orden subjetivo, de naturaleza muy distinta a la de las ciencias y textos clasificados con el rigor clásico; y como texto fragmentario y dialogal se completa, se realiza plenamente, sólo con la participación del lector. Porque, además, el ensayo se parece mucho a la naturaleza humana; quizá no sea exagerado decir que vivimos ensayando, que la vida es un ensayo (aunque tal propuesta es tema para otra ocasión). Traigo a colación a José Luis Gómez-Martínez, quien anotó sobre el ensayo: "Su supuesta incoherencia es la misma del ser humano pensante ante la inmensidad de lo creado."<sup>48</sup> Lo que menos

<sup>47</sup> Max Bense, "*Über den Essay und seine Prosa*", en *Merkur*, 3, 1947, p. 4. La traducción es mía.

<sup>48</sup> José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, p. 77.

debe preocuparnos es si se trata o no asistemáticamente un tema, sino su capacidad sugestiva.

Con relación al punto número 18: “no me obligo a hacer algo bueno”, estoy frente a un escritor que no se presiona, no se obliga a hacer algo por lo cual vaya a ser elogiado, o algo bueno formalmente hablando. De hecho, también en la dedicatoria anuncia que “si hubiera pretendido buscar el favor del mundo, me hubiera engalanado con prestadas hermosuras...”.

A la falta de obligación se empareja una libertad experimental de creación para abordar los temas literariamente dentro de un espacio donde la prosa se presenta con su mayor garbo, con una fluidez dominante, “sin necesidad de justificación”, según Piera. La forma se irá estructurando conforme el autor siembre frases dentro de ciertos límites electos libremente, siempre regidos bajo el dominio elegante de la prosa.

Todavía en la parte final de la cuarta etapa (puntos 19, 20 y el colofón correspondiente al punto 21) suceden tres cosas muy interesantes. Cuando Montaigne afirma “no me atengo ni siquiera a mí mismo”, crea la figura de un autor desatenido inclusive de sí mismo, como si ésta fuera la fórmula extrema de la libertad y otra clave del proceder ensayístico. Quiere decir: no me atengo a un método, ni a un sistema, ni a un orden o modelo de pensamiento, pero sí logro perturbar y seducir; con esta fórmula se salva de determinar su personalidad verdaderamente hasta el fondo, como lo expresa Malishev: “Como sujeto ella (la personalidad) resulta cada vez más grande a sí misma como objeto. En cada instante ella objetiva su ser, pero nunca se agota por completo.”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Majail Málishev, *op. cit.*, p. 273.

¿Qué hacer con un desatenido que varía cuando le place y después de la ronda mental y creativa vuelve a la ignorancia? Si vuelve a la ignorancia es porque partió de ella antes de ponerse a escribir y a ejercitar el juicio. La etapa previa a la concepción de los ensayos era de oscuridad mental y existencial. Antes de aplicar su inteligencia creativa, escoger un tema dentro de su universo de intelección e iluminarlo con su personalísima interpretación, antes de cautivar a sus lectores, se encontraba en la ignorancia. Pero además, después del acto creativo de la escritura de un ensayo, regresa a la ignorancia para reiniciar su curso poco después, cual si la ignorancia fuera un estado de reposo o de hibernación. Matamoros afirma a este respecto que el ensayista “Interroga desde su perplejidad y se ufana en su ignorancia porque el ignorar es el lugar del saber, aunque no su decir.”<sup>50</sup>

Por su parte, Auerbach anota que Montaigne aprecia esta ignorancia más que cualquier saber objetivo, ya que: “No sólo que esta ignorancia le represente un medio de mantener desembarazado el camino hacia aquella especie de conocimiento que le importa, el conocimiento de sí mismo, sino también la vía directa para lograr el fin último de su investigación: el bien vivir.”<sup>51</sup>

¿Cómo entender sus escritos y su lugar en la sociedad? Todo, frente a un verdadero ensayista, cuesta trabajo. La sociedad funciona como parte antagónica de ese ser desatenido, porque él le señala a ella sus debilidades y subraya sus errores.

No pregunta el ensayo por ningún protodato originario, para daño de la sociedad persocializada, la cual, porque no tolera nada que ella

---

<sup>50</sup> Blas Matamoros, *op. cit.*, p. 23.

<sup>51</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 273.

misma no haya acuñado, no puede tolerar en modo alguno lo que recuerde su propia omnipresencia.<sup>52</sup>

Para cerrar este capítulo incluyo otra cita de Adorno, pero antes agregó que, desde mi punto de vista, fue uno de los críticos que más se aproximó a este credo montaigniano con las reservas oportunamente marcadas por Piera. En “El ensayo como forma” de Adorno están contenidas muchas, si no es que todas, las ideas agrupadas en el primer párrafo de “De Demócrito y Heráclito” sobre el quehacer ensayístico y la caracterización del ensayo.

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. [...] La discontinuidad es esencial en el ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido.<sup>53</sup>

Con esta última cita nos conectamos ya con la labor ensayística de Octavio Paz que se aborda en el segundo capítulo, porque muchos de los temas elegidos por el autor mexicano para desarrollarlos poseen la cualidad de permanencia dentro de la cultura o la historia de una comunidad o nación. Estos temas son un conflicto detenido que trasciende la vida de Octavio Paz. Si bien la obra de Michel de Montaigne creó una clase de texto argumentativa, Paz creó, a partir de este invento del señor de Montravel, un sistema de pensamiento.

---

<sup>52</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 21.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 27. Seguimos entendiendo cosa como tema.

## CAPITULO II

### CARACTERIZACION DEL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ

*Fue el más grande, y el más generoso,  
de los escritores mexicanos. Nadie como  
Octavio Paz escribió tanto sobre literatos  
y artistas de México...*

Enrique Krauze

A lo largo de su vida y trayectoria como creador, Octavio Paz se nombró a sí mismo, más que ensayista, poeta. Un poeta, símbolo del creador por excelencia, que practicó la osadía de opinar y escribir acerca de muchos temas pertenecientes a diversas disciplinas, temas perennes que, en algunos casos, perviven, puestos en la mesa de debate, como conflictos detenidos. A pesar de que su obra ensayística es mayor en cuanto a cantidad que su obra poética, es notorio que los estudios sobre la poesía de este autor rebasan por mucho los estudios críticos sobre su obra ensayística. Es de llamar la atención cómo, por dar sólo un ejemplo, en el artículo titulado "Octavio Paz ensayista" de Blas Matamoros,<sup>54</sup> a pesar del título, el contenido de tal estudio se inclina más por los textos poéticos de Paz y otros asuntos en torno a su trayectoria. Otro tanto sucede con sus entrevistas y homenajes, en los cuales se realza mayormente su calidad de poeta que cualquier otra. Por ejemplo, vemos un caso curioso en el estudio de Carlos Pereda, quien "busca" respuestas sugestivas a dos ensayos de Paz<sup>55</sup> en el libro de poemas *Árbol adentro*. "Octavio Paz es poeta. Quiero

---

<sup>54</sup> *En Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Antrophos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

<sup>55</sup> Estos dos ensayos son: *El ogro filantrópico*, 1979 y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, 1982. Interesante resulta su propuesta: Octavio Paz conversa a través de sus ensayos con sus lectores.

decir: los ensayos de Paz están escritos desde la perspectiva de un poeta, son territorios de su poesía (no pocas veces encontramos en sus versos el origen de líneas enteras de su prosa, y viceversa).”<sup>56</sup>

El Nobel mexicano pretende una armonía en la recreación de la realidad que opera en sus ensayos; por tal motivo cabe la interpretación de dar un sentido activo a sus ensayos, de promover estrategias de persuasión y de transformación, de crear un orden nuevo. Porque no es lo mismo ordenar que crear un orden; lo segundo lleva implícita la voluntad de establecer un plan real con todas sus consecuencias. Esta misma observación se puede ver en José Miguel Oviedo, quien escribe: “Hay un misticismo en Paz, pero es un misticismo carente de la noción de un Dios, centrado más bien en los deseos y urgencias del hombre por hacer trascendente, no la otra vida, sino principalmente ésta.”<sup>57</sup> Es decir, Oviedo, presiente la misma inquietud paciana de buscar algo “más allá” para vivirlo en el más acá, en y con la realidad.

Si bien a partir de *El arco y la lira* y -quizá sobre todo- de *El laberinto de la soledad*, Paz obtiene autoridad como ensayista<sup>58</sup>, considero que los estudios críticos sobre su trayectoria como autor de ensayos y sobre la obra ensayística en su conjunto todavía están por escribirse.

---

Conversar en el sentido de argüir y construir ciclos argumentales con quienes estar de acuerdo y desacuerdo. Paz tiene como constante de su creación al lenguaje y la palabra, por lo tanto el conversar.

<sup>56</sup> Carlos Pereda, *Conversar es humano*, México, Colegio Nacional/FCE, 1991, p. 13.

<sup>57</sup> José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Barcelona, Alianza, 1990, p. 115.

<sup>58</sup> En carta fechada en mayo de 1950, Alfonso Reyes le escribe respecto a la publicación del libro *El laberinto de la soledad*, después de elogios y efluvios de sorpresa: “Ya va Ud. por su camino derecho.” Stanton escribe sobre esa oración en nota a pie de página en: “Reconocimiento de una ‘mayoría de edad’ del ensayista”. *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz*, México, Fundación Octavio Paz/FCE, 1998, p. 123.

Estos dos primeros libros de ensayos, además de ser los que de modo particular sí poseen valiosos estudios críticos, inauguran las dos vertientes fundamentales por medio de las cuales se desarrollará la obra ensayística de Paz. Uno abre el telón para el estudio del lenguaje poético como sistema expresivo y de creación artística por encima de cualquier otro, y todo lo que esta aseveración conlleva en torno a ella: poesía y sociedad, poesía y religión, poesía y arte, poesía y filosofía, poesía y amor; este último madura más tarde como afluente independiente. El otro finca la plataforma para debatir alrededor de los problemas de México, con su país siempre como centro: historia, política, identidad, sociología, mitos, etc. Por otro lado, para muchos críticos es evidente que una de las intenciones clave de Paz respecto de su obra completa es la siguiente: la proximidad estético-lingüística entre su poesía y su ensayo, así como la hermandad temática alcanzada a través de una madurez cronológica (no por parte del autor, en el sentido de edad biológica, sino por parte de la obra en tanto sedimento cultural). Este hecho fija una retórica personalísima dentro del uso del fenómeno discursivo, que en buena medida da las reglas y pautas para la estructuración formal de sus textos. Sobre este asunto, Rosa Chacel expone:

En Octavio Paz ensayo y poesía son una misma cosa; con esa variedad o diversidad inefable en que una misma cosa se repite y, por su natural superabundancia, se transforma. En fin, la mismidad del orbe creador se reparte en diversos quehaceres: en uno ensaya, en otro intenta. La poesía queda -aunque se deje arrastrar por todos los vientos- en el intento impositivo; lo dicho, está dicho. El ensayo va de la mente creadora al sentido receptor como posición posible, creando la relación sublime del diálogo.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Rosa Chacel en *Octavio Paz. Semana de autor*, Enrique Montoya Ramírez, editor, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, p. 19, 20.

Esto me remite nuevamente a Montaigne para tratar de entender la situación autoral de Paz. No obstante, para asimilar el punto de partida particular de cada ensayo, sería preciso apegarnos a su biografía, pero nos apartaríamos mucho del tema<sup>60</sup>. Sin embargo, desde *Vigilias* hasta *La llama doble*, hay un mismo creador y un mismo espíritu con una lúcida inteligencia. Decía que el punto de partida de la creación ensayística desde Montaigne está sustentado desde la deixis del autor, a partir del punto: “yo, aquí, ahora”; en ese momento se inicia el despliegue de un mensaje con una tendencia hacia un horizonte de sentido. Paz confiesa que cuando era joven se sentía poseído y creía que el punto principal de importancia era él mismo.

Creía que el lector no existía. Que lo que existía era mi mensaje. Lo que yo iba a decir. Ahora, me doy cuenta de que no es así: toda literatura es un diálogo con un interlocutor -al que no conocemos-. Ahora, ya mayor, pienso siempre en el lector. En este sentido, en la prosa, me gustaría ser claro, preciso.<sup>61</sup>

En cada ensayista se da una situación íntima, esto es, una proximidad e inmediatez respecto al acto mismo de enunciación y el momento de uso de la lengua; Weinberg<sup>62</sup> ha llamado esa situación el *más acá* del ensayista. Pero también existe un *más allá* como la dirección hacia la cual apunta el escritor en relación a la inscripción o inserción de sus experiencias personales en el horizonte de sentido. Inscripción, digamos, en cuanto escritura fijada y en cuanto participación de su persona. Octavio Paz, como ensayista comprometido, intelectual desde muy joven e infatigable buscador del

---

<sup>60</sup> Una perspectiva muy acertada que aborda la situación contextual del autor y paralelamente la escritura de los ensayos (temas, confluencias, aspecto formal) entre 1931 a 1943 la tenemos en “Introducción a *Primeras letras*” de Enrico Mario Santi en *Primeras letras*. México, Vuelta, 1988.

<sup>61</sup> Braulio Peralta, *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*, México, Grijalbo, 1996, p. 19.

<sup>62</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, FCE, 2000, en prensa, p. 5.

conocimiento, se exigió respuestas a sí mismo, respuestas que variaron por su situación vital, social, geográfica, literaria y cronológica, entre otras.

El móvil del sentido radica en la voluntad; el valor de desear algo interesante es la razón que motiva al ensayista a dar el paso hacia la página y consumir el ejercicio de representatividad que ostenta la persona del artista y del pensador. Paz quizá no representó a una generación a lo largo de su vida, salvo muy joven, en las épocas de *Barandal* y de *Taller*<sup>63</sup>. Después fue un intelectual solitario, que tal vez nunca encontró a su *alter ego* coterráneo. Solitario, en cuanto a pertenencia a un grupo, ya que en su cotidianeidad tenía trato frecuente con un número respetable de artistas, pintores, músicos, poetas, novelistas, dramaturgos, etc. de todos los continentes y edades. Solitario en tanto su sentir y su escribir.<sup>64</sup>

La soledad es sentirse solos, sentirse aislados dentro de la sociedad, dentro del grupo. Frente a los otros. Yo partí de ese sentimiento: me sentía mal en mi país, me sentía mal frente a otros, y, claro, me sentía mal conmigo mismo. Así que en cierto modo, *El laberinto de la soledad*, es verdad, comienza como algo autobiográfico, algo personal. Pero rápidamente ese sentimiento de sentirme mal se convirtió en el sentimiento de mi posición frente a esos determinantes de que hablé antes. Primero que nada mi pasado, y claro está, mi presente. Ahí intervinieron, inmediatamente, los fantasmas y las realidades de España, por una parte, y de los Estados Unidos, por la otra. Son dos ejes que en cierta forma determinaron mi escritura.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Para mayor amplitud sobre este tema, ver: "Acercamiento a la obra de Octavio Paz" por Alicia Correa Pérez en *Cuadernos Americanos*, núm. 70, julio-agosto, 1998, pp. 39 a 59.

<sup>64</sup> Esta nota aclaratoria nos ayuda a evitar confusiones: "El autor de ensayo es, entonces, un yo en el ejercicio de reconocerse como un nosotros, y que necesita por tanto interpretar su situación y su nombre. Este ejercicio, lejos de ser solitario, es absolutamnete social, aunque el autor se encuentre recluso en el lugar más oscuro y remoto del universo: no podemos pensar siquiera la posibilidad de un ensayista sin lector." , Lilitana Weinberg, *op. cit.*, p. 77.

<sup>65</sup> Octavio Paz en el Colquio sobre "La soledad del laberinto", en *Octavio Paz. Semana de Autor*, pp. 51-52.

Aquí vemos cómo de 'lo personal y lo autobiográfico' se trasladó -con todo el significado de movilidad que contiene este vocablo- a lo general, a la interpretación reflejada hacia lo colectivo. De la soledad sentida como abruptamente personal e íntima pasó a la soledad como posición que a su vez traducirá un mundo. Considero, por lo tanto, que sí representó un pensamiento: el suyo propio bajo la peculiar forma de sistema de relaciones con una clara tendencia a introducirse en la totalidad del género humano. Él poseía una evidente ética del artista, la cual fungió, entre otras cosas, como su móvil de sentido.

El discurso ensayístico se despliega, se expande, se robustece tras haber medido su plataforma de ubicación. Al momento de la redacción, al momento de asir la pluma entre los dedos, el ensayo está aconteciendo y entonces empieza a dominar. Domina por razones éticas y estéticas, por ser "poema intelectual" como escribió Lukács, por la necesidad de precisar de un público, abarca los diversos actos de habla y los vierte en la escritura y -algo muy importante- somete a sí la estructura del texto y la del contexto. Estamos frente a la realización de una dialéctica entre la retórica y el habitus, entre la deixis y la hexis, entre los aspectos discursivos y extradiscursivos, entre lo personal e idiosincrático y lo sistemático social<sup>66</sup>. Esta confrontación entre la conformación del lenguaje en el texto y la fluctuación del contexto se realiza también en Octavio Paz. En algunos casos de modo más evidente que otros.<sup>67</sup>

*-De modo que sus ensayos son el complemento de sus poemas.*

---

<sup>66</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, p. 20.

<sup>67</sup> Ver: "La génesis de 'El arco y la lira'", en Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1998. En estas páginas se interrelaciona la gestación de ideas y temas de *El arco y la lira* dentro de un contexto temporal, casi de seis años, junto con la postura del autor.

-Sí y no. El tema de la poesía me llevó a escribir muchos ensayos y dos libros: *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*. Pero otro tema - otro misterio- me interesó tanto o más: ¿qué significa ser mexicano? Esta pregunta sobre México y sobre los mexicanos era también una pregunta sobre mí mismo. Y así surgieron mis dos primeros libros de ensayos; *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*: dos respuestas a dos preguntas. Todo lo que he escrito después ha sido, en cierto modo, el desarrollo de estos dos libros.<sup>68</sup>

Tenemos entonces que el ensayo a partir de la situación acontece y se presenta como un acto responsivo comprometedor que emite un juicio personal apoyado en la inteligibilidad, y ésta a su vez en símbolos preformados culturalmente. El ensayo efectúa, por un lado, una interpretación, y por el otro, una distinción exclusiva de uso del lenguaje y temas, que obligan al ensayista a mantenerse desde una perspectiva de representatividad que el ejercicio de su propia prosa autoriza. En el autor a tratar se cumplen sobradamente estos requisitos. Él escribe, según sus propias palabras, “desde su cuarto, desde su soledad, desde sí mismo”, desde un tiempo y un lugar: Yucatán, Ciudad de México, París, la India, Yale, Londres, etc.; siempre firma y responde por sus escritos; brinda su interpretación sobre temas medulares, por ejemplo, para el destino de México o de política internacional y en ocasiones perturba con sus escritos. Por lo anterior atiendo su escritura como una realización universal.

El anterior conjunto de factores impide que el ensayista y el público se liberen del peso de un determinado ensayo, de su “iluminación cegadora”, del continuo comunicativo que rebasa las fronteras cotidianas del lenguaje. Gracias a la tarea creativa, a la fuerza crítica y a la novedad interpretativa, el

---

<sup>68</sup> Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990, p. 110. Conversación con Tetsuji Yamamoto y Yumio Awa, publicada en el número 1 de *Ichiko Internacional*. En esta conversación, Paz contesta a la pregunta sobre la alianza entre poesía y prosa y ubica a Dante y a Milton como promotores de esta unión; entre otros más recientes, a Baudelaire, Antonio Machado y Eliot. Todos ellos autores de cabecera de Paz.

ensayo se adhiere a un campo cultural y se mantiene ahí por un tiempo. Además, dentro del curso de la historia del ensayo, cada texto de este tipo consumado se inserta como parte de la realidad efectiva, convirtiéndose así en un objeto inteligible sobre el cual también se puede ensayar.

Así como Montaigne descubrió la posibilidad de inflexión del yo, Paz se entrega hacia el fondo de cada ensayo a través de su palabra, y logra una fusión y una complicidad indisoluble entre texto y autor, amalgama o simbiosis que en su ensañamiento acarreó consigo peculiaridades de otros géneros. Cada libro de Paz es una respuesta a sus dudas, a sus interrogantes y temores. Cada palabra de Paz es un fragmento de Octavio. Paz está comprometido con el sujeto inmanente de su enunciado textual, que “está subordinado al autor real y éste está comprometido con aquél, de manera que el enunciador emitirá las frases reales del autor.”<sup>69</sup> Cabe conectar esta idea con la “buena fe” de Montaigne, y hacer extensiva esa buena fe como patrón de comportamiento por parte de los ensayistas. Pero no es la misma ‘fe racional’ citada en el epígrafe de *El laberinto de la soledad*.

La alquimia temática y estructural de sus textos trasciende por su poder de convicción y seducción. Por lo general el Nobel mexicano piensa en un lector inteligente que podrá descifrar sus claves; quizá ésta sea una de las razones por las cuales muchos lectores se sienten motivados a responder con un breve estudio crítico. Paz logra construir un discurso convincente por la integración de sus fuentes, por su razonamiento analítico, por su impelación a un discurso histórico, por su conciencia argumentativa y el dominio de sus

---

<sup>69</sup> Ma. Elena Arenas Cruz, *op. cit.*, p. 30.

temas, entre otras facultades. Por ello Krauze no duda en llamarlo “un Montaigne mexicano”.<sup>70</sup>

El ensayo siempre trenza en su espacio dialogante la línea intelectual y la línea subjetiva; una, cuya filigrana, es la episteme, la otra, cuya matriz es el *moi-même* montaigniano, dando por resultado la capacidad para hurgar en el ámbito de la verdad, para enfrentarse con esa verdad a la naturaleza variada y dispersa de la vida. Esa variedad y posibilidades combinatorias entre la poesía y el ensayo se manifiestan como un dis-curso oscilatorio o, siendo más abstractos, como una senda o línea sinuosa. Sobre ello, Paz enfatiza:

Yo diría, recordando a Ezra Pound, que la buena poesía se escribe como si fuera buena prosa. Pero también he pensado siempre que la prosa, para que esté viva, para que no sea solamente la prosa científica del tratado, sino que sea la prosa sinuosa, imperfecta, viva del ensayo, necesita la irregularidad de la inspiración poética. Yo creo que, mucho más que los grandes del método de un Descartes (sic), el ensayo moderno desde Montaigne, padre del ensayo, ha sido eso, camino. No carretera, sino camino sinuoso, camino de callejeo.<sup>71</sup>

Ese callejeo por donde transita el ensayista le permite recoger situaciones de la macroestructura que forma su medio. “Recoger situaciones” es el acto de practicar la inteligibilidad, es decir, asir los símbolos asimilados por una comunidad, regidos por el consenso y, posteriormente, efectuar una transformación o traslación interpretativa. El propio Paz es consciente de la cercanía con Montaigne y del ensayo como un recorrer que va avanzando.

<sup>70</sup> Enrique Krauze, “La soledad del laberinto”, en *Letras libres*, # 22, octubre 2000, p. 24

<sup>71</sup> Octavio Paz en el coloquio de “El ensayo como creación poética”, en *Octavio Paz. Semana de autor*, p. 29.

Hasta aquí tenemos que el ensayista logra pasar a través de a) los efectos simbólicos del poder y b) atravesar el poder de los símbolos comunitarios para transformar una interpretación en una representación que pueda ser aceptada por arbitrio. En esta práctica se advierte el control de las mediaciones constituyentes de la inteligibilidad para lograr una franca representación de la representatividad. Por ejemplo, en la temática del ensayista hispanoamericano se filtra la preocupación por rescatar una idea de lo comunitario en Hispanoamérica, como justificación de un horizonte de sentido. Así pues, para alcanzar ese punto, el ensayista interpreta desde un campo literario particular, luego desde una comunidad cultural y al final desde una tradición cultural hispanoamericana. Debe atravesar lo que Weinberg denomina tres “círculos” interpretativos. Así tenemos que el ensayista se obliga a cruzar:

En primer lugar, el círculo de su propio campo intelectual, en relación con el cual se vuelve crítico a la vez que creador; en segundo lugar, el de su propia cultura y acervo enciclopédico de conocimientos y creencias; en tercer lugar el círculo de la tradición cultural que dicta las condiciones de inteligibilidad -- y que es nada menos-- en última instancia, una determinada forma de ver el mundo y ordenarlo a través de categorías de tiempo, espacio y persona.<sup>72</sup>

Esta autora también escribe sobre el caso de Octavio Paz, de quien sostiene que “traza oposiciones binarias --Historia y Mito, imagen y concepto, crítica y creación, analogía e ironía, etc.-- con las cuales construye un nuevo mundo interpretado.”<sup>73</sup> A este respecto, opino *a priori* que los diseños geométricos de estos casos de oposiciones binarias pueden ser varios, por ejemplo el espejo, las paralelas, los polos, los extremos, o el péndulo.

---

<sup>72</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, FCE, 2000, en prensa, p. 42.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 62.

Antes de pasar a revisar las opiniones seleccionadas sobre Paz y su ensayo, haré una breve recapitulación.

Poniendo énfasis en la deixis, pareciera que el punto deíctico crece y madura alrededor de los nuevos ejes interpretativos escogidos y desarrollados por el ensayista, conectados con el ámbito de la realidad efectiva y la comunidad de lectores. En el caso particular del ensayo de Octavio Paz, se hace patente el hibridismo de características genéricas de otros discursos en su prosa, tanto por parte de la crítica como por parte del autor. Aullón de Haro cataloga el hibridismo del discurso ensayístico como uno de los máximos logros del ensayo, por ejemplo subraya al ensayo como un libre discurso reflexivo con un fuerte tono filosófico, pero que nunca se ha alejado lo suficiente de la poesía.<sup>74</sup> También vemos un nexo entre el texto y el contexto, así como una línea de comunicación directa entre sus versos y su prosa. A través del acto interlocutivo, Paz mantiene abierto el canal de comunicación y acrecienta una constante valorización de la intertextualidad de los ensayos en un diálogo con su lector, el cual, muchas veces responde con un estudio, porque el ensayo es “una puesta en valor, sólo comprensible a la luz del *ethos* de su sociedad”<sup>75</sup>, por medio de la cual el ensayista -poseedor de un sistema de valores- comulga con el “espíritu ensayístico” que existe en cada época, en

---

<sup>74</sup> Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, ver sobre todo el capítulo titulado “El discurso reflexivo del ensayo: lenguaje y espíritu” en donde otorga un realce mayúsculo a la hibridación del discurso ensayístico. Cito, para ejemplificar algunas líneas: “El discurso del ensayo se constituye como núcleo radical de vinculación, o como simultánea relación de conjunción y disyunción, entre discurso teórico y discurso artístico. Su formulación, dicho simplificada, responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo.”

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 78.

donde el texto es sometido al juicio de la trascendencia temporal por medio del rigor crítico de la comunidad.

Para reforzar las ideas expuestas anteriormente, presento una selección de comentarios sobre Octavio Paz y sus ensayos, de algunos autores.

En "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", Jaime Alazraki eligió *El mono gramático* como texto ensayístico para mostrar el ensayo de Paz como producto híbrido entre dos géneros propios, mejor dicho, entre dos clases de texto con autonomía. Alazraki sostiene que, a través de *El mono gramático*, Paz ensaya sobre el lenguaje y alcanza esa reconciliación plena e indisoluble entre los dos tipos de discurso. También da como ejemplo de reconciliación, precisamente, la definición intelectual de la palabra reconciliación. En la definición, Paz opta por la práctica de la poesía, dando por resultado de ese silogismo que una definición intelectual se puede realizar con un lenguaje poético. "El lenguaje, es decir, el camino, es el verdadero destino, y el ensayo sobre Galta y Hanumân es también un ensayo sobre el lenguaje y la poesía."<sup>76</sup> Estas observaciones nos recuerdan mucho la idea de Lukács, quien propuso la forma del ensayo como destino, como lo que se va gestando al momento con la escritura de cada palabra.

Alazraki expresa también: "Y de la misma manera que el texto oscila entre Galta y el camino que lleva a Galta, entre las cosas y los nombres, entre el lenguaje como medio y el lenguaje como fin, hay en el libro una oscilación genérica semejante: el texto del ensayo se vuelve hacia su propio espesor y

---

<sup>76</sup> Jaime Alazraki, "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119, p. 13.

reemerge convertido en poesía. [...] Paz define subliminalmente su aproximación al ensayo: actitud conciliatoria, de dependencia, no autosuficiencia ni de excelencia de lo único.”<sup>77</sup>

Imagino que toda actitud conciliatoria precisa de nexos relacionantes para completar la reconciliación, lo cual da pie a evocar una figura similar a un sistema de líneas imaginarias o flechas multidireccionales que fomenten una dependencia complementaria, pero jamás basada en la sumisión. Otro elemento a resaltar aquí se descubre con la aseveración “el texto del ensayo se vuelve hacia su propio espesor y reemerge convertido en poesía”, donde tenemos que tal texto se hunde o se absorbe hacia sí mismo en un pozo simulado o vacío (representados por el cilindro o el abismo V), pero regresa, al reemerger del pozo, con máscara de agua, disfrazado de poesía. ¡Vuelve! porque sus límites son él mismo.

Por su parte, Santiago González Noriega marca para *El arco y la lira*, en términos generales, una estructuración axial tripartita consistente en “una caracterización de la actividad poética en su relación con la nominación, un estudio acerca de la palabra poética y una determinación de la tarea de la poesía.”<sup>78</sup>

Estos tres ejes toman en Paz la forma de “una teoría de inspiración poética”, inspiración que a su vez tiene “la forma de un saber de recuerdo donde sujeto y objeto son idénticos.”<sup>79</sup> Estamos frente a una dialéctica que González Noriega describe como: “Dialéctica de la pérdida y del retorno a sí que es una dialéctica de la memoria; por la voz poética el hombre se hace ‘otro’ -árbol,

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>78</sup> Santiago González Noriega, “Octavio Paz, ensayista”, en *Revista de Occidente*, núm. 88, p. 104.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107.

pájaro, mujer-, pero al devenir otro descubre que había sido ya lo que llega a ser.”<sup>80</sup> Dialéctica que se puede representar por una flecha en (retorno) o por una espiral con principio y fin. En esta espiral el remolino de imágenes mnemotécnicas marca el ritmo de avance o retroceso.

Los puntos de partida metafísicos y los temas de los cuales arranca Paz para escribir son los mismos, se trate de poesía o ensayo. Sus inquietudes como creador están arraigadas en él desde sus primeras publicaciones en 1931 y se reflejan en los textos. Ellas aumentan su radio de expansión conforme pasan los años y abundan las lecturas.

Por otro lado, Graciela Palau de Nemes estudia el espacio como preocupación fundamental en Paz y Cortázar y asienta que Paz delata una preocupación artística latente: “El espacio ha dejado de ser el foro, para convertirse en uno de los actores”<sup>81</sup> dentro del discurso. También nos recuerda que Paz niega como ideal el tiempo cíclico y el tiempo rectilíneo en sus ensayos y propone una nueva forma retornante, que incorpore la visión, el concepto de la otredad en la historia. Paz escribe que “una nueva forma emerge en la confusión presente, una figura en movimiento que se hace y rehace sin cesar.”<sup>82</sup> Estamos de nuevo frente a la presencia de la espiral y es oportuno recordar que esta figura ocupa un espacio tridimensional; su sentido de volumen nos traslada a una dimensión en la que es importante permanecer para comprender de la mejor manera el sistema de relaciones que Paz conforma de manera intra e intertextual para sus ensayos. También se dan lógicamente

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>81</sup> Graciela Palau de Nemes, “El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar”, en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, 1970, p. 131.

<sup>82</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1988, p. 222.

relaciones en planos uni y bidimensionales, pero en el capítulo quinto planteamos al corpus elegido dentro de un plano tridimensional. Así, el espacio en Paz resuelve, en la posibilidad relacional y de recurrencias, el constante devenir temporal.

Hago un paréntesis para traer a colación sólo algunos ejemplos escogidos de *Corriente Alterna*, relativos al tópico de la relación. “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*”<sup>83</sup>, es decir, en su **relación**.<sup>84</sup> “La crítica es lo que constituye eso que llamamos literatura y que no es tanto la suma de las obras como el **sistema de relaciones**: un campo de afinidades y oposiciones”<sup>85</sup>, “Ritmo es **relación** de alteridad y semejanza: este sonido *no* es aquél, este sonido es *como* aquél”<sup>86</sup>, “La página también deja de ser un foro: es un espacio que participa en la significación, no porque la posea en sí misma sino porque vive en **relación** de alteridad y conjunción, alternativamente con la escritura que la cubre y la desnuda”<sup>87</sup>.

Continúo con Palau de Nemes, quien opina que cualquier proceso evolutivo implica movimiento y diversidad de etapas o estadios que el ser no buscó pero a las que está encaminado de manera natural. De igual modo, cada etapa o estadio contiene o conlleva en el ser algo de la etapa anterior. Por lo tanto el

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>84</sup> El remarcado en este párrafo es mío.

<sup>85</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 41.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 211.

espacio que ocupa el ser es francamente observable, carente de totalidad e infinito, hecho como de fragmentos y además cambia su forma con el crecimiento biológico.<sup>88</sup> Expongo dos citas para después concretar algunos puntos sobre este tema.

El espacio a secas es el que permite la existencia del ser biológico y de todas las formas, que tienen en su interior más espacio que materia. Las partículas del ser, explica Matteis, están ligadas a través del espacio. Este espacio que nos permite existir es igual al que predomina en el Cosmos. El ser utiliza el tiempo como factor evolutivo, pero pertenece al espacio, porque está en el infinito, dentro del infinito mismo, por la esencia espacial que llevamos en el ente biológico.<sup>89</sup> [...] La aparente unidad del universo es una cosa falsa, puesto que es sólo inestabilidad y variabilidad de formas en conformaciones que dan la sensación de unidad, porque le hemos adherido el signo del tiempo, ya sea personal o terrestre.<sup>90</sup>

Si bien el hombre está inserto en un espacio y posee en sí el espacio, también es un creador de espacio, tanto en el sentido físico como metafísico. El hombre o ensayista coloca objetos con forma dentro de un espacio textual con una estructura abierta e indefinida en sus detalles, donde pervive un clima ilativo, quizá a semejanza del gran cosmos, donde se producen cambios, suceden

---

<sup>88</sup> Palau de Nemes toma como base teórica para sus interpretaciones a Emilio de Matteis, *El ser y el espacio. Esbozo de una teoría del espacialismo*, Buenos Aires, 1966.

<sup>89</sup> Aquí sería imperdonable no manifestar brevemente cómo algunos autores ven una relación entre la vida del ensayista y su edad biológica con los cambios en su escritura. Por ejemplo Bensmaïa, *The Barthes Effect. The essay as reflexive text*, coloca al cuerpo como el poseedor irreplicable de un cúmulo de objetos intelectuales, sensoriales y físicos, de una variedad de aspectos teóricos, culturales y de una experiencia donde se organiza un intercambio de valores. La irreductibilidad de esta amplísima suma de valores coloca al cuerpo del autor como un manantial que refiere un 'escenario original', es decir, precede muchas de las escenas de otros textos y puede referirse a otros textos o palabras. En resumen el cuerpo es la 'palabra manante' de la cual surgen los valores organizadores de la emoción. Añade que conforme más años vive el cuerpo con y en él mismo, mayor es su tendencia hacia la cohesión y hacia la búsqueda de su punto de partida. También ver Matamoros, "Octavio Paz ensayista" p. 101 y Vátery, *Eupalinos o el arquitecto*, p. 85.

<sup>90</sup> Palau de Nemes, *op. cit.*, p. 133.

relaciones y cada objeto como que flota en ese espacio transfinito, cuyos posibles límites pudieran ser fijados sólo por el tiempo.

Por su parte, Manuel Benavides anota que todo es relación en la medida en que uno se aproxime a un *esto* o un *aquello*, por lo tanto, el juego de correspondencias, el juego de espejos y el juego de reflejos se corresponden y son relación. Para este autor, dentro del esquema de pensamiento de Paz existe una *hybris* de la razón que se sostiene y se sustenta por sí sola, mientras que “el mundo juega al mundo y su juego se llama *correspondencia analógica*”.<sup>91</sup>

Benavides propone que la razón aplicada en el proceso discursivo se completa con “otro discurso que tiene un nombre: experiencia, rito, conjuro; y un operador: el arte.”<sup>92</sup>

Por ello la prosa de Paz tiene los rasgos de un conjuro: juego de ecos, simetrías verbales y conceptuales, reiteraciones, elipsis; es precisa y azarosa a la vez, como una partida de ajedrez, transparente para conjurar una transparencia que se desvanece apenas transparentada; juego conceptual que se despliega no en círculo, ni en espiral, ni en línea recta, sino en una estancia poblada de ecos.<sup>93</sup>

En esta estancia la totalidad y la unidad existen como convicción; la comparo con la imagen de una constelación como sistema sígnico, en donde el hombre es un fragmento no central de esa sinfonía simbólica. Al hombre (Paz)

---

<sup>91</sup> Manuel Benavides, “Claves filosóficas de Octavio Paz”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* # 343, 344, 345, enero-marzo, 1979, p. 11.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 12.

lo represento como el punto magnético móvil promotor de la diversidad de relaciones. Además observo, para no alejarnos de las propuestas de Paz, como único centro de gravedad de esta “constelación” o “estructura de sistemas” su propio origen.<sup>94</sup>

Si el hombre es un fragmento del mundo, un momento de diálogo de los universos, el fragmento se define por su carácter diacrítico: por lo que le distingue frente a los otros fragmentos; no es nada si no es una *relación*. El mundo, el hombre, el lenguaje: tejidos de relaciones. Enseñanza estoica, gnóstica, lingüística o de la física subatómica, la categoría de *relación* desplaza a la de *sustancia* o sustrato en la ontología de Paz.<sup>95</sup>

El número finito de posibilidades dentro del juego se ve desplazado por el número infinito de posibilidades combinatorias del lenguaje, mientras que los límites de la estructuración tridimensional de esta constelación paciana, es decir, de su forma o la figura que se cree ver en ella, responden al número de combinaciones que fija el sistema de relaciones. También se puede hablar de una red de operaciones en donde se efectúa una mudanza interminable.

Blanca García-Monsiváis encuentra, al igual que Alazraki, una reconciliación manifestada en diversos usos dentro del discurso ensayístico de Paz. Ella ve esa confluencia de prosa y poesía “con lo que genera un nuevo espacio que es revelación de lo que ha permanecido oculto y ejerce una conciliación de

---

<sup>94</sup> Me viene a la mente un pasaje de *¿Águila o sol?*, México, FCE, 1988. “Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos. Mis actos, el serrucho del grillo, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba?”, p. 28.

<sup>95</sup> Manuel Benavides, *op. cit.*, p. 14.

opuestos que aparentemente se rechazan”; entendemos la unión de lo nuevo y la conciliación como una reconciliación, y así lo afirma:

Paz investiga el problema de la expresión a lo largo de su obra. Se podría decir en otra terminología que constituye una indagación acerca del fenómeno discursivo, aunque Paz lo investiga no en las circunscripciones de una teoría sino como búsqueda de sentido y por eso el proceso mismo de su generación, y el momento de la unión o reconciliación que resuelva la escisión.<sup>96</sup>

Asimismo, García-Monsiváis observa una estructura secuencial en los ensayos de Paz, basada en un procedimiento de interrogantes con una tendencia a la reunión de términos distantes. Esta autora también descubre un modo inferencial que ocasiona un desdoblamiento de la enunciación y subraya la existencia de funciones estructurales con tipos de relaciones binarias, triangulares y circulares. (De igual modo cabe en su discurso una analogía combinatoria, confluyente o convergente y, por lo tanto, promotora de nuevas reconciliaciones). Todo lo anterior da por resultado una variedad de relaciones con efecto acumulativo o asociativo que forma una estructura de volumen.

En relación con esto, Paz expresa: “Cada una de las palabras que nos preocupan 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.”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Blanca García-Monsiváis, *El ensayo mexicano en el siglo XX. Reyes, Novo, Paz. desarrollo, direcciones y formas*, Harvard University, 1992, p. 139.

<sup>97</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1978, p. 42.

Finalmente José Miguel Oviedo asienta que: “La unidad de esta extensa producción lírica y ensayística es total y puede decirse que configura un verdadero sistema de vasos comunicantes, para usar la famosa imagen bretoniana. El acto poético es la experiencia que más lo preocupa como ensayista; simétricamente la reflexión crítica es connatural al poeta.”<sup>98</sup> Añade que en los textos de este autor se conjugan imágenes e ideas, cadenas de ritmos y conceptos.

Sus ensayos son un resumen de todo lo que puede interesar a un hombre moderno de vocación universal: la poesía hermética, nuestras costumbres eróticas, el hinduismo, la crítica del estado totalitario, el arte de vanguardia, la magia y las drogas, la traducción, los mitos y la historia [...] Las miles de páginas que ha escrito Paz forman una especie de enciclopedia de lo que el hombre sabe, pero sobre todo de lo que quiere saber.<sup>99</sup>

Concluyo expresando que el ensayo es una metáfora en la medida en que aplica todo su poder interpretativo para trasladar el significado de una idea, un símbolo, un conocimiento, una creencia, etc. a otro significado o para pasarlo de un campo cultural a otro. “Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad.”<sup>100</sup> El ensayo emplea la metáfora como productora de conocimiento. Para Paz, ha escrito Rangel Dávalos<sup>101</sup>, la metáfora es la morada del mundo. En Paz son de uso frecuentísimo los verbos con sentido traslaticio: transformar, trascender, transfigurar, transmutar, traducir y otros similares.

En este sentido, Weinberg afirma: “El ensayo es metáfora de la relación entre un autor y su comunidad, es representación crítica de un mundo que se nos da ya traducido en una sociedad y en una cultura.”<sup>102</sup> En mi caso veo al

---

<sup>98</sup> José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 111.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>100</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 34.

<sup>101</sup> Rangel Dávalos, “Unas palabras sobre fronteras intelectuales” en *El ensayo en nuestra América*, p. 368.

<sup>102</sup> Liliana Weinberg, “Ensayo y simbólica”, en *El ensayo Iberoamericano*, Méxicio, UNAM, 1995, p. 175.

ensayo como un género de traducción prosística , más o menos fragmentaria, de la conciencia humana, o de la humana condición, cuya hibridez entre diversos tipos de discurso fomenta una libertad textual y temática.

## CAPITULO III

### UN RASGO DE GEOMETRIA EN LA VIDA

*Esto, querido Fedro, es lo más importante: No hay geometría sin la palabra. Sin ella, las figuras son accidentales; y no sirven ni manifiestan la potencia del espíritu. Por ella los movimientos que generan estas figuras estando reducidos a actos y estos actos claramente designados por palabras, cada figura es una proposición que puede componerse con otras; y podemos reconocer, así, sin ocuparnos de la vista ni del movimiento; las propiedades de las combinaciones que hemos hecho; como si construyéramos o enriqueciéramos el espacio con discursos bien encadenados.*

Paul Valéry

Las matemáticas y la geometría<sup>103</sup>, así como la representación de cuerpos en formas o figuras geométricas, han acompañado al hombre desde la remota antigüedad en los principales campos del saber<sup>104</sup>. “Más o menos todos están de acuerdo en que ‘la geometría es el producto de una manera particular de pensar’, pero habrá pocos geómetras que se comprometan con algo que sea menos vago.”<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> La geometría sin calificativo responde a un concepto vago. Dentro de la historia de las matemáticas encontramos geometría euclidiana, no euclidiana, analítica, descriptiva, esférica, fractal, hiperbólica y proyectiva, por dar algunas muestras. La geometría a la cual aludo en este capítulo es a la geometría euclidiana, es decir, a la geometría elemental y de manera muy somera a la geometría espacial, en específico a las proposiciones o axiomas sobre la definición de figuras. Parece antagónico que el autor de *Elementos* haya respondido ante la exigencia de Ptolomeo I por aprender rápidamente la geometría: ‘¡No existe camino real hacia la geometría!’ (Ver capítulo “Los elementos” en Richard Mankiewicz, *Historia de las matemáticas*. En este mismo libro vienen muy resumidas las características y aplicaciones de las diversas geometrías)

<sup>104</sup> Richard Mankiewicz apunta en *Historia de las matemáticas* evidencias de registro numérico de hace 35000 años a. C. Se tienen testimonios de aplicación de la geometría entre los babilonios, desde el año 3500 a. C. Ver el capítulo “Año cero” en esta misma obra.

<sup>105</sup> E. T. Bell, *Historia de las matemáticas*, México, FCE, 1999, p. 338.

La geometría surge cuando el ser humano, en su constitución cultural del mundo establece o descubre regularidades, polaridades, simetría, patrones, cuando divide caos y cosmos, cuando empuja a abstraer la forma.

Puede trazarse entonces una línea indagatoria en los patrones geométricos, en los relatos cosmológicos, en el ritmo y también en el momento en que se da una primera complejización de la sociedad con la agricultura y los imperios antiguos. Estos patrones pueden representarse desde variadas perspectivas (sagrada, agrícola, artesanal) que, finalmente, siempre remitirán al hombre a una *tabula rasa* donde se materialice el modelo, es decir, es algo que se va a dar y el hombre lo planea con un orden dentro de un espacio. También el hombre suele moldear sus modos de vida, ya dados, con sus costumbres y tradiciones en forma abstracta, es decir, reduce a diagramas o modelos geométricos sus sistemas jerárquicos en lo social, lo religioso, lo político, etc. En seguida muestro algunos casos.

Es innegable que la mayoría de las grandes culturas de la humanidad se han asentado alrededor de espacios considerados como sagrados o con algún valor simbólico especial por su situación geográfica. Existen dos modelos básicos para representar los lugares sagrados: éstos pueden estar definidos a veces de perfil o desde una óptica vertical y pueden ser: montaña, pirámide o ziguart (la figura representativa es el triángulo, los dos últimos Paz los menciona en diversas ocasiones), pueden poseer en este mismo sentido vertical una chimenea abierta hacia el cielo o una flecha como la torre de una catedral. La otra versión es la variedad plana en donde el espacio sagrado está delimitado por bordes precisos, es un sitio cerrado y posee un centro o núcleo, éste último puede ser un altar, un sepulcro, una hoguera o algo que represente un nudo.

Ahora bien, este mismo diseño jerárquico procede para otros modelos naturales y sociales como podrían ser, por ejemplo, el modelo del cosmos, las representaciones políticas y sociales de una cultura, los esquemas de organización atómica o celular o una obra de creación artística.

Lo anterior se plantea porque Paz utiliza estos lugares nucleares como referencia en sus ensayos, como formas de imantación o atracción, además de uno u otro modo, los esquemas de clasificación por orden de importancia o estratificación son recurrentes en Paz.

Muchas culturas construyen, pues, hábitat, templos o ciudades, su espacio económico, social y político en vinculación con lo que ellas proyectan del espacio cósmico y religioso, en donde el eje del mundo o el ombligo varían poco, así como el círculo y la reservabilidad del tiempo. Ahora bien, una sola de ellas, promovió la geometría y un modelo matemático del universo [...] Los griegos no hacen la excepción, sino que, vean, ellos son la excepción. Todas han producido formas, una sola ha representado ideales formales.<sup>106</sup>

Aquí se remarca la importancia de la abstracción y se aprecia cómo a partir de entonces esos ideales formales vivieron entre la humanidad y convivieron con ella; insisto, esa diferencia abre el camino hacia la abstracción y la ciencia; la humanidad ya no se apartará ni de esas formas ni de sus representaciones. Octavio Paz obtiene mucho provecho de esas formaciones y figuras tan apegadas al hombre que en ocasiones hasta se nos olvida que no residen en el mundo real y tangible.

Justamente desde aquella lejana tablilla babilónica procedente del tercer milenio a. C., donde se delinean rectas y curvas muy parecidas a lo que hoy

---

<sup>106</sup> Michel Serres, *op. cit.*, p. 115.

llamaríamos un mapa y donde el “dibujo” representa a toda la tierra conocida de entonces rodeada por agua, ya se muestra la forma “redonda y anular del inmenso océano que rodea el globo”<sup>107</sup>. Cabe preguntarnos por qué no grabaron los babilonios en la tablilla una forma triangular, estelar o hexagonal. El hombre fijó las formas de sus figuras cotidianas mucho antes de darles sentido conceptual y connotativo. Es importante tener en cuenta que cada figura posee un radio de significaciones y una libertad de trazo al ser plasmada. Ese radio de significaciones agrega a su expresión todas las ideas derivadas de una idea de figura y rompe, por tal motivo, los límites de lo suficiente.<sup>108</sup>

Todas las figuras, ya sean de segunda, tercera o cuarta dimensión, necesitan trazarse o expandirse en un espacio al cual Serres denomina, en principio, *tabula rasa*, y es lo que reviso a continuación.

Serres presenta la *tabula rasa* como la escena de la representación, el espacio en blanco o vacío sobre el cual se dará, se creará, se edificará la figura o el conjunto de figuras representativas con alguna función particular, donde dejará impronta el signo con un contorno fijo; además generalmente la *tabula rasa* en sí ya posee una forma geométrica. Suele ser un cuadrado o rectángulo, pues de éstos se deriva el espacio como posibilidad topológica original. Serres nos recuerda que cuando el tejedor más lejano de los tiempos trazó o diseñó grafismos sobre el lienzo que iba tejiendo, nació el primer técnico pre-matemático de la historia, trazó y trenzó nudos, rectas, caminos, laberintos y ya nadie le arrebataría jamás el sentido topológico aprendido. Es conocida la

---

<sup>107</sup> Michel Serres, *Orígenes de la geometría*, México, Siglo XXI, 1993, p. 63.

<sup>108</sup> Paul Válerý, *op. cit.*, p. 45.

escena del agrimensor que a la orilla del río Nilo reparte la tierra para cultivo a los súbditos del faraón<sup>109</sup>; sin embargo, antes de esa repartición medida hay un invento previo. Veamos las fases.

Primera fase: inventar un “espacio local vacío” sobre la tierra. Es posible que su descubrimiento haya sido casual, no buscado, pero en cuanto el hombre poseyó un espacio de tierra plana apto para la labranza inventó las líneas paralelas llamadas surcos y delimitó los márgenes de ese terreno; expulsó al parásito, arrancó plantas y eliminó animales nocivos, excluyó todo lo que en ese lugar se hallaba como estorbo para así poseer “su tabula rasa”; tal vez, lo cercó, pero con seguridad, fundó la siguiente era histórica de la humanidad: la agricultura.

Segunda fase: la aplicación de los conocimientos resuelve problemas de la vida cotidiana. Cuando el río Nilo tuvo crecidas, el espacio otorgado a los agricultores varió en dimensiones y hubo protestas. “Los egipcios, según decían, habían designado como jueces de sus disputas sobre límites a aquellos que sabían obtener las superficies mediante operaciones sobre las longitudes, con el cordón, la unidad, la medida, la escritura y el prestigio: he ahí a los harpedonaptas, los primeros geómetras.”<sup>110</sup>

La *tabula rasa* ha sido relacionada con diferentes espacios (físicos o imaginarios) a lo largo de la historia de la geometría que, sin dejar nunca de lado la integridad del camino recorrido, es, como todas, una disciplina aglutinante. Ha sido cosmos, templum, campus, polis, papiro, página, pantalla. Todos los modelos mentales son modelos culturales y por ende la visión del mundo de una persona o comunidad está íntimamente relacionada con esos

---

<sup>109</sup> Registrada en Herodoto, *Los trabajos y los días*.

<sup>110</sup> Michel Serres, *op. cit.*, p. 45-46.

modelos; además, y lo más importante, es muy difícil que una vez aceptado un modelo, asimilado y heredado, el individuo o la comunidad cambien a otro modelo; antes bien tienden a idealizarlo, a copiarlo a escala o añadirle pequeñas variantes (con riesgo de que pierda su esencia original). La reacción lógica, primaria, del hombre ante el modelo *tabula rasa* es la de llenar, ocupar, habitar, trazar algo. Incluso en la *tabula rasa* de la comunicación, el hombre llena el silencio con la voz. El espacio mudo se ocupa con la voz de su conocimiento. Después pasará a ser la palabra escrita.

Tomo otro punto para ejemplificar la interconexión entre el hombre y la geometría desde el remoto pasado civilizado. En el campo de la política, cuando el ciudadano que toma la palabra pasa al centro del ágora está manifestando la existencia de un núcleo o punto central alrededor del cual se localizan los escuchas. Este esquema de representación es la base para todos los esquemas jerárquicos; sin embargo estos esquemas se asimilan mejor si recordamos el modelo terrestre prejónico y lo comparamos con el molde utilizado para hacer vasijas, cántaros o jarras. Aunque este jemploes un poco extenso, es muy necesario.

El modelo terrestre prejónico consta de tres partes visto desde una perspectiva frontal uniplana: la primera parte está formada por un plato o disco semiplano (tierra) cubierto por un capelo (cielo), este primer conjunto está sentado sobre una jarra o tazón invertido (segunda parte), es decir, el plato-tierra se sienta sobre la base o parte cerrada de la jarra, misma que termina hacia abajo en un cuello angosto por el cual pasan y salen las raíces del mundo (tercera parte). El modelo está envuelto por un viento desordenado a su alrededor.

De este modelo vamos a extraer de momento sólo la jarra o cántaro, lo ubicamos con su base hacia abajo, con una función de contenedor; el cántaro visto desde una perspectiva aérea denota la existencia de varios círculos con diferente medida diametral: el círculo de la base, el círculo más amplio de la panza o matriz, el círculo más reducido del cuello, el círculo de la boca o salida que es de otro tamaño; por supuesto, el centro o eje de todos ellos es el mismo. Este conjunto de círculos sirven de esquema para representar, en el centro, al poder máximo: rey, jefe, jerarca, dios, eje, *ómphalos*. Los círculos subsiguientes representan, en orden de importancia, los grupos o subconjuntos más cercanos a ese poder principal, le siguen los grupos intermedios y al final los más alejados.

Estamos frente a la existencia de una organización razonada del universo, en la cual nada se cae de su lugar<sup>111</sup>. Parafraseando a Serres, decimos que el alfarero proyectó con el barro y sus manos un orden cósmico con un espacio interior incluido, un espacio interior caótico oculto dentro de la jarra, ¿acaso estamos frente a un pequeño *apeiron*? Nos preguntamos: ¿acaso sabía el alfarero la potencialidad interpretativa de un utensilio doméstico de uso común?, quizá copió la forma de la jarra imitando la figura del tronco femenino desarrollado y en plena juventud.

Por otro lado, desde una perspectiva religiosa, y sin alejarme del modelo de jarra o cántaro, viendo el objeto de frente, la parte superior representa el hábitat de los dioses; la parte media el de los mortales y la parte inferior el lugar de las divinidades infernales. Asimismo la taza, el vaso, la jarra, el cántaro es el recipiente donde se colocan los alimentos y los muertos; la parte

---

<sup>111</sup> Michel Serres, capítulo "Primero en el rito: la víctima real", en *Los orígenes de la geometría*. Esta obra de Serres fue de notable ayuda para el desarrollo de la presente investigación.

media del objeto representa la matriz (y por ende connota fecundidad y vida), la matriz que preserva la especie: la protección, el resguardo. En la parte superior del objeto está latente la connotación de salida, flujo, continuidad, libertad, paso de materia líquida. La base, de alguna manera, nos remite a la estabilidad, la seguridad, el reposo y la finitud.

La jarra ha dejado de ser sólo jarra para integrarse a una cosmovisión; pasa a formar parte de los objetos que el hombre mima, los que, gracias a cierta interpretación, se resuelven en una identificación con el hombre y superan la sola relación de utilidad. Bien mirada la jarra contiene en su cuerpo un modelo jerarquizable. Los artistas tienden a encender en vida a los objetos, como ha dicho Octavio Paz: mirar no es una experiencia neutral, sino es una complicidad porque la mirada enciende al objeto<sup>112</sup>; y algo muy similar le sucede a Gaston Bachelard quien advirtió que “los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica.”<sup>113</sup>

Ironía: empezamos por el asunto geométrico y ha quedado rebasado. Bachelard llega al extremo de decir que “aumenta la dignidad humana del objeto”<sup>114</sup> y anota que una relación cálida entre el hombre y el objeto “inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana”<sup>115</sup>. Podríamos decir que también aumenta la dignidad humana<sup>116</sup>. Entonces, todos juntos, el hombre

---

<sup>112</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 156.

<sup>113</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 100.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>116</sup> Kandinsky nos recuerda que Paul Cézanne trató a los objetos como seres vivos capaces de emitir algo más que una mera existencia o funcionalidad. En *De lo espiritual en el arte*, p. 34.

sensible, el objeto dignificado, la trascendencia de ese objeto, su espacio existencial representado, entramos en la dimensión de la “microquímica” para determinar los más finos contactos vivos entre el hombre y la plenitud: la imagen poética. Esta imagen está presente en el discurso ensayístico de Paz.

También resulta curioso leer en nota a pie de página, cómo Bachelard recomienda que: “expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas” y en seguida añade “y regresará al galope”<sup>117</sup>. Regresará más rápido de lo que se fue. Es claro, nunca ha estado separado.

Gracias al ejemplo de la jarra (cántaro) queda comprobado cómo en un nivel social los lugares o puntos de ubicación también se explican refiriéndolos a un elemento privilegiado. Este elemento privilegiado bien puede ser un polo, una cima o un islote, el cual rige el sistema en términos de organización. A ese punto central se transfieren constantemente el poder y la razón, y de ahí se expande hacia los contornos.

Por todo dicho con anterioridad, es impostergable señalar que me refiero a las figuras geométricas abstractas principalmente en el sentido otorgado por Paul Valéry al término: “Llamo geométricas a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras”, nos dice el poeta francés por boca de Sócrates en su libro *Eupalinos o el arquitecto*.<sup>118</sup>

Valéry refiere como geométricas a las figuras producto de un movimiento entre dos puntos fijos: una línea trazada por una mano, un caminar entre dos árboles, un perfil, un contorno. “Lo que se necesita, es que con una sola proposición, el movimiento esté definido de una manera tan precisa que ya

---

<sup>117</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México, FCE, 200, p. 252.

<sup>118</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 51.

no quede al cuerpo móvil otra libertad que trazar ese movimiento y sólo ése.”<sup>119</sup> Y agrega que todas las partes de la figura deben ser ‘una misma cosa en el pensamiento’.

Figuras -hijas del más formal de los pensamientos- expuestas en un contexto abruptamente informal: el ensayo; moldeadas en uno de sus más altos grados de abstracción posible por el lenguaje verbal. La invención del presente ejercicio consiste en divagar por los espacios donde paradójicamente, en un páramo desierto donde reina lo abstracto, se dan cita un cúmulo de figuras y formas interpretables, donde el estatismo es sólo un plano de estabilidad momentáneo para que se realice el movimiento como curso, como ritmo o como metáfora, como analogía.

De entre las formas<sup>120</sup>, las geométricas están implícitas en la naturaleza, pero nacen en el momento en que el hombre las descubre como cultura, las hace regularidad. Tanto las formas fijas, invariables, como las formas combinadas o múltiples han estado siempre en el mundo, incluso algunas son de reciente

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 51. Para la comprensión cabal del concepto de figura en Válerý y el de movilidad e inmovilidad, aplicado en este trabajo, se recomiendan las pp. 42 a 55 de la obra citada.

<sup>120</sup> Utilizo el concepto de FORMA en un sentido filosófico general (y particularmente metafísico): “Al suponer que un objeto tiene no sólo una figura patente y visible, sino también una figura latente e invisible, se forjó la noción de forma en tanto que figura interna captable sólo por la mente. Esta figura interna es llamada a veces idea y a veces forma. El vocablo más usualmente empleado por Platón a tal efecto es, vertido al latín, según los casos, por *forma*, *species*, *notio* y *genus*. [...] La materia es aquello con lo cual se hace algo; la forma es aquello que determina la materia para ser algo, esto es, aquello por lo cual algo es lo que es. Así, en una mesa de madera la madera es la materia con la cual está hecha la mesa, y el modelo que ha seguido el carpintero es su forma.” También cabe la aplicación desde un sentido estético: “Suele distinguirse en estética entre la forma y el contenido. Esta distinción es parecida a la que se ha establecido en metafísica entre forma y materia, pero mientras metafísicamente la materia es aquello con lo cual se hace algo que llega a alcanzar tal o cual forma, o que está determinado por tal o cual forma, en estética el contenido es lo que se hace, o lo que se presenta dentro de una forma. En metafísica la forma suele ser universal, [...], en tanto que en estética es singular.” Ver: FORMA, en José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Alianza, 1981, tomo II, pp. 1269 a 1274.

descubrimiento y manejo en el medio matemático, como es el caso de los fractales. Las formas delimitan las fronteras que unen y separan a través de un contorno, todo objeto posee una forma y toda forma es descriptible.<sup>121</sup> Pedro Aullón de Haro define, en términos generales, a la forma del género ensayo, poseedora de una cambiante síntesis tendiente a intentar el conocimiento, como una forma poliédrica.<sup>122</sup>

Para el griego Euclides, autor de un conjunto de 23 libros sobre geometría titulados *Elementos*, el círculo sucede en el disco de la luna llena.

Según el matemático E. T. Bell.,

No hay señales de que haya sido vista por algún ser humano alguna figura como el círculo de Euclides; no obstante, el círculo ideal de Euclides no es sólo el de la geometría escolar, sino también es el círculo de los manuales usados por ingenieros en los cálculos de máquinas. El círculo matemático de Euclides es el producto de una simplificación deliberada y de la abstracción de los discos observados entonces... Esta abstracción de la experiencia práctica es una de las principales fuentes de la utilidad de las matemáticas.<sup>123</sup>

La abstracción es la principal gloria matemática, su más firme galardón de utilidad práctica y la fuente de belleza que puede emerger de las matemáticas. Pero en tanto el círculo lunar sucede, sucede en un espacio.

Las formas se representan sometidas al fenómeno de la abstracción. "Inmaterial, ausente, insensible, y, en tanto que intermediario, explicando el cambio... antes incluso del espacio inmenso, inmersión de la métrica o del

---

<sup>121</sup> Para profundizar en la historia de la palabra figura y sus significados, así como los primeros usos de contorno y configuración, ver: Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, Minima Trotta, 1998. Auerbach se inclina más hacia la transfiguración religiosa.

<sup>122</sup> Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 131.

<sup>123</sup> E. T. Bell, *op. cit.*, p. 18.

tiempo infinito, antes del abierto topológico, he aquí, en primer lugar, lo abstracto.”<sup>124</sup>

Los lenguajes son la representación más pura de la abstracción, el mundo está marcado desde Anaximandro por el más formal de los pensamientos posibles: la matemática. Ahora bien, al aproximarnos al uso de las figuras geométricas dentro del discurso en prosa de Paz, queremos apreciar la manera en la cual un ensayista utiliza las figuras geométricas como recurso para la aprehensión de la evidencia (o mejor dicho de su evidencia o su realidad efectiva) y también como recurso metafórico sumamente funcional.

Octavio Paz aplica sus propias doctrinas. En la dispersión de su pensamiento espacializado ritma la analogía y, cuando él así lo desea, se yergue la ironía. Su discurso es limítrofe porque explota hasta sus bordes la combinación de cierto número de significados o ideas. Su prosa ensayística es resueltamente discursiva porque debe llevar o seguir un curso. Creo que la siguiente cita completa las ideas anteriores:

Cada figura es una proposición que puede componerse con otras; y podemos reconocer, así, sin preocuparnos de la vista ni del movimiento, las propiedades de las combinaciones que hemos hecho; como si construyéramos o enriqueciéramos el espacio con discursos bien encadenados.<sup>125</sup>

Paz inventa el entramado de un discurso ‘bien encadenado’ hecho con combinaciones dentro de un espacio fijo y con figuras que se interrelacionan unas con otras. Pero eso es precisamente el inventar; de igual modo inventar el representar es fijar la teoría, es lograr la aprehensión de la evidencia como postulación cuya verdad simplemente es. De esta manera resulta lógico

---

<sup>124</sup> Michel Serres, *op. cit.*, p. 67.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 53.

aproximarse al ensayo como el ejercicio de la invención de la representación; en él la representación se convierte en artefacto con funciones propias.

Con el apoyo de su pensamiento geométrico, Paz logra la revelación de sus ideas, integra un mapa cósmico integral, plasma un universo diferente. Este autor tiende a la reconciliación y la inclusión, como lo vimos en el ejemplo extraído de *Conjunciones y disyunciones*, en donde menciona la existencia de un circuito biopsíquico<sup>126</sup>. En *La poética del espacio* encontramos el socorrido remedio de la intromisión de uno hacia uno mismo, o la intromersión -inmersión hacia adentro- del ser hacia su centro. Ese remedio es lógicamente el adentrarse, conocerse, estar más cerca de sí; y la imagen con la que se relaciona esta inmersión es la figura de la espiral, la cual recuerda mucho la propuesta de Santiago González Noriega de llamar a la forma de un saber del recuerdo “dialéctica de la memoria”, cuya representación bien puede ser la espiral. La operación de esta inmersión representada por la espiral la encontramos como una característica importante en la poesía del autor en materia..

Paz es un buscador nato de la forma, ya desde *Vigilias: Diario de un soñador* en 1935 muestra inquietud por la forma, el amor, el trabajo, la muerte, Dios, la vacuidad espiritual del ser humano, entre otras cosas. Sobre la forma escribió: “Las formas que hacen visible al dios extraño que alimenta la tierra, se me presentan nada más como formas solitarias, y mi alma no goza en ellas...”<sup>127</sup> o estas otras líneas: “El mundo se nos presenta como forma, como un sutil equilibrio -o desequilibrio- de proporciones; pero nosotros no podemos vivir

---

<sup>126</sup> Ver cita 97 de este trabajo.

<sup>127</sup> Octavio Paz, “Vigilias I”, *Primeras Letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, p. 63.

en su desnuda sencillez: queremos que signifique algo...”<sup>128</sup> El hombre, quizá insatisfecho consigo mismo, quizá olvidado de su naturaleza primera, se ve incapacitado para disfrutar de las formas, para gozarlas en su pureza y en la interacción entre ellas. Porque la exigencia de significación superior y el necio deseo de seguridad “nos impiden ser formas, dichosas e ignorantes, en el mundo de las formas.”<sup>129</sup> Paz busca percolar con todo su impulso intuitivo y su afán creador más allá del primer borde o límite para permear su ser tanto de la parte externa como la interna de todos objetos artificiales y naturales.

En sus ensayos (en *Cuadrivio* o en *Puertas al campo* se advierte con facilidad) se lamenta de la falta de sensibilidad por parte del hombre para apreciar la forma de los objetos cotidianos como los objetos de arte. Vivimos en “...un mundo que ha perdido casi completamente el sentimiento de la forma...”<sup>130</sup>. “La forma es la encarnación de la vida, el instante en que la vida pacta consigo misma”<sup>131</sup>. Él encuentra formas naturales en la mujer, resalta las formas de los santuarios, devela en cada forma un mundo independiente y hace que la forma signifique mucho más que límites o contornos.

Como todo gran artista, Paz ha logrado intuir, llevar a sus límites todas las dimensiones del pensamiento geométrico. Su búsqueda de forma, regularidad, ritmo, orden, pero también su rescate de la cosmovisión mesoamericana, refuerza su capacidad de vincular lo ancestral y la vanguardia.

Finalmente agrego que el geometrismo de Paz no es un geometrismo estructurado por barreras, límites o grupos muy dispersos; por el contrario, es un conjunto de relaciones incluyentes y complementarias, como he planteado

---

<sup>128</sup> *Ibidem.*, p. 63.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p. 64.

<sup>130</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 49.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 50.

hasta aquí, parecido a una constelación o, en palabras del autor, un sistema de correspondencias que se relacionan y trasladan.

La constante traslación implica un ritmo. Por eso, junto con estos autores, reafirmo que el uso del lenguaje es el acto más dinámico del hombre de manera individual y colectiva. Esa traslación es también el movimiento básico de la metáfora. Como agrega Bense: "La metáfora es la representación topológica textual de un conjunto de palabras en otro."<sup>132</sup> Y su fórmula matemática, concluye Bense, es la siguiente:  $f: x \leftrightarrow y$ . ¿No es eso acaso lo que Paz practica indefectiblemente?

La facultad transformadora por excelencia en el hombre es la imaginación. La imaginación, justamente, traslada imágenes, situaciones, novedades, es decir, posee una fuerte carga metafórica en su quehacer. Traslada elementos de un mundo a otro, empalma los planos: lo unidimensional, bidimensional o tridimensional se convierte en multidimensional. Pienso en aquella conjunción sinética y cinética que este poeta imaginó de modo tan auténtico: hacer del poema *Blanco* una película o un video<sup>133</sup>. El video se grabó en abril de 1995 con motivo de la presentación de la reedición del poema en su versión original.<sup>134</sup> En él se contienen luz, color, sonido, lenguaje escrito y verbal,

<sup>132</sup> Max Bense, *Introducción a la teoría estética-informacional*, Madrid, Alberto Corazón, 1972, p. 196.

<sup>133</sup> Declarado en entrevista con Julián Ríos, en *Solo a dos voces*, México, FCE, 1999.

<sup>134</sup> El video se presentó en abril de 1995 en la Ciudad de México como clara muestra de la insistencia de Paz por la experimentación y conjunción de las artes. "Junto al poeta Eduardo Lizalde y el crítico y escritor Guillermo Sheridan -recitaron cada uno un fragmento del poema- Paz dio entonces lectura a *Blanco* acompañado de partituras musicales contemporáneas y percusión india, con un fondo audiovisual de figuras de abstracción geométrica extraídas de la imaginería tántrica.", en "*Blanco y experimental*", Diario *ABC*, Madrid, 15 junio 1995, por Tulio H. Demicheli.

La ficha videográfica es la siguiente: *Blanco*. México, El Colegio Nacional, Ediciones del Equilibrista, 1995. Guión de Paz, con lecturas de Paz, Eduardo Lizalde y Guillermo Sheridan. Música: Giacinto Scelsi y

música, movimiento y más música: todo reunido en un fondo móvil. Oscuridad y sensibilidad espacial, imaginación en todo su esplendor, poseída y compartida hacia límites insospechados. Paz se aproxima más a esa geometría que está como suspensa sobre el abismo, toma los modelos, los aplica, los devuelve, los remueve y hace que no nos olvidemos de ellos.

Hasta aquí advierto que las formas se construyen y las representaciones se vuelven artefactos. ¿Por qué todos entendemos o estamos bajo la misma condición metodológica mental para captar que el discurso prosaico es o puede ser lineal y que el discurso poético es o puede ser circular?

¿Por qué todos podemos imaginar al paraíso como “la construcción geométrica del infierno”? O por lo menos no refutamos cuando escuchamos tales proposiciones. ¿Cómo funciona aquí el calificativo de geométrica?<sup>135</sup> Acaso como ordenada, bien diseñada, mejor estructurada, más completa. Quizá Paz mismo nos da una respuesta, aunque vaga, pero tranquilizante, al decimos que “el lenguaje es el punto de unión”, o bien, la conjunción, la interjección de lo posible antes que de lo real. Entonces, tal vez, en ese punto de unión, la palabra geométrica entra como la suma de cualidades.

Dicha en volof o en tamul, qué importa, por los pueblos del mundo que, mediante ella, razonan, la geometría escribe una lengua universal que no traza ni graba ninguna marca sobre ningún soporte, pues ninguna figura mostrada sobre él sería capaz de corresponder a la que en verdad mide y demuestra.<sup>136</sup>

---

música de percusión de la India, en Hugo J. Verani, *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*, México, El Colegio Nacional, 1997, entrada 248.

<sup>135</sup> Una situación muy similar se presenta en la siguiente afirmación: “La mayor parte de las revoluciones del siglo XX han sido como la Revolución liberal mexicana del siglo XIX: tentativas por imponer esquemas geométricos sobre realidades vivas.” En “Vuelta a *El laberinto de la soledad*” Conversación con Claude Fell, México, FCE, 2000, edición conmemorativa, p. 304. ¿A qué se refiere Paz con geométricos? Como hemos visto puede otorgarle una connotación tanto positiva como negativa al calificativo.

<sup>136</sup> T.S. Bell, *op. cit.*, p. 15.

Sin embargo, todos, o por lo menos un grupo mayoritario al de “la generalidad de los cultos”, la entendemos. El niño moderno realiza los primeros dibujos con trazos geométricos, con esquemas: un círculo es el sol, dos medios círculos o dos curvas son los montes, un cuadrado con un triángulo encima es la casa, una recta sinuosa es el río y el niño no racionaliza ese conocimiento, pero lo posee<sup>137</sup>. Confirmando, con Serres, que cuanto más tiende un conocimiento hacia lo puro y lo riguroso, más perdura sin cambios y se transmite con mayor facilidad.

Para finalizar este apartado reviso un par de ejemplos del término ‘geometría’ que el propio Paz utiliza para apoyarse en sus comparaciones e interpretaciones<sup>138</sup>, como cuando explora cómo la naturaleza se somete a una geometría en los mausoleos musulmanes: “A un tiempo implacable y elegante: círculos, rectángulos, hexágonos. Inclusive el agua se convierte en geometría. Encerrada en canales y estanques, se distribuye en espacios geométricos: es visión.”<sup>139</sup> O bien cuando remarca que el universo entero está plagado de sistemas que se reflejan en otros: “Así se transforman en otros sistemas, cada vez más transparentes y abstractos, verdaderas geometrías de símbolos...”<sup>140</sup> Nuestro universo está plagado de geometría, desde figuras comunes de la geometría clásica hasta formas muy complejas como los filamentos de un

---

<sup>137</sup> Herbert Read en *Imagen e idea*, México, FCE, 1980, p. 21, anota al respecto: “El niño tiende a dibujar lo que sabe, no lo que ve; y lo que sabe es inexacto, incompleto, un misterio que será representado por un símbolo más que por una imagen visual. A este símbolo en el arte infantil se le ha llamado *esquema*, y generalmente guarda una relación identificable con el objeto; por ejemplo, un círculo para la cabeza, un rectángulo para el cuerpo y cuatro rayas para los miembros de una figura humana.”

<sup>138</sup> En el apartado “Juegos geométricos” del capítulo IV, incluyo varios ejemplos sobre el término geometría.

<sup>139</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 38.

<sup>140</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 165.

hongo o el litoral pedregoso de una bahía. Cuando Paz se para frente al mundo, el mundo y él conviven a través de formas, materia, colores, aromas, temperatura, sabores; es la manera natural de empezar a entender el mundo que le rodea; el poeta simplifica y aplica el impacto sensorial, visual y psicológico a figuras que, de una u otra manera, subyacen en el inconsciente colectivo. Entonces está capacitado para cantar a los jardines rectangulares del mundo y a la furia cíclica del tiempo, para contar cómo avanza la marcha zigzagueante del monólogo, para describir “el continuo vaivén que hace del idioma una masa acuática”<sup>141</sup> y renegar por la espiral interna que arremolina sus pasiones<sup>142</sup> ante un cuadro de Wolfgang Paalen. Para Paz, cada sitio es un espacio para interpretarse a través de otros espacios y cada forma nos acerca a un lugar donde existen formas similares.

Es como si Paz poseyera un don, o se le hubiera forjado, para descubrir y subvertir redes de circulación de fuerzas cósmicas bajo la naturaleza mundana y humana reflejadas en instancias geométricas continuas. No cabe duda que el contacto con culturas orientales tuvo gran influencia en él, pero el pensamiento de Paz ya era geométrico-espacial antes de vivir en la India o en el Japón.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 31.

<sup>142</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 182

<sup>143</sup> Ver por ejemplo “Vigilias: Diario de un soñador”, *op. cit.*

## CAPITULO IV

### JUEGOS GEOMÉTRICOS

*¿Cómo decir, camelia,  
la menos flor entre las flores,  
cómo decir tus blancas geometrías?*  
Octavio Paz

#### 4.1 El espacio, la forma y el poeta

Octavio Paz estaba destinado a descubrir la forma. Desde múltiples flancos este hombre recibe el influjo directo de todo aquello que lo orienta a emplear aspectos geométricos en su prosa, e intuyo que lo hace de manera inconsciente. Desde sus recorridos urbanos de adolescente, a pie o en tranvía, hasta sus viajes recónditos, observa la vida de la arquitectura y el reflejo figurativo del habitar humano<sup>144</sup>.

Admira un centro histórico recargado de imágenes plásticas, edificios novohispanos, fachadas, iglesias, esquinas, retablos, nichos y monumentos con un simbolismo iconográfico que Paz absorbe para liberarlo después, poco a poco, en su obra ensayística y poética. Por ejemplo, las empresas barrocas de Sor Juana “forman parte de un vasto repertorio emblemático muy difundido a lo largo de los siglos XVI y XVII y del que la poetisa se valió para

---

<sup>144</sup> Ver el capítulo “Matemáticas y arte moderno”, en Richard Mankiewicz, *Historia de las matemáticas*, en donde el autor da una explícita relación entre los pintores cubistas, futuristas y de otras vanguardias, promotores de la litocrónica y la cronofotografía geométrica con los descubrimientos del perspectivismo, la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión. Considero que Octavio Paz poseía una intuición artística de la talla de los pintores sobre los cuales escribió, así como una inclinación natural por relacionar lo nuevo de una disciplina con lo nuevo de otra. (En este caso, por ejemplo, geometría con arte, surrealismo con ensayo, etc.).

representar aquel modelo del mundo, de conformidad con el cual [...] debajo del cerco de la luna, no sólo se sitúan los cuatro elementos mutables, sino -en contrapartida moral con esos elementos naturales- todas las fuerzas oscuras de lo caótico y lo irracional.”<sup>145</sup> Paz encuentra en *Primero Sueño* una pirámide con una espiral ascendente interna seccionada en tres partes, y lo hace porque el contenido de esas formas está de suyo en el poema, sólo falta el intérprete.

Años después, aún muy joven, Octavio Paz enfrenta cara a cara los modelos de tiempo y realidad en la cultura maya. En esa cultura, de acuerdo con León-Portilla,

El espacio no es algo estático. Es complemento, marco de colores, que fija por momentos el escenario de *Kin*h (sol-tiempo-deidad), el cual como con las reglas de un juego o de un drama se desarrolla por ciclos, sucesivamente va mostrando sus distintos rostros y máscaras, vivifica y destruye y mantiene sin término la realidad en que se mueven y piensan los hombres.<sup>146</sup>

Recuerdo las palabras de Palau de Nemes: “El espacio ha dejado de ser foro para convertirse en uno de los actores”. Creo que es algo más que una mera coincidencia, la perspectiva analítica de esta autora. Ella descubre en los textos pacianos el sedimento profundo que incubó en Octavio Paz durante muchos años de formación multicultural. No es casual la aplicación de conceptos como el desarrollo en ciclos, la inconclusión de la realidad o el uso de vocablos como rostros y máscaras en algunos ensayos de Paz. O simplemente me llama la atención cómo Villa Rojas<sup>147</sup> confirma que, dentro del

---

<sup>145</sup> José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, México, FCE, 1997, p. 254. En la Addenda (pp. 261-262) Buxó se remite a los comentarios de Paz contenidos en *Las trampas de la fe* sobre el capítulo de Buxó “‘El sueño’ de Sor Juana” y presenta algunas aclaraciones sobre ese tema.

<sup>146</sup> Miguel León-Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, UNAM, 1994, p. 91. Ver también la nota 81 de este trabajo.

<sup>147</sup> Apéndice a *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, op. cit.

modelo de universo entre los mayas, existen cinco puntos cardinales, no cuatro, pues se incluye el centro como punto de referencia espacial y en ese centro está plantada la ceiba de la abundancia que representa al centro del mundo. Me alerta porque, para Paz, tanto el centro como el árbol son figuras prioritarias dentro de su proceso analítico para representar ciertos modelos de la cultura, el arte, el lenguaje, la poesía y sus características.

También es preciso añadir la influencia de la cultura náhuatl en Paz, de donde obtiene una aportación mayúscula para la estructuración de sus planteamientos. Me refiero concretamente al principio dual o de desdoblamiento contenido en la filosofía náhuatl. El dios creador Ometeótl es el padre y la madre de los cuatro dioses que constituyen las fuerzas primordiales del mundo, era lo femenino y la masculino, lo alto y lo bajo. Es el que está presente en las aguas, en las nubes y en la región de los muertos. Es Señor y Señora de nuestro sustento, “es concebido como núcleo generativo y sostén universal de la vida y de todo lo que existe”.<sup>148</sup>

Además dentro de la cosmovisión de esta cultura, el espacio y el tiempo también son considerados no sólo coordenadas referenciales sino factores dinámicos determinantes en el acaecer del cosmos y por lo tanto en el acaecer humano.

Otro aspecto que produjo una influencia directa en la formación y el pensamiento creativo de Paz es el conjunto de escuelas innovadoras llamadas vanguardias<sup>149</sup>. Hugo J. Verani marca los límites temporales de las vanguardias

---

<sup>148</sup> Miguel León-Portilla, “La exigencia náhuatl de una fundamentación del mundo” y “Otros aspectos fundamentales del principio dual”, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1993, p. 92

<sup>149</sup> Octavio Paz escribe sobre las vanguardias y sus límites temporales en *El arco y la lira*, p. 97 y en el apartado “El revés del dibujo” de *Los hijos del limo*, entre otros ensayos.

más o menos entre 1916 a 1935, es decir, estos grupos conforman la generación de escritores anteriormente inmediata a Paz. En México los años posteriores al movimiento revolucionario (de 1921 en adelante) son los años del arte pictórico muralista, de cuyas manifestaciones Paz tendrá también su aprendizaje.

Verani registra que en nuestro país se dio una temprana actividad literaria:

La primera nota innovadora se encuentra en la poesía de dos modernistas: la experimentación con la imagen está presente en *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde y, especialmente, en José Juan Tablada, quien adapta el japonés haikai o haikú a la lengua española e introduce en México la poesía espacial e ideográfica.<sup>150</sup>

Son por supuesto dos poetas bien leídos y estudiados por Paz. Sin embargo, no hay que olvidar el influjo francés en este rubro, Baudelaire y Mallarmé y su *Un coup de des jamais n'abolira l'hasard*, por ejemplo; u otros autores vanguardistas como Vicente Huidobro y su poema "Paisaje" (dedicado a Picasso) en *Horizonte Cuadrado* (1917) son una clara muestra de poesía espacial e ideográfica.

A partir de los movimientos reformistas se gesta una nueva empresa en México: la revista *Contemporáneos* y paralelamente el grupo de poetas que tuvo una influencia importante en Paz. Influencia no sólo en lo literario sino marcada hacia lo pictórico y lo plástico. Villaurrutia, por citar sólo un caso, fue poeta, ensayista y dibujante. Jorge Cuesta escribió un ensayo titulado, entre muchos otros sobre pintura, "La pintura superficial"; en ese texto plantea una diferencia entre el desarrollo artístico de un objeto (él escoge el árbol) y la verdadera creación de un objeto, en este caso, un árbol. Cuesta explica que

---

<sup>150</sup> Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996, p. 12.

procurar el contorno *real* de un árbol “es trazar una línea sin sucesión, sin historia, que no describe su verdadero carácter, que no produce su auténtica figura, que no revela su individual destino”<sup>151</sup>. El objeto por sí sólo se disminuye. En cambio el objeto rodeado de otros innumerables e “invisibles personajes”, muestra su verdadera esencia y se entrega a nuestra conciencia a través de la existencia de la suya propia. La lluvia, la hora del calor, los nidos, el viento, los crepúsculos alejados, ubican al árbol en un entrelazamiento de vitalismo y recreaciones que permanecen en él y, de una u otra manera, lo hacen más árbol. Octavio Paz entendió cabalmente esta explicación.

Luis Mario Schneider considera que dos poetas fueron los iniciadores de la crítica y la comprensión de la pintura moderna en el país: José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia. Schneider asegura además que “Pintura sin mancha”, ensayo de Villaurrutia, es el primer estudio serio sobre la nueva pintura nacional y “el primero históricamente en México que con sabiduría reúne en una misma alma la pintura y la poesía, donde pintar y escribir creativamente es siempre para Villaurrutia cuestión moral.”<sup>152</sup> Esta veta tuvo sus seguidores, entre los que se destacan Rubén Bonifaz Nuño y Octavio Paz. La relación poesía-pintura es uno de los rasgos de la creación moderna que también atrae mucho al autor de *Rufino Tamayo. Tres ensayos*.

Con el transcurso de los años el concepto de “forma” adquirió variabilidad y fuerza para Paz. Pasa de ser una inquietud a un recurso descriptivo o complementario, hasta crear con tal concepto un universo interpretativo para

---

<sup>151</sup> Jorge Cuesta, “La pintura superficial” en *Obras*, tomo I, México, Ediciones del equilibrista, 1994, p. 189.

<sup>152</sup> Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia entre líneas, dibujo y pintura*, México, Trabuco y Clavel, 1991, p. 6.

sus lectores. Por ejemplo, en el caso de *El laberinto de la soledad* se descubre la forma como símil de una "participación creadora" con validez universal, o ya sea: "Por 'forma' Paz entiende también el reclamo de 'autenticidad' que la reflexión podrá hacer sobre la 'mexicanidad'..."<sup>153</sup>

Octavio Paz se interesó permanentemente por la relación entre poesía y pintura; clara muestra de ello son los apuntes que realiza sobre algunos 'vidrios' de Marcel Duchamp que dieron lugar al libro *Apariencia desnuda/ La obra de Marcel Duchamp* en 1973. (Son numerosos sus comentarios y ensayos sobre pintores y artistas plásticos, pero a ningún otro le dedicó un libro de modo particular). Es indudable que de este artista gráfico Paz obtuvo gran aprendizaje. Es probable que su atracción por Duchamp<sup>154</sup> surgiera a raíz de las coincidencias de pensamiento en los temas del movimiento y la inmovilidad, del estatismo y el dinamismo. Paz escribe que Duchamp pretende representar el movimiento, "no pretende dar la ilusión de movimiento -herencia barroca y manierista del futurismo- sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante..."<sup>155</sup> Y alaba la metaironía de Duchamp, que es capaz de ser ajena y extraña a la tradición reinante.

Así permanentemente se produce una interferencia de óptica gráfica en el universo de palabras de Paz. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* y *El gran vidrio*, o *Nu descendant un Escalier* son obsesiones formales para Paz, como si en tales obras de arte encontrara las respuestas a sus propias intuiciones e interrogantes.

<sup>153</sup> Roberto Sánchez, "Una dialéctica de contenido y forma", en *El ensayo en nuestra América*, p. 441.

<sup>154</sup> Richard Mankiewicz, *op. cit.*, p. 169, apunta en nota a pie de la ilustración *Desnudo descendiendo por una escalera n. 2*: "Duchamp recrea un cubismo más plástico representando cuatro dimensiones temporales sobre un lienzo bidimensional." Y subraya la influencia recibida por la geometría no euclidiana.

<sup>155</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda/La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990, p. 20.

Con *La Novia puesta al desnudo por sus solteros aun...* Duchamp instaura un lenguaje artístico propio. Se trata de una práctica extraordinaria de los usos estéticos y crea un lenguaje que libera la metáfora de un mundo diferente. En Paz y en Duchamp existe la raigambre de una inquietud más que poética y más que inquieta, indagatoria de la expansión creativa. Es probable que el hombre nunca comprenda totalmente cómo se funden la movilidad y la inmovilidad, por lo que es preciso recordar al entrar en el reino de lo abstracto, la única base real es el ojo del lector o del espectador. "En el fondo es el ojo de espectador el que incorpora el movimiento al cuadro."<sup>156</sup> Lo plasamado y lo escrito ayudan a coordinar el movimiento del ojo, por lo tanto del hombre. No a la inversa.

Según Duchamp la disociación entre lo real y lo posible, entre la combinación de dimensiones, entre un evento (movimiento) y su opuesto (inmovilidad), amplía el alcance proyectivo de ambos, es decir, crece su diámetro de proyecciones, de interpretaciones. Añado que en el fondo último de esa "síntesis disociativa" (que puede practicarse a partir de palabras, imágenes o conceptos) yace la asociación; primero se accede a la ruptura, pero en seguida vuelve la asociación porque un elemento sin su contrario es la nada.

Desde el principio de su trayectoria Duchamp opuso al vértigo de la aceleración el vértigo del retardo, como suspensión instantánea captada dentro de una secuencia móvil. Paz opina que Duchamp fue un pintor de ideas, un hombre que aplica la pintura como una filosofía cuyos vidrios fueron definitivamente inacabados. La interpretación sobre los vidrios permanece inacabada, al igual que un ensayo permanece inacabado mientras el escritor tenga algo que añadir al texto o algo que vivir para volver sobre un tema

---

<sup>156</sup> Citado por José Jiménez en "El artista poeta: Marcel Duchamp" p. 34, *Arte y escritura, op. cit.*

determinado. El Nobel mexicano también califica al poema como una obra inacabada.<sup>157</sup>

*La Novia* es la copia de una copia de la Idea. Se trata de una mezcla de las especulaciones sobre la geometría no euclidiana, populares en la juventud de Duchamp, y esa corriente de neoplatonismo que, desde fines del siglo XV, ha irrigado el suelo y el subsuelo de nuestra civilización. No hablo de una influencia consciente: las ideas que vienen del hermetismo neoplatónico circulan invisiblemente entre nosotros, como si fuesen nuestra sangre espiritual, disueltas en nuestras maneras de pensar y de sentir.<sup>158</sup>

Una vez más, las palabras que Paz aplica a un autor en estudio pueden ser aplicadas a él mismo. No hablo de una influencia consciente sino de ideas que viven invisiblemente entre nosotros como una sangre espiritual. Veo aquí otra de las claves para descubrir su inclinación por la forma y la geometría.

Esta insistente experimentación con la tensión disociativa entre imágenes y palabras, entre espacio y tiempo, entre permanencia y mutabilidad es una constante dentro del discurso en prosa de Paz. Quizá se revele de distintas maneras: simetría, regularidad, repetición, alternancia, pero esas ideas siempre tocan un fondo común en sus ensayos. Concluyo que el espacio entre Octavio Paz y la idea de forma es reducido, para él dar forma significativa es, en definitiva, dar conciencia<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 192. "El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por u nuevo lector."

<sup>158</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda/La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990, p. 49.

<sup>159</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 15.

## 4.2 Las figuras

### El centro

Etimológicamente el término griego *kentron* significa aguijón: designa al aguijón con el cual el labrador pica al animal de labranza, se entiende como arma en la cola del escorpión o en el vientre de la abeja y se refiere también a un instrumento de castigo, látigo con clavos, o bien designa a la víctima de ese látigo. De cualquier modo *kentron* muestra el centro de un círculo o la punta aguda situada en medio, es reconocido por su poder de atracción o magnetismo, por su sentido de depositario del poder (político, administrativo, económico), por su fuerza de gravitación y su referencia en la orientación, por ejemplo, de los puntos cardinales.

Se reconoce por estar protegido por un espacio superior, por lo general, con forma de cuadro o círculo y, en principio, es inamovible. Sin embargo, en objetos con volumen y dinamismo funciona también como base o eje de un giro, como es el caso de la trayectoria de un trompo. A pesar de su desplazamiento, en cada vuelta (rotación), el objeto mantiene su eje en el centro y la trayectoria es una cadena de centros engarzados por la velocidad del movimiento de traslación. Paz vincula el girar (en el vacío) con la búsqueda del origen o el principio. ¿Acaso será la búsqueda del principio de reposo? También devela Paz la posibilidad de acceso al centro del poema: "No es imposible que después de este primer y engañoso contacto, el lector acceda al centro del poema."<sup>160</sup> Cuando pactan el flujo y el reflujo de las pasiones, entonces los contrarios no desaparecen, sino se funden por un instante; y

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 24.

subraya su categoría de poeta: el lector llega al centro del poema para encontrar la flor sexual<sup>161</sup>.

También propone a la muerte como uno de los centros de gravitación del hombre<sup>162</sup>; coincide con Alfonso Reyes en ver a Artemisa como el pilar central o el árbol-centro del mundo dentro de un modelo mítico<sup>163</sup> y afirma al quinto punto cardinal de los aztecas, es decir al centro dentro de un plano básico real o imaginario, como eje del universo.

Los cuatro puntos cardinales se mueven con nosotros y, lejos de estar fijos en un sitio, están en todas partes. O en ninguna [...]. Quizá por eso los aztecas y otros pueblos, más cuerdos que nosotros, creían que los puntos eran cinco: norte, sur, este, oeste y centro. Las cuatro direcciones se movían y al moverse, cambiaban la coloración y el significado del caminar humano; el centro, igual a sí mismo siempre, era el eje del universo.<sup>164</sup>

Para Octavio Paz el centro simbólico de su creación es la poesía y el centro de su teoría poética es el poema. En el *corpus* elegido para el presente estudio observo cómo sus ideas parten -de modo muy claro en *El arco y la lira-* del centro denominado poema, “objeto único” al cual añade una larga lista de comparaciones y epítetos. Sin embargo, al estudiar con más atención la estructura de la primera parte del libro (“Introducción”, “El poema” y “La revelación poética”), descubro -no sin admiración- que el verdadero y único centro real y posible dentro de la poética de la escritura y el arte para Paz es el hombre. “El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>163</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 54.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 82.

ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar.”<sup>165</sup>

El capítulo “El poema” contiene cuatro apartados que son: El lenguaje, El ritmo, Verso y prosa, La imagen. En el primer apartado Paz subraya la posibilidad del hombre de dominar el lenguaje, resalta el dinamismo de ese medio comunicativo y la confianza depositada por el hombre en la palabra, para él el hombre es lenguaje y, por ende, el hombre es metáfora. En el segundo apartado equipara al hombre con el ritmo desde diversas perspectivas: los hombres somos ritmo. En el apartado ‘Verso y prosa’ dice textualmente: “el hombre es tiempo”; y en el apartado ‘La imagen’ está escrito: “el hombre es su imagen”. Entonces resulta al finalizar la lectura de esas páginas que el hombre es lenguaje, el hombre es metáfora, el hombre es ritmo, el hombre es tiempo, el hombre es imagen y, por lo tanto, el hombre es el centro de su poética. En este libro Paz otorga al lector un sistema de equivalencias intercapitular imbrincado, cuya estructura se basa en una deducción y conjunción axiomática.

El caso antagónico se da cuando no hay centro. La ausencia de centro alienta figuras como el laberinto, las galerías, y todas aquellas que reflejen algún tipo de sinuosidad o flujo; hay una aproximación al caos, a la disgregación y, por ende, al desconocimiento. Maya Schärer habla brevemente de la visión descentrada de Paz en torno al tema de la ciudad y señala cómo una ciudad moderna con proporciones inmensas no puede poseer un centro exclusivo y por lo tanto carece del eje de ordenamiento y de un sentido concreto de fronteras o de continuidad ordenada.

---

<sup>165</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 49.

Una figura sin centro pero ordenada es la del árbol, como se ve en el siguiente apartado.

### El árbol fractal

Me parece oportuno señalar la presencia de una figura sin centro como constante en el discurso de Paz y predominante en su poética: la figura fractal del árbol. No en vano su último libro de poesía se titula *Árbol adentro*. El árbol es una figura de compañía para el poeta, su hermano, su cruz, su altar. Desde la higuera de su infancia, símbolo de un jardín paradisíaco, hasta el nim donde contrae las nupcias que simbolizan el rescate de un tiempo feliz, pasando por los chopos, la encina, “el pueblo de hayas, abedules, álamos y fresnos” hasta “un árbol bien plantado mas danzante”. La figura arbórea es una figura fractal, es decir, una figura fronteriza entre los límites del orden y del caos que se caracteriza por su extensísima red de ramificaciones donde subyacen estructuras que se repiten unas dentro de otras. Por la repetición del mismo patrón estructural en partes mayores o menores, los fractales se han ganado la denominación de figuras geométricas caóticas.<sup>166</sup> No obstante, y éste es el punto de interés en relación a la aplicación de esta figura por parte de Paz, es justamente la propiedad de contener una imagen de sí misma en cada una de sus partes lo que vuelve atractiva esta figura arbórea para el poeta. El poder de reiteración hacia el infinito -tanto en el aspecto macro como en el micro- otorga un sentido de continuidad perenne; todas estas figuras (alvéolos

---

<sup>166</sup> Para profundizar sobre el tema de los fractales, ver: Vicente Talanquer, *Fractus, fracta, fractal. Fractales de laberintos y espejos*, México, FCE/SEP/Conacyt, 1996.

pulmonares, constelaciones, filamentos, superficies rocosas, migajas) son autosimilares en sus partes y por lo tanto autorreproducibles y autocontenedoras; una parte de ellas mismas reproduce el todo y cada parte puede contener a la imagen del todo; para simular un árbol en una maqueta, plantamos sólo el extremo delgado de la ramita de una rama. Considero que este efecto de contención de una imagen propia en cada una de las partes fue atrayente para Paz, pues encontró, por un lado, sistemas con capacidad para autorganizarse y, por otro, una relación sinecdótica tangible y continua. La ya citada Rosa Chacel ha dicho al hablar sobre Paz: "Pero lo que a mí más me pasma como el bienestar de la plenitud, es la captación del poder del hombre, la eclosión de todo lo profuso que afincado en el tronco humano se dilata en forma arbórea."<sup>167</sup> El pensamiento de Paz y sus temas también se dilatan en forma arbórea.

## El punto

En este apartado es de suma utilidad la exposición de Kandinsky sobre el tema. Este autor asienta que el punto geométrico es invisible y abstracto aunque todos lo imaginemos como un cero. El punto es el puente de unión entre la palabra y el silencio, como sucede en la disposición tipográfica, y es el punto de unión entre una unidad y otra (frase, oración, párrafo). En la vida cotidiana simboliza la mudez. Si bien el punto, dentro de su función escritural, por norma tipográfica posee un tamaño, dentro de las artes gráficas ejerce una liberación progresiva y carece de tamaño o forma precisa. Al punto se le otorga una

---

<sup>167</sup> Rosa Chacel, *op. cit.*, p. 19.

relativa redondez, pero en realidad es casi imposible que exista un punto igual a otro en un manuscrito; mejor cabe decir que existen formas puntuales.

El punto es como un mundo pequeño, más o menos desprendido por todos lados. Su función con lo que lo rodea es tan mínima que cuando su redondez es completa, se diría que no existe. El punto está firme en su sitio, sin mostrarse inclinado en absoluto a desplazarse en ninguna dirección, horizontal ni vertical, ni tampoco hacia adelante o hacia atrás.<sup>168</sup>

En la naturaleza existen conglomerados de puntos dispuestos así por una necesidad orgánica. Por ejemplo, las galaxias, las constelaciones, las nebulosas vistas desde un telescopio o bien la estructura de ciertos compuestos químicos, vista al microscopio, resalta como un conjunto de puntos. Los agrupamientos de puntos más impresionantes son el desierto, las playas, el fondo marino: millares de puntos 'muertos' unidos por su fuerza, y eso es lo que descubre el poeta.

Octavio Paz utiliza el punto, sobre todo, como punto de referencia espacial o temporal. Imagina al punto fijo como un instante en el que confluye el vértigo con la inmovilidad: "Todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad."<sup>169</sup> Asimismo coloca a la cultura como espacio de confluencia, punto en el que convergen, distintas tendencias y voces<sup>170</sup>, pues el punto simboliza el mínimo y también el infinito. Así las tendencias y voces que poseen un ritmo o una dirección (el cual implica movimiento), se cruzan en un punto que las fija en inmovilidad. Paz ubica a la creación de un

---

<sup>168</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, México, Colofón, 1988, p. 25.

<sup>169</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 13.

<sup>170</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 165.

“lenguaje” como punto de unión entre los grandes escritores y literaturas diferentes; ése “lenguaje” creado sólo puede ser el de la literatura<sup>171</sup>. Al referirse a la pintura de Rufino Tamayo, comenta: “Para vivir, esta pintura necesita pelear consigo misma, alimentarse de sus contradicciones. Ni la inmovilidad ni el movimiento sino la vibración del punto fijo”<sup>172</sup>, a manera de ondas que abarcan un rango mayor a cada pulsación.

El punto que vibra, aquél saturado de energía confluyente y permeable, es la referencia única que soporta a la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana. “Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna.”<sup>173</sup>

## La línea

Siguiendo las ideas de Wassily Kandinsky y de Paul Klee, continuamos con la figura de la línea. El punto en movimiento deja trazado un camino: una línea. Es producto del paso de un estado estático a un estado dinámico hasta llegar o detenerse en un nuevo estado estático. También puede entenderse como resultado de la suma de equis número de puntos dispuestos uno detrás de otro. “Ésta es la *recta*, en cuya tensión se halla la *forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento*.”<sup>174</sup>, anota Kandinsky. La posibilidad de

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>172</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 179

<sup>173</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 67.

<sup>174</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 51.

movimiento existe en cada elemento inmóvil, aunque el cambio que se genere sea muy lento; incluso para algunos teóricos del arte y la poesía, ese movimiento se puede sentir, vivir y compartir. En *Eupalinos o el arquitecto* Sócrates invita a Fedro a estar dispuesto para sentir el movimiento de la música dentro de un elegante salón de fiestas y percibir la plenitud cambiante incluso del espacio en donde se celebra el banquete. Y después Sócrates pregunta a Fedro:

¡Y más todavía! ¿No has sentido esa movilidad como inmóvil, en relación a tu pensamiento más móvil aún? ¿No has considerado por momentos, y sin que dependiera de ti ese edificio de apariciones, de transiciones, de conflictos y de acontecimientos indefinibles, como una cosa de la que podemos distraernos y a la que regresamos, como en un camino, encontrándola de nuevo sin ningún cambio apreciable?<sup>175</sup>

Esta concepción es fundamental para comprender el pensamiento geométrico de Paz porque él asimila estos ejemplos y extrae de dos puntos aparentemente inmóviles, la posibilidad de movimiento. Así logra, además de un dinamismo lúdico y una combinatoria flexible, concretar una dialéctica de los contrarios que complementan y amplían la exposición de sus ideas.

Existen básicamente tres tipos de líneas rectas: la vertical, la horizontal y la diagonal. Aquí revisaré también la línea curva y la sinuosa.

La línea vertical es, para los pintores antes citados, la que propicia la imagen de posición erguida, es decir posición de hombre, por lo tanto da la idea de caminar, moverse, desarrollarse, vivir. La línea horizontal representa la línea de la estatura o del horizonte del hombre, así como el sustentar o estar pasivo, yacer, morir. La línea diagonal es la recta que separa en ángulos

---

<sup>175</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 43.

iguales a las dos anteriores y determina la forma más limpia e infinita del movimiento; no obstante, todas implican una vía recta con sentido de avance. Al hacer una línea hay que mover el trazo, ver la línea; hay que seguirla con la mirada, al imaginarla es necesario otorgarle un sentido de progresión. Todas son producto de la actividad (dinamismo) sobre un plano (estatismo).

La línea recta para Octavio Paz representa un renglón, una frase, o sea una determinada disposición tipográfica (horizontal). Para él la linealidad es propia del poema extenso; en el renga japonés triunfa la sucesión lineal y, por supuesto, es característica fundamental en la prosa, por su sentido de progresividad en el relato. La linealidad recta desempeña una representación importante en la concepción finita del tiempo, como cabe dentro del pensamiento cristiano en donde el tiempo es lineal y finito.

Tanto se abstrae Paz en la linealidad, que la pretende, al igual que Olson, un objeto vivo: "dice que lo fundamental es la línea, la respiración de la línea en la página. Así introduce la noción rítmica de la línea."<sup>176</sup> Sin embargo, esta noción de linealidad también esclaviza porque no hay otra manera de leer, sino respetar una sucesión. "Por desgracia, en la palabra hablada también hay linealidad. El lenguaje es una experiencia temporal."<sup>177</sup> Esto es, una experiencia sucesiva, con un orden fijo que fomenta una especie de uniformidad receptiva entre los lectores y esta situación quizá sí sea una desventaja.

Al referirse a los poemas de Pierre Reverdy, poeta al que considera inseparable del cubismo, Paz anota: "Sus poemas son estrictas composiciones

---

<sup>176</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 79.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 79.

en las que cada frase es una línea que converge con las otras para construir la totalidad de un objeto, su cara visible tanto como la invisible.”<sup>178</sup> Advierto que Paz concibe al texto como una totalidad formada por líneas-frases con una cara visible y otra no visible, o sea, con un interior y un exterior, fronteras que las líneas cruzan con libertad. De igual modo Paz advierte la línea en el renga japonés: “En el renga japonés triunfa la sucesión lineal: el poema transcurre; en el renga de Occidente la sucesión es en zigzag, oposición y reconciliación de términos: el poema se vuelve sobre sí mismo y su modo de transcurrir es la negación dialéctica.”<sup>179</sup> Esta sucesión tan peculiar está formada por un ritmo dinámico y por una armonía con un sentido más bien estático.

Resulta muy interesante ver en “Los manuscritos de Rabindranath Tagore” en *El signo y el garabato* la habilidad de Paz por rescatar, a través de los escritos del autor indio, su insistencia en la línea. Paz descubre a Tagore como un obsesionado por revelar el ritmo formado por líneas y colores. “Tagore quería cantar con las líneas y los colores. Por eso no parte de las palabras y las letras sino de las líneas y las manchas, que son siempre rítmicas.”<sup>180</sup> Resulta más interesante aún comprobar cómo, según Tagore, el principio del ritmo transforma la materia en “creaciones vivientes”, como sucede con Cézanne y Bachelard, por ejemplo al pensar el objeto como ser vivo. Sin duda, Octavio Paz funge como contenedor metafísico idóneo para continuar una tradición cultural en diversos renglones del pensamieto occidental.

Paz no se arredra al escribir: “La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia

---

<sup>178</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*. p. 102.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 180.

adelante y con una meta precisa. De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia.”<sup>181</sup> Sería difícil añadir síntesis, claridad o dirección a esta aseveración, sin embargo, curiosamente, encuentra linealidad en el poema largo en contraposición absoluta con el poema simbolista, el cual no cuenta, ni dice, sino sugiere. “Uno de los elementos del poema extenso era la continuidad en el desarrollo, es decir, el carácter lineal de la composición. [...] El poeta simbolista rompe la continuidad: cree en el valor de la pausa y del espacio en blanco.”<sup>182</sup> Espacio sin líneas, sin un orden estricto. El autor de *Blanco* explora y explota esta propuesta de un modo ingenioso y crítico a la vez.

Así Paz avanza en su línea de pensamiento y cuando se refiere, en una ocasión entre muchas, a las relaciones entre pintura y poesía declara que estas relaciones no han sido lo suficientemente estudiadas, por ejemplo él adivina en los gouaches, collages y grabados en formato pequeño una frase y la define cual “frase como una línea que no insiste: frasehumo”<sup>183</sup>, que no persiste quizás en su linealidad, en su temporalidad o en su secuencia, sino sueña con la dispersión y la combinación de vueltas del humo.

Ese sentido de dinamismo resalta aún más cuando se imagina la línea como un movimiento físico entre dos puntos fijos; la línea es un camino, un nexo de unión entre dos puntos u objetos, resulta de la traza del punto A hacia el punto B, o de la traslación de elementos de un lugar A hacia un lugar B. Cuando mencionamos que un elemento se transpuso de un lugar A a un lugar B es difícil no recordar la idea elemental de metáfora: traslación o transfiguración de

---

<sup>181</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 69.

<sup>182</sup> Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, p. 27.

<sup>183</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 105

un elemento en estado A a un elemento en estado B<sup>184</sup>. Empiezan a surgir coincidencias, pero de momento aceptamos a la línea como el camino guía, abierto siempre, hacia la posibilidad de traslación y transposición, como transponer figurativamente el lenguaje de la página al ojo. “El concepto de escritura sólo puede aceptarse como metáfora, porque en la literatura, lo hablado y lo oído, la lengua y la oreja, son tan importantes como el ojo.”<sup>185</sup>

### La línea curva

La línea curva<sup>186</sup> es “una recta que ha sido desviada de su trayectoria por una presión lateral constante.”<sup>187</sup> Entonces la tensión actúa sobre el arco que ha quedado aprisionado por la recta; no existe ningún tipo de ángulo y dentro de la curva está presente el germen del plano (espacio atrapado dentro de la curva). Kandinsky explica que nos da una tonalidad de permanencia y elasticidad además constituye el antagonismo absoluto en relación con la recta. De la continuidad de líneas curvas en sentidos opuestos, con presión lateral simétrica, se deriva la línea sinuosa u ondulada y en una continuidad evolutiva, de la unión de dos curvas idénticas se deriva el círculo. El antagonismo de estas dos líneas sirve en Paz para marcar diferencias, por

---

<sup>184</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 310. Dentro de metáfora o translatio incluye: prosopopeya o personificación o metatoge y metalepsis, sinécdoque, metonimia, metáfora mitológica, epíteto metafórico, metáfora continuada, metáfora hilada, extrañamiento o desautomatización o singularización. Para una cabal comprensión y ejemplos de esta amplia figura se recomiendan las páginas 310 a 318.

<sup>185</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 79.

<sup>186</sup> Josep Muntañola escribe sobre esta figura: “La curva de la cerámica ‘mimetiza’ la curva que un montón de fango, o un pieza de fango blando, adquiriría por su propio peso natural”, en *Poética y arquitectura*, p. 19. Es atrayente pensar que un montón de barro fresco propicie la perfección de un tipo de línea.

<sup>187</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 77.

ejemplo la línea recta representa el tiempo lineal, la prosa, el camino abierto, un orden de frases, el desarrollo de civilizaciones occidentales. La curva, pero más que nada, su consecuente circularidad, representa el tiempo cíclico, la poesía, el camino cíclico o retornante, una aprehensión circular (completa) de imágenes o el modelo de desarrollo en civilizaciones mesoamericanas.

Otra imagen a rescatar en este apartado es la del arco que contiene en una de sus partes la figura de la línea curva. Paz lo marca como el disparador del hombre más allá de sí mismo<sup>188</sup>, ya que por la presión lateral contenida en su forma libera una tensión fuerte hacia un objeto o, en este caso, hacia un sujeto, pero entonces valdría equiparar al hombre con una flecha y todo lo que eso conlleva.

### Línea quebrada

Es la línea intermedia entre la recta y la curva, pero con formación de ángulos; también se le conoce como zigzagueante. Marca un tipo de oscilación, no tan fluida como la sinuosa, pero sí tiene un ritmo. Paz dice que el monólogo posee una marcha zigzagueante basada en la confesión, la exaltación, la interrupción brusca, los saltos y caídas de la palabra, el comentario al margen. Sin embargo, Paz introduce este modelo de línea zigzagueante cuando se está refiriendo a la poesía y lo compara con el monólogo; ambos son tipos de expresión intimista, personal, de una sola voz; pero ya en *El arco y la lira* se había preguntado por la marcha en zigzag del poema. De cualquier manera, lo relevante aquí es el sentido de dinamismo que lleva esa línea zigzagueante,

---

<sup>188</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 284.

como si al relajarse, ese flujo zigzagante terminara por ser un flujo sinuoso, constante, maduro, impertérito.

## Línea sinuosa

La línea sinuosa puede funcionar como sinónimo de corriente, flujo, avance, continuidad, proyección hacia otro punto (ubicado adelante), tendencia de alcanzar algo. El poeta Octavio Paz ha escrito que es “el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática”<sup>189</sup>, que “el lenguaje es un continuo vaivén de frases y oscilaciones regido por un ritmo secreto”<sup>190</sup>, o bien que el material del poema moderno es “la corriente discontinua de la conciencia”<sup>191</sup>.

Para Paz, como para muchos otros, el lenguaje forma su texto y su pretexto, está representado por un continuo curso o flujo que simula la corriente de un río por un cauce sinuoso. El curso sinuoso u oscilante está integrado por un conjunto de curvas, ya sea simétricamente onduladas, unidas: una cóncava y una convexa con radios de igual tamaño y un desplazamiento horizontal; o bien, curvas libremente onduladas donde se borra el aspecto de uniformidad y el desplazamiento puede ser vertical, horizontal o diagonal. Imagino el lenguaje descrito por Paz más como el primer ejemplo, es decir, como una curva simétricamente ondulada con sentido horizontal. Lo curioso es que él hace extensiva esta figura metafórica de flujo oscilante a la poesía, a la historia de la poesía y hasta la aplica en una ocasión a las estrofas.

---

<sup>189</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 31.

<sup>190</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 53.

<sup>191</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 65.

Esta fluidez navegable también la encontramos en la sucesión de imágenes, en el ritmo y a veces también se refiere al flujo del tiempo cuando está hablando del tiempo lineal.

## El círculo

El antecedente del círculo está en la forma del movimiento pendular, forma que al ponerse en movimiento emite una trayectoria circular producida por el impulso y la sujeción a un centro; la trayectoria de ese punto-guía alcanza una amplitud completa que termina en forma de círculo. Esta nueva forma carece ya del vaivén pendular y será la misma, bien su curso avance hacia la derecha o hacia la izquierda; es una forma regular en tanto todas las líneas diametrales como radiales miden lo mismo, es una forma completa y cerrada.

Kandinsky aprecia la formación del círculo con la unión de dos líneas curvas, una cóncava y otra convexa, encontradas en sus extremos. Otra posibilidad para la aparición del círculo es la estrella de rectas: cruce de rectas en un punto central. “Esta estrella puede irse volviendo cada vez más densa, de modo que las intersecciones formen un punto central que da la impresión que va creciendo. Forma un eje a cuyo alrededor se deslizan las líneas, unas sobre otras, produciéndose una nueva forma: un plano con la figura clara de un círculo”.<sup>192</sup>

Octavio Paz descubre que el movimiento circular del lenguaje se detiene en cada poema. “La poesía es una resolución del lenguaje; quiero decir: en

---

<sup>192</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 55.

cada poema el movimiento circular del lenguaje se detiene”<sup>193</sup>, la línea sinuosa del lenguaje se regodea en su recorrido cuando topa con un poema y ronda detenidamente por él y a través de esa rotación el poema se recrea. El poeta crea el poema y en torno a él giran diversos lectores; el pueblo y los lectores lo recrean con su lectura y recitación<sup>194</sup>.

Otra muestra de circularidad en el poema (en este caso en contraposición con la prosa) es la siguiente: “El poema por el contrario se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta.”<sup>195</sup> Poema pleno, autónomo, con inclinación a poseer un pequeño mundo interior.

Otra representación importante de la circularidad es la del tiempo cíclico en las civilizaciones antiguas apegadas a los rituales, en donde la historia avanza y transcurre pero sobre la misma ruta, y el pasado es el único arquetipo temporal. “Para todas ellas (se refiere a las civilizaciones de Oriente, del Mediterráneo y de América) el pasado de los primitivos, siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y espirales: las edades del mundo.”<sup>196</sup>

De igual modo, el círculo se manifiesta en el modelo de viaje de Dante, en situación opuesta al cabalgar sin rumbo del caballero andante: “El círculo concéntrico es el modelo del viaje del poeta; el cabalgar del loco no obedece a ninguna geometría.”<sup>197</sup> En el primer caso el círculo concéntrico da la

<sup>193</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 123.

<sup>194</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 39.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>196</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 27 a 37.

<sup>197</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 25.

posibilidad de diseñar al mundo entero incluso con el infra y el supramundo con sus geografías; el segundo caso muestra la vida cotidiana terrestre y errante.

El círculo se dibuja en la composición mixta del rengla lineal y circular<sup>198</sup> y para Paz la imaginación solitaria es circular<sup>199</sup> porque al final de cada vuelta nos espera el fastidio y el desencanto -quizás de la soledad-. También representa la marcha de las civilizaciones mesoamericanas<sup>200</sup>, la vacuidad en forma de cero redondo,<sup>201</sup> y el círculo vicioso del mercado de libre comercio o del infierno<sup>202</sup>. El círculo, de cualquier manera, da la idea de totalidad, de acabamiento y cerramiento. La línea, en cambio, representa la idea de apeertura, de evolución y avance. Pero también descubro un tipo de secuencia en el círculo que imita la “Muerte circular y eterna” de Gorostiza “que no cesa de morir”<sup>203</sup>; y en ocasiones, la circularidad se vuelve lumínicamente inasible como una perfecta esfera transparente<sup>204</sup> que quizá nos rodea.

## La espiral

El círculo que avanza cónicamente gracias a la diversidad diametral forma la espiral. Ésta se logra mediante la variación de la longitud del radio combinada con el movimiento periférico, en palabras de Klee. Del alargamiento del radio en cada vuelta se logra la espiral viva, cada vuelta es mayor y mayor guiada por un punto abierto. Del encogimiento del radio se deriva la espiral muerta que

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>199</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 99.

<sup>200</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 148.

<sup>201</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 88.

<sup>202</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 168.

<sup>203</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 77.

<sup>204</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 117.

termina en un punto central o punto muerto. Existen espirales bidimensionales y tridimensionales o de volumen; éstas últimas se agrupan en las cónicas espaciales que pueden ser ascendentes (figuraciones del humo, ruta circular cónica viva en forma piramidal) o descendentes (abismo, vacío, cono invertido, etc.).

Waldo Ross concluye que un posible símbolo de la cultura hispanoamericana (por lo menos en el ámbito del arte y la literatura) es la espiral con la cual se representó el huracán y el torbellino en tiempos antiguos. El punto de origen de la línea espiralíptica es la mismidad. Para Ross: "La mismidad es el centro del Universo y, a su vez, el Universo es la mismidad vuelta al revés."<sup>205</sup> Como el juego del guante volteado, que si bien es el mismo guante no cabe en la misma mano. La mismidad desplazada hacia el cosmos regresa hacia hombre bajo forma de conciencia cósmica logrando una fusión indisoluble. A partir de ese punto originario se desenrollan los sentimientos empujados por fuerzas dispersivas y tan variadas como: la voluntad, la improvisación, la suerte, el heroísmo y el mesianismo que forman una espiral. Símbolo puesto en práctica por Santa Rosa de Lima, Sor Juana Inés de la Cruz, José Vasconcelos, García Márquez y Octavio Paz, entre muchos otros.

Por ejemplo, Octavio Paz observa en el renga una espiral compuesta por líneas y círculos, quizá por eso le atrae tanto esa forma poética. Advierte que cada religión dibuja una espiral en su doctrina sin saber que produce otra en sentido inverso a lo que profesa<sup>206</sup>; ve en la espiral la figura que rige el universo de S. J. Perse<sup>207</sup> y encuentra la espiral en la sonrisa de una estatuilla

---

<sup>205</sup> Waldo Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Barcelona, Antrophos, 1992, p. 155. Ver capítulo "Hacia un posible símbolo de la cultura hispanoamericana".

<sup>206</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 62.

<sup>207</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 60.

prehispanica<sup>208</sup>, así como en el caracol que metaforiza al poema<sup>209</sup>. Pero la representación más socorrida para este autor es la del tiempo en forma espiral, la del pasado de los primitivos que avanza en una línea que se enrosca sobre sí misma (como la mismidad) y tiene ciclos y rituales que se repiten, pero también hechos nuevos e inesperados que necesitan una expansión diametral. El tiempo se actualiza a sí mismo, se repite, pero continúa a pesar de sus fracasos; es muy importante reconocer que la representación que hace Paz de él, sea recto o en espiral, sigue siendo lineal: avance sin repeticiones o avance con repeticiones<sup>210</sup>. Kandinsky subraya sobre esta figura:

La espiral se origina de una desviación regular del círculo: la fuerza que opera desde el interior supera de una manera uniforme a la que viene del exterior. De esta manera la espiral es un círculo que fracasa uniformemente, sin embargo, es necesario observar, especialmente desde un punto de vista pictórico, una diferencia mucho más esencial: la espiral es una línea mientras que el círculo es un plano.<sup>211</sup>

Reitero, desde la óptica de Paz, la historia avanza: no es un espacio o plano regido por márgenes dentro del cual se desarrollen los sucesos y topen unos con otros sin sentido, sino en esa concepción de espiral, la línea desenrollada atraviesa paralelos donde reina el ritual y reaparece el tiempo pasado. Como sea, la espiral es el recurso de la repetición, del reencuentro (aunque no el reencuentro perfecto como el de la circularidad), es como el ritmo, el punto al cual asirse para enfrentar la novedad o lo inesperado.

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>210</sup> Ver por ejemplo "La tradición de la ruptura" en *Los hijos del limo*.

<sup>211</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 79.

## Figuras cuadrangulares

Antes de entrar en esta materia es preciso recurrir al concepto de plano básico dentro de la concepción pictórica. En el capítulo de “El plano básico” Kandinsky practica un tratamiento analítico amplio sobre el esquema del plano básico. Aquí solamente mostramos una visión muy somera:

Por plano básico se entiende la superficie material que va a recibir el contenido de la obra. Lo vamos a denominar con las letras PB. El PB esquemático está limitado por 2 líneas horizontales y 2 verticales y adquiere así, en relación al ambiente que lo rodea, una entidad independiente.<sup>212</sup>

La forma más común del plano básico es el cuadrado, que resulta de la unión de ambos pares de líneas-límite de igual longitud esquinadas por ángulos rectos. La posición de las líneas horizontales es la de superior e inferior. La superior evoca ligereza, soltura y liberación. La inferior produce efectos de condensación, pesadez y ligazón. La posición de las líneas verticales es izquierda y derecha. La izquierda despierta soltura y libertad; la derecha, pesadez y espesura. Kandinsky propone la siguiente comparación: línea superior-cielo, línea inferior-tierra, línea izquierda-casa y línea derecha-camino. No obstante, Paz no alude a tal propuesta.

La variación en la longitud de las líneas horizontales o verticales promueve un plano básico rectangular con tendencia horizontal o vertical; la inclinación de las líneas da un plano básico con tendencia inclinatoria y la variación de inclinación interna de algún par de líneas forma el trapecio, que bien nos recuerda el trapecio del circo.

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 115

Agrega Kandinsky: "Naturalmente los tres planos básicos (triángulo, cuadrado, círculo) son las manifestaciones del movimiento planificado del punto."<sup>213</sup> Aquí la palabra interesante es planificado, es decir, diseñado antes de realizarse. Incluyo unos breves renglones de Paz sobre este teórico del arte:

Para Kandinsky ver era sinónimo de conocer. El conocimiento artístico es de orden espiritual: en las visiones interiores del artista se reflejan de una u otra manera los arquetipos universales. Por medio de la teosofía Kandinsky redescubre la analogía y la teoría de las correspondencias, esa corriente espiritual que desde el renacimiento no cesa de irrigar y fecundar el arte de Occidente. En cuanto a Klee, su obra presenta tal parentesco con las obras surrealistas que me ahorra el trabajo de una demostración.<sup>214</sup>

Algunas de estas aseveraciones pueden aplicarse a Paz, tales como: "ver es conocer", "el artista refleja arquetipos universales", "es preciso redescubrir la analogía", "no cesa de fecundar el arte de Occidente", incluido el arte de Paz. Kandinsky practica una disgregación de los elementos euclidianos en el arte, Paz los aplica en su prosa. "Yo creo que lo más interesante de la literatura es lo que trama en un rectángulo, lo que dice en el espacio de un texto, de la página, lo que dice la página..."<sup>215</sup> Sin duda, el rectángulo de la página existe como plano básico material de la literatura. De igual modo, descubro que otro plano básico para admirar el mundo de formas y colores es la ventana.

Mientras escribo veo desde mi ventana los mausoleos de los sultanes de la dinastía Lodi. Edificios color de sangre, cúpulas negras por el sol, los años y las lluvias del monzón -otras son de mármol y más blancas que el jazmín-, árboles de follaje fantástico plantados en prados geométricos como silogismos y, entre el silencio de los estanques y el del cielo de esmalte, los chillidos de los cuervos y los círculos silenciosos de los milanos. [...] El cielo se

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>214</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 233.

<sup>215</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 77.

precipita en el estanque. No hay abajo ni arriba: el mundo se ha concentrado en este rectángulo sereno.<sup>216</sup>

El rectángulo se adivina, a través de la lectura de Paz, en la página, en la ventana, en prados o estanques, en estepas y estelas mayas o en la pantalla del televisor que transforma los poemas transmitidos: “Fiesta y contemplación: sobre la página animada de la pantalla, la tipografía será un surtidor de signos, trazos e imágenes dotadas de color y movimiento; a su vez, las voces dibujarán una geometría de ecos y de reflejos, un tejido de aire, sonidos y sentidos enlazados.”<sup>217</sup> Por último, inserto en este apartado el modelo del trapecio aplicado a la poesía, en particular a la poesía de López Velarde. Paz ha escrito que a las figuras del péndulo, el columpio y el trapecio se alía la sensación de vértigo y vacío. “La imagen del trapecio y su ‘viuda’ oscilación contienen dos notas angustiosas: la suspensión en el vacío y la repetición. Son lo inacabado y lo inacabable: la vida humana nunca fija, nunca estable -hasta que deja de ser vida.”<sup>218</sup> Ve en el poema velardiano “El candil” una “lámpara en forma de navío, colgada de una cúpula criolla, fija en mitad del espacio interior del templo, el candil es la transfiguración del trapecio”<sup>219</sup>, eterna oscilación que marca una atracción para Paz.

## El triángulo

“La esencia del triángulo es su forma y puede reducirse a una proporción geométrica y matemática; el triángulo que vemos pintado en una iglesia

<sup>216</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, pp. 35-36.

<sup>217</sup> Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, p. 124.

<sup>218</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 126

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 127

medieval no es nada más una forma: es el signo de la divinidad.”<sup>220</sup> Esto dentro de un sistema de correspondencias dominado por el creyente u observador. Es claro que este fenómeno de aprehensión del ser por el signo no es exclusivo del triángulo, sin embargo Paz lo elige por ser uno de los más aceptados o conocidos. Kandinsky lo ve así: “Representada de manera esquemática, la vida espiritual sería un triángulo agudo dividido en partes iguales, la menor y más aguda señalando hacia lo alto.” Y añade que el triángulo posee un movimiento lento y poco visible, en donde metafóricamente, los hombres se van rotando en su interior. El triángulo es el resultado de la creación de un plano antagónico al círculo; se obtiene de la convergencia de tres rectas y tres ángulos, los cuales poseen variabilidad en los grados. También se obtiene al cortar o cruzar un cuadrado o un rectángulo con una diagonal armónica<sup>221</sup>.

Octavio Paz acopla diversas edificaciones dentro de la figura triangular: “En realidad, las pirámides mexicanas, como los zigurats del Asia Menor, las estupas y las pagodas, son desarrollos y versiones independientes de una creencia primitiva: ver al mundo como montaña escalonada.”<sup>222</sup> Todas tienen una base, ya sea cuadrangular o redonda, un cuerpo tridimensional que va disminuyendo su expansión conforme asciende y una cumbre obligada a permanecer cerca del cielo; así en esta figura se compactan forma e información de una manera patente en muchas culturas y Paz hace del dibujo de esa montaña escalonada triangular un discurso.

De nueva cuenta se le pueden aplicar a Paz las palabras que él ha escrito sobre otro poeta. “André Breton habló alguna vez de la posibilidad de insertar en la vida moderna un sagrado extrarreligioso, compuesto por el triángulo del

---

<sup>220</sup> Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, p. 16.

<sup>221</sup> Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 124.

<sup>222</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 145.

amor, la poesía y la rebelión.”<sup>223</sup> Sin duda, los límites existenciales de Paz son precisamente los del triángulo formado por el amor, la poesía y la rebelión, en su caso, la rebelión intelectual.

### **El abismo o vacío**

Quien tiene horror al abismo no puede girar en el vacío, ni mirar hacia arriba porque la altura también se vuelve infinita como el abismo. El abismo, para Paz, como para muchos, es un espacio que denota riesgo y vértigo, pero además para él connota misterio, abandono y falta de finitud. “Después de la creación, el poeta se queda solo; son otros, los lectores, quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema.

La experiencia se repite, sólo que a la inversa: la imagen se abre ante el lector y le muestra su abismo traslúcido.”<sup>224</sup> Pero se trata de la imagen de un abismo que por supuesto el lector traspasa con cada lectura y se impregna de esa luz misteriosa. En ese abismo caben el proceso creativo, la desautomatización lógica del poema, el reconocimiento de la inspiración y más.

“Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío o caos.”<sup>225</sup> La creación cumple una función antagónica a la del caos y vacío en el universo de Paz, pero es importante remarcar que él alude a una creación a través del lenguaje en

---

<sup>223</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 138.

<sup>224</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 168.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 167.

general y por lo tanto se acorta en mucho dentro de su universo creativo la tensión entre poesía y prosa. No hay duda que valen también para el ensayo las características que este autor le ha dado a la poesía. Veamos: "El ensayo es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad ensayística es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. El ensayo revela este mundo, crea otro. Etcétera."<sup>226</sup> Aparte de plagio, algunos aceptarían, otros tal vez no. Sin embargo, no hay que olvidar que con el tiempo los géneros y las clases de texto tienden a lo mixto, como lo ha señalado Aullón de Haro en la obra ya citada. (Se puede recurrir a la nota 74 a pie de página.)

Para nuestro Nobel el poema moderno está asentado en un abismo: su fundamento es la crítica y sus materiales la corriente discontinua de la conciencia<sup>227</sup>, es decir, los temas, las imágenes, el uso de las figuras poéticas y la transmutación del lenguaje penden entre dos puntos límite que en algún instante de discontinuidad de la conciencia, caen al infinito vacío y se pierden para siempre. Paz contempla a la plétora de símbolos de la Coatlicue como un abismo que engulle significados con su gran boca maternal<sup>228</sup>. Incluso al mundo lo ve como una enorme máquina que gira sobre el vacío irremisiblemente<sup>229</sup> y frente a eso qué puede suceder con un mundo-máquina en el límite del riesgo, pregunta el hombre.

---

<sup>226</sup> Primeras líneas de la introducción titulada "Poesía y poema" de *El arco y la lira*. En cada ocasión que aquí se utiliza la palabra ensayo, en el texto de Paz está escrito poema, por lo demás el texto permanece sin cambios.

<sup>227</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 65.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>229</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 122

## **De la forma a la transformación**

A lo largo de este estudio he expuesto la forma básicamente como representación de un objeto o bien como delimitación puramente abstracta de un espacio o figura; no obstante también es sinónimo de contorno, figura, borde, definición y determinación de un principio de organización. De igual modo he manejado que el objetivo de la forma dar regularidad a una serie, es recortar sobre un plano o superficie, por medio de una delimitación o contorno, un objeto concreto; o bien definir una entidad abstracta como las descritas anteriormente, tales como la línea, el punto, el círculo, etc. Subrayo que no hay forma alguna que no propicie una expresión y por lo tanto un radio de acción.

En el caso particular a tratar, o sea en un conjunto de ensayos de Octavio Paz, cada forma funciona para sí como un mundo completo y simultáneamente como parte de una totalidad. A determinada forma corresponden ciertas propiedades exclusivas que la privilegian en su existencia y Paz ha sabido combinar tales propiedades particulares con las relaciones o características de otras formas para lograr un campo expresivo muy funcional, dinámico y de aprehensión correlacionada a lo largo de su prosa.

Él siempre se mantiene pendiente de cuál es la forma ante la situación que lo rodea o a la cual él se remite o cuál es el significado de forma para los artistas y poetas sobre los cuales él escribe. Se trate de una forma natural o artificial. Presento algunos ejemplos para corporeizar esta idea:

“...todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo...”<sup>230</sup>

“La mujer lo fascina (a Rubén Darío). Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y fuego y su desnudez misma es vestidura.”<sup>231</sup>

“El carácter enigmático de la realidad consiste en que cada forma es doble y triple y cada ser es reminiscencia o prefiguración de otro.”<sup>232</sup>

“Deseamos las formas que imaginamos pero esas imágenes adoptan la forma que nuestro deseo les ha impuesto.”<sup>233</sup>

Paz ha dicho que el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo; por ello, tiende a la inclusión en su prosa de verbos tales como transfigurar, transmutar, trascender, trasladar, transponer, transpasar porque todos ellos de uno u otro modo denotan la progresión de un cambio o implican un acto dinámico que incluye la simiente etimológica de la metáfora y sus consecuencias.

### Juegos geométricos

Las figuras utilizadas por Octavio Paz en sus prosa ensayística responden, en su mayoría, a la definición de propiedades propuesta por Euclides respecto a estas figuras planas, definiciones de construcciones geométricas contenidas en los libros I al IV de los *Elementos*. Percibo que justamente esa rama de las matemáticas que alberga al conjunto de figuras y sus postulados, denominado

---

<sup>230</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 28.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 99.

geometría y cuya etimología remite al significado de medida de la tierra, intriga a Paz más como palabra que como concepto matemático.

Para Paz, el vocablo geometría encierra en su significado casi todo lo que en verdad pueda recibir una medida en la tierra, desde diversos enfoques: medida de tamaño, de gusto, de riesgo, de comparación, de belleza. Su modelo de recepción de significados es tan variable que a veces desorienta; por ejemplo, Paz aplica la geometría o lo geométrico como forma, descripción, alusión, concreción, calificativo, complicación, belleza, combinación, arquitectura, inspiración, arte y rigor, entre otros. Así, él juega a medir lo que difícilmente se mide con parámetros comunes, y encierra sus nuevas normas de medir lo terrenal a través de su interpretación, dentro del conjunto denominado geometría.

Considero conveniente asentar que el poeta y ensayista Octavio Paz posee una plena conciencia de la importancia de la forma (y sus múltiples significados) dentro de las disciplinas sobre las cuales él ensaya. En la aplicación de la palabra geometría (o geométrico) como referente se conjugan en Paz una variedad de sentidos sobre los cuales muy probablemente él no se detuvo a meditar. De cualquier modo es evidente que la carga semántica de esa palabra conlleva principalmente un sentido de descripción difícil, de apreciación rebuscada o de confusión interna

La apuesta de Paz por la geometría se advierte en muchos pasajes dentro de sus ensayos:

- El músico crea geometrías sensibles.<sup>234</sup>
- En los mausoleos musulmanes se somete a la naturaleza a una geometría implacable y elegante.<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 19.

- El viejo espíritu griego y mediterráneo tiene una doble inclinación: por la forma y por la geometría.<sup>236</sup>
- El taoísmo está regido por una ley asociativa de imágenes, por un lado, un sistema de metáforas, un tejido que se deshace y se rehace; por el otro, el cuerpo humano y el del cosmos concebidos como una geometría de conceptos.<sup>237</sup>
- La máscara de turquesa de Teotihuacán es un ejemplo de geometría delirante.<sup>238</sup>
- La geometría es inspiración para las mejores culturas huastecas.<sup>239</sup>
- El Tajin es geometría danzante, ondulación y ritmo.<sup>240</sup>
- El arte olmeca o el totonaca son un comienzo, una fundación y, por lo tanto, una geometría y una visión del mundo.<sup>241</sup>
- La noche de Sor Juana es una noche intelectual, altiva y fija, geometría rigurosa, ojo inmenso, obelisco taciturno.<sup>242</sup>
- De 1922 a 1924 la poesía de Pellicer era menos abstracta y geométrica que la de Huidobro.<sup>243</sup>
- La visión no es sólo lo que vemos, sino es una posición, una idea, una geometría: un punto de vista.<sup>244</sup>
- Los desechos y desperdicios de las máquinas aumentan en proporción geométrica a su capacidad productiva.<sup>245</sup>

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>238</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 128.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>242</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 40.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>244</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda/ La obra de Marcel Duchamp*, p. 21.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 21.

- La revolución muestra los rasgos míticos del tiempo cíclico y los rasgos geométricos de la crítica.<sup>246</sup>

- A partir del siglo XVIII un temblor desdibuja los rasgos geométricos de la prosa.<sup>247</sup>

Conforme avanzaba en la lectura del corpus elegido me percaté que, con cierta frecuencia, Paz recurría al apoyo descriptivo del sustantivo geometría o del calificativo geométrico sin especificar a qué tipo de geometría se refería, pero siempre con un sentido de orden, regularidad, constitución; por lo tanto, al no ser exclusivo en su uso, se puede pensar que es inclusivo y que reúne en su aplicación diversas geometrías, tanto la euclidiana como la no euclidiana. Eso sí, aplica el calificativo buscando siempre algo que va más allá de lo sencillo, algo cuya medida solicita un apoyo superior o descriptivo.

Paz emplea, como se ha visto, figuras específicas descritas por la geometría euclidiana, pero su pensamiento y su perspectiva imaginativa se desarrollan dentro de un campo geométrico de tercera y cuarta dimensión. Así, Octavio Paz inserta sus figuras, que de suyo poseen un potencial significativo específico, dentro de un universo dinámico que él va creando desde sus primeros escritos hasta los últimos. Se aproxima tanto a una visión geométrica cuatridimensional del mundo que compara, junto con Lebel, al amor con la expansión del universo. "Lebel piensa que la realidad designada por la cuarta dimensión es el instante del abrazo carnal, durante el cual la pareja funde tiempo y espacio en una sola realidad. La cuarta dimensión es la dimensión erótica."<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 54.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>248</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda/La obra de Marcel Duchamp*, p. 49.

Las inferencias de la lógica formal que Paz emplea en su proceso mental aseguran su razonamiento a partir de verdades relativas aceptadas por convención dentro de su cultura. De esta manera él privilegia una relación absolutamente simétrica entre lo que piensa y escribe, practica una hiperabstracción y evita, así, una geometría desnuda.

### 4.3 Aplicación de la línea y el círculo en el ensayo

Básicamente lo que hace el ejercicio de la operación trasmutadora es entrar al mundo de las significaciones en donde la primera mención de una cosa cambia para ser “otra cosa” a la vez<sup>249</sup>. Como he desglosado, Paz hace uso de un conjunto de figuras geométricas, las cuales, asimiladas por él y puestas en la práctica por la operación trasmutadora, ingresan al mundo de las significaciones y pasan a ser, además de un círculo o una línea, “otra cosa”. Esa otra nueva cosa representada o resignificada promueve un doble juego o sentido dentro del discurso ensayístico.

Por un lado, Octavio Paz usa figuras como modelos de apoyo para la expresión escrita de sus ideas. Por otro lado, hace formas con ideas y palabras. Dicho de otro modo: crea formas verbales imbricadas e imbrincadas, crea nuevas formas de relaciones expresivas que luego, con el uso reiterativo, pasan a ser modelos particulares dentro de su obra completa.

Advierto que el pretexto o la elección de las figuras geométricas siempre devuelven a su autor al texto. De esta manera el autor crea una

---

<sup>249</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 21.

“circularización de dependencia”<sup>250</sup> entre sus formas de relaciones expresivas y el conjunto total de su obra. Con cada nueva aportación crea el fragmento de una telaraña, una atarraya o un nido-nudo. Esta circularización de dependencia la aplica, sobre todo, para mantenerse dentro del tema a tratar.

Insisto, Paz cumple su palabra y aplica su teoría: a las conjeturas de carácter lógico le siguen las de carácter gramatical. “La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica.”<sup>251</sup>

Además el ritmo de secuencia que sigue en el uso de las figuras marca un aspecto netamente cualitativo, a pesar de la contradicción de los términos que nos remite a la idea de ritmo como un orden cuantitativo.

Octavio Paz hace formas con ideas y con palabras y utiliza figuras geométricas comunes para armonizar su expresión. Las figuras son como las bisagras en su discurso en prosa, son los duendes en el bosque de su expresión, ellas permiten al lector un valor panorámico tendiente a la unidad. Los ejemplos en prosa excluyen la geometrización práctica de la página y la tipografía de la escritura en verso a modo de plasticidad o figuración ideográfica; situación que Paz sí explota en su poesía.<sup>252</sup>

La línea de la prosa representa una constitución abierta y continua; en la prosa rigen las leyes del discurso y el pensamiento en libertad, ella divaga con un

---

<sup>250</sup> Término aplicado por Ivan Almeida al efecto laberíntico de J. L. Borges en su prosa, “Borges o los laberintos de la inmanencia”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco editor, México, El Colegio de México, 1999, pp. 35-59.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>252</sup> Javier González, *El cuerpo y la letra. Una cosmología poética de Octavio Paz*, p. 23.

ritmo natural. La prosa mide su avance por el grado de dominio del pensamiento sobre las palabras, posee una marcha o desfile con carácter artificial. "La figura geométrica que simboliza a la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa."<sup>253</sup> La prosa es más una teoría de ideas; es relato, discurso, historia, demostración.

Lo anterior contrasta con la percepción circular de la poesía por parte de este autor. El poema se presenta como un orden cerrado, como una esfera en la cual rigen las leyes de la atracción y la repulsión. La forma natural de expresión del hombre es la poesía, sus orígenes y fin se confunden con los del lenguaje, es decir, con el ritmo. El poema se cierra sobre sí mismo, es un universo autosuficiente donde el fin también es el principio y donde existe un ámbito de ecos y correspondencias.

Dentro del universo paciano, que es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios, como él lo ha dicho, alternan prosa y poesía y, se complementan en la unión del idioma. Para Paz el idioma es la totalidad indivisible que está siempre en movimiento y, aunque prosa y poesía estén representados por figuras diversas y hasta antagónicas, están unidos por la marcha que fluye incesantemente, por el transcurrir hacia algo, por ese ir más allá, por el trascenderse a sí mismos.

Sin embargo, agrega Paz: "El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o conjunto de frases que forman un todo."<sup>254</sup> En el poema la unidad de la frase es el ritmo, y no el sentido como en

---

<sup>253</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 69.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 51.

la prosa. Ese ritmo, por un lado es recursivo, posee un sentido de repetición esperada, pero por otro lado, también posee un sentido de fluidez y de avance que sólo puede representarse con la línea, aunque sea circular, y aproxima al lector a una ilusión óptica que lo remite de inmediato a la unidad.

Octavio Paz opta por la representación de una figura conocida, pues si bien la poesía genera un ritmo perpetuamente creador, cabe la pregunta, cómo se representa la perpetuidad del acto poético.

Otra muestra de la aplicación de la línea y el círculo dentro del discurso ensayístico lo encuentro en *Los hijos del limo*, específicamente en la representación temporal. Aunque es un ejemplo claro y definido en cuanto al aspecto geométrico, en ocasiones parece confuso porque Paz intercala dentro del arquetipo temporal otros parámetros. Por ejemplo, combina de modo contrastativo aspectos de la religión cristiana frente al paganismo, sitúa a las sociedades primitivas frente a la sociedad moderna y finalmente menciona características del tiempo cristiano en oposición al pasado atemporal.

En el libro de ensayos *Los hijos del limo*, la línea es la figura de un tiempo portador del cambio; esta línea está dirigida hacia el futuro, es una representación finita y personal. En la tradición de la ruptura la linealidad es sucesiva y continua, representante de una civilización que busca su fundamento en el cambio, donde lo novedoso es lo diferente. Esa linealidad se rompe por la presión de los acontecimientos históricos, sin embargo esa ruptura no es total. No se fracciona, más bien se tuerce, se enrosca en secuencia de círculos formando de nuevo una ilusión óptica imposible de describir a la perfección.

El tiempo cristiano es recto, finito, personal e irreversible, tiene un principio y un fin. En este tiempo lineal cada día es distinto y, por lo tanto, es imperfecto y heterogéneo. Es un tiempo desigual, dividido, fragmentado que encuentra su perfección cuando se acaba. Para los cristianos y los modernos el tiempo perfecto está en la eternidad, en la línea que avanza hacia el futuro.

El círculo es la figura de un arquetipo temporal propio de las sociedades primitivas. Representa al pasado inmemorial que fluye y desemboca en el presente; ese pasado germina, explica Paz, crece, se agota y muere para renacer de nuevo. La vida social en estas sociedades es ritual y consiste en la repetición rítmica de un pasado que se revive con la fiesta y el rito. Para el hombre primitivo su tiempo es atemporal porque está antes del tiempo, es origen y principio. Curiosamente la poesía, elemento ancestral de estas sociedades también está representada por el círculo y el poeta posee una ligazón espiritual con los ritos porque es el único ser que responde ante el mito de la existencia humana y la creación universal.

Tanto la concepción del pasado atemporal como la trascendencia del poema son sumamente atrayentes para Paz, quizá por los rasgos comunes de misterio impenetrable que contienen y por su magnetismo cíclico. “Sorprendente transformación del pasado atemporal: transcurre, está sujeto al cambio y, en una palabra, se temporaliza.”<sup>255</sup> Ese tiempo que está antes del tiempo es el punto de arranque de donde inicia el círculo y por supuesto donde termina. Sucede como en el poema, por ejemplo en *Piedra de sol*. El poema y

---

<sup>255</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 29.

el tiempo son venideros, recomienzan con el impulso de su propio ciclo. Y por eso el poeta pregunta: ¿No hay manera de salir del círculo del tiempo?<sup>256</sup>

El geometrismo en la obra de Paz no se reduce al empleo mecánico o estático de las figuras; sino que es también, y sobre todo, dinámico, móvil, vivo. Este geometrismo se despliega en una combinatoria de imágenes, apoya la armonía rítmica y contribuye a la estructuración de los textos

Las imágenes y figuras proyectan un potencial operativo e interpretativo amplio y funcional.

La estructura interna de cada texto y cada figura se dinamiza y mantiene una relación con otros textos y otras figuras dentro del total de la obra. Asimismo la concepción geométrica de Paz, por un lado, se apoya en el continuo contrapunto de pares binarios, por otro lado, emula la voluntad del geómetra a través de la tensión del equilibrio, la simetría y el perspectivismo, tensión que evoca la búsqueda de un principio de orden y organización.

De igual modo, el empleo de una figura en diversos contextos y de acuerdo a diversas conformaciones expresivas dota a los textos de una extraordinaria fuerza connotativa, así como brinda variabilidad en la conformación textual.

Octavio Paz vuelca a su vez su interés por la geometría en las dos dimensiones de la pintura, las tres dimensiones de la arquitectura, las cuatro dimensiones de la expansión del universo y las múltiples dimensiones de esa configuración verbal imaginaria que es la poesía, cuya voluntad transformadora se trasciende a sí misma.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 31.

Encuentro una topología diseminada a lo largo de la obra paciana. Paz suelta las amarras a la geometría, no se sujeta a límites tolerados, sino que su geometrismo apela a una progresión envolvente en varios niveles.

## CAPITULO V

### A MANERA DE CONCLUSIÓN: LAS CORRESPONDENCIAS

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

Jorge Luis Borges

Los ensayos estudiados en esta tesis poseen características similares en su prosa, tanto en lo mostrativo como en lo demostrativo; así en lo semántico y lo formal como en lo pragmático. Considero que existe una interdependencia entre los temas y materias a tratar, así como en la forma en que son expuestos por el autor.

En la realidad, fraccionada en campos intelectuales por Paz, existe un gran espacio denominado lenguaje, moldeado como matriz de relaciones posibles. La importancia de su prosa radica no sólo en los temas, materias de estudio o doctrinas poéticas que presenta, sino en las relaciones que pueda haber entre lo planteado por el autor con el lector.

Paz recoge múltiples ideas de un número amplio de autores y culturas y las inserta como átomos integrantes del universo de correspondencias que él domina, que, por un lado, se reafirma y, por el otro, se expande. Su universo está regido, no por un núcleo o centro privilegiado, sino por sí mismo y por el equilibrio de sus relaciones. La geometría para Paz funciona también como un continente, uno entre tantos, donde la diversidad de figuras existentes se

corresponde y promueve, creando, así, una entidad dinámica. Este universo siempre está socorrido por su posibilidad de inmediatez a través de la lectura.

Por medio de su prosa, Paz recupera una comunidad de sentido en varios puntos: comunidad entre prosa y poesía, comunidad entre autor y lector, y entre los niveles expresivos de sus ensayos. Por eso el ensayo es, para Paz, la superación simbólica de relaciones de poder y de relaciones entre campos culturales; también es una metáfora de la relación entre un autor y su comunidad, donde lo metaforizado se transforma frente a los ojos de cada lector de la manera más inmediata posible, a través del lenguaje. De tal modo, el ensayo se realiza y se actualiza.

Una idea se traslada de un ensayo a otro logrando una cadena o circuito que cerca al lector. Desde una perspectiva objetiva, estamos frente a la puesta en práctica de una realidad tal cual es, donde el ensayista impone su punto de vista y esa imposición se corresponde y se repite en varios textos. El punto de vista impuesto funciona como una verdad poética.

El libro es también el interlocutor del ensayista, el cual dialoga con su conciencia apoyado en su propia experiencia; está inserto en una tradición discursiva de la cual quizá nunca pueda liberarse. El ensayista opta por el planteamiento abierto basado en ejemplos, anécdotas, citas, comparaciones, situaciones y otros para brindarle una cualidad a su discurso: coloca la voz guía de ese discurso en segundo plano, de tal modo que el lector reciba en primer plano la voz hilativa y la voz de los ejemplos.

Dentro de cada ensayo persiste un núcleo o punto convergente donde se juntan las distintas coyunturas vitales; ese núcleo es el yo del ensayista que

funciona como principio generador y contenedor de la información y la interpretación dadas.

En los ensayos de Octavio Paz se expresa una interpretación personal, arriesgada, con un máximo de intuición y sabiduría, que es interpretación que busca emerger a la realidad social convertida en algo mucho más que una simple intuición, duda intelectual o interpretación. La materia que entra a los tubos de ensayo jamás es la misma que sale de ellos. Los ensayos de Paz producen incitaciones nada esquivas, que se consolidan en la conciencia del lector.

La promoción, no tanto de relaciones, sino de interrelaciones de la conciencia, son el fundamento del universo de correspondencias: entre la conciencia del lector y la del autor, entre la forma de las cosas y el lector, entre el autor y sus materiales formativos de trabajo, pero, sobre todo, entre el discurso ensayístico vivo y el futuro del lector.

Cada idea dentro de un texto ensayístico de Paz crea un espacio inter e intrapárrafo. Cada párrafo se conecta con otro y cada página con la anterior y la siguiente. Cada capítulo con el anterior y el siguiente. Cada ensayo (dentro de la misma línea temática) con el anterior y el siguiente y así sucesivamente. Existe una consolidación de correspondencias entre los fragmentos de su obra.

Sus propuestas espaciales y temporales forman parte de un mismo paradigma de posibilidades que es, a su vez, fundamento de su configuración, es decir, de su versión estética del mundo. Para él cada grupo cultural es un sistema de vasos comunicantes dentro del cual hechos, obras y personas se corresponden y *riman* y, por lo tanto, cada estudio o representación discursiva

de tal o cual grupo o cultura “deben ser lo suficientemente sutiles como para dar cuenta de la naturaleza melódica de sus interacciones y de los contornos armónicos que asumen sus compenetraciones recíprocas.”<sup>257</sup>

Tras la lectura de Roberto Hozven observo en los ensayos de Octavio Paz dos niveles de correspondencias. En un primer nivel se logran correspondencias poéticas trazadas dentro de los mismos textos. En un segundo nivel el lector está frente a las correspondencias traspositivas, las cuales se realizan entre el texto y un sistema cultural o una acción histórica donde cabe una mayor participación por parte del lector. A lo largo de la lectura se puede presentar una descolocación del lector debido al cúmulo o a la novedad de las correspondencias. Sintetiza Hozven: “Entre el sistema cultural o acción histórica (UNO) y el texto literario (DOS) interviene una operación transformadora o traductora que hace que el conjunto de acciones UNO, que significan x con referencia al marco UNO, pasen a significar y dentro del marco de referencia DOS.” Esto recuerda la fórmula metafórica de Max Bense, que dice f.  $x \rightarrow y$  (ver nota 130 a pie de página).

No descarto que suceda el mismo fenómeno corresponsivo entre las figuras geométricas estudiadas, las cuales conforman un universo de correspondencias significativo como lo desgloso a continuación.

El centro es un núcleo de referencia invariable y determinante alrededor del cual se organizan algunos elementos constitutivos del sistema, a manera de subsistemas; sin embargo, es muy importante observar cómo el universo de

---

<sup>257</sup> Roberto Hozven, *Octavio Paz, viajero del presente*. México, El Colegio Nacional, 1994, p. 66. Ver en op. cit., a) Capítulo 1, apartado III “Las correspondencias” y b) Capítulo 5, apartado “Las correspondencias”.

correspondencias general del cual parte Paz carece de un centro absoluto. Sostengo que el centro de la creación y la poética en la escritura de Paz es el hombre, a pesar de ser un ente móvil en tiempo y espacio. Javier González sitúa al hombre como el objetivo principal hacia el cual tiende la concepción analógica en el pensamiento de Octavio Paz; pero además se refiere a un hombre en ejercicio de un involución cósmica, es decir, que se reintegra al universo del cual forma parte.<sup>258</sup>

La figura del árbol, correspondiente a una figura geométrica fractal, además de lo ya dicho, nos remite al árbol cosmogónico de los mayas, que es la ceiba, la cual está representada como un gran árbol con siete planos celestes dispuestos uno sobre otro y engarzados por el tronco; en los planos están extendidas las ramas. El árbol, en este caso, es una figura imperante, total y autosuficiente.

El punto funciona en Paz como referencia espacial o temporal, es decir, como punto de cruce o de contacto entre dos coordenadas, cada una con una dirección. Es una especie de asidero, carente de la noción de tamaño, que atrae hacia sí los elementos dispersos.

Para la línea no encuentro mejor símil que el siguiente: la línea en Paz es un ente abierto y mutable en su significado que avanza hasta alcanzar una asociación posible dentro de una determinada situación. Su función es lograr la conexión entre dos puntos o la ejecución de un movimiento.

El círculo funge como símbolo de plenitud y madurez y presenta breves estampas de mundos independientes con una rica vida interior. Asimismo el movimiento circular es la búsqueda de ese completamiento de sentido.

---

<sup>258</sup> Javier González, *El cuerpo y la letra. Una cosmología poética de Octavio Paz*, p. 25.

La espiral es una figura evolutiva contenedora de gran dinamismo en donde la línea avanza en círculos de variación diametral mayor o menor y en donde se ubican situaciones de repetición o reencuentro así como de novedad.

En las figuras cuadriláteras se observa la delimitación de un plano por sus cuatro lados que funciona principalmente como medio, plano sereno a través del cual se lee o se ve algo. El trapecio da la nota antagónica de esas figuras pues conlleva una inestabilidad temporal y espacial.

El triángulo brinda la representación jerárquica de una organización social, celestial, arquitectónica u otra. Es una figura más bien invariable y con una fuerte carga connotativa.

El abismo cumple una función de vértigo y de término. De una u otra manera se asimila como vacío o túnel indefinido y, por lo tanto, como fin.

La necesidad de conjunción del universo de figuras permite concebir a tal universo como un plano básico cuadrangular, circular o esférico dentro del cual las relaciones suceden a través de líneas. Ese universo puede poseer un centro que funcione únicamente a manera de fuerza gravitacional para que las figuras no se fuguen a otros universos. Las líneas se cruzan como ramificaciones en diversos puntos y existe la posibilidad de crear nuevas formaciones o incluso figuras. También existen líneas espirales que se enrollan o desenrollan dependiendo de las tensiones propias del universo. Mientras unas figuras tienden a la conexión, otras al reposo. Si el universo no mantiene su vitalidad y dinamismo cae en el abismo o el vacío.

## I) BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- PAZ, Octavio, (1950) *El laberinto de la soledad*, México, SEP/FCE, 1984  
(Lecturas mexicanas, 27, primera serie)
- \_\_\_\_\_, (1956) *El arco y la lira*, México, FCE, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1957) *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_, (1965) *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- \_\_\_\_\_, (1965) *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- \_\_\_\_\_, (1966) *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- \_\_\_\_\_, (1967) *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1967) *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1969) *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- \_\_\_\_\_, (1970) *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1971) *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, ( Marginales, 18)
- \_\_\_\_\_, (1973) *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1973) *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, (1973) *Solo a dos voces*, México, FCE, 1999 (En colaboración con Julián Ríos)
- \_\_\_\_\_, (1974) *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_, (1978) *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, FCE, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1979) *El ogro filántrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1981.
- \_\_\_\_\_, (1979) *In/mediaciones*, México, Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, (1983) *Tiempo nublado*, México, Seix Barral, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1983) *Sombras de obras*, México, Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_, (1984) *Hombres en su siglo*, México, Seix Barral, 1998.
- \_\_\_\_\_, (1985) *Pasión crítica*, México, Seix Barral, 1985.
- \_\_\_\_\_, (1988) *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988.
- \_\_\_\_\_, (1990) *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.
- \_\_\_\_\_, (1990) *La otra voz, Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix

- Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Convergencias*, México, Seix Barral, 1992.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Al paso*, México, Seix Barral, 1992.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993.
- \_\_\_\_\_ *La búsqueda del comienzo, escritos sobre surrealismo*,  
Introducción de Diego Martínez Torrón, México, Espiral, 1993.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Itinerario*, México, FCE, 1993.
- \_\_\_\_\_ (1993) *La llama doble, amor y erotismo*, México, Seix Barral,  
1997.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1995.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*,  
México, Vuelta, 1996.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Alfonso Reyes / Octavio Paz Correspondencia (1939-  
1959)*, Edición de Anthony Stanton, México, FCE/Fundación  
Octavio Paz, 1998.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Memorias y palabras, Cartas a Pere Gimferrer 1966-  
1997*, México, Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral, 1991.

## II) BIBLIOGRAFIA INDIRECTA SOBRE OCTAVIO PAZ

### II. 1) Libros sobre Octavio Paz

- AGUILAR MORA, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*,  
México, Era, 1991.
- CASTAÑÓN, XIRAU, SANTI, et al., *Octavio Paz en sus Obras Completas*,  
México, CONACULTA-FCE, 1994.
- DONOAN et al., *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana  
"Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Antropos; Madrid,  
Ministerio de Cultura, 1990.
- ESPIÑOZA AGUILERA, Raúl, *¿Cómo piensa Octavio Paz?*, México, Minos,  
1991.
- FLORES, Angel, et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Mortiz, 1974.
- FORGUES, Roland, *Octavio Paz. El espejo roto*, Murcia, Universidad de  
Murcia, 1992.
- GIMFERRER, Pere, (1980) *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama,  
1990.

- GONZALEZ Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, FCE, 1990.
- GONZALEZ ROJO, Enrique, *El rey va desnudo, Los ensayos políticos de Octavio Paz*, México, Posada, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Cuando el rey se hace cortesano*, México, Posada, 1990.
- HOZVEN, Roberto, *Octavio Paz. Viajero del Presente*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- JIMENEZ CATAÑO, Rafael, *Octavio Paz, poética del hombre*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.
- KIM, Kwon Tae Jung, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.
- LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz. Poesía y Poética*, México, UNAM, 1976.
- MAGIS, Carlos H., *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978.
- MARTINEZ TORRON, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979.
- MEDINA, Rubén, *Autor, Autoridad y Autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1999.
- MENDIOLA, Víctor Manuel (presentador), *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, México, El tucán de Virginia, 1994.
- MONTOYA, Ramírez, Enrique, (editor), *Octavio Paz. Semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- MURILLO GONZALEZ, Margarita, *Polaridad-Unidad, Caminos hacia Octavio Paz*, México, UNAM, 1987.
- OJEDA, Jorge Arturo, *La cabeza rota (la poética de Octavio Paz)*, Tlahuapan, Puebla, Premiá, 1983.
- PASTEN B., J. Agustín, *Octavio Paz, crítico practicante en busca de una poética*, Madrid, Pliegos, 1999.
- PERALTA, Braulio, *El poeta en su tierra, Diálogos con Octavio Paz*, México, Grijalbo, 1996.
- PEREDA, Carlos, *Conversar es humano*, México, FCE-El Colegio Nacional, 1991.
- PHILLIPS, Rachel, (1972) *Las estaciones poéticas de Octavio Paz (The Poetics Modes of Octavio Paz)* trad. de Tomás Segovia, Madrid, FCE, 1976, (Braviarios, 257)
- PONIATOWSKA, Elena, *Octavio Paz, Las Palabras del árbol*, México, Plaza y Janés, 1998.
- PRADO GALAN, Gilberto, *Huellas de Salamandra*, México, CONACULTA, 1993, (Fondo Editorial Tierra Adentro, 68)

- RODRIGUEZ LEDESMA, Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz, Las trampas de la ideología*, México, UNAM - Plaza y Valdés, 1996.
- RODRIGUEZ PADRON, Jorge, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1975.
- ROJAS GUZMAN, Eusebio, *Reinvención de la palabra. La obra poética de Octavio Paz*, México, Costa Amic, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Octavio Paz y Sor Juana. Entrevistas*, Xalapa, Grupo Cultural Sadimi, 1998.
- RUY SANCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990.
- SANTI, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989.
- SOSA, Víctor, *El oriente en la poesía de Octavio Paz*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2000.
- ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999.
- VERANI, Hugo J., (1983) *Bibliografía crítica de Octavio Paz*, México, El Colegio Nacional, 1997.
- WILSON, Jason, *Octavio Paz, un estudio de su poesía (A study of his poetics)* trad. de Daniel Zadunaisky, Bogotá, Pluma, 1980.
- XIRAU, Ramón, *Octavio Paz. El sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

## II. 2) Ensayos sobre Octavio Paz

- BLANCO, José Joaquín, "La poesía de Octavio Paz" en *Crónica de la poesía mexicana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, pp. 209-218.
- CASTAÑÓN, Adolfo, "Octavio Paz: las voces del despertar" en *Breve Arbitrario de la Literatura Mexicana*, México, Biblioteca del ISSSTE, 1999, pp. 23-46.
- COSTA, Horácio, "Poesis y política: el modelo intelectual de Octavio Paz"; "Octavio Paz, biógrafo" en *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, México, UNAM/ FCE, 1998, pp. 313-359.
- DEBICKI, Andrew P., "El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz" en *Poetas Hispanoamericanos*

- contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca románica-hispánica, 254), pp. 141-158.
- DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher, "Octavio Paz y los enemigos de la sociedad abierta" y "Hacia el diccionario de Octavio Paz" en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 13-21 y 237-241.
- DONOAN, "La voz de un poeta. Los caminos de la creación" en *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- ESCALANTE, Evodio, "La lámpara y el relámpago. La prosa ensayística de Octavio Paz" en *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 203-216.
- FERNANDEZ, Teodosio, "El surrealismo en Hispanoamérica. Octavio Paz" en *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 70-77.
- KRAUZE, Enrique, "Octavio Paz, Y el mantel olía a pólvora" en *Mexicanos eminentes*, México, Tusquets, 1999, pp. 147-179.
- MALPARTIDA, JUAN, "Octavio Paz: Aproximaciones" en *La perfección indefensa. Ensayos sobre literaturas hispánicas del siglo XX*, Madrid, FCE, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Hojas sueltas de una biografía" en *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- MATAMOROS, Blas, "El ensayista Octavio Paz" en *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- RUY SANCHEZ, Alberto, "Octavio Paz: cinco pasiones" en *Diálogos con mis fantasmas*, México, UNAM, 1997, pp. 205-258.
- SEGOVIA, Francisco, "Retrato de la higuera (El tiempo en Paz)" en *Retrato hablado*, México, Ediciones sin nombre, 1996, pp. 103-126.
- SEGOVIA, Tomás, "Coloquios en Paz"; "Entre la gratitud y el compromiso"; "Poesía y un poeta"; "Nuevos poemas"; "La obra poética"; "Obra maestra" y "El oriente trasladado" en *Trilla de Asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, pp. 373-398.
- STANTON, Anthony, "Octavio Paz y la sombra de Quevedo"; "Alfonso Reyes, Octavio Paz y el análisis del fenómeno poético" y "Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias" en *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana*

- moderna*, México, FCE-El Colegio de México, 1998, pp. 179-235.
- SUCRE, Guillermo, "Paz: la vivacidad, la transparencia"; "El hielo y la pira" y "El cuerpo del poema" en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, pp. 179-204, 256-263 y 373-387, respectivamente.
- ULACIA, Manuel, "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz" en *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- VAZQUEZ, Felipe, "Octavio Paz: archipiélago de signos" en *Archipiélago de signos*, Toluca, H. Ayuntamiento de Toluca, 1999.
- VON ZIEGLER, Jorge, "Octavio Paz, crítico de arte y literatura" y "El escritor verdadero" en *Hora crítica*, Puebla, Premiá, 1988, (la red de jonás), pp. 71-80.
- WILSON, Jason, "Poesía y revolución: el caso de Octavio Paz" en *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1981*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- XIRAU, Ramón, "Octavio Paz y los caminos de la transparencia" en *Poesía y Conocimiento*, México, El Colegio Nacional, 1993, pp. 89-141.
- \_\_\_\_\_, "'Trivio' de Octavio Paz" en (1979) *Poesía Iberoamericana contemporánea*, México, CONACULTA, 1995 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 100) pp. 91-107.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz, poeta de la participación" en *Antología personal*, México, FCE, 1976, (Archivo del Fondo, 67), pp. 51-57.
- YURKIEVICH, Saúl, "Octavio Paz, indagador de la palabra"; "La topoética de Octavio Paz" y "La ladera oriental de Octavio Paz" en *Suma Crítica*, México, FCE, 1997, pp. 444-482.
- ZAID, Gabriel, "Nota convergente sobre Octavio Paz"; "Significaciones últimas"; "La limpidez"; "Blanco"; "Primeras impresiones"; "Octavio Paz y la emancipación cultural" y "Un espíritu excepcional" en *Leer poesía*, México, Océano, 1999, pp. 241-277.

## II. 3) Tesis sobre Octavio Paz

- BARÓN Soto, Héctor, *La ideología poética de Octavio Paz*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992. Biblioteca Samuel Ramos XEL 1992 BAR.

- CASTAÑEDA ORTIZ, María Edith, *La poética de Octavio Paz en El Arco y la lira*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999.
- CROS Hernández, Fernando, *Las ideas estéticas en la obra de Octavio Paz*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1981. Biblioteca Samuel Ramos XF 1981 CRO.
- GARCIA Monsivais, Blanca M., *El ensayo mexicano en el siglo XX: Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas*. Tesis de Philosophy Doctor, Harvard University, 1992. Biblioteca Daniel Cosío Villegas
- LEE KANG, Jong Deuk, *La Condición humana en la poética de Octavio Paz: la metamorfosis del yo*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999.
- VALDIVIESO, Jorge H. *Correlación temático-estructural en los ensayos de Octavio Paz*. Tesis de Philosophy Doctor, Arizona State University, 1976. Biblioteca Samuel Ramos PQ7297/P4956Z82.

## II. 4) Hemerografía sobre Octavio Paz

- BENAVIDES, Manuel, "Claves filosóficas de Octavio Paz" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 11- 42. Número especial monográfico sobre Octavio Paz.
- BERNALDEZ, José María, "La universalidad de Octavio Paz" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 102-105.
- CASTAÑÓN, Adolfo, "Octavio Paz: fragmentos de un itinerario luminoso" en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 23-38
- CORREA PEREZ, Alicia, "Acercamiento a la obra de Octavio Paz" en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 39-59
- EUFRACIO, Patricio, "Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz" en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 60-66
- GONZALEZ TORRES, Armando, "Octavio Paz: Itinerario de un polemista" en *Viceversa*, núm. 62, julio de 1998, pp. 8-17

- GRENIER, Yvon, "El liberalismo escéptico de Octavio Paz: una mirada a la modernidad política" en *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, núm. 1, 1999, pp.65-86
- HIRSCH, Edward, "Octavio Paz: en defensa de la poesía" en *Vuelta*, núm. 260, julio de 1998.
- KRAUSE, Enrique, "La soledad del laberinto" en *Letras Libres*, núm. 22, octubre 2000, pp. 20-27.
- NAJT, Myriam, "¿Una trampa verbal? 'La fijeza es siempre momentánea'" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 111-121.
- SUÑEN, Luis, "Dos estudios sobre Octavio Paz" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 744-750.
- TIJERAS, Eduardo, "La progresión del pensamiento que se destruye a sí mismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 343-344-345, enero-marzo 1979, pp. 106-110.
- ZEA, Leopoldo, "Octavio Paz: identidad y modernidad" en *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 70, año XII, vol. 4, México, UNAM, julio -agosto de 1998, pp. 11-22
- "El legado de Octavio Paz" en *La Jornada semanal*, ejemplar monográfico, núm. 164, 26 de abril de 1998.
- "El poeta en su tierra" en *La Jornada* en los ochenta años de Octavio Paz, suplemento especial, 31 de marzo de 1994.
- "In memoriam Octavio Paz" en *Vuelta*, ejemplar monográfico, núm. 259, junio de 1998.
- "La voz que nos reúne: 24 maneras de leer a Octavio Paz" en *Vuelta*, ejemplar monográfico, núm. 254, enero de 1998.
- "Octavio Paz en *El Nacional*: itinerario de un siglo" en *Lectura*, suplemento cultural de *El Nacional*, ejemplar monográfico, Nueva época, núm. 29, 25 de abril de 1998.
- "Octavio Paz: 1914-1998" en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, ejemplar monográfico, Nueva época, núms. 330-331, junio-julio de 1998.
- Octavio Paz. Hommage* en *Nouvelles du Mexique*, numéro spécial, mai-août, 1998.

### III) BIBLIOGRAFIA SOBRE EL ENSAYO

#### III. 1) Libros o capítulos sobre el ensayo

- ADORNO, Theodor W., (1954) "El ensayo como forma", en *Notas de Literatura, (Noten zur Literatur)* trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ANDUEZA, María, "Trayectoria y función del ensayo hispanoamericano en el siglo XX" en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, (El ensayo hispanoamericano, 1).
- ARENAS Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo; construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Murcia La Mancha, 1997.
- AUERBACH, Erich, (1942) "L'humaine condition" en *Mimesis (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur)* trad. de I. Villanueva y E. Imáz, México, FCE, 1996.
- AULLON de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, "¿Qué es hacer hablar a un autor? A propósito de Michel Foucault" en *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 1997.
- CERUTTI, Horacio, "Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)" en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, (El Ensayo Hispanoamericano, 1).
- CHAVES Tesser, Carmen, "El debate teórico actual" en Gómez Martínez, José Luis, *Más allá de la posmodernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*, Madrid, Mileto, 1999.
- DURAN, Silvia, "Los espacios del deseo" en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999.
- GODOY, Iliana, "Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán" en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999.
- GOMEZ Martínez, José Luis, (1981) *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, (Cuadernos de Cuadernos, 2).
- HORL, Sabine, *Der Essay als literarische Gattung in Lateinamerika*, Frankfurt am Main, Verlag Peter D. Lang GmbH, 1980. Biblioteca Daniel Cosío Villegas 016.86/8H12e.

- LUKACS, Georg, (1910) *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985.
- MALISHEV, Mijail, "El ensayo: el origen y la esencia del género" en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, (El Ensayo Hispanoamericano, 1).
- MAYER, Chaves, Peggy von, "Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario" en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999.
- MARTINEZ Enríquez, J. Rafael, "El punto de fuga y la captura del infinito" en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999.
- MARTINEZ, José Luis, (1958) Selección, introducción y notas de *El ensayo mexicano moderno*, México, FCE, 1993, tomo I, (Letras mexicanas, 39).
- MIHAILOVIC, Dejan, "El mundo como ensayo" en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, (El Ensayo Hispanoamericano, 1).
- MUSIL, Robert, (1978) *Ensayos y conferencias (Gesammelte Werke)* trad. José L. Arántegui, Madrid, Visor, 1992, (La balsa de Medusa 48).
- OBALDIA, Claire de, "Literature in potencia" en *The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- OVIEDO, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991, (El Libro de Bolsillo, 1509).
- RANGEL Dávalos, Luis, "Unas palabras sobre fronteras intelectuales" en *El ensayo en nuestra América*. México, UNAM, 1993, (El Ensayo Hispanoamericano, 1).
- SKIRIUS, John (compilador, 1981) *El ensayo hispanoamericano del Siglo XX*, trad. del prólogo David Huerta, México, FCE, 1997, Tierra Firme.
- SCHULTZ de Mantovani, *Ensayo sobre el ensayo*, Bahía Blanca, Argentina, Universidad Nacional del Sur, 1967. Biblioteca Daniel Cosío Villegas f/808.4/5387e.
- TAYLOR, Warren, *Models for Thinking and Writing*, The World Publishing Company, 1966. Biblioteca Daniel Cosío Villegas 808.4/T247m.
- TERRASE, Jean, *Rhétorique de l'Essai littéraire*, Montreal, Les Presse de l'Université de Quebec, 1977.
- VELEZ, Jaime Alberto, *El ensayo: entre la aventura y el orden*, Colombia, Taurus, 2000.
- WEINBERG, Liliana, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, México, FCE, 2000, en prensa.

- \_\_\_\_\_, “Ensayo y simbólica”, en Horacio Cerutti et al., *El ensayo hispanoamericano: perspectivas*, México, UNAM, 1995, (El ensayo iberoamericano, 4).
- \_\_\_\_\_, “Ensayo, paradoxa y heterodoxa” en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, (El Ensayo Hispanoamericano, 1).
- \_\_\_\_\_, “Presentación”, en Liliana Weinberg coord., *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM, 2000, en prensa.
- WEISZ, Gabriel, “Ficciones de la forma” en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999
- WÜNENBURGER, Jean-Jacques, “Lo imaginario en la filosofía francesa contemporánea” en *Espacios Imaginarios*, México, UNAM, 1999.

### III. 2) Hemerografía sobre el ensayo

- ALAZRAKI, Jaime, “Borges: una nueva técnica ensayística” en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso de Literatura Iberoamericana*, Ed. de Kurt L. Levy et. al., Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
- \_\_\_\_\_, “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar” en *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119, enero a junio 1982.
- BENSE, Max, “Über den Essay und seine Prosa”, Berlin, *Merkur*, num.3, 1947. Versión traducida por Marta Piña.
- EARLE, Peter G., “El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria” en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ed. de Kurt L. Levy et. al., Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
- GARCIA Gual, Carlos, “Ensayando el ‘ensayo’: Plutarco como precursor” en *Revista de Occidente*, núm. 88, 2ª época, julio 1970.
- GONZALEZ Noriega, Santiago, “Octavio Paz, ensayista” en *Revista de Occidente*, núm. 88, 2ª época, julio 1970.
- JARAUTA, Francisco, “Para una filosofía del ensayo” en *Revista de Occidente*, núm. 88, 2ª época, julio 1970.
- MEJIA Sánchez, Ernesto, “Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano” en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ed. de Kurt L. Levy et al., Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
- PALAU de Nemes, Graciela, “El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar” en *El*

*ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ed. de Kurt L. Levy et. al., Toronto, Universidad de Toronto, 1970.

PIERA, Carlos, "La conveniencia de la prosa" en *Revista de Occidente*, núm. 116, enero 1991.

SEGOVIA, Tomás, "El infierno de la literatura" en *Actitudes*, México, Universidad de Guanajuato, 1970.

#### IV) BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, (1972) *Teoría de la Literatura (Teoría da literatura)* Versión española de Valentín García, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca Románica Hispánica, 13).

AUERBACH, Erich, (1967) *Figura (Figura. Sacrae Scripturae Sermo Humilis)* trad. de Yolanda García y Julio A. Pardos, pról. de José M. Cuesta Abad, Madrid, Minima Trotta, 1998.

BACHELARD, Gastón, (1957) *La poética del espacio (La poétique de l'espace)* trad. de Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2000, (Breviarios, 183).

BAJTIN, M. M., (1979) *Estética de la creación verbal (Estetika slovesnogo tvorčestva)* trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1995.

BARTHES, Roland, (1966) *Crítica y verdad*, trad. de José Bianco, México, Siglo XXI Editores, 1996.

BELL, E. T., (1940) *Historia de las matemáticas (The Development of Mathematics)* trad. de R. Ortiz, México, FCE, 1999.

BENSE, Max, *Introducción a la estética teórica-informacional*, Madrid, Alberto Corazón, 1972. Biblioteca Samuel Ramos BH221/A5B44.

BERISTAIN, Helena, (1985) *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2000.

\_\_\_\_\_, (1989) *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1997.

BOURDIEU, Pierre, (1997) *Meditaciones Pascalianas (Méditations pascaliennes)* trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1999, (Argumentos, 222).

\_\_\_\_\_, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

CAILLOIS, Roger, (1938) *El mito y el hombre (Le mythe et l'homme)* trad. de Jorge Fereiro, México, FCE, 1998, (Breviarios, 444)

- CASSIRER, Ernst, (1964) *Filosofía de las formas simbólicas (Philosophie der symbolischen Formen. Erste Teil. Die Sprache)* trad. de Armando Morones, México, FCE, 1998.
- CASTRO Borrego, Fernando, "Ut pictura poesis en la modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo" en *Arte y Escritura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, (Biblioteca de arte, 18).
- CORDOVA, Nery, *El ensayo. Centauro de los géneros. Hacia una teoría periodística literaria*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1996.
- DIJK, Teun van, (1983) *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario (Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding)* trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós, 1997, (Comunicación, 5).
- \_\_\_\_\_, (1977) *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso (Text and context)* trad. de Juan Domingo Moyano, introducción de Antonio García Berrio, Madrid, Cátedra, 1998.
- ELIADE, Mircea, (1951) *El mito del eterno retorno (Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions)* trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1999, (El Libro de Bolsillo, 379).
- ELIOT, T. S., (1939) *Función de la poesía y función de la crítica (The Use of Poetry and the Use of Criticism)* trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, TusQuets, 1999, (Marginales, 175).
- FOUCAULT, Michel, (1969) *La arqueología del saber (L'archéologie du savoir)* trad. de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 1970.
- GARCIA Berrio, Antonio, (1988) *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCIA Mosiváis, Blanca M., *El ensayo mexicano en el siglo XX. Reyes, Novo y Paz. Desarrollo, direcciones y formas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, (Serie Iztapalapa: Texto y contexto, 24).
- GARRO, Elena, *Memorias de España 1937*, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- GOMEZ Robledo, Antonio, (1957) *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, México, FCE, 1996, Sección de Obras de Filosofía.
- HEIDEGGER, Martin, (1952) *Arte y poesía (Der Ursprung des Kunstwerkes)* trad. de Samuel Ramos, México, FCE, 1995, (Breviarios, 229).
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, (1944) *Dialéctica del iluminismo (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente)* trad. de H. A. Murena, México, Editorial Sudamericana, 1997.

- JOFRE, Manuel, *Teoría Literaria y Semiótica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Universidad de la Serena, 1990.
- KANDINSKY, Wassily, (1911) *De lo espiritual en el arte (Über das Geistige in der Kunst)*, trad. de Elizabeth Palma, México, Ediciones Coyoacán, 1994, (Diálogo Abierto, 8).
- \_\_\_\_\_, (1923) *Punto y línea sobre el plano (Punkt und Linie zur Fläche)*, Trad. Martha Johannsen Rojas, México, Colofón, 1998.
- KAYSER, Wolfgang, (1954) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Versión española de María Mouton y Valentín García, Madrid, Gredos, 1985, (Biblioteca Románica Hispánica, 3).
- KLEE, Paul, (1925) *Bases para la estructuración del arte (Pädagogisches Skizzenbuch)* trad. de Pedro Tanagra, México, Ediciones Coyoacán, 1998, (Diálogo Abierto, 36).
- LEON-PORTILLA, Miguel, (1956) *La filosofía náhuatl*, pról. de Angel Ma. Garibay, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993, Serie Monografías # 10.
- \_\_\_\_\_, (1968) *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, pról. de J. Eric S. Thompson y apéndice de Alfonso Villa Rojas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1994, Serie Culturas Mesoamericanas # 2.
- MANKIEWICZ, Richard, *Historia de las matemáticas (The Story of Mathematics)*, trad. de Marco Aurelio Galmarini et al., pról. de Ian Stewart, Barcelona, Paidós, 2000.
- MUNTAÑOLA, Josep, *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna*, pról. de Xavier Rubert de Ventós. Barcelona, Anagrama, 1981.
- NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublimes. Poesía y Filosofía*, México, UNAM, 1990.
- PLAMER, Gary B., (1996) *Lingüística Cultural (Towards a Theory of Cultural Linguistics)* trad. de Enrique Bernárdez, Madrid, Alianza, 2000, (El Libro Universitario, 159).
- PASCUAL BUXO, José, (1984) *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1997, (Lengua y estudios literarios).
- PLATON, *Diálogos*, México, Porrúa, 1991, ("Sepan cuántos...", 1).
- READ, Herbert, (1955), *Imagen e idea (Icon and Idea: The Function of Art in the development of Human Consciousness)* trad. de Horacio Flores Sánchez, México, FCE, 1980, (Breviarios, 127).

- RICOEUR, Paul, (1976) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido (Interpretation theory. dicourse and the surplus of meaning)* trad. de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI Editores /Universidad Iberoamericana, 1995.
- ROSS, Waldo, *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Epilogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Antrophos, 1992, (Hermeneusis, 11).
- SEARL, John, (1969) *Actos de habla (Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language)* trad. de Luis M. Valdés Villanueva, México, Planeta Agostini, 1994, (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 62).
- SERRES, Michel, (1993) *Los orígenes de la geometría (Les origines de la géométrie)*, trad. de Ana Maria Palos, México, Siglo XXI Editores, 1996.
- TALANQUER, Vicente, *Fractus, fracta, fractal. Fractales, de laberintos y espejos*, México, FCE/SEP/CONACYT, 1996, (La ciencia desde México, 147).
- VALERY, Paul, *Teoría poética y estética*, Traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990. (La balsa de Medusa, 39)
- \_\_\_\_\_, *Eupalinos o el arquitecto (Eupalinos ou l'Architecte)*, trad. de Mario Pani (1938), México, UNAM, 1990.
- VERANI, Hugo J., (1986) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995. Col. Tierra Firme.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1964.
- YAÑEZ, Adriana, *El movimiento surrealista*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- ZAMBRANO, María, (1939) *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996.