

01088



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**OCTAVIO PAZ 1931-1943: GÉNESIS DE UNA
POÉTICA ROMÁNTICA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN LITERATURA**

P R E S E N T A :

ADRIANA MARIA DE TERESA OCHOA



FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ASESOR: DR. CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA



MÉXICO, D.F.

DIVISIÓN DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

2005

m344077



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 esta 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.

OCTAVIO PAZ 1931-1943: GÉNESIS DE UNA
POÉTICA ROMÁNTICA

Para Andrés y Aurelia.

Agradecimientos:

En primer lugar deseo agradecer a mi tutor, el Dr. César González, por su tiempo, su paciencia y su generosidad en el largo proceso de elaboración de este trabajo. Sus sugerencias y observaciones, siempre agudas, me orientaron de manera muy adecuada desde el principio de la investigación. También le doy las gracias a mis sinodales: el Dr. Guillermo Sheridan, el Dr. Mauricio Beuchot, el Dr. Dieter Rall, la Dra. Rebeca Maldonado, el Dr. Gustavo Jiménez y el Dr. Anthony Stanton. A todos ellos, les agradezco su lectura atenta y sus pertinentes comentarios que, sin duda, enriquecieron mi perspectiva y me ayudaron a mejorar el trabajo realizado. A mis hijos, hermanos, sobrinos y amigos les agradezco todo su apoyo y solidaridad. Finalmente, le agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología la beca que me permitió realizar esta tesis.

Octavio Paz 1931-1942: génesis de una poética romántica

	Pág.
Introducción	1
Capítulo 1. La exploración interior y las primeras definiciones estéticas	22
1.1 <i>Barandal</i> y la disyuntiva entre arte puro y de compromiso.....	22
1.2 Primeros ecos románticos en la poesía de 1933 y 1935.....	28
1.3 <i>Vigilias: fragmentos del diario de un soñador</i>	32
1.3.1 Escritura y autorreflexión en las <i>Vigilias</i>	33
1.3.2 El hombre escindido.....	39
1.3.3 Esbozo de una concepción analógica de la naturaleza.....	42
1.3.4 La aspiración a la reintegración con el mundo.....	44
1.4 La presencia de Novalis en <i>Raíz del hombre</i> y <i>Bajo tu clara sombra</i>	48
1.4.1 <i>Raíz del hombre</i>	49
1.4.2 <i>Bajo tu clara sombra</i>	60
1.5 Principales coincidencias con el romanticismo temprano.....	76
Capítulo 2. Reflexiones sobre la historia y la tradición	80
2.1 Incursiones en la literatura de compromiso.....	80
2.2 <i>Taller</i> , revista de poesía y crítica (1938-1941).....	85
2.2.1 La reflexión sobre “lo mexicano” y el carácter de la poesía mexicana.....	92
2.2.2 La tradición como conquista.....	103
2.3 El “presente eterno”: solución al conflicto entre poesía e historia.....	113
2.3.1 La sensibilidad para lo absoluto.....	117
2.3.2 La capacidad para “recordar” y la recreación del presente.....	119
2.4 “Oda al sueño”.....	125

Capítulo 3. El camino de la soledad y la aspiración a la comunión.....	132
3.1 Rumbo a la soledad.....	132
3.2 La poesía reflexiva de <i>A la orilla del mundo</i>	138
3.2.1 “La poesía”.....	141
3.2.2 “Delicia”.....	148
3.3 El mito como aspiración ideal y su síntesis con la historia.....	152
3.4 Poesía de soledad y poesía de comunión.....	162
3.4.1 Comunión e identidad entre poesía, amor y religión.....	164
3.4.2 Semejanzas y diferencias entre poesía y religión.....	171
3.4.3 Poesía e inocencia.....	175
3.4.4 La soledad y la comunión.....	177
Conclusiones.....	182
Bibliografía.....	190

Abreviaturas

Las siguientes abreviaturas corresponden, en cada caso, al título del libro de Octavio Paz del que proceden las distintas citas o fragmentos incluidos en este trabajo. A continuación se enlistan las abreviaturas, ordenadas alfabéticamente, y los títulos a los que corresponde cada una, así como el año de la edición consultada. En la bibliografía final se incluye la ficha completa de cada texto.

AA = *Árbol adentro* (1987)

AOM = *A la orilla del mundo* (1942)

AyL = *El arco y la lira* (1972a)

Co = *Convergencias* (1992)

Cua = *Cuadrivio* (1972b)

GyS = *México en la obra de Octavio Paz: li: Generaciones y semblanzas* (1987)

HL = *Los hijos del limo* (1981)

It = *Itinerario* (1993)

LS = *El laberinto de la soledad* (2000)

OC = *Obras completas* (edición del autor)

1. *La casa de la presencia. Poesía e historia* (1994a)

4. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano* (1994b)

7. *Los privilegios de la vista II. Arte de México* (1994c)

11. *Obra poética I. (1935-1970)* (1997)

12. *Obra poética II. (1969-1998)* (2004)

13. *Miscelánea I. Primeros escritos* (1999)

15. *Entrevistas* (2003)

OV = *La otra voz* (1990)

PL = *Primeras letras* (1988)

PO = *Las peras del olmo* (1971)

SO = *Sombras de obras* (1983)

Introducción

El que no es capaz de emplear una idea ajena
como propia y una idea propia como ajena,
no es un verdadero sabio.
Novalis

I.

Frente al cuestionado “romanticismo” mexicano del siglo XIX, cuya existencia ha sido puesta en duda por especialistas y estudiosos del tema, Anthony Stanton ha afirmado que en *El arco y la lira* se expresa, en realidad, “nuestro verdadero romanticismo fundacional” (Stanton 2000: 20)¹. Así pues, este trabajo parte de dicha afirmación, porque me resulta evidente que las ideas centrales de la poética paciana se inscriben en la más pura tradición hermética del romanticismo europeo iniciada en Alemania y en Inglaterra durante los últimos años del siglo XVIII, la cual se mantuvo viva en el simbolismo, se introdujo en América gracias a la poesía modernista², formó parte de las vanguardias a través del surrealismo y está presente en la ola neorromántica de la poesía en lengua española de las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX.

En *Las raíces del romanticismo*, Isaiah Berlin advierte sobre la dificultad de definir un tema tan complejo, heterogéneo y contradictorio como lo es el romanticismo, en cuyos caminos “muchos se han perdido” (Berlin 2000: 19). Teniendo en cuenta esa limitación, sólo intentaré plantear muy sintéticamente algunos de los rasgos básicos de la vertiente hermética

¹ No obstante esta afirmación, hasta donde sé Stanton no ha desarrollado esta idea en otro trabajo publicado.

² Como se sabe, el modernismo hispanoamericano tuvo una profunda influencia de la poesía francesa simbolista y parnasiana. Por la vía de Baudelaire, y fundamentalmente a través de su poema “Correspondencias”, el modernismo entró en contacto con la visión analógica de la naturaleza, concepto que explicaré más adelante y que ocupa un lugar central en la tradición hermética. Con relación a lo anterior quiero indicar que Albert Béguin ha identificado a los románticos alemanes —Novalis, Hoffman y Jean Paul— como “hermanos mayores” de poetas franceses como Nerval, Baudelaire y Rimbaud. De acuerdo con este crítico, existe una “suprema y fundamental semejanza entre estos románticos verdaderos: su obra, su magia, todos sus intentos son una respuesta a esta gran aspiración primordial al Infinito en que Jean Paul reconoce todo el esplendor del estado de la infancia, todo el valor de los éxtasis líricos” (Béguin 1986: 60).

de este movimiento que ha sido reconocido como la mayor revolución estética, filosófica y moral de los tiempos recientes, producto de una “reacción frente, hacia y contra la modernidad”, como ha señalado el propio Octavio Paz en *Los hijos del limo* (Paz 1981:10). Así, la cosmovisión romántica se encuentra íntimamente determinada por esa relación antagónica con los valores y la visión del mundo derivados del “Siglo de las Luces” francés.

Si bien la Ilustración no constituyó un horizonte homogéneo, en términos generales puede decirse que se caracterizó por su confianza en la supremacía de la razón como forma de conocimiento, así como por su actitud crítica frente a todo tipo de valores y creencias, con el propósito de liberar al ser humano de atavismos, prejuicios y diversas formas de sujeción, entre las que destacan las ideas religiosas. Asimismo, y como consecuencia de la revolución científica y tecnológica de la época, algunos filósofos ilustrados confiaban en la posibilidad de conocer racionalmente las leyes que rigen el universo en los distintos campos del conocimiento, y tenían la certeza de que el hombre puede alcanzar la felicidad, la verdad y la virtud a través del dominio de sus deseos y pasiones.

En respuesta a lo anterior, la revolución romántica introdujo en la conciencia europea una poderosa corriente irracionalista que se alimentó de las antiquísimas religiones heterodoxas y ocultistas presentes en la cosmología renacentista, los grandes mitos neoplatónicos, la filosofía presocrática de la Naturaleza y diversas tradiciones místicas, como el pietismo, pero también de los planteamientos de los máximos representantes del prerromanticismo y el irracionalismo del siglo XVIII, entre los que pueden mencionarse Hamann, Herder y Saint-Martin. Algunas de las ideas fundamentales de lo que Béguin ha denominado como el “descenso del siglo de las luces la Noche romántica” son las siguientes: la concepción del universo como un ser viviente, dotado de alma; la existencia de una relación

analógica entre la naturaleza y el hombre, de manera que el verdadero conocimiento se produce mediante la contemplación interior y la experiencia vivida; la certeza de que el mundo visible tiene un valor simbólico y la tendencia a una percepción global del Todo, cuyo misterio puede expresarse mediante el ritmo que comparten el Todo y sus partes.

De lo anterior se desprende una ilimitada confianza en la revelación del sueño, la locura, el vértigo y el éxtasis, así como la valoración de la emoción, el entusiasmo, la subjetividad, la introspección y la melancolía por encima de las “certezas” que puede ofrecernos la razón. Asimismo, el romanticismo hermético nacido en Alemania se caracteriza por una permanente aspiración a la totalidad y al conocimiento absoluto que representa la búsqueda de un poder mágico, ilimitado, de conquista y redención de la naturaleza. Otros rasgos que distinguen al romanticismo alemán son —además de los ya señalados— los siguientes: la relación entre la poesía y el mundo de los sueños como experiencia y revelación subjetivas, y, por lo tanto, verdaderas; el desprecio de lo real y la valoración del poder mágico de la imaginación; la afirmación de la intuición y el presentimiento frente a la superficialidad y reducción racionales, de manera que la poesía constituye una vía válida de conocimiento equivalente al método místico o las prácticas del mago. Además, Béguin insiste en que esta vertiente romántica representa el “descenso a las regiones inconscientes y [...] un retorno concertado a las infancias de la humanidad. Lo que podemos percibir en sus testimonios son “correspondencias”, armonías, una música particular que evoca en nosotros el recuerdo de una lengua que habríamos hablado y que estaría llena de promesas veladas” (Béguin 1986: 69-70).

II.

En este trabajo me interesa explorar los textos que conforman la primera etapa de la obra de Octavio Paz, esto es, aquellos escritos y publicados entre 1931 y 1943³, con el objetivo de identificar el proceso de orientación de su pensamiento poético⁴ hacia un modelo claramente romántico, así como la formulación inicial de aquellas definiciones esenciales sobre la poesía que Paz iría consolidando y enriqueciendo a lo largo de su vida. Y es que, ciertamente, existe una notable continuidad entre sus textos sobre poética más tempranos (*Vigilias* (1935-1938), *Poesía de soledad y poesía de comunión* (1943) y los de madurez y plenitud (*El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1974), *La otra voz* (1990)).

En ese sentido, me he concentrado, sobre todo, en aquellos textos en prosa en los que Paz va a delinear los primeros trazos de su poética —indicando, la mayoría de las veces, la relación con su evolución posterior, haciendo hincapié en las continuidades de su pensamiento— aunque, cuando me parece que es pertinente para el desarrollo de la exposición, recorro a textos que abordan otras temáticas.

En cuanto a la poesía del joven Paz, ya Anthony Stanton ha demostrado que entre 1931 y 1938 ésta se expresa en una diversidad de voces en las que coexisten varios poetas: “el vanguardista, el poeta puro, el neorromántico, el reflexivo, el neobarroco, el erótico y el social” (2001:94). Debido a que mi interés se concentra en explorar el carácter romántico de su visión poética, en este trabajo he incluido sólo el comentario y la reflexión sobre algunos poemas en los que se encuentran imágenes, concepciones y tópicos románticos, sin pretender hacer una revisión exhaustiva de su poesía neorromántica. Lo anterior me permitió valorar

³ Textos recogidos por Enrico Mario Santi en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, en 1988.

⁴ Asumo la definición de “pensamiento poético” o “poética” como las definiciones esenciales de un autor acerca de la poesía.

cómo algunos elementos planteados inicialmente en la poesía, alimentaron también su reflexión en prosa y contribuyeron a trazar las grandes líneas de su pensamiento poético. No obstante que Stanton ha señalado que la poética paciana —a la que define como histórica⁵— no se refleja en su poesía sino hasta muchos años después, yo observo que una parte de la poesía de estos primeros años de su obra va a ser decisiva en la configuración de una concepción de la poesía de orientación romántica que, por lo menos en esta primera etapa, tiende a configurarse bajo un modelo ahistórico y esencialista.

Como toda etapa formativa, el primer periodo de la obra de Octavio Paz se caracterizó fundamentalmente por ser un periodo de descubrimientos, de interrogantes y de búsqueda de su propia voz. Sin duda, los trastabilleos de Paz en su definición estética inicial —oscilante entre la poesía pura y la poesía de compromiso, núcleo del debate estético de los años treinta—, deben ser valorados en el marco de un contexto, tanto nacional como internacional, particularmente complejo y virulento. Basta indicar que el año del nacimiento de Paz (1914) coincide con el inicio de la que fuera la experiencia más traumática y terrible que hubiera sufrido la humanidad: la primera guerra mundial, a partir de la cual no sólo se derrumbó la estructura que sostenía la civilización decimonónica, sino que, además, se instauró la guerra y la violencia como sello característico del siglo que iniciaba. De hecho, la primera etapa de la obra del joven Paz se inscribe totalmente en el largo periodo de conflicto internacional que culminó en 1945.

En el terreno estético, hacia 1914 ya existían lo que se suele englobar bajo el término de “vanguardia”, que supone una ruptura total con los valores artísticos tradicionales y, con ello, anticipa el proceso de desintegración al que se sometería, a raíz de la guerra, la cultura

⁵ Cfr. “Una poética histórica” (Stanton: 1994), texto centrado en *Los hijos del limo*.

occidental: cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo y abstracción en la pintura. En 1916 surge el dadaísmo y, derivado de éste, el surrealismo, movimiento que, además de reivindicar la imaginación, lo mágico, el azar, lo irracional, etc., abogaba por una revolución tanto estética como social⁶. Cabe señalar que después de la primera guerra mundial y la revolución rusa —pero sobre todo en las décadas de los años treinta y cuarenta— se produjo un fenómeno de politización en los movimientos de vanguardia que, en su mayoría, se sintió atraída por las posiciones de izquierda, sobre todo de la izquierda revolucionaria (Hobsbawm: 190)⁷. Por otra parte, en la Rusia soviética la política cultural bolchevique impulsó una visión utilitaria del arte, en la que el llamado “realismo socialista” sirvió como medio de propaganda ideológica enfrentada al esteticismo de la cultura burguesa, que “con su ‘arte por el arte’, su actitud contemplativa y quietista ante la vida”, amenazaba peligrosamente la revolución social (Hauser: 302). A partir de entonces, y acendrado por la guerra civil española, los artistas e intelectuales de Occidente se debatieron frente al problema ético y estético dominante en la escena internacional de la tercera y la cuarta décadas del siglo XX, y del que el joven Octavio Paz —como ya lo señalé—no estuvo ajeno: la disyuntiva planteada entre un “arte puro”⁸ y un arte comprometido socialmente.

⁶ Conviene destacar que a pesar de que el surrealismo fue heredero y continuador de la más pura tradición romántica, Octavio Paz no apreció el valor de este movimiento durante la primera etapa de su producción, tal como dan cuenta de ello los comentarios despectivos que, a propósito del surrealismo, se encuentran en varios de sus textos en prosa hasta “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de 1943. Por ello es que su recepción de la poética romántica no está mediada por el movimiento surrealista, sino que es anterior al descubrimiento de este último. A lo largo de los años subsiguientes, Paz insistirá reiteradamente en hacer explícito el vínculo entre romanticismo y surrealismo.

⁷ Sólo el futurismo se vinculó con el fascismo italiano.

⁸ De acuerdo con Anthony Stanton, el llamado “arte puro” tuvo cinco acepciones en la década de los años veinte: Valéry utilizó el término en 1920 para describir el afán simbolista de “aislar por negación la esencia irreductible de la poesía”, aunque es claro que se trata de una asociación ideal, irrealizable en la práctica; el Abate Bremond interpreta el término en términos místicos, ya que para él la pureza es “una sustancia indefinible, un Absoluto que tiene un origen divino —una especie de gracia poética en el alma— y que después se transmite del estado inspirado del poeta al lector receptivo a través del poema”; por su parte, desde 1916 Juan Ramón Jiménez había buscado una “poesía desnuda”, esto es, poesía resultado de una simplificación extrema y el equilibrio entre

Por otra parte, la inicial exploración estética y moral del joven Paz y su consiguiente evolución es inseparable del propio proceso histórico y cultural del México postrevolucionario. En su reciente biografía intelectual de Octavio Paz, Guillermo Sheridan ha sintetizado esta influencia recíproca entre la historia nacional y la evolución paciana:

Es natural identificar las etapas de la vida de Paz con las del país: su adolescencia filocomunista coincide con la “juventud” socialista de la revolución; su juventud coincide con la aspiración nacional a hacerse una identidad moderna, su madurez, con la urgencia de graduarse a la verdadera democracia. Su sangre misma —como él la percibió— fue cauce de esas querellas: como su país, fue hijo de un mexicano y una española emigrada, como el México moderno, fue hijo de un revolucionario zapatista y nieto de un liberal porfiriano. Paz es una historia, pero también es nuestra historia (Sheridan 2004: 13).

Entre los temas relevantes en el contexto cultural nacional del periodo, destaca la pérdida provisional de la civilización europea como fuente de sustentación cultural como consecuencia inmediata de la Revolución Mexicana —y agravada por la primera guerra mundial—, lo que provocó el interés por descubrir la esencia o la naturaleza propia del país y sus habitantes (Monsiváis 1981:1412). Como resultado de lo anterior, a lo largo de los años veinte y treinta el Estado impulsó una política cultural nacionalista, que aparecía siempre ligada a la experiencia de la Revolución, afirmando las raíces indígenas y el vigor de la nueva sociedad en gestación. En ese sentido, la Escuela Muralista de Pintura se puso al servicio ideológico del régimen y orientó sus trabajos a la búsqueda de la mexicanidad y la exaltación del conflicto armado. Una visión distinta se gestó en la llamada Novela de la Revolución, ya que si bien contribuyó a la formulación de un nuevo concepto de la sociedad y la nacionalidad,

“emoción, sensación e intelecto”: algunos movimientos de vanguardia, como el cubismo poético, el creacionismo y el ultraísmo, postularon la “autonomía absoluta del arte frente a la realidad”, a partir de un proceso que reducía el poema a “su núcleo que sintetiza lo sensible y lo intelectual, lo concreto y lo abstracto”; y finalmente, Ortega y Gasset se refiere al arte puro como un arte “deshumanizado”, alejado de lo vital y, por consiguiente, expresión de agotamiento y decadencia. (Stanton 1994b: 29-31)

manifestó un hondo pesimismo, desconfianza y desencanto frente a los efectos de las revoluciones y sus líderes.

La tendencia nacionalista, que en la época en que Vasconcelos estuvo al frente de la Secretaría de Educación tuvo un afán latinoamericanista, adquirió después tintes fuertemente chauvinistas. Además, entre 1928 y 1934 surgieron los primeros adeptos del realismo socialista, quienes promovían la adopción en México del régimen soviético y de un arte de compromiso.

En contraste con todas las manifestaciones culturales mencionadas, un grupo de jóvenes, reunidos en diversos proyectos literarios, como las revistas *La Falange* (1922-1923)⁹, *Ulises* (1927-1928)¹⁰, *Contemporáneos* (1928- 1931)¹¹ y *Examen* (1932)¹², desarrollaron un proyecto de cultura moderna que no quería encerrarse en la realidad nacional y revolucionaria, y cuya misión más importante —en palabras de Xavier Villaurrutia— fue “poner en contacto, en circulación, a México con lo universal”. Desde el inicio, su preocupación estrictamente literaria y su apertura a las nuevas corrientes estéticas —entre las que destacan la “poesía

⁹ Sus editores fueron Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano.

¹⁰ Editada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia.

¹¹ En esta revista literaria, la más importante desde la *Revista Moderna*, participaron en ella tres subgrupos sucesivos: el primero compuesto por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; el segundo incluye a Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia; y el tercero a Jorge Cuesta y a Gilberto Owen. Aunque se le suele incluir en el grupo, Carlos Pellicer no formó parte del grupo central de *Contemporáneos*. (Merlin H. Forster:7)

¹² Esta revista tuvo una vida muy breve, ya que la publicación de algunos fragmentos de *Cariátide*, novela de Rubén Salazar Mallén, provocó un gran escándalo que desató una feroz campaña en su contra y siguió lo que Novo calificó como un “pintoresco proceso” que culminó con la cancelación del proyecto.

pura”¹³ y el surrealismo— fueron motivo no sólo de una actitud de hostilidad y rechazo por parte del grupo nacionalista, sino también de agresiones y múltiples acusaciones¹⁴.

Entre las características comunes de los miembros de este “grupo sin grupo”, “agrupación de forajidos” o “suma de individualidades irreductibles”, destacan la libertad con la que se condujeron, ya que carecían de cualquier programa o manifiesto; su rigor crítico, que —a decir de José Gorostiza— condujo a un “profundo enrarecimiento de la forma” y la predominancia de la “imagen” en la poesía. Asimismo, se destacaron por su afán experimental y una clara voluntad de modernidad (Sheridan 1985: 179). Por otra parte, es notable el hecho de que si bien fueron fundamentalmente poetas, también cultivaron, como nunca antes, la crítica y el ensayo.

A lo largo de dos décadas, los “Contemporáneos”, como se les conoce, impulsaron uno de los proyectos más renovadores y polémicos de la cultura mexicana, entre cuyas aportaciones hay que mencionar la asimilación y difusión de la nueva poesía internacional, la consolidación de los vínculos con la cultura occidental, el firme combate al nacionalismo agudo y la defensa a ultranza de la libertad de expresión (Monsiváis 1981: 1436).

III.

Para tratar de entender el proceso reflexivo que el joven Octavio Paz lleva a cabo sobre la poesía en su primera etapa, dividí este trabajo en tres capítulos a partir de ciertas variaciones

¹³ Sobre la presencia de la poesía pura en Contemporáneos, Anthony Stanton ha señalado lo siguiente: “En los años veinte, cuando casi todos los Contemporáneos publican sus primeros libros, coexisten estas [ver nota 7 de esta introducción] distintas versiones de pureza poética —algunas parecidas, otras mutuamente incompatibles—, junto con otras corrientes poéticas como la neogongorista y la neopopular. Importa subrayar que lejos de excluirse entre sí, estas tendencias se combinaban, a veces, en la misma obra” (Stanton 1994b: 32).

¹⁴ Entre las muchas cosas de las que se tachó de ser a los “Contemporáneos” se encuentran las siguientes: afeminados, aburguesados y aristocratizantes, calca de modelos extranjeros, descastados, carentes de “pasaporte” (es decir, que su obra podría haberse realizado en cualquier parte del mundo), elitistas, apolíticos, alejados de la realidad mexicana y de la tradición, así como cosmopolitas extranjerizantes.

en sus intereses exploratorios: así, encuentro un primer momento de introspección motivado por un deseo de autoconocimiento y autodefinición; un segundo movimiento de apertura hacia el exterior, su encuentro con los otros, el compromiso y la historia; y un tercer periodo de crisis y aislamiento, que nuevamente se manifiesta como un movimiento introspectivo. Aunque en principio el orden de los capítulos responde a una secuencia cronológica, hay que tener presente que las tendencias mencionadas pueden empalmarse, coexistiendo y desarrollándose de manera simultánea en su obra.

Por las razones expuestas líneas arriba, el primer capítulo se titula “La exploración interior y las primeras definiciones estéticas”, y en él comento “Ética del artista”, el primer ensayo que publica Paz en 1931, todavía adolescente, en el que enfrenta la necesidad de definirse frente al arte que, sentía, demandaban los tiempos; asimismo, hago referencia a la aparición de los primeros ecos románticos en su poesía, pero me concentro, fundamentalmente, en la tendencia introspectiva que inicia en 1935 y se expresa en la escritura de las *Vigilias: diario de un soñador*, cuya cuarta y última serie data de 1938. Finalmente, analizo dos poemas extensos, *Raíz del hombre*, escrito entre 1935 y 1936 y *Bajo tu clara sombra*, cuya escritura está fechada entre 1935 y 1938, con influencia directa de los *Himnos a la noche*, de Novalis¹⁵.

En el segundo capítulo, “Reflexiones sobre la historia y la tradición”, me refiero al periodo comprendido, básicamente, entre 1936 y 1939, en el que, paralelamente a la introspección de las *Vigilias*, Paz retoma sus preocupaciones por la función social de la literatura y la responsabilidad moral del artista, externadas desde su ensayo de 1931, las que lo

¹⁵ En una entrevista realizada por Anthony Stanton a propósito de la genealogía de *Libertad bajo palabra*, Octavio Paz afirmó que las influencias determinantes en los poemas de “Bajo tu clara sombra” fueron D.H. Lawrence y *Los himnos a la noche* de Novalis (Stanton 1990: 39).

llevan a incursionar brevemente en la literatura de compromiso. En este periodo, dominado por la atención que acaparó la guerra civil española, la participación de Paz en el 2º *Congreso Internacional de Escritores*, en Valencia y otras ciudades, marcó un hito en sus reflexiones artísticas y morales, las cuales se verán reflejadas tanto en la definición del proyecto de *Taller*, revista de poesía y crítica (1938-1941), como en los textos en prosa que escribe en ese momento. Entre los temas que le preocupan en estos años destacan la definición de “lo mexicano” y el carácter de la poesía nacional, así como la exploración del problema de la tradición y las relaciones entre generaciones literarias, pero, sobre todo, le interesa resolver el conflicto que percibe entre poesía e historia, para lo cual recurre a algunas nociones y conceptos que toma de la tradición romántica.

Finalmente, el tercer capítulo, “El camino de la soledad y la aspiración a la comunión”, está centrado en un breve periodo, de 1940 a 1943, en el que, como respuesta a la crisis moral, política y estética derivada de una serie de conflictos y enfrentamientos de diversa índole, Paz se repliega sobre sí mismo, se aísla, y retoma el hilo de sus reflexiones hechas en sus *Vigilias*, profundizando la veta romántica de su concepción poética. Una vez cancelado el proyecto de *Taller*, Paz publica en *Tierra Nueva*, revista universitaria, varios de los textos escritos en su periodo de reflexión intimista, además de que participa en la fundación de *El Hijo Pródigo*, en 1943. Por otra parte, desde su columna en el periódico *Novedades*, continúa su meditación sobre el “lo mexicano” que, años después, produce *El laberinto de la soledad* (1950). La evolución de su discurso poético puede seguirse en dos poemas, cuyo tema es el de la poesía, que forman parte del primer libro de Paz: *A la orilla del mundo* (1942), intitulados “La poesía” y “Delicia”, así como en un par de conferencias que dictó, ese año, sobre “Poesía y mitología”. La primera etapa en la obra de Octavio Paz se cierra con “Poesía de soledad y poesía de

comunidad”, ensayo fundamental de 1943, en el que sistematiza y da forma a los conceptos y nociones que de manera más o menos dispersa había planteado en sus textos anteriores, especialmente en sus *Vigilias*, para definir la esencia de la poesía y el modelo al que explícitamente se adhiere —que no es otro que el del romanticismo hermético—, por lo que constituye el antecedente directo de su poética madura, expuesta en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, su libro sobre el romanticismo y la poesía moderna.

A lo largo de estos tres capítulos he tratado de identificar aquellos elementos que, para referirse a la poesía, Paz se apropia de la tradición romántica iniciada en Alemania —muchos de ellos también presentes en otros autores a los que Paz cita— para integrarlos a su propio discurso.

IV.

Un elemento que podría ayudar a entender la orientación inicial de la poética de Paz hacia la tradición mencionada lo constituye el hecho de que el primer periodo de su formación estuvo profundamente marcado por la influencia de Ortega y Gasset y de las traducciones del alemán de textos filosóficos que aparecieron publicadas a lo largo de los años treinta en *Revista de Occidente*¹⁶, a las que Paz después denominaría genéricamente como sus “lecturas alemanas”¹⁷, las cuales fueron enriquecidas por la influencia de José Gaos.

¹⁶ *Revista de Occidente*, revista fundada en 1924, cuya publicación sigue la siguiente secuencia: enero 1924-septiembre 1930; enero-junio 1931, enero 1932- septiembre 1936.

¹⁷ A cuya influencia atribuye, entre otras cosas, la nostalgia que a principios de los años treinta sentía por el arte de las grandes épocas en las que el arte y la poesía formaba parte integral de la sociedad: la *polis* clásica y la Iglesia de la alta Edad Media. (Cfr. OC 1: 21)

En opinión de Manuel Ulacia, entre los autores y textos difundidos por la *Revista de Occidente* que pudieron haber sido determinantes en la conformación de la poética que se gesta en las *Vigilias*, estarían los siguientes:

Tal vez, algunos ensayos publicados en esa revista, como “Política y moral en la ‘Filosofía de la historia’ de Hegel” de Heinz Heimsoeth, o “La supervivencia” de Max Scheler, lo llevan a sumergirse en la obra de éstos y otros filósofos, como el mismo Ortega y Gasset, o Kierkegaard, Engels, Marx, Scheler, a los que cita en las “Vigilias” (Ulacia 1999: 66-67).

Yo creo, además, que entre otros textos que pudieron ser significativos destaca el número dedicado a conmemorar el centenario de Goethe (abril de 1932), así como los ensayos “Las conquistas del idealismo alemán”, de Heinz Heimsoeth¹⁸ (junio de 1932); “El héroe”, de Max Scheler (junio de 1933); “Por qué se escribe” y “Hacia un saber sobre el alma”¹⁹, de María Zambrano²⁰ (marzo y diciembre de 1934, respectivamente); y, finalmente, las notas a propósito de *Historia y poesía*, de Benjamín Jarnés (agosto 1935), quien cita a Novalis en la introducción del texto²¹.

¹⁸ Asimismo, entre las novedades editoriales publicadas por *Revista de Occidente*, en el número correspondiente a noviembre de 1932 se promovía, entre otros títulos, *Fichte*, de Heinz Heimsoeth y *Noches florentinas*, de Heine.

¹⁹ En “Hacia un saber del alma”, María Zambrano se refiere a la filosofía de Max Scheler, destacando que este filósofo “reclama enérgicamente un orden del corazón, un orden del alma, que el racionalismo, más que la razón, desconocen”. Asimismo, señala que “La cultura moderna fue arrojada de sí al ser total del hombre, cuidando sólo de su pensamiento” (*Revista de Occidente*, diciembre de 1934, Año XII, N° CXXXVIII, pág. 265).

²⁰ El pensamiento de Zambrano se aproxima, en muchos sentidos, a los planteamientos centrales del romanticismo filosófico, como, por ejemplo, la valoración de la poesía como una forma de conocimiento más complejo y verdadero que el científico y racional, así como la aspiración a reunir ambas tendencias en el discurso filosófico.

²¹ La cita mencionada es la siguiente: “Hablaban Novalis de esa cadena de acontecimientos que se producen paralelamente a los hechos de la historia visible. *Raramente* —decía— *coinciden la verdad y la realidad*. *Raramente*, en efecto, coinciden la verdad y la realidad. El hombre y el azar modifican los sucesos ideales hasta el punto de hacerlos aparecer como imperfectos, hasta el punto de hacerlos aparecer como absurdos.” (*Revista de Occidente*, agosto de 1935, Año XIII, N° CXLV, pág. 235).

Asimismo, hay que considerar la influencia de otra importante revista española de ese periodo: *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*²², fundada y dirigida por José Bergamín en 1933, en la que, sobre todo, Xavier Zubiri publicó múltiples ensayos sobre filosofía alemana, como “Hegel y el problema metafísico” (abril 1933), notas a textos como “El maestro Eckhart” [sic], en versión de Eugenio Imaz (julio 1933) y traducciones de autores como Martin Heidegger (“¿Qué es metafísica?”, en septiembre 1933). Además, en 1934 se publicaron en esta revista “Las visiones de las hijas de Albión” y “El viajero mental”, de William Blake, traducidos por Pablo Neruda; y en 1935, varias traducciones de la poesía de Hölderlin, hechas por Luis Cernuda. En la hemerografía mexicana destaca la traducción de “Matrimonio del cielo y el infierno”, de William Blake, hecha por Xavier Villaurrutia y publicada en *Contemporáneos* en 1928.

Sin duda es relevante también el hecho de que en la década de los años treinta el romanticismo alemán e inglés haya sido uno de los principales referentes poéticos de la Generación del 27 en España. En *El árbol milenario*, Manuel Ulacia cita el caso de Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda, quienes tradujeron poemas y escribieron, a su vez, poemas neorrománticos. Este crítico afirma que la “incidencia del romanticismo en la poesía de estos poetas tendría a su vez repercusiones en la de Paz” (1999: 73).

Igualmente significativo resulta el hecho de que tras la guerra civil española, algunos escritores, pensadores, editores y traductores que se refugiaron en México y participaron aquí en diversas empresas culturales, como José Bergamín, Eugenio Imaz, Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo, hayan contribuido de manera decisiva a la difusión de textos e

²² Esta revista, cuyo periodo de publicación abarca de abril de 1933 a junio de 1936, se definió como republicana y neocatólica. En sus páginas incluyó literatura, pero también temas de historia, filosofía, política y artes en general.

ideas del romanticismo de origen alemán, mediante la traducción y la publicación de textos fundamentales. Tal es el caso del proyecto de la editorial Séneca, fundada por Bergamín en 1939, de publicar, junto con otros libros fundamentales de la tradición hispánica, “las obras” de Novalis, en traducción de Eugenio Imaz²³; así como la aparición de la traducción que hizo Juan Gil-Albert de unos fragmentos de “Hyperión”, de Hölderlin, en el número X de la revista *Taller*, correspondiente a los meses de marzo y abril de 1940. Como resultado de este impulso, el año de 1942 —prácticamente al final de la primera época de Paz— se revela como un año particularmente significativo en relación con la circulación de textos clave del romanticismo hermético: la traducción de Villaurrutia de “Matrimonio del cielo y el infierno”, de William Blake tuvo una segunda edición en la Editorial Séneca; también se publicó *Aurelia*, de Nerval, —“el más romántico de los poetas del romanticismo francés y el más y mejor penetrado del romanticismo alemán”, según palabras del propio Villaurrutia (1966: 894-895)²⁴—, en traducción de Agustín Lazo y con prólogo de Xavier Villaurrutia en la Editorial Nueva Cvltvra, además de dos ediciones de los “Fragmentos” de Novalis, una en traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo, publicada por Nueva Cvltvra, y la otra, en traducción de J. Gebser, en Séneca.

Con relación al contexto cultural nacional, hay que señalar que, aunque en la primera etapa de su obra, Octavio Paz mantuvo —como se verá más adelante— una relación ambivalente con la generación de “Contemporáneos”, al tratar de deslindarse de su influencia

²³ En el número VII de *Taller*, diciembre de 1939, Rafael Vega Albela comenta la fundación de la Editorial Séneca y a su proyecto de publicaciones. Entre lo que considera lo más sobresaliente de ese plan editorial, Vega Albela menciona la inclusión, en la colección Laberinto, de “las obras de Novalis, vertidas por primera vez en nuestra lengua, [en] traducción de E. Imaz, con un prólogo de P.L. Landsberg” (*Taller* VII: 64).

²⁴ También Albert Béguin ha destacado que Nerval redescubre la experiencia romántica de los alemanes: “La locura, el don del sueño, la iniciación en las religiones orientales y en las ciencias ocultas lo llevaron a explorar —el único francés antes que Rimbaud— las mismas regiones” (Béguin 1986: 60). Asimismo, se refiere a las páginas cosmogónicas de *Aurelia* como “única expresión francesa de este sentido de los orígenes, de este deseo de remontarse a ellos y confundirse con ellos que está en el trasfondo del alma germánica” (*ibidem*).

y afirmar su propia e incipiente poética, tiempo después habría de llamar la atención sobre el hecho de que gracias a ellos “penetra en nuestra poesía el mundo de los sueños, las misteriosas correspondencias de Baudelaire, las analogías de Nerval, la inmensa libertad de espíritu de Blake” (*PO*: 55-56). Sobre todo, la poesía y la crítica literaria de Villaurrutia —ferviente lector de Nerval y amigo cercano de Paz—, deben haber sido un importante factor de transmisión de algunos de los elementos básicos del hermetismo romántico²⁵.

Además, no hay que olvidar que, en Hispanoamérica, la introducción de esta vertiente de la cosmovisión romántica se realizó a través del modernismo —influido profundamente por la poesía francesa, particularmente por la de Baudelaire— cuyos poemas leyó Paz desde su juventud. En “El caracol y la sirena”, ensayo de 1964 dedicado a Darío, Paz mismo afirma que el modernismo significó el verdadero comienzo de la poesía moderna en castellano, ya que, como el simbolismo francés, fue simultáneamente “una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos [en nuestra lengua] y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias regido por el ritmo; 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; la imaginación más alta es la analogía...” (*Cua*: 28).

²⁵ En un texto de 1940, “La poesía de Nerval”, Villaurrutia comenta *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin, libro centrado en el romanticismo alemán, para afirmar que “si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo real y lo irreal, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna. Por eso [concluye el poeta mexicano] se debe corregir la costumbre de hacer partir de Baudelaire la poesía moderna, y hacerla desprenderse, mejor, de Gérard de Nerval que no sólo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente” (Villaurrutia: 89⁵ Publicado originalmente en la revista *Romance*, núm. 15, 1° de septiembre 1940).

V.

Por otra parte, quiero señalar que estoy consciente de que, desde muy joven, Paz fue un lector voraz²⁶ y que desde entonces mostró la asombrosa capacidad de síntesis y asimilación que lo caracterizó a lo largo de su vida, de manera que tanto en su poesía como en su prosa existe un complejo entramado intertextual en el que se superponen una gran cantidad de voces e influencias de distinta índole, por lo que resulta evidente que la recepción de la tradición romántica en Paz se produjo mediante caminos y autores muy diversos: no sólo a través de la lectura directa de autores como Novalis, Hölderlin, Blake y otros románticos ingleses, como Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats, sino también indirectamente, a través de autores influidos por el romanticismo, como sería el caso de Nietzsche, Nerval, Baudelaire, Rimbaud y su amigo Villaurrutia, entre otros.

No obstante lo anterior, en este trabajo decidí concentrarme, principalmente, en la figura de Novalis, por las siguientes razones:

1. Porque en diversas ocasiones Paz mismo señaló que leyó a Novalis muy joven, por casualidad, y que dicha lectura tuvo un efecto profundo y determinante en su propia

²⁶ En *Itinerario*: dice que en 1931 descubrió *The Waste Land* de Eliot, los catecismos marxistas de Bujarin y Plejánov, *La Gaya ciencia*, de Nietzsche, *La decadencia de Occidente* de Spengler. Menciona asimismo, que *Revista de Occidente* fue la gran proveedora de teorías y nombres de la filosofía alemana, en cuyas páginas conoció la fenomenología de Husserl y el psicoanálisis de Freud. Otras revistas que leyó en este periodo fueron *Sur*, *Contemporáneos*, *Cruz y Raya*, a través de las cuales se mantuvo al tanto de los movimientos modernos, especialmente franceses, entre cuyos autores destaca la lectura de Valéry, Gide, los surrealistas y varios autores de la NRF. También leía a Saint-John Perse, Kafka, Faulkner, André Malraux y Thomas Mann (*La montaña mágica*). Asimismo, recibió una fuerte influencia de la literatura española moderna, entre cuyos autores cita a Valle-Inclán, Jiménez, Ortega, Gómez de la Sema, García Lorca y Guillén. Además de la amistad que lo unía con sus contemporáneos mexicanos e hispanoamericanos, Paz fue amigo de María Zambrano, Serrano Plaja, Ramón Gaya, Juan Gil Albert y Antonio Sánchez Barbudo, entre muchos otros autores españoles. En "Antevispera: Taller" Paz indica que entre sus lecturas de ese periodo se encontraban Nietzsche, Trotsky, Spengler, Berdiraev, Freud, Heidegger, Valéry, Ortega y Gasset, Gide y Malraux. También muchos poetas clásicos en lengua española: el Arcipreste de Hita, Quevedo, Calderón de la Barca y Sor Juana, entre otros. Además, menciona la presencia, en sus lecturas, de autores modernos, como Eliot, Pound, Rimbaud y Nerval.

obra tanto poética como en prosa²⁷. Así, en 1935 ya había leído los *Himnos a la noche*²⁸, los cuales le sirvieron de modelo no sólo para escribir algunos poemas largos de esta etapa (“Bajo tu clara sombra”, “Raíz del hombre” y “Noche de Resurrecciones”), sino que también incidieron en la configuración de sus definiciones esenciales sobre la poesía (*Vigilias* y “Poesía de soledad y poesía de comunión”, entre otros textos). Además, a partir de las citas explícitas a Novalis en sus ensayos, es evidente que en 1939 Paz ya conocía sus fragmentos y, en 1942, algunos *Cánticos espirituales*, por lo menos el séptimo de ellos²⁹.

2. Si bien en las *Vigilias* —primer esbozo paciano de su visión de la poesía— no hay referencias directas a Novalis y a su obra, sin duda existen grandes afinidades y coincidencias entre estos textos fragmentarios y primerizos y la cosmovisión del temprano romanticismo alemán. Debido a que Novalis y Friedrich Schlegel —principal teórico del romanticismo filosófico y *alter ego* de Novalis³⁰—, son los máximos exponentes del romanticismo hermético, y su pensamiento influyó decisivamente en todos los románticos posteriores, alemanes o no, me pareció válido

²⁷ Ejemplo de ello es la entrevista realizada por Anthony Stanton a propósito de la genealogía de *Libertad bajo palabra* (Stanton 1990); la conversación que cita Manuel Ulacia en la que Paz afirma el carácter romántico de “Bajo tu clara sombra”, “Raíz del hombre” y “Noche de resurrecciones” (Ulacia: 73); así como las siguientes entrevistas: “Poesía de circunstancias”, realizada por César Salgado (en Paz, *OC* 15: 524) y “La política y el instante”, hecha por Antonio Marimón (en Paz, *OC* 15: 491).

²⁸ A pesar de la afirmación del propio Paz en el sentido de que leyó a Novalis muy joven, es un enigma en qué edición pudo haberlo hecho, ya que en España la primera traducción de los *Himnos a la Noche* data de 1944, en versión de A. Peris Villacampa (Novalis: *Diario íntimo – Himnos a la noche – Canciones espirituales – Cartas*, Valencia, Editorial Horizontes), de manera que tal vez pudo haber conocido alguna de las siguientes traducciones al francés: *Hymnes à la Nuit*, versión de Louis Augé, Images de Paris, 1922, o *Journal intime suivi de Hymnes à la Nuit et des maximes inédites*, versión de Germaine Claretie, Paris, Stock, 1927.

²⁹ Años después, en “El verbo desencarnado”, capítulo de *El arco y la lira*, Paz hace referencia tanto a los *Himnos a la noche* como a los fragmentos de Novalis, pero, además, también manifiesta haber leído *Europa y la cristiandad*, ensayo de este mismo autor.

³⁰ La estrecha relación entre el pensamiento de Schlegel y Novalis se expresa en un conocido fragmento que Schlegel le dedica al poeta: “[...] Tu espíritu fue para mí el más cercano en medio de estas imágenes de inconcebible verdad. Lo que tú has pensado, lo pienso yo; lo que pienso, lo pensarás tú, o lo has pensado ya. Hay desacuerdos que no hacen sino confirmar el supremo acuerdo” (1994: 169).

explorar la relación entre la visión del mundo y de la poesía presente en los primeros textos en prosa de Paz y la de ambos autores alemanes, independientemente de que la proximidad de dichos planteamientos se hubiera producido tanto por contacto directo como indirecto con su obra.

3. Sin duda, un factor decisivo para centrar mi trabajo en la figura de Novalis lo constituyó el hecho de que, además, Octavio Paz toma explícitamente del poeta alemán algunos conceptos que serán clave en la construcción temprana y posterior desarrollo de su propia poética, entre los que destacan las nociones de “presente eterno” y de “comunidad”.
4. Por otra parte, no resulta casual que sea Novalis el poeta que encabeza la lista de aquellos “héroes vivientes y míticos de nuestro tiempo”, quien junto con Nerval, Lautréamont, Poe y Blake constituye lo que Paz identifica como el origen de la poesía moderna en “Poesía de soledad y poesía de comunión”. Lo anterior se relaciona con la “crítica parcial” baudelaireana, a la que hace referencia el propio Paz en *Los hijos del limo*, en la cual al hablar de otros, el autor en realidad habla de sí mismo, define sus precursores y explicita la tradición en la que él mismo se inscribe.

Para examinar las relaciones entre Octavio Paz y sus precursores románticos parto de la teoría de las influencias desarrollada por Harold Bloom, para quien el “poeta fuerte” —y sin duda Paz lo fue— se busca a sí mismo en los poetas anteriores. Asumo que esta búsqueda de identidad no sólo implica la apropiación de determinados conceptos y términos para poder expresar una visión propia del mundo y de la poesía, sino que también se realiza mediante lo que Bloom denomina como una lectura “errónea” del poeta precursor, ya que se trata de una

interpretación creativa en la que, ciertamente, se producen ajustes y transformaciones³¹. Desde esta perspectiva, el interés que expresa Paz por los representantes del romanticismo hermético revela esa íntima afinidad con algunos de los planteamientos de aquellos —específicamente con Novalis y, en menor medida, con Friedrich Schlegel—, cuyos conceptos y nociones le permitieron construir y articular sus propias definiciones esenciales de la poesía. En este punto conviene señalar la dificultad de distinguir entre lo que se podría catalogar como “influencia” propiamente dicha y las simples coincidencias entre la poética paciana y la del primer romanticismo alemán, ya que si bien hay reiteradas referencias directas a Novalis, y sólo más tarde algunas a Schlegel³², muchas otras son implícitas y no pueden ser comprobadas documentalmente. No obstante las limitaciones del caso, más que demostrar la influencia específica de estos dos autores en la configuración temprana de la poética de Paz, me interesa mostrar tanto la profunda afinidad o semejanza entre estas dos visiones del mundo y de la poesía, como los nuevos matices que introduce Paz en su apropiación de la poética hermética que se gesta en la etapa inicial de su obra.

En este contexto me parece pertinente recordar que, en una entrevista en la que Rita Guibert³³ le preguntó acerca de la actualidad del romanticismo, Paz respondió que “el romanticismo no es una escuela artística sino una familia espiritual”, la cual constituye una “corriente subterránea” que nace con figuras como Blake, Wordsworth, Hölderlin y Novalis,

³¹ Para Bloom, “las influencias poéticas —cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos— siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación” (Bloom : 41).

³² En la primera etapa de la obra de Octavio Paz no se tiene ninguna evidencia de que haya conocido la obra de este autor, pero años después, en *El arco y la lira*, cita a la revista *Athenäum* y al programa romántico de F. Schlegel (*AyL*: 233). En *Los hijos del limo*, se refiere a *Lucinde*, novela en la que el filósofo alemán hace la apología del amor libre, y reconoce a Schlegel como el creador de un concepto fundamental en el romanticismo: la ironía, noción que Paz incorporará, otorgándole un lugar privilegiado, en su propia poética madura.

³³ “Octavio Paz”, entrevista realizada por Rita Guibert en Churchill College, Cambridge, Inglaterra, del 30 de septiembre al 4 de octubre de 1970, y publicada en Paz *OC* 15.

atraviesa el siglo XIX y “estalla en la segunda mitad del siglo XX” (*OC 15*: 414-415). Así entonces, lo que pretendo explorar en este trabajo es, precisamente, la pertenencia de la poética de Octavio Paz, desde su más temprana aparición, a dicha familia espiritual, caracterizada por “la persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir” (*HL*: 337-338), familia de la cual he destacado únicamente la figura fundadora de Novalis.

Capítulo 1. La exploración interior y las primeras definiciones estéticas

1.1 *Barandal* y la disyuntiva entre arte puro y arte de compromiso

Guillermo Sheridan ha hecho referencia a la euforia en la que vivió la primera generación de jóvenes educados en el marco de la revolución mexicana, y de la que Octavio Paz formaba parte¹. Hacia 1930 la preparatoria de San Ildefonso era “un hervidero de teorías, impulsos, organizaciones y militancias de todos signos” (Sheridan 2004: 99), de manera que en ella confluían tanto la izquierda que —deslumbrada con el prestigio de la revolución soviética— buscaba insertarse en el movimiento comunista internacional, como los jóvenes que buscaban actualizarse en el ámbito literario universal. Sin duda, la labor de la revista *Contemporáneos* fue fundamental en la difusión de la nueva poesía de autores como Huidobro, Borges, Vallejo, Alberti, García Lorca y Pablo Neruda (Cfr. Sheridan 2004: 100), quienes se convirtieron en referentes indispensables para la nueva generación.

Al ingresar a San Ildefonso, el todavía adolescente Octavio Paz participó activamente en esas dos vertientes de búsqueda de actualidad propia de su generación: la política, que se tradujo en su ingreso a la Unión Estudiantil Pro-Obrero y Campesino (UEPOC), fundada en 1926 y de orientación marxista; y la literaria, ya que en agosto de 1931, junto con Rafael López Malo, Salvador Toscano y Arnulfo Martínez Lavalle, fundó la revista *Barandal*.

La vida de esta publicación fue breve: sólo 7 números (hasta marzo de 1932), pero además de las publicaciones de sus miembros, en ella aparecieron textos significativos de

¹ En *Poeta con paisaje* (2004) Guillermo Sheridan da cuenta detallada de lo que fue la infancia, adolescencia y primera juventud de Octavio Paz, ofreciendo información muy valiosa para conocer y comprender el marco

la vanguardia poética y política de actualidad: “La estética de los avisos luminosos”, de F.T. Marinetti; “A litter [*sic*] to Mr. James Joyce”, de Vladimir Dixon; un pequeño poema de Paul Valéry a Juan Ramón Jiménez; así como la transcripción de una pregunta planteada por los estudiantes de Sverdlof a Stalin y su respuesta, bajo el título de “Stalin y la Revolución”.

Los primeros poemas de Octavio Paz, “Juego” y “Cabellera”, fueron publicados en *El Nacional Dominical* el 7 de junio y el 2 de agosto de 1931, respectivamente, mientras que en *Barandal* se publicaron “Preludio viajero” (agosto de 1931) y “Orilla” (septiembre de 1931). Sheridan hace notar que, no obstante el carácter primerizo de “Preludio viajero”, este poema fue leído con interés por Gorostiza, Villaurrutia y Pellicer —maestro suyo en la preparatoria y por quien Paz sentía una profunda admiración— y a partir del cual vieron en Paz un delfín en la genealogía de los poetas mexicanos (Sheridan 2004: 129).

A estos cuatro primeros poemas, de marcada filiación vanguardista, seguirá la aparición de una poesía reflexiva e introspectiva: “Nocturno de la ciudad abandonada” (noviembre de 1931), “Poema del retorno” (marzo de 1932) y un poema sin título que inicia con el siguiente verso: “Sombra, trémula sombra...” (febrero de 1933)². Anthony Stanton ha identificado en estas dos sensibilidades —incompatibles aunque complementarias— que se manifiestan desde estas primeras composiciones poéticas del joven Paz, por una parte, la impronta pelliceriana que se expresa en el descubrimiento del mundo y su celebración gozosa a través de los sentidos, y por otra, ecos de la meditación

familiar e íntimo, sus lecturas, sus amistades, su temprano activismo en la vida política del país, etcétera, que sin duda fueron determinantes en la configuración de su obra y su pensamiento estético y moral.

² Originalmente este poema apareció fechado en 1932, aunque en la primera edición de *Libertad bajo palabra* aparecerá como de 1931.

introspectiva y desolada de los nocturnos tanto del modernismo hispanoamericano como de los de Villaurrutia (*Cfr.* Stanton 2000: 40).

A pesar de que los poemas iniciales del autor oscilan entre un tipo de “arte puro” y otro de marcada introspección, es notable que su primer ensayo, “Ética del artista”, publicado en *Barandal* en diciembre de 1931, se inscribe en el debate central de la época: ¿el arte debe servir a una ideología o causa social, o bien debe mantenerse al margen de la realidad extrapoética?, y contradice lo que, en la práctica poética, Paz había empezado a explorar.

Es evidente que la conflictiva situación mundial del momento fue un factor decisivo en la polarización y la confrontación de las dos posturas artísticas contrapuestas en “Ética del artista”, y que, asimismo, implicaban una posición ideológica frente a una realidad violenta y catastrófica. Al rememorar este periodo, en “Antevíspera: Taller”, Octavio Paz señaló que “Nuestra generación era violenta como los tiempos; desde nuestra adolescencia los extremos se disputaban nuestras almas y nuestras voluntades” (*OC 4*: 104), de manera que desde muy temprano se despierta en el joven Paz una conciencia histórica cuya consecuencia más inmediata fue la necesidad de una definición moral, representada en la disyuntiva entre arte puro y arte de compromiso, como manera de articular la discusión entre poesía e historia, estética y moral³.

³ Muchos años después, al recordar esta etapa, explicaría Paz: “En mi adolescencia el diálogo entre revelación y revolución se había transformado en combate. El significado de los dos términos sufrió un desplazamiento: revolución designaba sobre todo a las convulsiones y esperanzas de la historia que vivíamos; revelación a la conversación secreta y privada del poeta con el lenguaje o consigo mismo. ¿Arte revolucionario o arte puro? Entre los poetas que leíamos con pasión en aquellos días estaban Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez. Aunque sus ideas acerca de la “poesía pura” eran distintas y aun opuestas, ambas condenaban a la poesía ideológica y al arte *à la* tesis. Pero hacia 1930 nos enteramos de que varios artistas más jóvenes y de talento habían abrazado con entusiasmo la poesía revolucionaria. [...] Algunos intentaban superar la oposición entre revelación y revolución; André Breton, por ejemplo, afirmaba que, por sí misma, la revelación poética era revolucionaria. Todas estas ideas y posiciones nos llegaban de una manera confusa y fragmentaria. En 1931 [...] publiqué mi primera opinión sobre estos temas. Confieso que no sabía con

Convencido de que la historia demandaba de la juventud un compromiso irrenunciable tanto moral como estético, Paz escribe a los diecisiete años “Ética del artista”. Si bien después se arrepiente de su contenido, este primer texto apunta hacia lo que se convertiría en una preocupación central en toda su obra: la compleja relación entre poesía, historia y moral.

En “Ética del artista” Paz se plantea la siguiente disyuntiva: “El artista ¿debe tener una doctrina completa –religiosa, política, etc.- dentro de la cual debe enmarcar su obra? ¿O debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desentendiéndose de cualquier otro problema?” (PL: 113). Al arte de tesis lo define como una posición mística y combativa, en tanto que al arte puro le atribuye una postura racionalista y abstracta. La diferencia básica que encuentra entre ambos es que la poesía pura se centra en la recreación de un estado poético a través de las palabras, de manera que “toda revolución poética no será, en el fondo, más que la sustitución de una retórica por otra”, mientras que la principal preocupación del arte de compromiso es el impulso de elevación y de eternidad que tenga⁴. Este arte —afirma— tiene una intención reformadora o, simplemente, humana. Para el joven Paz resulta claro que el momento histórico que vive impone la necesidad de un arte de tesis, “destino manifiesto” de su generación: “Hemos de ser hombres completos, íntegros”, ya que los escritores comprometidos “están poseídos de la verdad” y son avalados por la tradición. Asimismo, expresa la convicción de que a su generación le corresponde un papel protagónico en la construcción de América: “Es indispensable pensar

claridad lo que realmente quería y pensaba. Por una parte, admiraba a los poetas de la generación anterior —el grupo de la revista *Contemporáneos*—, defensores de la poesía pura; por otra, sentía nostalgia por el arte de las grandes épocas que identificaba, por influencia de mis lecturas alemanas, con un arte y una poesía integradas en la sociedad [...]” (OC I: 20-21).

⁴ Llama la atención el vocabulario metafísico y religioso de Paz para hablar del compromiso que tiene el artista con la historia.

que formamos parte de un continente cuya historia la hemos de hacer nosotros”. Esta afirmación, en concordancia con la veta latinoamericanista presente en San Ildefonso —de origen claramente vasconcelista y pelliceriana—, se inscribe también en la idea, propagada por *La decadencia de Occidente*, de Spengler, de que la civilización europea se encuentra en la etapa terminal de su ciclo y que, por lo tanto, el nuevo continente se perfila como espacio promisorio en la construcción de una nueva sociedad, más íntegra y humana.

Si bien la primera definición, un poco vaga, de lo que Paz denominó “arte de tesis” se iría matizando con el tiempo, es posible detectar tres aspectos que prefiguran su discurso poético posterior: a) el compromiso moral con la realidad histórica, b) la concepción de la poesía como una experiencia vital y c) la definición de la actividad poética como una fuerza “mística y combativa”. A propósito de lo anterior, Anthony Stanton ha dicho que “destacan en este ensayo primerizo un tono de marcada exaltación religiosa, cierto fervor platónico y una continua y sorprendente ecuación entre lo místico-religioso y lo político-social” (Stanton 1991: 26).

Habría que señalar, además, que la insistencia de Paz en que los jóvenes “no ya preocupados por la calidad, sino del sentido de su obra”, expresa una toma de distancia frente a la generación de Contemporáneos y la voluntad de construir un programa propio que irá definiendo a lo largo de los años siguientes. A pesar de que Villaurrutia había afirmado que los jóvenes de *Barandal* continuarían la obra iniciada por ellos, Octavio Paz se preocupa, desde el principio, por deslindar su postura frente a la generación anterior. Al rechazar el arte puro e inclinarse por un arte comprometido, se está separando, implícitamente, de la postura estética del “grupo sin grupo”, que en voz de Jorge Cuesta,

en el marco de la polémica de 1932⁵, sostendría que la más grande virtud del arte —al que define como rigor y acción —es su indiferencia por el contenido, puesto que éste no es artístico. Además, Cuesta afirmaría que “aquellos que, entre el público, que, además de un alma pequeña, tienen el deseo de ocultarla, son los que luego dedican el arte al cumplimiento de una misión característica” (Cuesta 1964: 110).

Lo que implícitamente rechaza Paz de sus antecesores es su inclinación hacia un arte puro, indiferente hacia la realidad social. Este mismo reclamo aparece dirigido a Marcel Proust en el que Paz consideró como su verdadero primer ensayo, “Un mundo sin herederos”, escrito en 1933, pero del que sólo se publicó una primera parte hasta 1939⁶. En él, Paz le reprocha a Proust su distancia, “su falta de simpatía por el mundo”, la cual nos aleja de sus personajes, quienes sólo están preocupados por sí mismos y “carecen de la dimensión heroica o espiritual de otros grandes autores”, como Dostoievsky.

Tiempo después, en “Poesía mexicana moderna”, explica el sentido de la inicial toma de distancia con relación a sus mayores, así como el elemento que lo aproximó, desde muy temprano, a la tradición romántica:

[...] —nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra “original”, por oposición a la palabra “personal”— distingue a mi generación de la de Contemporáneos. No queríamos tanto decir algo personal como, personalmente, realizarnos en algo que nos trascendiese. Para los poetas de “Contemporáneos” el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un ejercicio espiritual”. De ahí nuestro interés por Novalis, Blake y Rimbaud. A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido (*PO*: 56).

⁵ Polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo, estudiada con todo detalle por Guillermo Sheridan en *Nacionalismo y literatura en México: la polémica de 1932 (Estudio y documentos)*, 1998.

⁶ Publicado en *El Popular*, 25 de noviembre de 1939. Este ensayo después se intituló “Distancia y cercanía de Marcel Proust”.

I.2 Primeros ecos románticos en la poesía de 1933 y 1935

A pesar de haberse declarado explícitamente a favor de un arte de tesis, la poesía que sigue escribiendo Paz en 1933 tampoco refleja dicho propósito, sino que continúa con la veta nocturna de sus poemas anteriores, dominada por un lirismo intimista en el que no hay espacio para ninguna alusión histórica o de compromiso social. En los poemas recogidos en *Luna silvestre* (1933)⁷, Carlos Magis (1978) ha destacado un notorio solipsismo —al que el crítico entiende como “interpretación de la realidad”—, así como motivos y tópicos enraizados profundamente en el “alma romántica”, como el desprendimiento de la realidad puramente sensible, el misterio de la poesía y la verdad del sueño. Por su parte, Müller-Bergh (1979) ha señalado las ligeras resonancias de Juan Ramón Jiménez, Heinrich Heine y Rainer Maria Rilke, en esa “poesía depurada y culta, en cuyos momentos culminantes también es hermética” (Müller-Bergh: 57).

En el primero de los siete poemas que conforman esta *plaquette*, Octavio Paz define la poesía como frontera o límite *entre* (y este término es fundamental) elementos contrarios —concepción que se mantendrá y se reforzará en su obra posterior⁸—, además de que también alude a su pureza y perfección, características que había rechazado explícitamente en “Ética del artista”:

Cómo te recobré, Poesía,
en el límite preciso entre una estrella y otra,
equidistante y perfecta,
cabellera de luz, cuerpo de plata.

Cómo volviste a ser, Poesía,
en la frontera exacta de la luz y la sombra,
cómo volviste a mí, Poesía,

⁷ *Luna silvestre*, Fábula, México, 1933.

⁸ En la nota 25 del capítulo tres incluyo la definición que, muchos años después, hará Paz de este concepto, básico en su poética.

tan casta en tu desnudez, vestida de pudores.⁹

Críticos como Müller-Bergh, Ulacia y Stanton, entre otros, han demostrado que el poema que abre *Luna silvestre* tiene fuertes resonancias de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y constituye una evidente reelaboración del poema V de *Eternidades*, de este mismo autor:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre! (Jiménez: 15-16)

En cuanto a la relación de los demás poemas de esta colección con la poesía romántica —señalada por Magis— destacan los temas que, dentro de un ambiente nocturno, se desarrollan en ellos, como lo son el amor, la soledad y el sueño, la nostalgia y la memoria. Ciertamente la luna constituye el núcleo temático de estos poemas, la cual

⁹ Este poema fue publicado por primera vez bajo el título de “Poema del retorno”, en el número 7 de

representa la figura femenina —la amada, si bien esquiva y confusa, siempre presente—, pero que también condensa el misterio que la poesía busca nombrar, sin conseguirlo:

¿Con qué nombre llamarte,
puesto que creces, silvestre luna,
de las estrellas, y sólo en tu memoria
vibra la música?

¿Con qué nombre llamarte,
si estás fuera del mundo,
libre y sin destino,
en ese cruel reino, en donde se detiene, amarga, la tormenta?

[...]

Recorren las palabras
su antiguo camino de estrellas,
pero sin encontrar a ésa,
en invisible libertad,
que aún no tiene nombre. (OC 13: 45)

Los versos citados se refieren, con toda claridad, a lo que se convertiría, desde entonces y para el resto de su vida, una de las preocupaciones fundamentales de Paz: la relación asimétrica entre palabra y realidad, es decir, la incapacidad inherente del lenguaje por expresar la complejidad de lo real. Como ocurre en la más pura tradición romántica, Paz trata de encontrar, a través de la poesía, la clave que le permita nombrar esa “silvestre luna” a la que se refiere el poema, símbolo de lo inexpresable, inaprensible e inabarcable del mundo, cuya “música” sólo “vibra en [tu] memoria”. No obstante, y a pesar de la evidente superioridad de la palabra poética frente lenguaje cotidiano, la poesía tampoco logra cumplir a cabalidad esta aspiración de evocar mediante símbolos e imágenes la actividad incesante —y por ello mismo, inexpresable— de la vida.

La nota intimista en la poesía de Octavio Paz se va a hacer cada vez más profunda, como en algunos de los nuevos poemas que publica ese mismo año en *Cuadernos del Valle de México*¹⁰. Enrico Mario Santí (1988) señala que en esta primera etapa la poesía le brinda al joven poeta una vía de introspección y de autoconocimiento fundamental en la exploración de su identidad personal, sirviéndole de “espejo”. No resulta extraño que ese sea, precisamente, el título de un poema publicado por primera vez en *Libertad bajo palabra* (1949), pero fechado en 1934, el cual es considerado por Santí como clave para entender esta búsqueda:

[...]

y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Frente a los fuegos fatuos del espejo
mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza,
y ardo y me quemo y resplandezco y miento

[...]

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco. (OC 11:63)

De la misma manera en que en *Luna silvestre* la poesía se había revelado como incapaz de expresar el mundo en toda su complejidad —aunque ciertamente se presenta como la vía que más se aproxima a dicho objetivo—, la búsqueda de la propia identidad también se le manifiesta al joven Paz como un objetivo imposible de aprehender.

¹⁰ “Desde el Principio”, en *Cuadernos del Valle de México*, núm. 1, septiembre de 1933.

Por otra parte, me parece advertir que la elaboración poética del tema del espejo y la reflexión como forma de autoconocimiento prefigura rudimentariamente algunos de los temas que un poco más tarde, en prosa, desarrollará Paz en sus *Vigilias* y es el germen de lo que constituirá, en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, uno de los dos conceptos básicos de esta primera época: la conciencia.

1.3 *Vigilias: fragmentos del diario de un soñador*

La ya mencionada tendencia a la introspección de Octavio Paz en los primeros años de su obra se expresa en la escritura en prosa de sus *Vigilias* (1935-1941)¹¹, diario íntimo que responde a un doble propósito: explorar su interior y, simultáneamente, construir un espacio reflexivo sobre muy diversos temas, entre los que destaca la definición de temas y conceptos que, a pesar de que sufrirían múltiples transformaciones, constituyen el germen de lo que muchos años después conformarían el núcleo de su pensamiento poético maduro y que provienen o coinciden de manera notable con muchos de los planteamientos del primer romanticismo alemán.

Ya Anthony Stanton ha señalado que la escritura fragmentaria de *Vigilias* tiene en Novalis —“el autor de los *Fragmentos*, donde se alternan libremente lirismo, introspección, moralismo y reflexión, en un intento por reconciliar el hombre con el mundo”— uno de sus modelos de escritura (Stanton1991: 29). No está de más mencionar que tanto Novalis como Friedrich Schlegel concebían al fragmento como un sistema en miniatura capaz de reflejar en sí, como un microcosmos, la unidad sistemática del

¹¹ Algunos de cuyos fragmentos publicaría más tarde en cuatro series: la primera y la segunda en *Taller* (diciembre de 1938 y diciembre de 1939, respectivamente); la tercera en *Tierra Nueva* (enero-abril de 1941) y la última en *El Hijo Pródigo* (marzo de 1945). Entre octubre de 1933 y septiembre de 1936, Paz deja de

universo¹² así como el único medio válido para consignar sus reflexiones sobre los temas más variados, entre los que podemos mencionar la naturaleza de la poesía o la relación entre la religión y la filosofía, por ejemplo. Asimismo, en estos autores destaca el carácter incompleto e inacabado del fragmento, lo cual expresa la idea de la progresión infinita que desde su punto de vista es inherente al universo y que sólo el texto fragmentario puede reflejar.

1.3.1 Escritura y autorreflexión en las *Vigilias*

Además del carácter fragmentario de la escritura de *Vigilias*, habría que señalar que la filiación romántica de la poética que empieza a gestarse en ellas se manifiesta desde su título, el cual, de inicio, evoca a las *Vigilias* de Bonaventura, una de las novelas más importantes del romanticismo alemán, cuyo verdadero autor no ha podido ser identificado con certeza, aunque se especula que sea Jean Paul Richter, Ernst August Klingemann o Georg Christoph Lichtenberg. En esta novela, escrita en 1804, el poeta Kreuzgang ha dejado la poesía para poder actuar, mucho más poéticamente, de vigilante nocturno. En sus recorridos por la ciudad, Kreuzgang se convierte en un espectador de lo que ocurre a su alrededor, y desde esta posición marginal reflexiona críticamente sobre la naturaleza humana y la sociedad de su tiempo, atacando tanto a las instituciones del poder como a las corrientes filosóficas y literarias dominantes.

Si bien las *Vigilias* pacianas —mucho más orientadas hacia una reflexión interior— no manifiestan la virulencia de las de Bonaventura, en la segunda serie de este diario

publicar. “El trabajo vacío” e “Inocencia”, inéditos que publica Santi en *Primeras letras*, son, según su autor, el complemento de la tercera y cuarta partes de las *Vigilias*.

¹² Cfr. nota de Diego Sánchez Meca al fragmento 9 del *Lyceum*, en Schlegel 1994: 48

Octavio Paz lanza una serie de críticas a la realidad moderna, en la que “todos giramos en la órbita del dinero, en un mundo sin principios ni fin, vacío”, así como a la idea del “progreso por el progreso”, tan inhumana como el “arte por el arte” (PL: 79), con lo que reitera —siguiendo *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset— su repudio hacia el refinamiento puramente formal del arte moderno¹³ y prefigura lo que después se transformaría en su crítica a la modernidad. Igualmente se expresa con desdén de los surrealistas, a quienes se refiere como “cierta clase de “irracionalistas” [a quienes] los mueve, más que la desesperación o la fe, el apetito impotente, la desesperación pequeña” (PL: 80).

El sentido que adquiere en Paz la actitud vigilante a la que alude el título de su diario íntimo se vuelve explícito en “Vigilias” III, donde manifiesta ser él mismo el núcleo de dicha vigilancia¹⁴, ligada indisolublemente a la búsqueda de una definición moral: “¿Quién soy, si todo lucha dentro de mí? Y el hombre no se abandona; se observa furtivamente, en acecho de sí mismo; quiere saber si es natural o no. Y esa vigilancia (a veces observa, hasta el infinito) forma parte de la naturaleza del hombre. Naturaleza moral” (PL: 88).

El marco introspectivo de *Vigilias* le permite al joven Paz sondear en sí mismo e intentar una definición de su propia identidad, propósito que había quedado explícito desde

¹³ Ya en “Ética del artista” Paz había expresado su rechazo hacia el arte puro, dado que en esta posición estética “el artista debe ser simplemente artista. La obra de arte, sólo arte. Sin ninguna intención. [...] Actitud moderna, desmenuzadora de realidades, para llegar a las esencias de las cosas. Pero solamente a las esencias, no a la ESENCIA. [...] Y el poeta sólo debe dedicarse a eso: a hacer, con palabras, poesía. A clasificar y combinar, de la manera más agradable y bella, las palabras. De esta manera, toda revolución poética no será, en el fondo, más que la sustitución de una retórica por otra”, en Paz PL: 113-114.

¹⁴ En “Cultura de la muerte” (1938) Paz reseña *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, y encuentra que la vigilia —una de las tentativas y experiencias de la poesía contemporánea— está presente en ese libro de Villaurrutia, caracterizado por la presencia del “sueño, la revelación humana a través del misterio del soñar vigilante, la ‘vigilia’ sonámbula y exasperada, el turbador silencio de la conciencia” (PL: 138-139).

“Ética del artista”. En la segunda serie del diario aparece nuevamente la metáfora del espejo para referirse al lenguaje y a la acción de escribir un diario, a través de cuya reflexión el poeta se descubre, pero también se inventa: “Y un diario es, al mismo tiempo, una confesión —un alimento— y una revelación —un descubrimiento— [...] porque mis palabras no tienen más respuesta que la del tembloroso espejo que soy yo. Y al hablarme a mí mismo, me reflejo y me invento. Me descubro” (*PL*: 74).

La escritura se convierte, entonces, en el espacio reflexivo por excelencia, escenario en el que se desarrolla una actividad analítica que Paz define en términos de “lucha” entre múltiples posibilidades de ser. Así, en “Vigilias” III afirma:

Escribir un diario [...] entraña lucha, dualidad o, por lo menos, análisis. El yo que vive y el que contempla: el verdugo y la víctima. Pues bien, yo quisiera que esta lucha se reflejara en lo que escribo. [...] por que el hombre es doble y triple. [...] Ser joven es ser muchos al mismo tiempo [...] en su interior pelean muchas posibilidades (*PL*: 85).

La angustia de la juventud es no saber exactamente lo que se es, afirma Paz; por ello, el diario significa un intento de claridad y madurez frente al rostro aparente, esa “máscara” tras la que se intuye una voluntad de creación de sí mismo: “Soy lo que pienso de mí. Y lo que quisiera ser, porque eso es también un pensar de mí. Tal es mi rostro visible, el único que conozco. Un rostro que es una máscara, una imagen” (*PL*: 86).

A propósito de la poesía, habría que señalar que para el joven Paz también cumple, aunque de manera distinta, la función especular que había señalado en la escritura del diario¹⁵. Sobre este tema explica en “Vigilias” II: “Aspiro en mis poemas a [...] representar

¹⁵ Al final de su vida Paz retoma la idea de la poesía como diario, aunque, desde luego, su formulación adquiere mayor complejidad que la elaborada en esta época temprana, ya que al reflejo del propio autor en la poesía incorpora la apropiación transformadora del lector: “La poesía puede verse como un diario que cuenta o revive ciertos momentos. Sólo que es un diario impersonal: esos momentos han sido transfigurados por la

con toda fidelidad a mi alma. La poesía siempre sirve para liberar y para expresar al poeta.” (PL: 74-75), mientras que la escritura del diario tiene una función racionalizadora y subordinada a la poesía, aunque fundamental: “Yo me persuado de la bondad del diario: con él quiero justificar a mi voluntad y a mi apetito, expresados en la poesía, mediante este otro apetito de la razón que siempre intenta descifrar y, vanidosamente, prever y autorizar a la voluntad y al deseo, a la parte afectiva del hombre” (PL: 77). Por lo anterior, en esta primera etapa la poesía significa la posibilidad de una expresión libre y auténtica, mientras que la escritura del diario representa el “apetito de razón”, contra el que — paradójicamente, porque a continuación veremos que también lo valora— Paz se manifestó desde la primera serie de sus *Vigilias*, descalificándolo como forma válida de conocimiento.

Por otra parte, la referencia a la autorreflexión ante el espejo¹⁶ y sus variantes (lenguaje, escritura o pensamiento) en las *Vigilias*, lleva al joven Paz a reconocer en el efecto disolvente del humor una manifestación radical de la distancia crítica que cuestiona cualquier tipo de certezas y valores: “El humor es la forma superior de la desconfianza del hombre hacia sí mismo. El humorismo nace del pensamiento radical, total. Todo humorista es un moralista desilusionado” (PL: 91).

Ya he mencionado que en este primer Paz, la exploración interior está también motivada por la necesidad de alcanzar una definición moral, preocupación que desde “Ética del artista” había ocupado un lugar central en sus meditaciones. Así, si bien la

memoria creadora. Ya no son nuestros sino del lector. Resurrecciones momentáneas, pues dependen de la simpatía y de la imaginación de los otros” (OP11: 18).

¹⁶ Desde la antigua Grecia, la invención de la filosofía supuso el predominio de la visión sobre los demás sentidos, de manera que la actividad teórica, especulativa y reflexiva aparece siempre asociada a la metáfora del espejo. César González explica detalladamente esta relación en “La mirada y el nacimiento de la filosofía” (1999).

reflexión en *Vigilias* tiene como propósito inicial la exploración interior, acto seguido la proyecta con un “sentido moral” sobre el mundo: entre los temas que aborda desde este ángulo se encuentran la soledad del hombre frente a la naturaleza, la libertad y el destino humanos, la relación entre la vida y la muerte, la conciencia del pecado en el mundo moderno y la inhumanidad del ideal de progreso vigente en el mundo capitalista: “Toda reflexión del hombre sobre sí mismo supone una incursión hacia esta última y vigilante conciencia, caverna de la seguridad vital, que llamamos ‘sentido moral’” (*PL*: 88).

La trayectoria de este doble movimiento reflexivo mantiene una cierta afinidad con el pensamiento de Novalis, para quien la exploración de la propia interioridad constituía, necesariamente, el punto de partida del sujeto:

Soñamos con viajes por el universo; pero ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro (Novalis 1942a: 6-7).

Así, la mirada interior es condición previa para reunirse con la verdadera objetividad, ya que se trata, al mismo tiempo, de una “mirada hacia la verdadera realidad exterior”. De acuerdo con la interpretación de Albert Béguin, para Novalis la introspección permite llegar a aquello que se encuentra más allá de las apariencias fugitivas y tiene la posibilidad de proporcionar un conocimiento profundo: para él “todo descenso dentro de uno mismo, toda mirada hacia el interior de nosotros mismos, es, al mismo tiempo, una exaltación, un vuelo hacia el cielo, una mirada hacia el mundo exterior verdadero” y, sin embargo, ese descenso hacia el interior —también conocido como “orfismo romántico”— sólo constituye la primera etapa del “camino misterioso”. Quien permanece allí se queda a

medio camino, dice Novalis, pues es necesaria “una mirada eficaz hacia el exterior, una observación activa, autónoma, perseverante, del mundo exterior” (Béguin 1954: 109-110).

Con respecto a la obra de Octavio Paz me parece claro que desde su más temprana etapa, incorpora no sólo la introspección sino también esa “observación activa” sobre el mundo exterior que exigía el poeta alemán, la cual desarrolla, sobre todo, en los textos en prosa que escribió a lo largo de las siguientes seis décadas, en los que aborda los temas más diversos, desde ensayos sobre política y moral, crítica de arte y literatura hasta artículos sobre preocupaciones y tópicos contemporáneos.

Por otra parte, cabe destacar que el subtítulo de las *Vigilias*, “Fragmentos del diario de un soñador”, establece una sugerente oposición entre la vigilia y el sueño, en la que el primero de dichos términos aparece como metáfora de la actividad reflexiva y consciente de ese soñador que es el poeta. En ese sentido, la vigilia se asocia a la escritura en prosa, mientras que el sueño, como en los poetas del romanticismo, aparece como el espacio por excelencia de la poesía.

Ciertamente, el sueño constituye uno de los tópicos románticos fundamentales; ya Albert Béguin ha señalado que: “[para los poetas románticos] la relación entre la poesía y el mundo del sueño era una experiencia; el desprecio de lo ‘real’, el subjetivismo del arte, el valor de la revelación conferida al mundo creado por el poeta” (Béguin 1986: 24). No obstante, el romanticismo no rechazaba la vigilia, sino que aspiraba a un estado de unión entre ambas tendencias: la actividad reflexiva y la poética. Dice Novalis: “El día llegará en que el hombre no dejará de estar despierto y dormido a la vez. Soñar y al mismo tiempo no soñar: esta síntesis es la operación de un genio, por lo que ambas actividades se refuerzan

mutuamente” (cit. en Béguin 1954: 111). Incluso Novalis destaca la superioridad de la vigilia sobre el sueño y “desea en secreto estar siempre despierto”.

Más allá del título de las *Vigilias* pacianas, me parece que ambas tendencias, la vigilia y el sueño, con todas las connotaciones que éstas adquieren en el romanticismo, aparecen sugeridas desde este diario íntimo, ya que desde esta etapa inicial de su obra, es clara la doble vertiente que será constante a lo largo de su vida: por un lado, la producción poética, y por el otro, la permanente reflexión sobre sí mismo y sobre muy diversos temas, entre los que destaca la naturaleza y la función de la poesía misma.

1.3.2 El hombre escindido

Además de la reflexión y la autorreflexión, ya mencionadas, en las *Vigilias* Paz aborda temas como el de la soledad del hombre frente a la naturaleza¹⁷, la identidad entre el amor y la poesía, la correspondencia entre la mujer y el mundo, así como la relación entre conocimiento y deseo, entre otros que, reelaborados y enriquecidos, constituirán más tarde las ideas esenciales de su poética madura. Todos estos tópicos aparecen insertos en el marco de una teoría del conocimiento sostenida por lo que después Paz mismo identificará con la visión analógica de la naturaleza¹⁸ tan cara a los representantes del hermetismo romántico, y que, además de la reflexión, años después —tras profundas reelaboraciones—

¹⁷ Müller-Bergh observa que en *Vigilias* se “revela el dolido anhelo fáustico de penetrar y conocer la relación entre todas las cosas del universo [...] y así ordenar y dar forma al caos disolvente que nos circunda”, además de que en los fragmentos que conforman este diario íntimo, Paz “elabora y ahonda las preocupaciones que asoman en *Luna silvestre*: la poesía es la manera de sondear un misterioso mundo enemigo y hostil al ser humano” (1979: 60).

¹⁸ Dicha visión analógica está sostenida en la semejanza, cuya importancia en la construcción del saber occidental ha sido analizada por Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, ya que, en gran medida “fue ella la que guió la exégesis y la interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas” (Foucault 1968: 26).

se convertirá en el otro gran núcleo temático paciano. Ambos núcleos, aún no claramente definidos ni articulados en estos textos tempranos, esbozan embrionariamente las dos características básicas de lo que en *Los hijos del limo* definirá como esenciales del romanticismo y que corresponden, respectivamente, a la ironía y a la analogía.

La primera serie de *Vigilias* (1935) plantea la soledad inherente al hombre frente a la naturaleza y su imposibilidad de integración con el mundo natural. Este estado de cosas sería el resultado de la “exigencia humana de representación”, afirma Paz:

Jamás entenderemos su simplicidad y su fuerza [del universo], porque cuando lo intentamos lo reducimos a un seco, trunco sistema. [...] Será preciso aprender a vivir como la hierba o la nube. Aprender a morir como los frutos. Pero el destino del hombre no es ese, sino otro, terrible aprendizaje: el conocer, el penetrar. Y hacer claras y fáciles las cosas, aun a costa de su riqueza y verdad. [...] La verdad no es racional (PL: 64).

A partir de esta premisa, construye una oposición entre conocimiento racional y poético, cuyos antecedentes ya había planteado en “Distancia y cercanía de Marcel Proust” (1933). En este ensayo anterior había definido el orden humano como “plan, trazo y rectificación de la Naturaleza” y a la poesía como “su antítesis, su imagen contraria: representa el desorden y lo arbitrario, es decir, el orden de la naturaleza”, la cual permite acceder “a los extraños parajes en donde nace la vida” (PL: 122). En “Vigilias” I esta oposición se expresa mediante los conceptos “entender” y “comprender”, que corresponden, respectivamente, a la pretensión racional de significación y a la experiencia poética, esa “apasionada y heroica disolución del hombre en el mundo”:

El que entiende no comprende nunca. Locos disueltos en la poesía soportan y comprenden la locura de la naturaleza. [...] Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiera en el universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas (PL: 64).

Si bien en estos fragmentos Paz incluye algunas referencias a Nietzsche, cabe señalar que la descalificación de la razón como instrumento eficaz de conocimiento del mundo forma parte de la reacción antiintelectualista que caracterizó al movimiento romántico desde sus orígenes y que significó un retraimiento espiritual hacia lo profundo, privilegiando la vida interior expresada a través de la energía creativa contenida en los sueños, la poesía, el delirio y la experiencia religiosa, únicas fuentes de verdad y conocimiento profundo (*Cfr.* Berlin: 63-71). En ese sentido, las afirmaciones contenidas en las dos últimas citas de las *Vigilias* pacianas se inscriben totalmente en la concepción epistemológica sostenida por el romanticismo, e incluso parecen parafrasear los siguientes fragmentos de Novalis: “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real [...] Cuanto más poético, más verdadero” (Novalis 1942a: 43) y “Sólo un artista puede adivinar el sentido de la vida” (Novalis 1942a: 41), o bien la consideración de Rimbaud de que “nuestra pálida razón nos oculta lo infinito” (cit. en Raymond: 31).

En “Vigilias” II Paz volverá a insistir en que la razón es ineficaz como instrumento de conocimiento, pues al proceder objetivamente, por generalidades y abstracciones, “mutila la vida, porque no puede abarcarla en toda su riqueza” (*PL*: 82). No obstante, afirma que “no se trata de destruir la razón, sino de encontrar al verdadero alimento” (*PL*: 80), y ése, sólo lo proporciona la poesía.

A la luz de la crítica que en estos textos iniciales hace Paz a la necesidad humana de “representar” y de “dotar de significado al mundo”, creo pertinente señalar que esta preocupación se convertirá en una constante a lo largo de su obra. Desde entonces, y a pesar de las transformaciones y los cambios que se producirán en su pensamiento a lo largo de los años, coexisten en su obra el pensamiento crítico y reflexivo —tal como lo

observamos al abordar sus meditaciones acerca de la escritura del diario— con la crítica de ese pensamiento o, como el mismo Paz lo denominaría después, la “crítica de la crítica”.

1.3.3 Esbozo de una concepción analógica de la naturaleza

La estrategia de contraponer el conocimiento racional y el poético, que — como la mayoría de estos iniciales planteamientos— será desarrollada muchos años después en *El arco y la lira*, sirve como punto de partida a Octavio Paz para empezar a establecer el marco de lo que después aparecerá como una concepción hermética de la naturaleza basada en la analogía y que, según él mismo reconocerá más tarde, se encuentra en la base del movimiento romántico¹⁹.

Ahora bien, conviene señalar que la analogía es un concepto que el romanticismo asumió de la herencia neoplatónica y hermética que le llega desde el Renacimiento, pero cuyas raíces se encuentran en Pitágoras²⁰. De acuerdo con César González, en el *Timeo* platónico aparece la idea pitagórica de que se puede encontrar la relación entre lo humano y lo divino si estudiamos el cosmos y tratamos de determinar su orden, su estructura. Así, para Platón existe un orden cósmico (eterno, ideal, no sujeto al devenir) con el que el orden humano (creado por el Demiurgo a partir de “una armoniosa mezcla de elementos ya existentes, combinados según ciertas normas de orden y belleza”, y según el modelo ideal)

¹⁹ En *Los hijos del limo* Octavio Paz asegura que la poesía moderna —que surge con el romanticismo alemán— buscó fundarse en un principio anterior a la modernidad y que, inclusive, se opuso a ella: la visión analógica de la naturaleza. (Cfr. *HL*: 10)

²⁰ Al explorar la noción de analogía en la antigua Grecia, César González encuentra sus orígenes en la doctrina pitagórica, para la cual a) cada alma individual proviene de una naturaleza divina a la cual se asemeja, b) lo anterior equivale a la existencia de una analogía entre el macro y el microcosmos, ya que comparten el mismo principio de orden; c) la unidad del todo debe ser finita y limitada, ya que de otra manera no podría ser reproducida analógicamente en el individuo; y d) la analogía entre el todo y la parte consiste en una proporción (o armonía) entre sus elementos. Además, en el sistema pitagórico es fundamental la noción de parentesco de todos los aspectos de la vida y el universo (González 1994: 7-19)

mantiene una relación de analogía, ya que son semejantes porque comparten un mismo principio de orden. Por lo anterior, la analogía en el antiguo pensamiento griego consistiría en una proporción o armonía (tanto en su estructura interna como en su relación con el todo) entre el todo y la parte; en ese sentido se trata de un tercer elemento que media entre dos cosas, las enlaza, las aproxima (González 1994: 22-24).

Bajo esa misma lógica me parece que hay que entender la concepción analógica de la naturaleza que se empieza a delinear en las *Vigilias* pacianas y que a grandes rasgos puede definirse de la siguiente manera: si la naturaleza es incognoscible e indescifrable es porque el ser humano pretende imponerle un orden y una serie de categorías que no provienen de ella. En realidad, el mundo natural obedece a un “orden secreto” que expresa la relación analógica entre el macro y el microcosmos y que supone una conexión esencial entre todos los elementos, sean cósmicos, terrenales o espirituales, la cual se expresa mediante semejanzas y correspondencias entre todos los elementos del mundo (y del lenguaje), en virtud de lo cual una cosa nos remite automáticamente a otro elemento análogo y así sucesivamente. No está por demás insistir en el hecho de que, desde esta concepción, ni la ciencia ni la filosofía poseen la capacidad para conocer y explicar al mundo en su esencia más profunda, ya que el único ser que puede captar la complejidad de lo real, reducida siempre por la razón, es el poeta. Como para los primeros románticos y sus continuadores simbolistas, el artista (que no es otro que el poeta) es el hombre entre los hombres, capaz de percibir —como videncia o intuición y siempre gracias a los poderes de la imaginación— el orden que organiza secretamente al mundo en una compleja red de relaciones y correspondencias entre todos los elementos. Dado que dicho orden escapa a la razón humana, la función principal del poeta es servir de mediador entre dicho

conocimiento y las demás personas. En palabras de Schlegel: “Transmitir y llegar a ser transmitido constituye toda la vida superior del hombre y cada artista es mediador para los restantes” (en Braun y Seijo 1993: 193). En ese mismo sentido, Baudelaire afirmó también que el poeta no es “sino un traductor, un descifrador” de aquellas correspondencias que —siguiendo a Swedenborg— existen tanto en lo espiritual como en lo natural y establecen relaciones significativas y recíprocas entre “forma, movimiento, número, color, perfume” (Baudelaire 1984: 116).

1.3.4 La aspiración a la reintegración con el mundo

La afirmación inicial de Paz acerca de la distancia que separa al hombre del mundo natural define la permanente aspiración a la reconciliación y a la unidad con la naturaleza a lo largo de toda su obra, aspiración que entraña, desde esta primera etapa de su poética, la posibilidad de trascender el tiempo histórico y de experimentar un estado de disolución en el mundo. No resulta gratuita la referencia que hace en “Vigilias” III acerca de una tendencia que observa en el arte moderno y que consiste en el regreso a una suerte de unidad primigenia en la que prevalece el instinto y la sensación, por lo que la califica como un “nuevo romanticismo”:

Buena parte del arte moderno [...] nace de una huida hacia la naturaleza. [...] Esto es el nuevo romanticismo, que busca, defiende y rescata no a la conciencia del hombre, no al individuo, no a lo que separa y aísla, sino a lo que liga. Romanticismo que no enarbola la bandera de la pasión individual, del sentimiento oprimido, del yo en libertad, como en el diecinueve, sino la del instinto, la de la sensación, la de lo más antiguo: esa solidaridad [...] que [...] nos hace hermanos del hombre y nos da la clave de nuestra semejanza bajo la gran noche amenazante (*PL*: 91).

Ese “nuevo romanticismo”, ha explicado Stanton, se refiere al que el joven Paz identificó en la obra de D.H. Lawrence, cuya prosa plantea “una poderosa afirmación ritual (y religiosa) de la sexualidad y el erotismo” (Stanton 2000: 82), oponiendo de manera radical la naturaleza primitiva que se expresa en el sexo y la cultura moderna.

Como consecuencia de la permanente aspiración humana a la reconciliación o unión con el mundo, el amor, es decir, la unión física y espiritual de los amantes, ocupa un lugar central en la poética de Paz, ya que no sólo simboliza la fusión entre elementos opuestos y complementarios, sino que, además posee una cualidad asociativa fundamental, equiparable con la de la imaginación y la de la poesía, que permite “tocar” al mundo²¹: “Te tocamos mundo intocable, a través de la muerte y el amor, a través del conocer y la Poesía” (PL: 69).

En virtud de lo anterior, en “Vigilias” I se refiere al amor como “Poesía del principio”, que nos vuelve anónimos, impersonales y eternos, de manera que el erotismo se perfila como una vía privilegiada de “regreso a la vida ciega del principio” en la que se recorren “todos los seres hasta adquirir una vida mineral” (PL: 65). La fuerza vital del erotismo se debe a la íntima conexión entre el ritmo de la sangre palpitante, los minerales, la luz y el ritmo del planeta. Y es que en Paz, como en toda la antiquísima tradición de la que abreva, se encuentra una de las ideas básicas del *Timeo* platónico, que consiste en la concepción del cosmos como un ser vivo, dotado de alma, con el que todo en la naturaleza mantiene una íntima relación de analogía o correspondencia.

²¹ A propósito de este tema, Irving Singer afirma que “la mayor parte de los románticos pensaba que el amor nos permite conocer el universo y apropiarnos de él mediante un anhelo interminable de ser uno con otra persona, o con la humanidad, o con el cosmos como un todo” (Singer 1992: 320-321).

Si bien el erotismo se ha perfilado ya como el camino privilegiado para producir en los amantes la experiencia de la recuperación del tiempo primigenio, para Paz la poesía tiene una función análoga. En “Vigilias” II afirma:

Con la poesía el poeta recobra la inocencia, recuerda el Paraíso Perdido y come de la manzana antigua. Pero, ¡qué duros páramos, qué desiertos hay que atravesar para llegar a la fuente! Una fuente que a veces es sólo un espejo resplandeciente y cruel, en el que el poeta se contempla sin saciarse, sin hundirse, reflejado por una luz impía (*PL*: 81).

En este contexto en el que se afirma la analogía entre el amor y la poesía, la figura femenina representa la mediación por excelencia entre el sujeto y el mundo, con el que se identifica. Mientras que desde el principio de su diario íntimo Paz afirma que “La mujer es la forma visible del mundo” (*PL*: 65), en “Vigilias” IV insiste en el carácter mediador de la mujer, la cual adquiere una dimensión revelatoria semejante a la naturaleza: “Eres como un relámpago [...] en la que bebo la sustancia perdida de la creación, imprevista revelación de que existe algo más que mi soledad y que mi sueño” (*PL*: 98).

Dado que la revelación de la amada tiene un antecedente en los *Himnos a la noche* de Novalis: cuando el poeta llora frente a su tumba, el rostro de la amada se le aparece como una revelación instantánea:

entonces [...] me vino un estremecimiento vespéral —que rompió de golpe el lazo del nacimiento, las cadenas de la luz. [...] y tú, entusiasmo nocturno [...] caíste sobre mí, [...] La colina se convirtió en una nube de polvo —a través de la nube distinguí el rostro transfigurado de mi amada (Novalis 1995: 35).

Finalmente, la afirmación del éxtasis amoroso —“vértigo inmóvil que nos disuelve [...] hasta tocar la muerte” (*PL*: 66), “fuerza elevada a lo divino” (*PL*: 68)— como una

experiencia sagrada, a la que se puede llegar a través de los sentidos²² parece hacer eco no sólo de la poesía de San Juan de la Cruz, en la que se identifica erotismo y experiencia mística, sino que también coincide con la “revelación de la carne” a la que aluden los siguientes fragmentos de Novalis: “No existe sino un templo en el mundo y éste es el cuerpo humano. Nada más sagrado que su digna figura. Inclinarsse ante los hombres es un homenaje a esta revelación de la carne...Tocamos el cielo al tocar un cuerpo humano” (Novalis 1942: 57) y “Así como el cuerpo está relacionado con el mundo, el alma se halla en relación con el cuerpo. Ambos caminos parten del hombre y terminan en Dios...” (Novalis 1942: 70).

En “Vigilias” III Paz retoma el tema del erotismo y abunda en la revelación, que consiste, básicamente, en una experiencia inefable en la que pactan los contrarios:

Al hundirme en tus ojos, al tocar este cuerpo vivo, limitado, sediento, de pronto infinito [...] ¿Qué me revelas de pronto? Es como si tocara el sitio donde todo nace o, mejor, donde todo alcanza tal insensata plenitud, tal lucidez indecible, tal intensidad que [...] contemplo y me contemplan simultáneamente, la vida y la muerte, lo eterno y la nada, la soledad y la compañía (PL: 93).

En la cuarta serie de este diario íntimo insiste en la aspiración a la unidad, que tiene posibilidad de realización a través de la relación erótica. En esta última serie aparece la clara referencia a la mujer como posibilidad de experimentar ese instante de revelación que se produce en el acto amoroso, así como la definición de esta experiencia en términos de “salto mortal”: “El amor vive de absoluto y eternidad [...] en un instante” y “Amar es dar un salto mortal” (PL: 99 y100).

²² Dice un fragmento de Vigilias III: “Hay otros medios de conocimiento; los sentidos, el goce de las otras potencias, pueden revelarme rostros más escondidos y secretos, íntimos y puros” (PL: 86).

El pensamiento analógico en Paz también se manifiesta en la identificación del erotismo como una forma de relación que rebasa el ámbito meramente humano y que está presente en la naturaleza. El amor constituye una vía de acceso tanto a los misterios cósmicos como a los de la poesía, además de que descubre la secreta correspondencia entre el universo y la amada. De alguna manera, el hombre es concebido como un microcosmos que contiene y refleja al macrocosmos, por lo que operan bajo los mismos principios: “La relación entre todos los seres de la creación no sólo es una relación causal sino erótica, religiosa” (PL:105).

I. 4 La presencia de Novalis en *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*

Paralelamente a la escritura en prosa de las *Vigilias*, en las que, como hemos visto, se empiezan a plantear los rasgos esenciales —marcadamente románticos— de su visión poética, Octavio Paz escribió tres poemas largos: *Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra* y *Noche de resurrecciones*, cuya propuesta básica fue “volver al mito original, al mito de Adán y Eva, al mito del origen fundador”, anhelo central en el romanticismo (Ulacia: 73).

Puede decirse que estos tres poemas largos son la contraparte poética de las *Vigilias*, ya que, además de que en la primera serie de su diario íntimo el autor comenta directamente el primero y el último cantos de *Raíz del hombre*²³, tanto en la reflexión en prosa como en la práctica poética el autor explora esencialmente el mismo terreno temático: desde la definición del ser de la poesía hasta el establecimiento de las principales líneas que sostienen la visión analógica de la naturaleza que empieza a gestarse en esta etapa temprana de la obra de Octavio Paz, algunas de las cuales ya fueron señaladas a

²³ Serie fechada en agosto 1935 (PL:66 y 67-68, respectivamente)

propósito de las *Vigilias* y otras correspondencias que indicaré en los siguientes apartados, dedicados a la lectura de *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*.

1.4.1 *Raíz del hombre*

Para empezar con *Raíz del hombre*, escrito entre 1935 y 1936 y publicado como *plaque* en 1937²⁴, Manuel Ulacia relata que el propio Paz le comentó que con esta composición quiso rebelarse contra la estética de un arte puro, por lo que intencionalmente buscó escribir un poema neorromántico que reafirmara “lo terrestre, el erotismo, la muerte, el amor” (Ulacia: 73).

En opinión de Müller-Bergh, el poema introductorio, denominado “Testimonios”, y los quince cantos subsiguientes que componen *Raíz del hombre* mantienen una continuidad con los poemas de *Luna silvestre*, ya que “sondean la experiencia amorosa en todos sus aspectos trascendentales” (Müller-Berg: 63), aunque también perciben algunos cambios formales en la eliminación de elementos superfluos y la condensación expresiva.

De inicio hay que señalar que el título de este poema largo evoca uno de los grandes tópicos románticos: el descenso hacia las profundidades del ser, hacia sus orígenes y esencia primigenia, sugerido por el término “raíz”. En la *plaque* de 1937 aparece un epígrafe de Goethe que no se incluye en la edición siguiente²⁵, el cual subraya el movimiento hacia el interior evocado por el título: “Desciende a la tierra en formas mil, / flota sobre las aguas y vaga por los campos. / En mi juventud tenía forma de mujer”. Además, dicho epígrafe manifiesta algo ya señalado por Anthony Stanton: la invocación de la presencia femenina como encarnación de la divinidad, la cual preside todo el libro y representa la exploración de un nuevo camino poético: la “inmersión en corrientes más

²⁴ Por la editorial Simbad, el 3 de enero de 1937.

profundas y más vastas: el lector se encuentra frente a una poesía auténticamente erótica que enlaza a los amantes con las energías subterráneas del mundo natural. Se canta al Amor como fuerza elemental: no a una mujer individual.” (Stanton 2000: 73). De acuerdo con este crítico, la principal diferencia con relación a la poesía amorosa anterior es la aparición, propiamente, de una poesía erótica en la que se produce una transfiguración mítica de la mujer real en el mismo sentido en que esto ocurre en los *Himnos a la noche* de Novalis, cuya lectura —según reconoció él mismo— ejerció una notable influencia en sus poemas largos de esta primera época.

Además de lo mencionado en el párrafo anterior, me parece hay algunos otros elementos de *Raíz del hombre* que pueden relacionarse con la cosmología y la metafísica condensada en los *Himnos a la noche*. Para Novalis —como también ocurre en Paz— la unión amorosa representa el anhelo de totalidad, que es una de las principales aspiraciones espirituales del hombre. Tanto en Novalis como en muchos otros autores románticos el amor se asocia al sueño, la vocación poética, la muerte y la experiencia de lo sagrado, pues permite trascender las limitaciones humanas y establecer una conexión con lo divino²⁶. Para el poeta alemán el hombre se afana por encontrar sentido en la naturaleza, así como en su propia transformación como individuo a partir del desarrollo pleno de todas sus potencias, lo cual es posible gracias al impulso amoroso.

²⁵ En 1942 forma parte del libro *A la orilla del mundo*.

²⁶ De acuerdo con Irving Singer, la concepción romántica del amor se nutre de una larga tradición que abarca desde el platonismo, el cristianismo medieval, el neoplatonismo renacentista, así como diferentes aspectos del amor cortésano: “De Platón y los neoplatónicos [los románticos] heredaron la búsqueda de la pureza que trasciende a la experiencia sexual ordinaria, ya que el verdadero amor es para ellos una relación ideal que raras veces aparece en el mundo empírico. Del cristianismo —particularmente del misticismo extático [...] tomaron la noción de un amor interpersonal que permite al amante compartir la divinidad. En el amor cortésano vieron un intento por justificar entre hombre y mujer una intimidad que sería comparable al amor religioso” (Singer 1992).

Como ya mencioné a propósito de las *Vigilias* pacianas, en *Himnos a la noche* Novalis relata la experiencia sufrida al revelársele el “rostro transfigurado” de Sophie, su amada muerta. Dicha experiencia, de índole religiosa, “rompió de golpe las cadenas del nacimiento, las cadenas de la luz” (Novalis 1995: 35).

Desde el primer himno del texto de Novalis se formula una oposición entre vida y muerte, simbolizada en el poema mediante la antítesis entre el mundo de la luz y el mundo de la noche, en la que esta última ocupa el lugar principal. Si bien la luz representa el “Alma íntima de la vida”, cuya presencia “revela el prodigioso esplendor de los reinos de este mundo”, el poeta se vuelve hacia la “sagrada, inefable, misteriosa noche”, en la que un “hábito de profunda melancolía hace obrar las cuerdas de mi alma” (Novalis 1995: 27). La noche, afirma Novalis, abre en nosotros unos “ojos infirmos”, que ven más lejos y con mayor penetración.

La luz aparece, entonces, vinculada a la alegría, a la vida y al aspecto sensorial del mundo; en tanto que la noche se presenta como un elemento sagrado e inefable, asociado a la melancolía y a la muerte, así como a la vocación poética. Ante el “poder invisible” de la noche y la “inefable emoción” que provoca, exclama Novalis: “¡Qué pobre y pueril me parece entonces la luz —cuán halagüeña y bendita la despedida del día!” (Novalis 1995: 29), por lo que la noche se revela como la verdadera vida y la amada, “mi tierna amada—adorable sol de la noche” (Novalis 1995: 30), encarna la síntesis entre ambos elementos.

Como en los *Himnos a la noche* de Novalis, en que se establece la oposición básica entre la luz del día y la oscuridad nocturna, el poema inaugural de *Raíz del hombre*, “Testimonios”, introduce el contraste novaliano entre el mundo de las apariencias, que aquí

aparece reducido a “ruinas de la luz y de las formas” y la densa sombra que proyecta el “árbol vivo” del Amor (así, con mayúsculas):

Las ruinas de la luz y de las formas
glorifican, Amor, tu densa sombra,
la sombra en que se agolpan mis latidos,
árbol vivo en relámpagos crecido,
ante el rumor confuso de los suyos. (AOM: 55)

La estrofa siguiente sugiere la idea básica del romanticismo de que junto al mundo aparente existe *otro* mundo, más vivo aunque secreto e invisible, gobernado por un dios “frenético y oscuro”, el Amor, representado por la metáfora de una “llama” “insaciable, secreta y temerosa”, que, al mover “al silencio tenebroso en cantos”, establece, de inicio, una correspondencia básica entre amor (específicamente erótico) y poesía:

Un dios, Amor, frenético y oscuro,
un dios vivo sin nombre y sin palabras,
mueve al silencio tenebroso en cantos,
a mi lengua deshecha en alarido,
al universo lento en una llama
que en su seno de fuego oculta a otra,
insaciable, secreta y temerosa (AOM: 55)

Esa llama, en la que se confunden amor y poesía, es expresión de la vida en continua transformación:

Por esa llama gimen ruseñores,
atraviesan la noche niños, formas,
torbellinos de semen, llantos, gritos,
hasta romper los bordes de la tierra
su exasperada inundación de espuma. (AOM: 55-56)

Asimismo, en la última imagen de esta estrofa, que sugiere la eyaculación masculina, alude a un movimiento que va de las profundidades del ser hacia la superficie y que supone la ruptura de “los bordes de la tierra”, es decir, de las fronteras, de los límites de la individuación, pero también se refiere a la experiencia de una nueva percepción del

mundo en la que el orden aparente —el mundo de la luz y de las formas— se transforma en una convulsión desbordada.

En el resto del poema se presenta una gradación de la pasión amorosa, esa “llama” planteada inicialmente, que aparece enunciada en el verso inicial de cada una de las siguientes tres estrofas acompañada por los adjetivos “viva”, “tibia” y “oculta”, respectivamente. En los tres casos se insiste en asociarla con la sangre (“negras corrientes de latidos”, “puente de latidos” y “me hundo en su sangre”) para reafirmar el carácter profundo, interno y sombrío de ese mundo oculto que sólo podemos intuir y que se revela en el éxtasis amoroso, permitiéndonos “tocar la muerte y el vacío”.

Si bien la “inundación de espuma” inicial expresaba un movimiento de adentro hacia fuera, el poema concluye con un movimiento opuesto:

Por esa oculta llama apago al mundo,
 arraso lo que vive sin amarla,
 reconozco su forma entre las sombras
 y me hundo en su sangre, para siempre. (AOM: 56)

Así, la experiencia erótica se presenta como posibilidad de trascender el mundo de la luz y de las apariencias y de intuir su verdadera esencia “entre las sombras”. El erotismo permite, en suma, que el sujeto experimente un proceso de inmersión hasta lo más profundo del ser.

En los quince cantos subsiguientes de *Raíz del hombre* se plantea una descripción de la experiencia amorosa desplegada en dos facetas: la primera de ellas abarca desde el canto I al X, en donde se incluye el encuentro de los amantes, la aparición del deseo, la experiencia de la pasión y el éxtasis de la fusión; y la segunda, comprendida por los cantos XI al IV, que muestra la otra cara del amor: la amargura de la separación, los lamentos por la ausencia, la soledad y la tristeza producidas por la pérdida de la amada. Finalmente en el

canto XV se produce una síntesis que revela la naturaleza paradójica y antitética de la experiencia amorosa.

En el canto I la voz poética se dirige a la amada, aludiendo a la inmovilidad y el reposo que siguen a la unión amorosa. Destaca en este breve canto la aparición de la imagen del árbol, que, en palabras de Anthony Stanton, es “símbolo primordial de la unidad indiferenciada, del Centro cósmico cuyo eje enlaza la vida subterránea con la tierra y el cielo” (Stanton 200: 76):

Más acá de la música y la danza,
aquí, en la inmovilidad,
sitio de la música tensa,
bajo el gran árbol de mi sangre,
tú reposas. Yo estoy desnudo
y en mis venas golpea la fuerza,
hija de la inmovilidad.

Este es el cielo más inmóvil,
y ésta la más pura desnudez.
Tú, muerta, bajo el gran árbol de mi sangre. (AOM: 57)

Con relación a las imágenes y metáforas contenidas en este primer canto, en “La religión solar de D.H. Lawrence” (PL: 101) el propio Paz indicó la presencia fundamental de la obra de Novalis y D.H. Lawrence en su concepción:

Con el fénix, el pájaro que renace de la llama, la sangre es uno de los emblemas de Lawrence. Tal vez su obsesiva repetición de la palabra *sangre* y de sus asociaciones sexuales y religiosas en mi primer libro (*Raíz del hombre*, 1937) sea un eco del fervor con que lo leí esos años. Lawrence me ayudó a reinventar el mito del primer día del mundo: bajo el gran árbol de la sangre, los cuerpos enlazados beben el vino sagrado de la comunión. La tonalidad religiosa de esta visión erótica —la frase puede invertirse: eros y religión son vasos comunicantes— aparece también en un poeta que yo leía en esos años: Novalis. Los amantes, dice el poeta alemán, “sentados a la mesa siempre puesta y nunca vacía del deseo”, consumirán la comunión de la carne y la sangre. Poesía a un tiempo erótica y eucarística, como en uno de los *Himnos a la noche* (el VII), leído y releído muchas veces:

¿Quién puede decir que comprende
 el misterio de la sangre?
 Un día todo será cuerpo,
 un solo cuerpo.
 Y la pareja feliz ha de bañarse
 en la sangre divina...

A propósito de estos versos de Novalis, Stanton ya ha hecho notar que Paz se equivoca en identificarlos como pertenecientes a los *Himnos a la noche*, tal vez por haber citado de memoria, ya que más bien provienen del séptimo de los *Cantos espirituales* del poeta alemán. De cualquier manera, en *Raíz del hombre* confluyen la poesía erótica y eucarística de Novalis con la pretensión de D.H. Lawrence de fundar una religión que hincara sus raíces en el sexo, por constituir lo más antiguo y esencial del hombre, tal como lo advierte Paz en la tercera serie de sus “Vigilias” (PL: 90).

El canto II sitúa el mes de Junio como el tiempo privilegiado del amor, ya que aparece como “el puro mes de carnes deslumbradas”. Sin duda destaca la descripción de una naturaleza luminosa, transparente, como contexto propicio para despertar el deseo sensual y la promesa de innumerables goces:

El mes de Junio, amante,
 estremece la luz, la piel, los labios,
 entrega dulces frutos invisibles
 y encendidos deseos;
 el mes de Junio nos entrega un día
 de música, de danzas, labios, besos. (AOM: 59)

Por otra parte, cabe señalar que es el único canto que se inscribe en un ambiente diurno y luminoso, ya que a partir del canto III la experiencia erótica se va a asociar a la noche —también descrita como “inmóvil oceano”—, que se configura como el espacio por excelencia de la pasión y de la fusión física de los amantes.

Además de la ausencia de luz en que se inscribe el acto erótico, también destaca la inexistencia de otro lenguaje que no sea el de los cuerpos. La “noche delirante” de los amantes supone la inmersión en una experiencia que trasciende las palabras e instaura la intuición de un orden primigenio y secreto del que se participa misteriosamente:

Asidos a la noche delirante,
no tenemos más voz que la del beso
que agrava la ternura en que crecemos,
ni más nombre que el silencioso, antiguo,
de la sangre arribando a las formas presentidas. (AOM: 61)

Así, son la oscuridad y el silencio los rasgos distintivos de esta experiencia en la que paradójicamente “todo calla bajo la voz ardiente de tu nombre” y la noche del amor deviene en “la noche desnuda de palabras”. Además de la influencia de la noche novaliana en este canto también me parece advertir el eco de “un no sé qué quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz, otro poeta que tuvo gran presencia en la obra temprana del joven Paz y que coincide con Novalis y D.H. Lawrence en la identificación entre el amor carnal y la experiencia religiosa. En el “Cántico espiritual” San Juan se refiere a una experiencia nocturna que me parece cercana a la planteada por Paz en *Raíz del hombre*:

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada, la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (San Juan: 20)

Además de que en la “Noche oscura” San Juan exclama lo siguiente:

¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada! (San Juan: 32)

En el canto IV de *Raíz del hombre* se vuelve a insistir en la imagen de la sangre y algunas metáforas acuáticas para referirse a ella, como un “secreto mar de espesas, sordas aguas”, y sugerir nuevamente la existencia de esa vida profunda, inconsciente y secreta, que corre paralela a la vida cotidiana y que es fundamental para el imaginario romántico. En este canto Paz propone al erotismo como experiencia eucarística (que proviene de Novalis) que, en un instante que trasciende el tiempo cronológico y el lenguaje, remonta a los amantes a un tiempo primigenio:

Esta es tu sangre, y éste
 el húmedo rumor que la delata.
 Y se agolpan los tiempos
 y vuelven al origen de los días,
 como tu pelo eléctrico si vibra
 la escondida raíz en que se ahonda,
 porque la vida gira en ese instante,
 ay latido cruel, irreparable,
 y el tiempo es una muerte de los tiempos
 y se olvidan los nombres y las formas. (AOM: 62-63)

En el canto V se insiste en el contraste entre las “Horas, desnudas horas” y el “secreto del tacto” que “corta el tiempo” y que en el éxtasis deja a los amantes “suspensos,/ en un mundo purísimo de formas,/ inmóviles y eternas, incorruptas” (AOM: 65).

En el canto VII destaca la imagen de los amantes que, unidos, experimentan un viaje a lo profundo en el que tocan las “sedientas fronteras, / silenciosas orillas de los cuerpos, / estremecido límite” que los pone en contacto con

[...] nuestro origen y raíces;
 retroceden edades, sueños, tiempos:
 el vegetal nos llama,
 la piedra nos recuerda
 y la raíz sedienta
 del árbol que creció en nuestro polvo. (AOM: 69)

Mientras que en el canto VIII se plantea la paradoja de la caída que supone la inmersión en ese mar invisible, tumultuoso, de negrísimas espumas, que conecta a los amantes con el principio del mundo, pero que implica, al mismo tiempo, un ascenso que no es otra cosa sino un renacer, en el canto IX se refuerza la idea del erotismo como un viaje a las profundidades, a partir de la reiteración de un último verso en las primeras cuatro estrofas y de nuevo en la séptima que dice “desciendo hasta tu sangre”, para culminar con la siguiente estrofa:

Junto a tu sangre quedo,
 en tinieblas y mudo,
 desierto de mi mismo en tu vacío
 [...] (AOM: 75)

la cual recuerda el final de las “Canciones del alma” de San Juan de la Cruz:

Quedéme y olvidéme
 el rostro recliné sobre el amado;
 cesó todo, y dejéme
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado. (San Juan: 32)

La primera parte de este conjunto de poemas, es decir, aquella que se concentra en la experiencia amorosa de fusión y plenitud, culmina con el canto X, en el que la insaciable “sed de lo invisible” y de totalidad —características tanto del romanticismo como de la poesía mística— alcanza el punto de desaparición de las fronteras entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la identidad de uno y otro amante cuando

Las lentas sombras del Amor ascienden,
 inundan nuestros ojos, nuestros cuerpos,
 como aguas sombrías,
 espesas, impalpables,
 calcinado silencio y mortal sombra. (AOM: 77)

Como en la cosmovisión romántica, alimentada por el neoplatonismo renacentista, en este canto se establece, además, una clara correspondencia entre la pareja arquetípica y

el universo que —como en el *Timeo* platónico— aparece dotado de vida y es movido por la misma fuerza que gobierna a los amantes, que no es otra que la del Amor:

Amoroso universo, mundo vivo,
 donde salta la sangre desasida,
 el ímpetu desnudo,
 enlazados, ardientes, invisibles. (AOM: 77)

Como ya lo señalé, a partir del canto XI en *Raíz del hombre* se explora el desencanto del amor, el deseo de destrucción del otro, la amargura y el llanto por la ausencia del ser amado. En esta faceta del amor la noche ha dejado de ser el espacio privilegiado del encuentro y se ha convertido en “estéril”. En los cantos subsiguientes (XII, XIII y XIV) se reiteran los lamentos, la soledad y la sed provocada por los recuerdos de la plenitud perdida, así como el efecto destructivo de ese fuego que, en un principio, simbolizó la energía creadora de la pasión y que, tras la separación y la pérdida, calcina tanto los nombres (“mi nombre, el tuyo, el nuestro”) como el mundo mismo.

Finalmente, el canto XV cierra *Raíz del hombre* con el reconocimiento del carácter ambivalente del Amor:

Bajo el desnudo y claro Amor que danza
 Hay otro negro amor, callado y tenso,
 Amor de oculta herida. (AOM: 87)

Así como la aceptación final de una íntima, inseparable, relación entre la experiencia amorosa y la muerte, ya que si bien en la etapa de plenitud parece hacernos olvidar la finitud de la vida, ante la pérdida del ser amado y el sufrimiento que conlleva esta experiencia, la muerte se nos revela como única realidad. Así, concluye el canto:

Bajo este amor de fieras agonias
 hay una sed inmóvil,
 un enlutado río,
 presencia de la muerte,

donde canta el olvido nuestra muerte.

Bajo esta muerte, Amor, dichoso y mudo,
no hay venas, piel ni sangre,
sino la muerte sola;
frenéticos silencios,
eternos, confundidos,
inacabable Amor manando muerte. (AOM: 88)

Con relación a este último canto, me parece que además de expresar la profunda identidad entre amor y muerte presente en *Los himnos a la noche* de Novalis, la afirmación del carácter paradójico del sentimiento amoroso también puede contener algún remoto eco de otro poeta clásico español que, junto con San Juan de la Cruz, se convertiría para Paz —en su último ensayo de esta primera época, “Poesía de soledad y poesía de comunión”— en paradigma de la conciencia moderna: Francisco de Quevedo, quien en un conocidísimo soneto define al amor como “herida que duele y no se siente;/ [como] un soñado bien, un mal presente”, esto es, como abismo en “el que en todo es contrario de sí mismo” (Quevedo: 138).

1.4.2 *Bajo tu clara sombra*

Entre 1935 y 1937 Octavio Paz escribe los diez poemas de *Bajo tu clara sombra*²⁷, cuya concepción, al igual que *Raíz del hombre*, también está fuertemente determinada por la lectura de los *Himnos a la noche* de Novalis. Este otro poema largo de Octavio Paz es un canto al poder mágico de la poesía y del amor erótico expresado en diez secciones seminarrativas — estructura semejante a los *Himnos de la noche*— cada una de las cuales centrada en un “momento” del desarrollo anecdótico: el nacimiento del lenguaje y su

²⁷ Algunos fragmentos de este poemario se publicaron en Valencia, en 1937, como parte de *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. En 1941 aparecen como *plaque* independiente y posteriormente se incluyeron en *A la orilla del mundo*. En 1960 aparece una versión corregida en *Libertad bajo palabra*. Judith Goetzinger ha estudiado la evolución de este poema largo en sus tres versiones (Goetzinger 1979).

correspondencia con el mundo; la conexión entre el amor y la poesía en la recuperación de la inocencia perdida; la figura femenina y el deseo erótico como posibilidad de una experiencia originaria y de carácter sagrado; la identidad entre la mujer y el mundo; el instante del éxtasis y la revelación; y, finalmente, la noche de la ausencia y la poesía como fuente de presencia.

De entrada, es importante mencionar que la oposición novaliana entre luz y oscuridad aparece sugerida en el título de este otro poema largo de Paz, aunque la oscuridad que evoca el sustantivo “sombra” no es total y además está matizada por el adjetivo “clara”. Por lo anterior, la oposición que en sentido fuerte se despliega en los *Himnos a la noche* entre vida y muerte con todas las connotaciones ya referidas anteriormente, no aparece exactamente igual en este conjunto de poemas.

Mientras Novalis se pronuncia a favor de la noche y la muerte, concentrándose en una experiencia intelectual y metafísica²⁸, desde el mismo título de *Bajo tu clara sombra* Paz sugiere un predominio del elemento luminoso sobre la oscuridad, privilegiando la experiencia vital del amor que cobija, pero que, además, es capaz de religar al individuo con el mundo gracias a su dimensión básicamente sensorial:

bajo tu clara sombra
nacen ojos y manos que se gozan
con la caricia antigua de la tierra (AOM: 31)

Así, si bien los *Himnos a la noche* constituyeron un modelo para la escritura de *Bajo tu clara sombra* y es posible detectar importantes puntos de contacto entre ambos conjuntos de poemas, también existen profundas divergencias en la manera en que Paz se apropia y

incluyeron en *A la orilla del mundo*. En 1960 aparece una versión corregida en *Libertad bajo palabra*. Judith Goetzinger ha estudiado la evolución de este poema largo en sus tres versiones (Goetzinger 1979).

actualiza a su precursor romántico. Y es que hay que destacar el hecho de que desde su más temprana juventud, Paz se manifestó como un poeta fuerte, en el sentido que le da al término Harold Bloom, asimilando la influencia de sus predecesores pero sin duda adaptándola e imprimiéndole su toque personal.

Por otra parte, quiero indicar que en *Bajo tu clara sombra* la referencia al lenguaje y a la poesía va a ser constante y constituye uno de los polos (además del amor, con el que se identifica) alrededor de los cuales giran los diez poemas que componen la *plaque*. Por lo anterior, resulta significativo que el primer poema se refiera directamente a la génesis del lenguaje gracias al poder creador de la poesía, esa “voz” que arde en la noche:

Nacían las palabras
y eran como palomas y luceros.
En mis venas la sangre llameaba,
ardía en la noche mi voz,
arquitecto del más alto de los sueños,
[...] (AOM: 29).

En virtud de lo que se revela como el poder mágico de la poesía, el nacimiento de las palabras conlleva, asimismo, la creación del mundo:

Nacía el mar
y verdes presagios en el mar.
Nacía el mundo,
nacía en áureos nombres. (AOM: 30)

La fuerza creadora del lenguaje poético planteada en este poema de Paz se inscribe, en primera instancia, dentro de la tradición bíblica que sostiene que la creación del mundo fue producto de la acción divina de nombrar cada uno de los seres y objetos que lo pueblan, aunque también forma parte de la herencia platónica expresada en *Cratilo* y que

²⁸ Habría que mencionar que en otros textos Novalis festeja también el amor carnal, y este tópico será, posteriormente, señalado por el propio Paz.

está presente en el pensamiento de Novalis, para quien “escribir es engendrar” (Novalis 1942: 35). Como en los poetas del primer romanticismo alemán, el lenguaje es parte fundamental de la visión analógica de la naturaleza que se expresa tanto en las *Vigilias* como en *Bajo tu clara sombra*, pues mantiene una relación de semejanza con el mundo, de tal manera que el acto de pronunciar o escribir una palabra implica la invocación y concreción del objeto designado. En esta concepción, el lenguaje posee poderes mágicos que actúan directamente sobre la realidad, no sólo transformándola sino también creándola, tal como puede constatarse en los dos fragmentos iniciales de *Bajo tu clara sombra* citados líneas arriba.

La concepción romántica de la poesía como “la rama más noble de la magia” (Schlegel 1994:117) tiene sus fuentes en el neoplatonismo y la tradición hermética y ocultista que sostienen que la poesía es lenguaje que recupera los poderes originarios del acto de nombrar²⁹. Para Novalis, el arte es acción productora del mundo y fuente de todo conocimiento verdadero, por lo que el artista es el mago y el sacerdote por excelencia, quien “vivifica, en sus órganos, el germen de la vida, que nace de sí misma, aumentando las excitaciones en la esfera espiritual; y es, pues, capaz de verter hacia fuera las ideas, según su propia voluntad, y sin excitación externa; capaz de utilizar éstas como instrumentos para modificar arbitrariamente el mundo exterior” (Novalis 1942a: 87), en

²⁹ De acuerdo con Albert Béguin, los poetas románticos y prerrománticos construyeron, a partir de la tradición hermética y ocultista, el paradigma del poeta como un ser privilegiado, cuya misión sería la de salvar al mundo del caos y restaurar el antiguo orden natural. Para Saint-Martin, “todo tiende a la unidad, de la cual todo ha surgido”. La palabra es el principal agente de esta reintegración, ya que conserva la analogía de la Palabra que creó al mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador. También Hamman —conocido también como el “Mago del Norte”, y cuya doctrina influyó poderosamente en autores como Herder, Goethe, Kierkegaard— afirmaba que en el origen la revelación de lo Invisible por lo sensible era perfecta; pero a partir de la Caída, la naturaleza ya no es más que un poema en desorden y “sólo al poeta le está dado reconstituir su unidad. Nadie sino él puede encontrar el “lenguaje angélico”, el discurso perfecto en que el símbolo visible y la realidad por él expresada se confunden. La misión de la poesía es recrear el

consonancia con lo cual en el poema de Octavio Paz el poeta aparece como el “arquitecto del más alto de los sueños”.

El poder mágico del lenguaje y la misión trascendente del poeta, que aparecen nítidamente sugeridos en el primer poema de *Bajo tu clara sombra*, serán motivo de un mayor desarrollo en “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), transformándose más tarde en la dimensión sagrada de la experiencia poética. En el texto de 1943 Paz afirma que si bien el poeta se sirve de la magia de las palabras y del “hechizo del lenguaje para solicitar su objeto”, se diferencia del mago en que “nunca pretende utilizarlo” sino “poseerlo como el místico”(PL: 293). Es decir, que lo que mueve al poeta sería, sobre cualquier otra consideración, un anhelo de fusión con el mundo y con el “otro” (aspiración también expresada en las *Vigilias*) que se realiza mediante dos vías: el lenguaje y el amor. A final de cuentas, en Paz la magia de la poesía consiste en “tornar sagrado al mundo” (PL: 295)³⁰ o, como proclamaba Rimbaud, “cambiar la vida”.

Me he referido a que la concepción romántica de la poesía como magia está sostenida en la correspondencia entre el lenguaje —y más específicamente el lenguaje poético— y el mundo, ya que, como hemos visto, si bien al poema se le concede la capacidad de crear al mundo, este último es asimismo concebido como un conjunto de

lenguaje primitivo, restituir en su integridad la contemplación “asombrada” y la “primera presencia de las cosas”, en Beguin 1954: 80.

³⁰ A pesar de todos los cambios y discontinuidades que podrían encontrarse en su pensamiento poético posterior, en *El arco y la lira* Octavio Paz insistirá en el carácter mágico de la poesía, ya que cada “palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo, es un instrumento mágico, esto es, susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos”(AyL: 34), por ello “la operación poética no es diversa del conjuro, del hechizo y otros procedimientos de la magia” (A y L: 53), mientras que en *Los hijos del limo* señalará que “la analogía entre magia y poesía [...] nace con los románticos alemanes. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es una intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia” (HL: 94)

signos, como un texto o una alegoría, susceptible de ser leído e interpretado³¹. Mientras que Friedrich Schlegel afirmaba que el mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida y que la tierra es el poema único de la divinidad (Cfr. Schlegel 1994: 95 y 96), en *Los discípulos en Saïs*, Novalis habla de esta gran escritura cifrada que está por todas partes:

en las alas, en las cáscaras de los huevos, en las nubes, en la nieve,
 en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas,
 en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los
 animales, de los hombres, de la claridad del cielo, en los pedazos de
 cristal y de resina cuando se les frota: en las limaduras atraídas por el
 imán, y en las extrañas conjeturas del azar. Allí se presiente la clave
 de esta escritura singular y su gramática; pero este sentimiento se
 resiste a ser fijado bajo ninguna forma y parece que rehuye
 transformarse en clave suprema (Novalis 1988: 27).

De acuerdo con esta caracterización, el mundo posee un sentido alegórico cuya clave sólo puede ser *presentida* a través de esos “caminos diversos” por los que “marchan los hombres” y que representan las múltiples interpretaciones posibles sobre el texto de la naturaleza³². No obstante que ninguna de dichas interpretaciones puede erigirse como única o verdadera debido a que el sentido último de las cosas es inaprehensible, la Poesía (así, con mayúscula) es considerada como “lo verdadero, lo absolutamente real” (Novalis

³¹ La concepción de que el mundo es un texto sostenido por las simpatías y semejanzas universales que ocasionan que cualquier objeto refleje y signifique todos los demás, así como la idea de que todo en el mundo (la naturaleza y el lenguaje mismo) tiene el valor de una alegoría, de una alusión, que expresa otra cosa que la que parecen estar diciendo, es decir, un mensaje secreto y oculto que hay que descubrir, son las características fundamentales del hermetismo del siglo II d. C., el cual sobrevivió entre los alquimistas y cabalistas judíos y el neoplatonismo medieval, y fue reelaborado en el Renacimiento por Pico della Mirandola, Ficino y Reuchlin, reelaboración de la que se nutrió el idealismo romántico (Cfr. Eco 1995: 35-40).

³² La noción de la naturaleza como un texto del que el hombre forma parte, aparece expresado claramente en un pequeño poema posterior de Paz, “Hermandad”: “Soy hombre: duro poco/ y es enorme la noche./ Pero miro hacia arriba:/ las estrellas escriben./ Sin entender comprendo:/ también soy escritura/ y en este mismo instante/ alguien me delatea” (AA: 37). Cabe destacar, en el quinto verso, la persistencia de aquella oposición entre entender y comprender que el joven Paz había formulado desde “Un mundo sin herederos” (Ver página 40 de este trabajo).

1942a: 43)³³ porque constituye la “traducción” del presentimiento del texto natural y su sintaxis, cifrada nuevamente en un poema que tendrá, a su vez, que ser presentado e interpretado por sus lectores.

Tanto para Schlegel como para Novalis, sólo el Poeta (también con mayúscula) —único hombre completo— puede ser el intérprete de la naturaleza, ya que posee imaginación, sensibilidad e ingenio (*Witz*), facultades que le permiten no sólo “presentir” la alegoría de la naturaleza sino también unir y mezclar representaciones (el mundo que es un conjunto de signos) con otras representaciones que amplían y enriquecen las posibilidades de la totalidad. Dado que para el primer romanticismo alemán existe una relación analógica entre mundo y poesía, la búsqueda de la clave del texto natural constituye el núcleo de todos los afanes del poeta, quien sabe que tras las apariencias sensibles se encuentra oculta la verdad del mundo —simbolizada por Isis, diosa de la sabiduría, cuyo rostro se encuentra cubierto tras un velo— y que dicho conocimiento se aproxima a una experiencia de índole religiosa, que se presenta bajo la forma de “revelación”.

Además de coincidir con la concepción romántica del poeta como intérprete y mediador entre el mundo y los demás, Octavio Paz también incorpora la identidad básica entre lenguaje o poesía y mundo en el núcleo básico de correspondencias planteadas en *Vigilias*, constituyendo otra de las constantes que perdurarían a lo largo de su obra, como puede constatarse en algunos de sus poemas posteriores, pertenecientes a diferentes etapas

³³ Esta concepción será un rasgo reiterado en románticos posteriores, como por ejemplo en Nerval, a quien Octavio Paz señala junto a Novalis como uno de esos “héroes míticos de nuestro tiempo”, fundadores de la poesía moderna en Occidente. Al respecto, Marcel Raymond señala que “Como Novalis, Nerval afirmará más tarde: ‘Creo que la imaginación no ha inventado nada que no sea verdadero’” (Raymond 1960: 13).

de su producción, como, por ejemplo, “Escrito con tinta verde”³⁴, “El fuego de cada día”³⁵ o “Cuatro chopos”³⁶.

Si bien la poética temprana de Paz incorporó la concepción mágica de la poesía, la identidad entre lenguaje y mundo, así como el lugar privilegiado del poeta en tanto mago y descifrador de las correspondencias ocultas de la naturaleza, propias no sólo del pensamiento del primer romanticismo alemán³⁷ sino también de poetas como Nerval, Rimbaud y Baudelaire, es necesario hacer notar que mientras que para Novalis el camino por excelencia en la búsqueda de la verdad y la revelación del mundo lo constituye la introspección (“Hacia adentro va el camino misterioso”, afirma Novalis en 1942a: 6-7), el joven Paz construye una poética en la que la interpretación de la naturaleza se realiza, básicamente, a través de los sentidos. Aunque hemos visto que la introspección forma parte tanto de su prosa como de su poesía, hay que destacar que en este punto Paz se encuentra más cerca de William Blake, para quien los sentidos constituyen “las puertas de la percepción”, que purificados, nos permitirían ver cada cosa como es, esto es, infinita. Así, en *Bajo tu clara sombra* la voz poética conmina:

Mira el poder del mundo
 [...]
 Mira los anchos fresnos circulares,
 de herida, áspera piel;
 oye sus lentos jugos, su sollozo;
 [...]
 toca su reino de ceniza y piedra,

³⁴ “la tinta verde crea jardines, selvas, prados/ follajes donde cantan las letras/ palabras que son árboles,/ frases que son verdes constelaciones” (OC11: 118).

³⁵ “Lenguajes/ árboles incandescentes/ de follajes de lluvias./ Vegetaciones de relámpagos, / geometrías de ecos/sobre la hoja de papel/ el poema se hace/ como el día/ en la palma del espacio” (OC12: 24).

³⁶ “Entre el cielo y el agua/ hay una franja azul y verde/ sol y plantas acuáticas./ caligrafía llameante/ escrita por el viento” (AA: 124).

³⁷ De acuerdo con Béguin, “En Alemania se confería al poeta una misión de orden metafísico y místico: al captar lo real, el poeta esperaba preparar la integración final de la humanidad en la unidad original” (Béguin 1954: 401).

dulce materia de los años lentos,
y mira, contra el cielo, fugitivas,
sus verdes ramas inocentes, mudas (AOM: 40).

Así, son la vista, el tacto y el oído los agentes de revelación del poder de la naturaleza, que está cifrado en imágenes sinestésicas. Desde la poesía temprana de Octavio Paz la escritura adquiere color, sonido y tacto, característica que ha motivado la definición de su poética como “sensorial” por parte de críticos como Jason Wilson, quien señala que algunos verbos clave en la poesía de Paz son, precisamente: mirar, tocar, palpar, rozar, saber ver, morder, oler, pulsar, comer, asir y rasgar, entre otros (Wilson 1979).

Ya a propósito de las *Vigilias* señalé que la figura femenina en Paz mantiene una relación de correspondencia o identidad con el mundo, desempeñando una función mediadora, como también sucede en los poetas del temprano romanticismo alemán. Para los precursores de Paz, el amor representaba una vía de acceso a los misterios de la naturaleza y de la poesía, además de que se le consideraba como fuerza capaz de aumentar el alcance y el poder de toda actividad humana. Entre las funciones del amor, destaca la de poner de manifiesto la secreta correspondencia entre el universo y el amado: “cuanto más completamente se puede amar a un individuo, tanta más armonía se descubre en el mundo; cuanto más se entiende de la organización del universo, tanto más rico, infinito y semejante al mundo se vuelve para nosotros cada objeto” (Schlegel 1994: 79). En *Bajo tu clara sombra* la mujer aparece como un ser fronterizo que media entre el sujeto y la experiencia del mundo, a partir, nuevamente, de una dimensión básicamente sensorial:

la viva huella de su pie sereno
es el centro visible de la tierra,
la frontera del mundo,
sitio sutil, encadenado y libre. (AOM: 35)

Pero, además, recoge y expresa la analogía básica entre cuerpo femenino y naturaleza:

Mira tu piel azul en la del cielo;
mira en el aire sordo, desgarrado,
partido por relámpagos, tus piernas,
en esa flor eléctrica, de carne,
de contraídos pétalos sedientos,
tu sexo vegetal, estrella oscura,
alba, luz densa entre dos mundos ciegos,
mar profundo que duerme entre dos mares. (AOM: 42)

Al igual que en los himnos novalianos, la figura de la amada representa la síntesis entre la luz y la oscuridad, a la que alude la “clara sombra” que brinda protectoramente. Su sola presencia tiene el poder de hacer que tanto en el día como en la noche sucedan cosas extraordinarias. Así, la voz poética afirma:

Tengo que hablaros de ella.
De la que alza blancos tumultos en el aire,
claras espumas en el día,
de la que puebla de vivos mármoles la noche. (AOM: 35)

Aunque, como hice notar a propósito de la figura femenina en las *Vigilias*, estas operaciones no son producto de la conciencia, rasgo que sí está presente en la figura del poeta (ese “arquitecto del más alto de los sueños”, del primer poema), su contraparte por excelencia.

En *Bajo tu clara sombra*, el amor físico, carnal, aparece como la fuente del conocimiento del mundo y de sí mismo. La mujer ilumina al mundo, y en esa experiencia instantánea de revelación que se da en el éxtasis amoroso, celebrada a través del cuerpo y los sentidos, se alcanza a vislumbrar “la plenitud del mundo”:

y su furiosa gracia me levanta
hasta los quietos cielos
donde vibra el instante,
la frenética música:

la cima de los besos,
la plenitud del mundo y de sus formas. (*AOM*: 44)

Los términos con que Paz alude a la consumación de la fusión amorosa la equiparan, ciertamente, con la experiencia inefable de la unión mística, que recuerda fuertemente tanto a la poesía de San Juan de la Cruz³⁸:

Amor, bajo tu clara sombra quedo,
desnudo de recuerdos y de sueños,
sangre sin voz, latir sediento y mudo. (*AOM*: 31)

Aunque esta concepción también está presente en la poesía eucarística de Novalis para quien el amor es una experiencia sagrada y el cuerpo femenino, una vía para alcanzarla. Por otra parte, tanto el título del poemario de Paz como el fragmento anterior mantienen una fuerte consonancia con el siguiente fragmento del himno IV de Novalis:

Ahí fresca corona
Una sombra me da
Aspirame, oh mi Amado,
Con todo tu poder,
Que al fin pueda dormirme
Y para siempre amar. (Novalis 1995: 45)

Es claro que en este himno la sombra que cubre al amante se asocia con la figura del Amado —en este caso Cristo—, quien aparece anhelando la fusión amorosa que, en la cosmovisión novaliana, es, simultáneamente, una experiencia de orden religioso (lo cual ocurre también en la poesía de San Juan de la Cruz). Y es que en el temprano romanticismo alemán, la analogía entre lenguaje, amor y mundo referida anteriormente expresa la correspondencia principal: aquella que liga al mundo físico (terrenal) con su

³⁸ “Quedéme y olvidéme/ el rostro recliné sobre el AMADO/cesó todo y dejéme/dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado.”

significado espiritual (mundo celestial). En los *Himnos a la noche* de Novalis hay una clara identificación entre la Amada y Cristo³⁹:

Abajo, con la dulce novia,
y con nuestro amado Jesús –
Valor, ya la novia recubre
A los amantes y a los tristes.
Un sueño rompe nuestros vínculos
Y nos hunde en el seno del Padre. (Novalis 1995: 73)

No obstante que en *Bajo tu clara sombra* se reitera la dimensión sagrada de la experiencia amorosa⁴⁰ —afín a la idea del poeta alemán de que “lo que se hizo sagrado en el contacto amoroso fluye sublimado por ocultos canales a otro mundo donde se mezcla, fluido etéreo, con los amores dormidos” (Novalis 1995: 39)— en la poesía de Paz el amor divino deja su paso a una naturaleza viva y con alma que mantiene una relación analógica con el microcosmos formado por la pareja primordial, además de que se fortalece la identidad entre la experiencia amorosa y la poética, como comentaré más adelante.

Por otra parte, la reiterada ansia metafísica de unidad simbolizada en el amor romántico se vincula al poder y la fuerza de la imaginación que a través de la identificación empática nos permite apreciar la unidad de todas las cosas. De alguna manera, esta dimensión reflexiva del amor también aparece en *Bajo tu clara sombra*, ya que a través de la unidad de los amantes se expresa el mundo y esto posibilita la contemplación del uno en el otro, como en un espejo, por lo que el amor representa también una forma de (auto) conocimiento:

³⁹ De acuerdo con Irving Singer, lo que distingue a Novalis de sus predecesores (los místicos cristianos) es tanto su libertad con respecto al dogma ortodoxo, como su convicción de que el amor más elevado y puro que podía brindar la religión no estaba amenazado por el amor completamente apasionado entre hombre y mujer ni, de hecho, se le podía separar de éste. (Singer 1992: 488-489)

⁴⁰ Este rasgo se mantendrá como nota característica de su poética madura, hasta su muerte. Cfr *Poesía de soledad y poesía de comunión. El arco y la lira y La llama doble*, entre otros textos

Mira el poder del mundo;
reconóctete ya, al reconocerme. (AOM: 42)

Además de las características ya mencionadas, tanto en *Raíz del hombre* como en *Bajo tu clara sombra* el amor representa la posibilidad de reintegración vital con el mundo y el regreso a un pasado remoto, primigenio:

No vio nacer al mundo,
mas en la noche oceánica, primera,
vivas aguas espesas nos inundan
y se enciende su sangre
con la sangre nocturna de las cosas
y en su latir reanuda
el son de las mareas
que alzan las orillas del planeta,
un pasado de agua y de silencio
y las primeras formas de la materia fértil. (AOM: 36)

Es necesario insistir en la conexión que Paz establece entre la experiencia física del erotismo como una vía para descender al origen mismo de la vida y de las formas, en virtud del elemento rítmico esencial que comparten erotismo y mundo original, previo a la aparición del lenguaje y de la poesía (nótese la referencia al “pasado de agua y de silencio”). El fragmento citado alude a la dimensión nocturna de la revelación erótica y del mundo (“mas en la noche oceánica, primera/ vivas aguas espesas nos inundan”), coincidiendo con el himno V de Novalis en que expresa que la noche se convirtió en “el inmenso seno donde se engendran las revelaciones —a él regresaron los dioses— en él se durmieron para, en nuevas espléndidas formas, reaparecer un día ante el mundo transformado” (Novalis 1995: 53).

Ya he señalado que en *Bajo tu clara sombra* el amor aparece íntimamente relacionado con el poder simultáneamente destructor y creador de la poesía, destacando su conexión con el ritmo profundo del planeta:

Amor, dame tu voz, quemante y fresca,
tu voz que me destruye y resucita:
el reino de las flautas y la danza,
la palabra del goce de la tierra. (AOM: 32)

Así, el amor —que simboliza la posibilidad de una reintegración vital con el mundo— constituye la fuente de voz (la poesía) que se conecta con “la palabra de tierra de la tierra”, en virtud de su propio ritmo y musicalidad consustancial.

Asimismo, destaca que en *Bajo tu clara sombra* la voz de la mujer sea definida como “alba terrestre” (es decir, un elemento luminoso y terrenal —no metafísico—), que es

hondo anuncio de aguas rescatadas,
que bañan a mi carne
y humedecen los labios presentidos. (AOM: 55)

Lo anterior significa que la voz de la amada no es otra que la poesía, cuya función principal sería la recuperación de un tiempo original, previo al tiempo histórico, sugerida fuertemente por el término “aguas rescatadas”.

En el poema III de *Bajo tu clara sombra*, la poesía aparece representada bajo la metáfora del agua y se destaca su poder para recuperar una antigua Edad de Oro, simbolizada por el concepto de “tierra inocente”:

En los jóvenes días,
en los fértiles días de la danza,
yo estaba —¡oh grave tierra, dulce y viva!—
en esa clara orilla del destino
en donde el agua vive esbelta, libre

tan pura que se toca,
 y tornamos a ser tierra inocente,
 y el aire, en los espacios,
 madura desnudez y libertad. (AOM: 33)

La voz del poeta —enunciada en primera persona— reconoce como destino la transfiguración del tiempo histórico en tiempo primigenio (“la inocencia del mundo”) en virtud de la poesía, cuya identidad con la amada aparece sugerida a través de la referencia a su nombre:

Como calladas aguas luminosas,
 bajo los arcos puros de mis voces
 corren las blandas horas de ese tiempo:
 el verde caracol de la tormenta,
 el torso azul del día,
 una rosa caída entre tus ojos,
 la inocencia del mundo,
 y entre mis manos ágiles la Tierra,
 vivo fruto sin nombre.

Días, jóvenes días:
 a orillas de tu nombre, mi destino. (AOM: 34)

Las referencias anteriores reiteran la identidad básica entre el amor, la poesía y el mundo, que en la poesía y la prosa posterior de Octavio Paz establece toda una red conexiones y vasos comunicantes entre experiencias que si bien pertenecen a esferas distintas, comparten su carácter sagrado, su poder mágico y creador, así como la posibilidad de alcanzar la unidad con el mundo y regresar a un tiempo originario.

El sentido fundamental de la revelación de la experiencia amorosa es el de recuperación de la inocencia perdida. Como para la tradición de la que forman parte Novalis y Hölderlin, en Paz está presente la idea de una Edad de Oro primigenia que se perdió, cuya restauración es posible mediante la actividad poética. Al final de la primera

etapa de su obra, en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Octavio Paz hará explícita la influencia de los poetas herméticos del romanticismo (Novalis, Nerval y Baudelaire, entre otros) en dicha concepción, quienes, en este sentido, muestran el camino a seguir:

Todos ellos son los desterrados de la poesía, los que padecen la nostalgia de un estado perdido, en donde el hombre era uno con el mundo y con sus creaciones. A veces, de esa nostalgia surge el presentimiento de un estado futuro, de una edad inocente (*PL*: 303).

Ciertamente, en los *Himnos a la noche* Novalis expresa la nostalgia por la Edad de Oro perdida:

Qué soledad y qué tristeza
La del que, devoto ferviente,
Ama el tiempo que ya pasó.

El antaño en que los sentidos
Ardiendo en las altas llamaradas
Nos alumbraban con su luz.
Cuando el hombre aún reconocía
La faz y la mano del Padre
Y tantas nobles criaturas
Tan simplemente semejaban
A su imagen original. (Novalis 1995: 69)

Y, asimismo, manifiesta el anhelo y la posibilidad de recuperar ese estado previo a la caída:

Trémulos de angustia y anhelo
Vemos los tiempos del pasado
Ocultarse en la noche oscura;
La sed ardiente no se aplaca
En esta vida temporal;
Para ver el tiempo divino
Regresemos a nuestro hogar. (Novalis 1995: 71)

Si bien la búsqueda romántica consiste en lograr la reunificación del hombre con la divinidad, a Octavio Paz lo mueve la posibilidad de que el hombre recupere su estado

originario de inocencia y de unión con el mundo natural. Ya en “Vigilias” II Paz había expresado que “Con la poesía el poeta recobra la inocencia, recuerda el Paraíso Perdido y come de la manzana antigua”.

Me resta señalar que aunque en *Bajo tu clara sombra* existen algunas referencias a la noche novaliana, particularmente en lo que respecta a la “noche de los cuerpos” como fuente de revelación, como dije al principio de este comentario, la luz y la claridad son los elementos predominantes a lo largo del desarrollo de los poemas que componen la *plquette*. No obstante lo anterior, hay un caso en que la noche adquiere una connotación particular en el poema de Octavio Paz: se trata de la ausencia de la amada, por lo que se asocia al sentimiento de pérdida y soledad de la voz poética:

Aquí sombra poblada por el llanto,
honda noche flüente
que no comparte nadie
sino tu sola ausencia,
oye a mi amor a solas con tu sueño,
a solas con tu nada (AOM: 45)

I.3 Principales coincidencias con el romanticismo temprano

Una vez revisado los conceptos, tópicos y metáforas de las *Vigilias* pacianas, así como de los poemas largos *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra* que después pasarían a formar parte fundamental de la poética madura de Octavio Paz, puedo concluir que existen tanto coincidencias como presencias claras del pensamiento del primer romanticismo alemán y la tradición hermética en los siguientes aspectos:

El esbozo de dos núcleos básicos, que coexisten pese a la aparente oposición de sus principios: a) La reflexión sobre sí mismo y sobre el mundo, actividad que se asocia, básicamente con la escritura en prosa y que expresa una voluntad racionalizadora y b) Una

concepción analógica del mundo, en la que la poesía se revela como única forma de conocimiento verdadero y que representa, de alguna manera, la crítica del pensamiento reflexivo. Dentro de esta concepción analógica el poeta desempeña una función esencial: es el mediador entre el conocimiento del mundo y los demás seres humanos, quienes se encuentran aislados de la naturaleza e internamente son seres escindidos, por lo que anhelan permanentemente recuperar el estado de unidad primigenia que, en algún momento, se perdió.

El pensamiento poético de Octavio Paz empieza a manifestarse como un sistema marcadamente analógico y ahistórico, en el que el amor ocupa un lugar privilegiado, ya que, por una parte, simboliza la unidad de elementos contrarios y por otra, posee un poder asociativo que lo equipara con la imaginación y la poesía. A partir de este principio, Paz establece tres correspondencias básicas tanto en sus *Vigilias* como en los poemas largos comentados que, a pesar de las grandes transformaciones que su pensamiento va a experimentar en los años subsiguientes, van a mantenerse y desarrollarse en su obra de madurez, particularmente en su producción poética:

- 1) La correspondencia entre el lenguaje y el mundo, la cual se manifiesta por una doble vía: si bien el lenguaje poético posee poderes mágicos y, en ese sentido, crea al mundo, el mundo, por su parte, se concibe como un conjunto de signos, cuya clave sólo puede ser presentida por el poeta, que es el único ser que tiene la capacidad de ser el intérprete de la naturaleza⁴¹.

⁴¹ A propósito de la interpretación de las analogías (o correspondencias) mediante las cuales se estructura el texto de la naturaleza, conviene citar a Mauricio Beuchot, quien señala que desde la doctrina antigua y medieval, la analogía aparece en una posición intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Es decir, que "lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido, en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad" (Beuchot 1997: 27). Debido a lo anterior, el poeta realiza una doble operación: primero interpreta las analogías del mundo, que sólo son perceptibles para él, para,

- 2) La analogía entre el erotismo y la poesía, la cual se establece gracias a que ambas comparten un elemento rítmico esencial: el latido de la sangre y el ritmo presente en todo poema, el cual se conecta con el ritmo del planeta y ello permite, de alguna manera, trascender el tiempo histórico y “regresar al origen” de los tiempos. No obstante la afinidad de ambas experiencias (la erótica y la poética), Paz establece una diferencia entre ellas: mientras que los amantes son seres inocentes, el poeta se revela como “conciencia del pecado” (*Cfr. PL: 81*).
- 3) La correspondencia entre la mujer y el mundo. La figura femenina desempeña, como el poeta, una función mediadora, sólo que la mujer lo es porque esta identidad forma parte de su propia naturaleza, a diferencia del poeta que tiene conciencia y cierto control de su actividad. La mediación femenina está definida, fundamentalmente, por su carácter revelatorio e involuntario.
- 4) La última identidad que detecto en estos textos juveniles es aquella que se establece entre el éxtasis amoroso y la experiencia sagrada, la cual, conviene insistir, está presente en tres poetas que en esta época fueron modelos fundamentales para Paz: me refiero a Novalis, San Juan de la Cruz y D.H. Lawrence. Por ello, desde su obra más temprana ya aparece planteado, aunque de forma rudimentaria, el triángulo básico de correspondencias entre las experiencias poética, amorosa y mística, que desarrollará Paz en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, el cual constituye el núcleo de lo que será su poética “analógica”. El éxtasis amoroso aparece como una revelación que es definida como “salto mortal” y en la que —aunque sea de sólo de

inmediatamente después, volver a cifrar dicho conocimiento en un poema que, a su vez, tendrá que ser interpretado por el lector. En ambos casos (la interpretación que el poeta hace del texto natural y la que

manera instantánea y fugaz— pactan los contrarios y se alcanza la tan anhelada unidad del ser.

Un primer balance de este primer capítulo permite concluir que las incursiones iniciales de Octavio Paz en la exploración de la esencia poética se caracterizan por un proceso fuertemente introspectivo y, a pesar de su inicial declaración por un arte de tesis, se observa asimismo una nostalgia natural, recurrente, por un tiempo adánico, primigenio, que nada tiene que ver con las demandas históricas que, en “Ética del artista”, había reconocido como irrenunciables para el artista de su tiempo.

realiza el lector de un poema), es necesario tener presente esa asimetría que la analogía mantiene con aquello con lo que es análogo, ya que es allí donde reside la libertad y la pluralidad interpretativa.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Capítulo 2. Reflexiones sobre la historia y la tradición

2.1 IncurSIONES en la literatura de compromiso

Enrico Mario Santí ha señalado el “encontronazo con la historia” que sufrió el intimismo adolescente del joven Paz con el inicio de la Guerra Civil española en julio de 1936, y que promovió la irrupción del tema social en su poesía. De acuerdo con el crítico: “La reacción del mundo entero fue de indignación ante tal abuso de poder, pero en México en particular dio lugar a una identificación colectiva” (1997: 89). Dicha identificación colectiva seguramente tuvo que ver con el hecho de que los años treinta significaron para ambos países “un intento de cambio en la estructuración de fuerzas políticas a la vez que una reordenación de tipo económico-social” (Pérez Montfort 1992: 109). Entre 1935 y 1936, el gobierno de Lázaro Cárdenas se enfrentó a grandes turbulencias sociales¹ y a la oposición abierta de grupos religiosos y empresariales, generadas por las reformas, las expropiaciones, los repartos de tierras y los decretos a favor de los sectores obreros y campesinos. Asimismo, habría que tener presente que a lo largo de este periodo la prensa mexicana mantuvo una permanente cobertura noticiosa sobre España que, al estallar la guerra civil, utilizó no sólo para defender o atacar al gobierno republicano, sino también como mecanismo de expresión de asuntos internos². Finalmente, la identificación que, en algunos sectores, se establecía entre la historia reciente de los dos países, se manifestaba públicamente. Como ejemplo de ello podemos citar un desplegado que, a principios de

¹ “Las calles de la ciudad de México se intranquilizaron. Manifestaciones, mítines, enfrentamientos, gritos y coros agitaban los ánimos de la población citadina. Vociferaciones de huelga se llegaron a confundir con protestas anticlericales; chillidos anticomunistas se mezclaron con alboroto de antiguos revolucionarios; y, en medio del griterío, la élite en el poder empezó a mostrar sus cuarteaduras” (Pérez Montfort 1993: 19).

² Entre otras cosas, este fenómeno fue usado para confrontar el hispanismo y el indigenismo como definiciones de la nacionalidad en el México de los años treinta. *Cfr.* Pérez Montfort: 1992.

octubre de 1936, se publicó con el título “Hablan de España los intelectuales mexicanos” que, entre otras cosas, señalaba:

Ningún mexicano de inteligencia y de corazón dejará de percibir la semejanza entre nuestra situación de 1913 y la actual del pueblo español, y si la percibe no dejará tampoco de compartir los sentimientos que animan a éste en la heroica lucha que sostiene frente a la reacción latifundista que con ayuda de un ejército traidor se empeña en condenarlo para siempre a la sumisión... (citado en Pérez Montfort 1992: 125)

Así, la guerra civil española adquirió en México connotaciones simbólicas en las que parecía jugarse el proyecto revolucionario y el régimen cardenista, despertando por ello las más apasionadas reacciones tanto a favor como en contra del gobierno republicano.

Como es bien sabido, durante la segunda mitad de la década de los treinta en el mundo entero se agudizó la polarización política entre fascismo y comunismo. En el terreno estético, el realismo socialista y el arte de propaganda representaron la vía para desarrollar un arte con contenido social, mientras que las vanguardias habían alcanzado su máximo grado de combatividad, derivando en algunos casos (como en el surrealismo) en la identificación entre revolución formal y revolución social.

En México, el proceso de institucionalización del régimen revolucionario, que había incorporado a la retórica oficial el nacionalismo de orientación indigenista, asumió además la justicia y el compromiso social como una de sus banderas³. En consecuencia, el proyecto cultural del Estado favoreció el desarrollo del arte y la literatura comprometidos con las causas sociales, como parte de los mecanismos de legitimación y afianzamiento institucional. De acuerdo con Carlos Monsiváis, en estos años hay una fe desbordada en que “México se transformará gracias a la emoción del arte comprometido” (1981: 1461).

³ En su discurso inaugural como rector de la Universidad Nacional, en 1921, Vasconcelos proclamó que llegaba como “delegado de la Revolución” a poner a trabajar a la universidad a favor del pueblo de México y a ayudar a las masas a liberarse de la ignorancia y la pobreza (Brading 2002: 10-11)

En ese contexto de “euforia izquierdizante”, como lo describe Monsiváis (1981:1462), que alienta la militancia combativa de intelectuales y artistas y su agrupación en federaciones, ligas y demás organizaciones⁴, Octavio Paz escribe y publica “¡No pasarán!” como respuesta al levantamiento franquista. El contenido ideológico de este poema a favor de la causa republicana tiene como único antecedente en su obra la inicial declaración a favor de un arte de compromiso en “Ética del artista”. Entre los factores identificados por Anthony Stanton para explicar la aparición de un poema de tales características en un autor que hasta entonces no había mostrado en su obra preocupaciones de orden político, están los siguientes: la polarización mundial entre fascismo y comunismo; el impacto del pensamiento marxista en *Barandal* y *Cuadernos del Valle de México*, donde se publicaron artículos sobre Stalin y la revolución rusa, entre otros; el creciente nacionalismo revolucionario de Lázaro Cárdenas, promotor de un arte oficial de contenido social; la política proestalinista del Frente Popular; la imposición del realismo socialista como modelo único en el arte por parte del Partido Comunista soviético y la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a fines de 1933, en México (Stanton 2001: 63).

Además de lo anterior, también debe haber sido determinante el que después de un largo periodo, a raíz de la Revolución Mexicana, en que el país había permanecido atento básicamente a conflictos y cuestiones internas, tanto el impulso internacionalista del movimiento comunista como la guerra civil española significaron el inicio de una etapa de apertura hacia el mundo exterior. Por lo menos así la evocará Paz en *Itinerario*: “Mi generación fue la primera que, en México, vivió como propia la historia del mundo,

⁴ Por ejemplo, en 1931 se había fundado la Lucha Intelectual Proletaria (LIP); en 1933 la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y la Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAR).

especialmente la del movimiento comunista internacional” y “Para nosotros la guerra de España fue la conjunción de una España abierta al exterior con el universalismo, encarnado en el movimiento comunista. Por primera vez la tradición hispánica no era un obstáculo sino un camino hacia la modernidad” (*It*: 51 y 52, respectivamente).

Por otra parte, en el contexto de la obra de Paz no deja de ser significativo que la publicación de “¡No pasarán!” haya representado, asimismo, la ruptura del silencio que mantuvo a lo largo de los tres años anteriores, durante los cuales —como hemos visto— había empezado a elaborar los planteamientos principales de una poética de clara filiación con el romanticismo hermético, orientada fundamentalmente hacia la introspección, los temas universales y esencialistas, más preocupada por explorar el tiempo mítico —al que identifica como un equivalente de la poesía— que el histórico⁵.

Así que frente a la búsqueda de la experiencia personal, instantánea y revelatoria característica de gran parte de su obra anterior, la guerra de España marca la reaparición del conflicto planteado inicialmente en “Ética del artista”: la exigencia de asumir una posición frente a la violencia y la polarización ideológica imperante. Después de la publicación de su primer poema de compromiso, entre marzo y mayo de 1937 Octavio Paz contribuyó a la fundación de una escuela para hijos de obreros y campesinos en Mérida, Yucatán, experiencia que da origen a la publicación de “Notas”⁶ y, más tarde, del poema

⁵ En “Vigilias” II afirma, por ejemplo, que “El milagro poético, la única creación del hombre, la única operación que, en verdad lo libera, tiene su equivalente colectivo en el mito. [...] El mito es una verdad mucho más pura y duradera que toda verdad empírica o racional, porque es el fruto de los sentidos y la imaginación” (*PL*: 76).

⁶ Texto en el que reflexiona acerca de la sociedad de castas en Yucatán, señalando las contradicciones de la “casta divina” (de fuerte sustrato maya, pero que odia lo indígena), así como sobre el significado simbólico de lo que identifica como el factor de cohesión nacional y racial en Yucatán: el henequén (fuente de vida para la península y, simultáneamente, de muerte para los campesinos pobres). Finalmente, denuncia al capitalismo, “aquellos de que el hombre vive de la muerte del hombre” (*PL*: 133).

“Entre la piedra y la flor”⁷. En ambos casos, se trata de textos que denuncian el capitalismo (al que se refiere como el “imperio del dinero”) y la noción de progreso como factores de injusticia y aniquilación humana. Cabe señalar que la lectura de *The Waste Land*, de T.S. Eliot —hecha en 1931, según testimonio del propio Paz— constituyó el principal modelo para expresar el horror que le inspiraba el mundo moderno en “Entre la piedra y la flor”: “poema en el que la acidez de la planicie yucateca, una tierra reseca y cruel, apareciese como la imagen de lo que hacía el capitalismo —que para mí era el demonio de la abstracción— con el hombre y la naturaleza: chuparle la sangre, sorberles su substancia, volverlos hueso y piedra” (*It*: 55).

También en 1937 ocurrió un acontecimiento crucial para Paz: su asistencia al 2º *Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura*, realizado en Valencia y otros lugares. Allí reitera su solidaridad con la República y a lo largo de los tres meses que dura su estancia, publica o escribe tres poemas: “Elegía a un compañero muerto en el frente”; “Oda a España” y “El barco”. Al rememorar esta experiencia muchos años después, Paz destaca el aprendizaje de la fraternidad ante la muerte y la derrota; el encuentro con sus orígenes mediterráneos, así como el descubrimiento de la ambivalencia comunista, oscilante entre la grandeza, el heroísmo y la crueldad; la ingenuidad y la lucidez trágica; el fanatismo y la generosidad. Germen este último —de acuerdo con esa mirada retrospectiva que no necesariamente es exacta— de sus primeras dudas ideológicas y del descubrimiento de la crítica en la esfera moral y política (*Cfr. It*: 59).

Además de lo anterior, otro elemento de gran significación fue, sin duda, el contacto que estableció con los intelectuales y poetas más destacados de la época, así como

⁷ Este poema fue publicado hasta 1941.

con la revista *Hora de España*, en la que encuentra una posición independiente ante el compromiso social del arte y la literatura: ninguna consigna partidista restringe la libertad del escritor. Ya Jorge Cuesta, a quien había conocido en 1935, le había hecho notar las contradicciones entre las simpatías ideológicas y los gustos e ideas estéticas y filosóficas, como producto de la época: “Éramos realmente almas divididas en un mundo dividido” (*It:* 51), definió Paz.

A su regreso de España, a fines de 1937, Octavio Paz se convirtió en colaborador de *El Popular*⁸ y ocasionalmente, de la revista *Futuro*, ambas de clara orientación marxista.

De lo anterior se desprende que, en términos generales, la segunda parte de los años treinta representan para Paz la exploración de un tipo de poesía de compromiso social que, aunque no llegaría a constituir más que una vertiente marginal en el contexto global de su obra ni dejó huellas en la evolución de su pensamiento poético, fue determinante en la consolidación de una postura estética y moral que orientó su desarrollo posterior.

2.2 Taller, revista de poesía y crítica (1938-1941)

A finales de 1938, Octavio Paz fue invitado por Rafael Solana a participar, junto con Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, en el grupo de responsables de la revista *Taller*⁹. La primera etapa de dicha revista constó de cuatro números, con Rafael Solana

⁸ Diario fundado y dirigido por Vicente Lombardo Toledano, en ese entonces también secretario de la Confederación de Trabajadores de México (CTM). La participación de Paz en este periódico, expresada en sus propias palabras, fue la siguiente: “Colaboré bastante y de dos maneras. Como periodista, sin firma, en muchas secciones; y después, con firma, en la página editorial sobre todo. Esto fue hasta el pacto germano-soviético. Ahí dejé de colaborar” (Santi 1997: 73).

⁹ Anteriormente *Taller Poético*, revista de poesía, que amplió su contenido para abarcar no sólo poesía, sino también cuento, ensayo, nota crítica y traducción. De acuerdo con Guillermo Sheridan, se trata de la revista más interesante de fines de los años treinta.

como director, pero éste salió de viaje después del primer número, quedando Quintero Álvarez y el propio Paz al frente de los tres restantes.

Desde su nacimiento, *Taller* se distinguió por su orientación hispanomexicana, ya que autores españoles como Federico García Lorca, Juan Gil-Albert, María Zambrano, Enrique Díez-Canedo, entre otros, a quienes Paz había conocido en Valencia y Madrid, fueron invitados a publicar en la revista, alternando con poetas, narradores y críticos mexicanos, como Xavier Villaurrutia, José Revueltas, Rafael Vega Albela y Ermilo Abreu Gómez, entre otros, además del grupo de responsables.

Como es de suponerse, la estancia de Paz en España, en la que conoció y trabajó amistad con las figuras más destacadas de la intelectualidad internacional, resultó decisiva en la definición de lo que sería este proyecto editorial. De particular relevancia fue el contacto con los miembros de la revista *Hora de España* que, a decir de Enrico Mario Santí, constituyó un modelo fundamental para *Taller*, en cuanto a su relativa independencia ideológica. Lo anterior no significa que los escritores españoles rehusaran comprometerse con la causa republicana, pero, como lo señaló Paz al hacer un recuento de este período: “La literatura comprometida no derribó a Franco pero comprometió a la literatura y la desnaturalizó. Se confundió la literatura con la literatura política” (*GyS*: 30).

Así entonces, si bien la intención explícita de *Taller* fue “cambiar al hombre” y “a la sociedad” (*PO*: 58) y abrió sus páginas a la publicación de textos de compromiso, sobre todo con la lucha del pueblo español, algunos de sus miembros rechazaban someter al arte a un contenido ideológico. Por ejemplo, en el número III de *Taller*, Juan Gil-Albert publicó en la sección de “Temas” un ensayo titulado “En torno a la vocación”, en el que aborda el problema de la imposición al artista de una determinada manera de expresión.

Después de afirmar que todo arte verdadero es un “arte social”, se pronuncia en contra de la imposición de normas limitativas: “Los esquemas que algunos quisieran imponernos, no nos sirven de nada, [...] ni siquiera como búsqueda, pues los caminos del espíritu son otros [...]” (*Taller* III:55).

Para Paz, la tendencia social en la poesía era la expresión de una religión “sin dioses pero con ídolos, imágenes, ritos, sacramentos, sacrificios, penitencias, castigos, excomuniones, inquisidores y hogueras” (*GyS*: 134). Con excepción de Efraín Huerta, los demás miembros de *Taller* vieron con recelo a la poesía social, y Paz mismo desistió de ella después de las incursiones ya mencionadas.

Cabe señalar que aunque la revista se opuso al arte de propaganda y sostuvo el principio de la libertad artística, padeció una suerte de autocensura: en *Taller* no se podía criticar a la URSS, los partidos comunistas y sus prohombres, lo que Paz reconoció después como una falla moral y política.

Por otra parte, me interesa hacer notar que en esta primera etapa de la revista el tema de España ocupó un lugar preponderante en las reflexiones de *Taller*, adquiriendo entre sus miembros una dimensión simbólica universal que expresa la corriente humanista en boga. Así, en una nota sobre “La casa de España”, publicada en el primer número, Octavio Paz afirma que el significado de la guerra civil se encuentra “Más allá de la disputa política y de la lucha mezquina de intereses imperialistas” y consiste en “el gran pleito histórico y metafísico: la conquista del hombre” (*Taller* 1: 58). De la misma manera, José Revueltas identifica “la voz del Hombre” con “la voz de la Historia” en “Profecía de España”, texto publicado en el segundo número de *Taller*: “Ella [la Historia] elige a sus pueblos: España es hoy ese pueblo. La historia la estamos haciendo hoy aquí, en todo

lugar. La Historia que estamos viviendo es una transformación sin precedentes, un choque de las fuerzas más encontradas y enemigas”.

Pero además de lo anterior, para Paz la relación con España significaba la posibilidad de que en México se iniciara una nueva etapa de apertura cultural, así como un reencuentro con las raíces comunes que permitiría no sólo descubrir al “otro”, sino también descubrirse a sí mismo: “Nosotros, desde hace un siglo, nos empeñamos en una política cultural ciega, cerrada y resentida. Olvidando o negando lo español [...] olvidábamos a México.”¹⁰

Entre los textos que publicó Octavio Paz en esta etapa de la revista destacan la primera entrega de *Vigilias* en el número I de *Taller*, y en el número II, “Razón de ser”, especie de manifiesto que analizaré más adelante, y que, entre otras cosas, plantea una reflexión en torno a la tradición y la relación entre generaciones artísticas.

En el número III de *Taller* publica “El mar (Elegía y esperanza)”, texto en el que desarrolla los conceptos de poeta y poesía ligados a la tradición romántica y simbolista, y en el que reconoce implícitamente su filiación con Novalis y Rimbaud. Finalmente, en el número 4, Octavio Paz publica “Oda al sueño” —tópico romántico por excelencia—, en la que define al sueño como el territorio en el que el hombre “se conquista” y le brinda “vida o muerte sin forma, /la gracia de lo eterno, tu materia” (*Taller* IV: 39). En este último número de la primera etapa de *Taller* destaca, asimismo, la inclusión de un *dossier* con “Temporada de infierno” [sic], de Rimbaud, en traducción de José Ferrel, el cual marca la postura estética de la revista, que se aleja explícitamente del arte de propaganda ya que, en palabras de Luis Cardoza y Aragón:

¹⁰ “La casa de España”, en *Taller* I: 57.

La poesía de Rimbaud está por encima de toda conciliación con doctrina alguna, y es por ello tan angustiosa y tan próxima para nosotros, tan terriblemente próxima y desesperada, que la hemos sentido nacer en nosotros mismos, como blanca columna esbelta alumbrada por sol cenital que no la deja engendrar sombra, asentada acaso sobre su sombra, anegada de luz, interminablemente amarga. (*Taller IV: 4*)

A propósito del significado que tuvo este suplemento para la generación de *Taller*,

Octavio Paz afirmó en “Antevispera: *Taller*”:

Si una generación se define al escoger sus antepasados, la publicación de Rimbaud en el número 4 de *Taller* fue una definición. Nuestra “modernidad” no era la de los “Contemporáneos” ni la de los poetas españoles de la Generación de 1927. Tampoco nos definía el “realismo social” (o socialista) que comenzaba en esos años ni lo que después se llamaría “poesía comprometida”. Nuestros afanes y preocupaciones eran confusos pero en su confusión misma [...] se dibujaba ya nuestro tema: poesía e historia. (*GyS: 124*)

La segunda etapa de *Taller* inicia con el número V, de octubre de 1939, cuando por invitación de Octavio Paz se incorporaron algunos españoles al consejo de redacción: Ramón Gaya, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo y Lorenzo Varela. A partir de entonces, Paz aparece como director de la revista y Juan Gil-Albert, como secretario. Esta iniciativa provocó muchas reacciones en contra, como la de Rafael Solana, que se refirió posteriormente a ella en términos muy negativos:

Octavio la abrió a los inmigrantes españoles, que la invadieron y desplazaron de sus páginas a los escritores mexicanos. [...] *Taller* dejó de ser lo que había sido y lo que había deseado ser, y se convirtió, o muy poco le faltó para ello, en una revista española editada en México. [...] Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir, no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de la casa, a quienes sólo pasaron por ella como por un cuarto de hotel, provisionalmente y mientras encontraban otra cosa.¹¹

¹¹ En “*Barandal, Taller Poético. Taller, Tierra Nueva*”, en *Las revistas literarias de México*, México, INBA, Departamento de Literatura, 1963, pp.196-199. En contra de la versión oficial que idealiza la integración de

El ciclo de *Taller* se cerró siete números después, tras publicar el número XII, correspondiente a enero y febrero de 1941, no sólo por problemas económicos sino también por cuestiones internas. Para Rafael Solana, la “influenza española” —como la denominó textualmente— fue un factor determinante para el cierre de la revista.

Los textos que publicó Paz en la segunda etapa de la revista son “Una obra sin joroba” (núm. V), sobre Juan Ruiz de Alarcón, en el que destacan sus reflexiones sobre la tradición y lo mexicano; “Invitación a la novela” (núm. VI), en el que plantea la necesidad de retomar este género y devolverle su esencia; la segunda parte de sus *Vigilias* (núm. VII); algunos fragmentos del poema “Noche de resurrecciones” y una reseña sobre *Sabor eterno*, libro del cubano Emilio Ballagas (núm. X); “Mundo de perdición” (núm. XI), texto sobre José Bergamín, a quien cita para afirmar, entre otras cosas, que el arte siempre es una revelación, “un sacar a la luz lo más íntimo y prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia” (*Taller* XI: 65); el texto “Silvestre Revueltas” y una reseña sobre las *Páginas escogidas* de José Vasconcelos (núm. XII).

Tan importante como lo fue la publicación del *dossier* de Rimbaud en la primera etapa de la revista, en la segunda lo fue la publicación, en el número X, de un suplemento con poemas de T. S. Eliot, y en el XII, otro más con fragmentos de los diarios íntimos y de los consejos a los literatos jóvenes de Charles Baudelaire.

Los poemas de T. S. Eliot expresan, a juicio de Bernardo Ortiz de Montellano, la crisis de la conciencia poética contemporánea y proponen un método de conciliación entre

los refugiados españoles a la vida cultural de México, Guillermo Sheridan ha registrado la violenta reacción que, en el círculo intelectual, provocó la apertura de Cárdenas. Ver “Taller de España, Hora de México”.

“lo eterno y lo efímero, la tradición espiritual y artística más desentrañada, hasta sus fuentes, con las necesidades de una expresión moderna íntegra” (*Taller X*: 278).

Para Paz, su inclusión en *Taller* respondió a la misma necesidad que dictó la publicación del suplemento de Rimbaud, esto es, establecer una postura ética y estética, además de hacer explícita la genealogía con la que esta generación se sentía identificada:

La publicación de Eliot tuvo la misma significación que la de Rimbaud; nuestra “modernidad”, quiero decir, nuestra visión de la poesía moderna —sobre todo: de la poesía en y ante el mundo moderno— era radicalmente distinta a la de la generación anterior. *Tierra baldía* me pareció —y lo sigo creyendo— como la visión (y la versión) cristiana y tradicionalista de la realidad que cincuenta años antes, con lenguaje entrecortado y extrañamente contemporáneo, había descrito Rimbaud. El tema de los dos poetas —nuestro tema— es el mundo moderno. Más exactamente: nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno. (*GyS*:128)

Por su parte, en el suplemento dedicado a Baudelaire, a decir de Lorenzo Varela destaca la conciencia del oficio, la voluntad de trabajo y el orden del espíritu y los apetitos: “Orden que no se confunde jamás con el de la burocracia poética, porque, entre otras cosas, es un orden que requiere claridad valiente en las relaciones y renuncia natural a disfrutar de sus ventajas, de sus desórdenes morales”. (*Taller XII*: 522-523). Así, la inclusión de textos de Rimbaud, T.S. Eliot y Baudelaire define la postura de la nueva generación frente a la modernidad y la historia, delinea su concepción de la poesía moderna, establece una genealogía y afirma el valor del rigor y el oficio como elementos fundamentales de la creación poética.

En términos generales, a lo largo de la publicación de *Taller* es posible identificar dos núcleos temáticos en los textos de Octavio Paz, mismos que analizaré a continuación:

- 1) La reflexión sobre lo mexicano y el carácter de la poesía mexicana, la tradición y la definición del proyecto de su propia generación, y

- 2) La definición esencial de la poesía como experiencia metafísica y el establecimiento de sus influencias y figuras tutelares: Novalis, Rimbaud, Eliot y Baudelaire, así como la reafirmación, en la práctica, de dicho modelo poético.

2.2. 1 La reflexión sobre “lo mexicano” y el carácter de la poesía mexicana.

Para contextualizar la reflexión que hace Octavio Paz sobre *lo mexicano* en sus textos juveniles, es necesario señalar que forma parte de una discusión que se inicia desde la independencia del país y se reactiva en el periodo inmediatamente posterior a la revolución mexicana. Los años veinte se caracterizaron, entre otras cosas, por la necesidad de descubrir la esencia nacional y afirmar la identidad de una cultura joven, producto de la fusión entre razas y tradiciones muy distintas. Si bien hubo múltiples intentos por definir el origen y la naturaleza de lo mexicano, Ricardo Pérez Montfort (1992) ha documentado la tres posturas más representativas: el indigenismo, abiertamente hispanofóbico, que fue asumido por algunos sectores del gobierno; el latinoamericanismo, que “afirmaba que la nacionalidad mexicana pertenecía a un grupo de naciones jóvenes, independientes, de origen mestizo, con un fuerte arraigo regionalista, con espíritu libertario, laico, unido en su diversidad” (1992: 20), posición sostenida por importantes funcionarios e intelectuales como José Vasconcelos¹², ministro de Educación Pública; Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional; Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Taracena; y, finalmente, el hispanismo conservador, que negaba lo autóctono para reconocer únicamente el valor de la herencia española y la fidelidad a la iglesia católica del mexicano.

¹² Para Vasconcelos había llegado el momento para que Latinoamérica alcanzara “la independencia de la cultura, la emancipación del espíritu” (Brading 2002: 11)

Durante este periodo, la prensa fue escenario de encarnizados debates entre indigenistas, hispanistas e hispanoamericanistas, quienes debatían el papel que debía desempeñar en la configuración de esta joven nación su pasado indígena y la herencia española, así como su ubicación en el contexto de la historia universal y la definición de la relación que, a partir de entonces, habría de mantener con la cultura europea. De acuerdo con Carlos Monsiváis, el primer nacionalismo del siglo XX mexicano se caracterizó por acudir “a los desplantes y las demandas de visibilidad, al asombro ante las potencialidades de la nación y a las campañas en pos de reconocimiento” (Monsiváis 2000:79).

Los años treinta no sólo no fueron ajenos a toda esta efervescencia, impulsada y fortalecida por el “nacionalismo revolucionario” del partido en el poder, el PNR, sino que, a decir de Guillermo Sheridan (1998), también ingresa en el campo de lo literario con la que el crítico considera como una polémica “fundacional”: la de 1932.

Si bien desde 1925 el grupo de Contemporáneos, promotor de un proyecto cultural que buscó insertarse en “la corriente general del espíritu moderno”, había sido hostilizado por mantenerse al margen de la realidad nacional y del proyecto revolucionario, la agresión se incrementó notablemente en 1932, cuando Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez acusaron a Contemporáneos de “europeizantes” y “cosmopolitas”. De acuerdo con Sheridan, la polémica que se originó entonces, y que se desarrollaría a lo largo de todo ese año, enfrentó no sólo a nacionalistas y “descastados”, sino a dos maneras de asumir el dilema del “alma nacional” y su traducción en expresiones artísticas.

Por otra parte, hay que señalar que la búsqueda de la identidad nacional en los años treinta produjo ensayos como *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de

Samuel Ramos¹³, y alcanzó su apogeo en la década de los cincuenta, con la publicación de los trabajos de Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla y el propio Octavio Paz, que en 1949 publicó en la revista *Cuadernos Americanos* unos fragmentos de *El laberinto de la soledad*, cuya primera edición data de 1950.

Enrico Mario Santí (2000) ya ha señalado que la reflexión de Paz sobre la identidad nacional que cristalizó en *El laberinto de la soledad* tiene su origen en algunos de sus textos juveniles. En efecto, a partir de 1937, Paz incorpora a su reflexión sobre la poesía el tema de lo mexicano y el de la tradición poética nacional, en la que busca situar a su propia generación.

En este periodo de la obra de Octavio Paz, su búsqueda de identidad nacional, generacional y personal tiene al grupo de “Contemporáneos” como punto de referencia permanente, ya que constituye ese “otro” frente al cual necesita, en primera instancia, diferenciarse. A pesar de que Villaurrutia había afirmado que los jóvenes de *Barandal* continuarían la obra iniciada por ellos, Octavio Paz se preocupa desde el principio, como se vio en “Ética del artista”, por deslindar su postura estética y moral de la que mantuvo la generación anterior¹⁴. Esta preocupación se intensifica entre los años que van de 1937 a 1939, periodo en el que Paz continúa en la búsqueda de su propia voz frente a Contemporáneos, a quienes admira y con quienes mantiene algunas afinidades esenciales, especialmente con Cuesta y Villaurrutia. Si bien en “Ética del artista”, les había reprochado su falta de intención y de contenido, en estos años su interés se concentra en los conceptos de “lo mexicano”, la “tradición” y el establecimiento del carácter de lo que denomina “nuestra poesía”, esto es, la de la nueva generación.

¹³ Los demás países latinoamericanos también participaron de esta búsqueda de identidad nacional y definición de las formas específicas de su *ser nacional* (Monsiváis 2000: 78).

¹⁴ En “Antevispera: Taller” Paz reconoce que su relación con Contemporáneos era, ciertamente, ambigua.

Santí señala que en el origen de la meditación sobre lo mexicano y el carácter de la poesía nacional está, en primer lugar, el descubrimiento del “otro” indígena, en su estancia en Yucatán y, posteriormente, en Europa, cuando “las circunstancias lo llaman a explicar su cultura americana ante españoles y europeos” (Santí 2000: 98). Así, en 1937, en el Congreso de Valencia, Paz presentó un panorama de la poesía mexicana que —a decir del crítico cubano— constituyó un “primer encuentro con su imagen, su propia diferencia cultural”.

En ese texto, “Noticia de la poesía mexicana” (*PL*: 134-137), Paz recupera implícitamente la polémica de 1932 a partir de la definición de su propia postura sobre el tema, pero también reitera su distancia de Contemporáneos, esboza un canon de la poesía mexicana moderna y delinea las aspiraciones de la nueva generación poética.

Con relación a los temas debatidos en 1932, habría que señalar que Paz se manifiesta contra el nacionalismo oficial y su imposición en el arte y la literatura, estableciendo una diferencia fundamental entre nacionalismo, al que califica como “mutilación y engaño del hombre”, y “lo mexicano”, definido como acento enemigo del nacionalismo¹⁵. No obstante lo anterior, deja constancia de su deseo de distinguirse de Contemporáneos, al calificar de “desmesurada” la opinión de Jorge Cuesta acerca de que la única tradición a seguir en México es la del clasicismo¹⁶. Si bien se distancia de Contemporáneos al afirmar que su generación sí cree en la existencia de un acento nacional

¹⁵ Afirma en este texto: “Ese acento no es el que inútilmente buscan los enamorados de “lo mexicano”, porque lo mexicano es, justamente, lo contrario del nacionalismo, es decir, irreconciliablemente enemigo de la mutilación y del engaño del hombre” (*PL*: 134).

¹⁶ Aunque, como lo ha señalado Anthony Stanton (2003), en Cuesta el término “clasicista” no corresponde a las definiciones de los manuales de literatura, sino que alude a una preferencia por las normas universales, es decir, las de la poesía europea. Sobre el clasicismo, Cuesta afirma que “No es una tradición, sino la tradición” (Cuesta 1964:105), mientras que el nacionalismo, el americanismo y el romanticismo suponen una actitud antieuropea, que antagoniza con la tradición. (*Cfr.* Cuesta 1964: 104)

en los poetas anteriores, nuevamente se aproxima a ellos al definir “lo mexicano” como “una manera [cambiante] de ser hombre [...], como la vida propia, voluntad y cambiante comprensión humanas frente a hechos objetiva e irremediabilmente concretos, específicos, nacionales” (PL: 134), esto es, en términos afines a la propuesta de Cuesta en “El clasicismo mexicano”, de 1934, ensayo en el que el crítico y poeta sostiene que “La historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía”(Cuesta 1964: 178). Siguiendo esta misma línea, años más tarde, en 1941¹⁷, Paz encuentra una vía de solución al conflicto entre cosmopolitismo y nacionalismo al proponer la sustitución del primero de estos términos por el de “universalidad”, al que define como “fruto de la nacionalidad”. De su argumentación se desprende que, por su parte, el término “nacionalismo” no debe ser reducido y simplificado a un equivalente de “regionalismo”, de tal manera que, plantea, contra lo que hay que luchar es “contra el cosmopolitismo y el regionalismo, para encontrar el acento justo, verdadero: nacional y universal”(PL: 261). Esto es, que para él cada expresión nacional no es sino una realización particular de lo universal, por lo que asocia este último concepto con el de “fertilidad”, de manera que nacionalidad y universalidad no sólo no se contraponen sino que se implican mutuamente¹⁸.

Volviendo a “Noticia de la poesía mexicana”, Paz hace un recuento de los poetas nacionales y sitúa a López Velarde—como ya lo había hecho también Jorge Cuesta¹⁹— en el origen de la poesía mexicana moderna. Alejado de la retórica revolucionaria o nacionalista, el poeta zacatecano habla de la patria íntima a la que sus “hijos pródigos” empiezan a observar, “Castellana y morisca, rayada de azteca...”, pero que aún no saben

¹⁷ “Respuesta a una encuesta de *Letras de México*”, Octavio Paz PL: 258-262.

¹⁸ “En nuestra intimidad, adivinamos que, al fin de cuentas, lo español, como lo mexicano, no son sino caminos. Caminos para ascender al hombre” (*Taller* 1:58).

¹⁹ En “Un pretexto. *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet”, Cuesta escribe que Ramón López Velarde “es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, [...], una ‘poesía pura’”(Cuesta : 49).

definir. No obstante, López Velarde identificó la base de la nacionalidad mexicana en la religión, pues —en sus propios términos— la “médula de la Patria es guadalupana” (López Velarde 1990: 282-284). Así, en este texto juvenil, Paz destaca que López Velarde, “al encontrar lo mexicano, encontró al hombre”, lo que implica reconocer ciertos rasgos característicos de la idiosincracia nacional, pero también afirmar que éstos constituyen una vía de acceso a lo que el ser humano es en esencia y universalmente. Es decir, que en esta afirmación está presente la conciliación entre “lo eterno y lo efímero” que Bernardo Ortiz de Montellano había identificado en los poemas de T.S. Eliot, figura tutelar de esta generación.

Después de López Velarde, los únicos poetas que encuentra Paz son los del grupo de Contemporáneos, a quienes reprocha haber olvidado al hombre, “preocupados como estaban por la mera perfección”. Aunque Paz le niega a este grupo haber constituido un origen para la poesía mexicana moderna, reconoce su influencia en la formación poética de su propia generación.

Como miembro de una generación poética en gestación, Paz afirma que los jóvenes “Nos equivocamos y aprendemos lentamente a conocernos y a reconocer los valores que queremos expresar”; consciente de participar en dicho proceso de búsqueda y aprendizaje, esboza un proyecto generacional que, como en “Ética del artista”, está impregnado de cierto tono mesiánico:

[...] anhelamos un hombre que, de su propia ceniza, revolucionariamente, de su propia angustia, renazca cada día más vivo, más iluminadamente angustiado. Nuestra juventud, aun aquellos que no profesan ideas políticas (ideas que, por otra parte, a nosotros nos interesan en cuanto somos hombres, pues no somos políticos), nuestra juventud, envuelta ahora por la Revolución, pretende recrear con ella al hombre. Pretendemos plantear, poéticamente, es decir humanamente, con todas sus consecuencias, el drama del hombre de hoy, ignorantes de si ese drama es el mismo de hace siglos,

pero seguros del destino salvador de ese drama, seguros de nuestra fidelidad al destino, a nuestro destino. (PL: 136-137)

De la cita anterior se desprende que dicho programa generacional tiene como principal objetivo plantear “poéticamente” el drama de “hoy”, pero con la conciencia de que el presente histórico nos remite al drama “de hace siglos”. Esto es, que de la misma manera en que los rasgos y características de orden local están íntimamente conectados con aspectos humanos universales, el tiempo histórico repite los dramas y conflictos de épocas anteriores. Así, ante la disyuntiva entre adoptar la posición nacionalista y de compromiso con la historia, por un lado, o el cosmopolitismo y la distancia frente a los acontecimientos históricos, por el otro, el joven Paz empieza a esbozar los argumentos a partir de los cuales intentará resolver el dilema entre particularismos y universalismo, característico del contexto nacional de ese periodo mediante la conciliación (como hemos visto) de los elementos contrapuestos.

En 1938 Paz retoma el tema de lo mexicano como reconocimiento “en lo humano esencial” en “Cultura de la muerte”, reseña sobre la aparición de *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, publicada en *Sur*²⁰. Contrariamente a la acusación de “cosmopolitas” vertida por los nacionalistas contra el grupo de Contemporáneos, Paz encuentra en el libro de Villaurrutia la representación de una “conciencia mexicana que por primera vez se atreve a expresarse”²¹.

²⁰ *Sur*, núm. 47 (agosto de 1938), pp.81-85.

²¹ E. M. Santi ha llamado la atención sobre el hecho de que en esta etapa, Paz integra orgánicamente este tema con “una reflexión sobre la poesía que, como actividad cultural *revela* lo mexicano con especial privilegio: la poesía como “espejo del alma”, como dirá en un ensayo posterior de 1943. En la poesía el joven Paz encontrará no sólo una actividad artística sino un reflejo —fuente de conocimiento y motivo de reflexión— de la realidad histórica y moral de su país” (Santi 2000: 99).

En esta reseña reitera su rechazo a la definición de la cultura mexicana como clasicista, sostenida por Cuesta, ya que, le parece, dicho clasicismo ha sido un “mero formalismo”, una “árida rigidez”, una “retórica” y una “ausencia de tono vital”. Por ello resulta muy significativo que Paz identifique en Villaurrutia —poeta que en 1938 se manifestará como de clara estirpe romántica— ese “orden arrebatado” en el que “las intuiciones del mexicano se expresan con todo frenesí, y en su obligada y aireada transparencia” (PL:138).

En *Nostalgia de la muerte* Paz encuentra “lo mexicano” —que define como “contenida dignidad” y “dignidad hecha de nobleza y decoro”— en “el color, levemente triste y danzante, tímido, de nuestras palabras”, en la “medida apasionada” y el “rigor y sacrificio” que dominan el tono y el clima de la obra de Villaurrutia.

Aunado a este carácter específicamente nacional de su poesía, Paz destaca la participación de Villaurrutia en gran parte de las tentativas y experiencias de la poesía contemporánea: “el sueño, la revelación humana a través del misterio del soñar vigilante, la ‘vigilia’ sonámbula y exasperada, el turbador silencio de la conciencia” —por cierto, todos ellos temas presentes en la poética que Paz había esbozado en sus *Vigilias*—, que insertan a la obra de Villaurrutia en una tradición universal que “añade nuevas temperaturas líricas a nuestra poesía” (PL: 139). De tal manera que la apertura hacia otras tradiciones y la inclusión de elementos hasta el momento ajenos a la propia, tiene en Paz un valor positivo y enriquecedor, producto del esfuerzo y el mérito del poeta. Éste es el sentido de la cita de Malraux, incluida en esta reseña: “La tradición no se hereda, se conquista”, que sintetiza una concepción de la tradición que empieza a formular Paz en esta época y que intentaré desarrollar en el siguiente apartado.

La segunda parte de la reseña a *Nostalgia de la muerte* está centrada en el tema de la muerte, que por tratarse de “vivencia anterior a todo conocer, a toda experiencia” y “uno de los temas más elementales, antiguos de la poesía” (PL:140), dota al libro de Villaurrutia de una significación universal. En este punto, compara la concepción europea de la muerte, en la que aparece como “tránsito” o “trueque valioso”, y la mexicana, en la que es “un trance, un fin”. Señala asimismo que “el hombre moderno huye de la muerte, la borra de su conciencia como certeza vital y la reduce a un puro juicio, a un lejano saber” (PL:140), actitud que atribuye a la amenaza brutal de la guerra y su consiguiente promesa de destrucción.

Así, la vida para el hombre moderno es “un mero obtener” y, para el mexicano, sólo es un “moverse”, “un transitar”. Ambos comparten un “estéril nomadismo del espíritu” carente de significación, debido a que se ha roto la unidad con el universo y, con ello, también se ha perdido toda dirección. Como consecuencia, Paz encuentra que para el mestizo mexicano la muerte se ha convertido en un hecho estéril, del que “no es posible extraer nada salvador o personal, ningún alimento”, lo cual lo lleva a afirmar que “el mexicano, durante todo un siglo, ha perdido sus raíces y su destino, [...] Y sólo sumergiéndose en la espesa y cambiante intemporalidad de la vida podrá encontrar su propio rostro, otra vez.” Debido a que *Nostalgia de la muerte* nos enseña “cómo crece la muerte al compás de nuestra vida”, Paz afirma que este libro representa un “rescate” de la conciencia mexicana del sentido profundo, creador, de la muerte (PL:141).

En opinión de E. M. Santi, a partir de esta reseña empiezan a perfilarse los conceptos histórico-morales sobre México, así como una visión de la historia que sustentará lo que, años más tarde, Octavio Paz definirá como la *soledad* mexicana.

El páramo de la conciencia mexicana, tal como lo revela el tratamiento que hace Villaurrutia del tema de la muerte, coincide así, histórica y culturalmente, con la “tierra baldía” de la modernidad. Por tanto, no podemos hablar ya de una conciencia únicamente nacional sino del entronque de México con el desolado panorama contemporáneo de todo el Occidente. He aquí una de las tesis centrales de *El laberinto*... De ahí también que la poesía, que para Paz es una actividad espontánea y auténtica, exprese una conciencia reprimida o sepultada por el proyecto racional (o racionalista) de esa misma modernidad. Asimismo, el tema de la muerte, que forma parte de lo que Paz oscuramente llama “la intemporalidad de la vida”, tendrá en futuros escritos otros equivalentes igualmente significativos, como es el caso de los “mitos” nacionales. Estos, a manera de síntomas del inconsciente colectivo, también yacen en “los más profundos estratos psíquicos del mexicano”. (Santí 2000: 100-101)

Tal como lo señala el crítico cubano, en esta reseña Paz hace conciliar, a través del tema de la muerte, el pasado con el presente, lo intemporal con la modernidad y lo nacional con lo universal. Pero también destaca su caracterización de la poesía como una “conciencia reprimida”, siempre de carácter simbólico, a través de la cual se manifiesta lo que permanece oculto en las profundidades del ser²² y que, de alguna manera, se confronta con la racionalidad moderna.

Con relación al tema de la poesía nacional, resulta muy interesante un ensayo de 1942, “Émula de la llama”, en el que Paz rechaza la caracterización que hizo Pedro Henríquez Ureña de la sensibilidad mexicana, según la cual sus notas distintivas serían la mesura, la melancolía y el amor por los tonos neutros (*PL*:263). Como consecuencia de ello, la imagen de la poesía mexicana —aceptada casi unánimemente— sería la siguiente:

sobria, inteligente y afilada, que huye del resplandor tanto como del grito y que, lejos del discurso y de la confesión, se recata, cuando se entrega, en la confidencia. Una poesía que al sollozo prefiere el suspiro, al arrebato la sonrisa, a la sombra nocturna y a la luz meridiana los tintes del crepúsculo. (...) Nuestra poesía, casi siempre académica, clásica en sus cimas, rigurosa y contenida, es una réplica de la geografía volcánica e indomada; representa el

²² En la “Respuesta a una encuesta de *Lemas de México*”, de 1941, reitera esta idea: “La poesía es una revelación: debe revelarnos al hombre escondido, secreto, visible e invisible” (*PL*: 260).

antípoda de una historia violenta y sanguinaria y de una política oscura y pintoresca. (PL: 263)

No obstante que Paz conviene en que el pueblo mexicano puede ser callado y cortés, triste y resignado, señala que, al mismo tiempo, es violento y terrible. Para él, la cortesía y la mesura “no son más que la máscara con que su conciencia de sí, su desconfianza vital, cubren el rostro magnífico y atroz” (PL: 264). Asimismo, hace hincapié en el conflicto afectivo que mantiene tanto con España como con su pasado indígena, en el que el amor culpable y encarnizado le impiden asumir plenamente ninguna de sus dos raíces culturales²³. Por ello, no comparte la idea de que la imagen del crepúsculo sintetice la esencia de la poesía mexicana: “Poesía de crepúsculo, entre azul y buenas noches, de luz tímida, gris y con resplandores suntuosos y melancólicos” (PL:265), tal como lo establecieron Luis G. Urbina, Alfonso Reyes, Antonio Castro Leal y Xavier Villaurrutia. Para refutar esta aseveración, Paz explora la poesía de Díaz Mirón, Othón, López Velarde, Urbina, Reyes, González Martínez, Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia, y al hacerlo, esboza un canon de la poesía mexicana, en el que destaca la inclusión de tres de los más importantes poetas de Contemporáneos.

Lo que Paz encuentra en este recorrido es que aunque el crepúsculo constituye la tonalidad de una parte de la poesía mexicana, como la de Othón, Urbina y González Martínez, también están presentes el “mediodía pleno” (Díaz Mirón); la luz artificial de “la lámpara votiva o de la mesa de noche” dentro de una atmósfera de alcoba e iglesia (López Velarde); “la poesía de sobremesa y de siesta sensual”, entre las tres y las cuatro de la tarde (Alfonso Reyes); la poesía de la mañana, que hace brillar al mundo (Carlos

²³ “Durante años hemos sentido hacia España un amor encarnizado, que nuestro orgullo encontraba culpable, y que nos ha llevado a negarnos, negándola; y hemos hecho algo parecido con nuestro pasado indígena” (PL:264).

Pellicer); la de la madugada, de “luz suave y amarga” (Gorostiza); y la nocturna, desvelada e insomne, con sueños y fantasmas (Xavier Villaurrutia). Por todo ello, concluye, “el carácter de nuestra poesía, como el de la poesía de otros países, no consiste en esta o aquella cualidad sino en la diversidad de las voces que la componen” (*PL*: 269).

Así entonces, hemos visto que entre 1937 y 1942 Octavio Paz construye una caracterización de lo mexicano y de la poesía nacional que resulta novedosa en su contexto, ya que rompe con los estereotipos y los modelos vigentes. Al rechazar los elementos superficiales de la nacionalidad, concibe lo mexicano como una forma de expresar lo universal —tal como lo había planteado Cuesta— rebasando tanto la concepción regionalista como el esquemático horizonte de lo “cosmopolita”; lo mismo ocurre con la caracterización de la poesía mexicana, pues impide que se le encasille en un solo modelo, haciendo hincapié en su carácter plural y múltiple, como el de toda poesía. Su valoración de lo universal y de la diversidad reafirma —aunque ciertamente también hay diferencias— algunos elementos esbozados ya por Jorge Cuesta en la discusión sobre dichos temas y prepara el terreno para insertar en esta definición de lo mexicano y de la poesía nacional una poética como la suya: ahistórica, esencialista y romántica.

2.2.2 La tradición como conquista

Como lo señalé en el capítulo anterior, el interés por descubrir la esencia o la naturaleza de “lo mexicano” fue consecuencia inmediata de la “pérdida provisional de las fuentes de sustentación cultural europea” provocada por la revolución mexicana y agudizada a partir de la primera guerra mundial (Monsiváis 1981). En este contexto, resulta natural que entre los principales motivos de reflexión de la clase intelectual se encontraran el origen y la

tradición de pertenencia de la literatura nacional. Mientras el Estado promovía el fervor nacionalista —que, en algunos casos, llegó a constituir un verdadero chauvinismo—, así como una visión idealizada del pasado y de sus raíces indígenas, el grupo de Contemporáneos intentó reanudar y consolidar los vínculos con la cultura occidental de su tiempo, por lo que sus miembros fueron tachados de “europeizantes” o “cosmopolitas”²⁴. Frente a las críticas de las que fueron objeto como generación, en 1932 Jorge Cuesta describió descarnadamente el contexto intelectual de la época. En el ensayo “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” señala lo que los miembros de Contemporáneos —ese “grupo sin grupo”— tienen en común:

Nacer en México; crecer en un raquitico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. (Cuesta 1964: 91-92)

Así, sin “mayores” ni ejemplos aprovechables, Cuesta afirma el estado de “desamparo” y “soledad” en que se encuentran los miembros de su generación, únicamente

²⁴ Ciertamente, no se trata del primer proyecto cultural que buscó situar a México en el contexto de la cultura occidental, ya que anteriormente lo intentó el modernismo con la incorporación del lenguaje artístico del mundo moderno: el simbolismo y el pamasianismo franceses. De acuerdo con José Emilio Pacheco, este movimiento, que continúa y enriquece la tradición en lengua española, “une la solitaria rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida de los simbolistas y la precisión plástica tomada de los pamasianos” (JEP 1999: XVIII). Más tarde, el Ateneo de la Juventud buscó restaurar el humanismo y los clásicos grecolatinos. Definido por Jorge Cuesta como un “movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado, aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar[...] actitud aristocrática de desdén por la actualidad[...]”. En este sentido, el Ateneo de la Juventud se planteo rescatar, preservar y difundir los “verdaderos valores”, Carlos Monsiváis señala que sus miembros se sienten poseedores del gran secreto: el pasado indestructible de México es su liga con la tradición clásica. La recuperación de los clásicos significa la posibilidad de “adquirir pasado, presente y porvenir, es cobrar identidad y ser nacional, es captar plazeramente las circunstancias inmediatas.” (Monsiváis 1981:1399) Por su parte, la gran empresa de Contemporáneos fue reanudar y consolidar los vínculos con la cultura europea contemporánea, ya no exclusivamente francesa (*op.cit.*: 1440).

la cultura universal —es decir, europea— puede proporcionarles referencias sólidas. En ese mismo ensayo, Cuesta afirma que esta situación sólo puede ser reparada mediante la adopción de una actitud crítica, a la que también denomina como “tradicción de honradez”, ausente fuera de sus compañeros de generación, ya que es lo único que permite “hacer valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país” (1964: 94). El principal rasgo de la postura de Cuesta es, pues, su carácter abierto y afirmativo, ya que:

Admite cualquier influencia. Admite la cultura y conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. (Cuesta 1964: 94)

Precisamente, en esto consiste su tesis del “desarraigo”²⁵, opuesta completamente al “regreso a lo mexicano” proclamado por José Gorostiza y Samuel Ramos. A decir de Cuesta, el nacionalismo que defienden Abreu Gómez y sus adeptos manifiesta una total estrechez de miras, ya que no les “interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local” (Cuesta 1964: 99). En el fondo, afirma Cuesta, no se trata más que de una estrategia que busca servir como “escudo a la mediocridad y a la incultura” (Cuesta 1964: 96) y representa un “empequeñecimiento de la nacionalidad”²⁶. Dado que la “tradicción” nacionalista está constreñida a lo particular y característico, cuya esencia se exige proteger y vigilar celosamente, no constituye, en realidad, *la* tradición, aquella que “vive sin que la preserve nadie” y no exige “una esclavitud” o servidumbre ciega. Y es que para Cuesta, “la tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la imita, sino en lo que perdura y la

²⁵ Sheridan ha señalado la influencia de André Gide en la defensa del desarraigo como virtud moderna, así como la conciencia de la necesidad del injerto y del trasplante culturales en *Contemporáneos* (Cfr. Sheridan 1998: 51).

²⁶ Con ello Cuesta se refiere a que el nacionalismo afirma el valor de lo poseído no porque valga por sí mismo, sino porque se posee: la miseria mexicana vale porque es nuestra. Cfr. “La literatura y el nacionalismo”, de mayo de 1932 (Cuesta 1964: 96-101).

dilata, se entrega. Así pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones, lo particular es su contrario; lo característico, la niega” (Cuesta 1964: 100).

Sin duda, la voz de Cuesta, la más lúcida y penetrante del momento, resuena en más de un sentido en la concepción que sobre la tradición desarrollará el joven Octavio Paz en los siguientes años, quien desde el principio había manifestado un deseo de apertura cultural que revierta la política “ciega, cerrada y resentida” del nacionalismo revolucionario²⁷. Para Paz está claro que, en virtud de que nuestra lengua es el español, la poesía mexicana pertenece a la cultura hispánica y sus clásicos son los autores de lengua española, pero además, el idioma nos hace partícipes de un horizonte cultural más vasto y plural: el occidental²⁸.

También se perciben los ecos de Cuesta en las reflexiones de Paz sobre la relación entre generaciones literarias. Desde 1932, Cuesta había planteado la necesidad de una actitud crítica, desconfiada y ausente de idolatría —como la que caracterizó a Contemporáneos (Cfr. Cuesta 1964:92)—, que supone la independencia entre generaciones, ya que, afirma: “le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que los siga” (Cuesta 1964: 93). De tal manera, cada generación tiene que encontrar y definir su propio camino, rechazando la imposición de modelos previos: “Es una perfidia buscar en esta generación [Contemporáneos] una actitud que valga para las que la siguen. Esta generación no la buscó en las anteriores; la buscó en ella misma” (Cuesta 1964: 94).

²⁷ Este deseo lo hace explícito en la nota sobre “La casa de España”, publicado en el primer número de *Taller* y que ya comenté.

²⁸ Cfr. “Respuesta a una encuesta de *Letras de México*”, de 1941 (PL: 259).

Las meditaciones de Paz sobre este tema aparecen en 1939 en “Razón de ser”, artículo publicado en el número II de *Taller*, el cual constituyó una especie de declaración de principios de la revista. En ese artículo, Paz polemiza con la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset²⁹ —publicada en 1924 en *El tema de nuestro tiempo*—, en la que el filósofo español explica los grandes ritmos históricos como alternancia entre “épocas de juventud” y “épocas de vejez”. En estas últimas, las generaciones se reconocen como continuadoras de ideas germinadas anteriormente, por lo que se trata de épocas acumulativas, tiempos en que los jóvenes se supeditan a sus mayores; mientras que en las “épocas de juventud” se percibe una profunda diferencia entre lo que se hereda y lo propio, de ahí que se rechace el pasado inmediato, configurando épocas eliminatorias y polémicas, en las que los jóvenes no tratan de conservar sino de sustituir los valores que en ese momento han estado vigentes, son, entonces, “tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva” (Ortega 1983: 149). Por otra parte, Ortega señala que en las épocas de juventud la comunidad intelectual siempre se escinde:

De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta, que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intactas. Esta minoría vive condenada a no ser bien entendida: los gestos que en ella provoca la visión de los nuevos paisajes no pueden ser rectamente interpretados por la masa de la retaguardia que avanza a su zaga y aún no ha llegado a la altitud desde la cual la *terra incognita* se otea. De aquí que la minoría de avanzada viva en una situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardatario que hostiliza a su espalda. Mientras edifica lo nuevo, tiene que defenderse de lo viejo [...] (Ortega 1983: 146).

²⁹ En “La idea de las generaciones” Ortega y Gasset concibe a las generaciones como variaciones de la sensibilidad vital, decisivas en la historia. Una generación “es un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre”. Definida como “compromiso dinámico entre masa e individuo”, la generación es “el concepto más importante de la historia, y [...] el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos” (Ortega 1983: 147).

Esta caracterización de las épocas de juventud refleja perfectamente —y Ortega mismo lo señala en su texto— el espíritu de las vanguardias artísticas de las primeras dos décadas del siglo XX³⁰, es decir, una generación anterior a la del joven Paz.

Quince años después de publicada “La idea de las generaciones”, Octavio Paz se sirve del planteamiento del filósofo español para exponer su propia visión de la relación intergeneracional y la continuidad de la tradición, en la que niega la alternancia entre continuidad y ruptura defendida por Ortega; al extrapolar dicha reflexión al caso de México, Paz puede situarse frente a la generación literaria precedente, Contemporáneos, con la finalidad de señalar el reconocimiento y la permanencia de algunos de sus hallazgos fundamentales, pero, sobre todo, enfatizar sus diferencias, que Paz presenta como profundas e irreductibles; y finalmente, para definir la misión y el proyecto de la nueva generación, de la que forma parte.

A propósito de la juventud de la que habla Ortega, la de los años veinte, Paz señala que se trataba de una juventud desilusionada, de posguerra, por lo que esa doctrina expresa “la contradicción que existía entre una generación inconforme y rebelde a sus mayores que postulaba la **novedad** de su juventud, y su propia, amarga desilusión” (*PL*: 158), y reconoce que esta “alegre juventud” había subvertido todas las formas de la vida mediante un “irracionalismo rebelde”, un “amor a lo intrascendente”, la ironía, un “deliberado

³⁰ Por ejemplo, el primer manifiesto futurista, publicado en 1909, rechazaba tajantemente la tradición cultural y artística heredada del siglo anterior; proponía la destrucción de museos, bibliotecas y academias de todo tipo; idolatraba el progreso y sus símbolos materiales, además de que rendía culto a la vitalidad, la audacia y la rebelión. En el polo opuesto, el expresionismo criticó el discurso de la modernidad anterior a la Primera Guerra Mundial. A lo largo de los primeros veinte años del siglo, la desilusión, la crítica y la protesta del arte expresionista se dirigieron contra el falso ambiente de orden y optimismo que reinaba en Europa. El dadaísmo, movimiento “antiartístico, antiliterario y antipoético”, desafió no sólo los cánones artísticos y literarios, sino también las tradiciones y costumbres que sustentaban la vida social. (De Michelis, 1999)

irrealismo, arbitrario e imaginativo”, cierto *snobismo*, “la intransigencia que exaltaba lo baladí”, el rigor formal y el cosmopolitismo (*Cfr. PL: 159*).

En la caracterización que hace Paz de la generación de vanguardia subyace, ciertamente, una mirada crítica que le reprocha, sobre todo, su falta de compromiso y su irresponsabilidad social, actitud que bien podría ser expresión de decadencia:

Esta juventud tan desenvuelta, tan tímida para lo político y lo grave, tan audaz para lo artístico, no sabemos todavía si era la expresión última de un mundo en descomposición o, por el contrario, la alegre aurora de otro. O, lo que es más probable, si participaba, alba indecisa, de la amargura del uno y de la juventud del otro. (*PL: 159*)

No obstante sus reservas hacia las vanguardias, Paz les reconoce haber introducido cambios importantes, especialmente en el terreno del arte, aunque siempre matizando los logros mediante la inclusión de algún elemento negativo: “purificaron [el arte], [lo] aislaron de toda impureza no artística, a riesgo de convertirlo en un juguete extraño”. De la misma manera, valora su inteligencia, su disciplina y rigor, su “preocupación por limitar fronteras y encontrar el residuo último de las cosas” (*PL:159*), aunque —en su opinión— dichas cualidades no impidieron que los miembros de esa generación se fugaran de lo cotidiano, y haber ceñido su acción transformadora y crítica a la superficie de las cosas, de tal suerte que “Toda su obra polémica se dirigió a las formas, a los útiles, a los instrumentos. Crearon hermosos poemas, que rara vez habitó la poesía. Cuadros desiertos, novelas en las que transitaban nieblas puras, obras que terminan como nubes”³¹ (*PL: 160*).

En esta última cita se percibe que, en realidad, de quienes ha estado hablando Paz es de los miembros de Contemporáneos, por lo que impone un desplazamiento del centro de atención hacia el caso mexicano, y tras afirmar categóricamente que “una etapa humana

³¹ Se trata de una alusión a *Novela como nube*, novela lírica de Gilberto Owen.

no se mide por generaciones biológicas nada más, sino por obras” y que “el problema, en México, no es de generaciones [...] sino de trabajo, de esforzada conquista”(PL:161), se acerca a la actitud crítica, desconfiada y sin ídolos de Cuesta, rechazando la recepción pasiva de la tradición: el principal problema de toda generación —afirma Paz parafraseando a Ortega— consiste en saber qué es lo que hereda y qué es lo que agrega. Como en “Cultura de la muerte”, vuelve a incluir aquí la cita de Malraux que señala que “La tradición no se hereda, se conquista”, indicando que la herencia recibida por las generaciones anteriores no es resultado de una inercia sino que supone un trabajo, una actividad transformadora.

Por otra parte, Paz señala el doble efecto que produce el hecho de recibir la tradición —asumida como “cosa viva, combatida y combatiente: polémica”³²— y transformarla, ya que permite tanto incorporar la tradición a “nuestro acento”, como añadir nuestro acento a la tradición (Cfr. PL: 160-161). De lo anterior se desprende que para Paz la tradición no constituye una unidad cerrada ni estática, sino que, por el contrario, se encuentra en permanente apertura y transformación, y a ella constantemente se incorporan nuevas obras y nuevos “acentos” que, ciertamente, modifican su estructura y ofrecen nuevas posibilidades de relación entre los textos y autores que la conforman. Pero las nuevas realizaciones de la tradición no se dan solas, se requiere de esfuerzo, trabajo y creatividad para no hacer una copia de lo hecho previamente, ni repetir una experiencia, sino “construir un orden con todas las experiencias del hombre” (PL: 162). Y es que, paradójicamente, la novedad sólo es posible si se nutre, a su vez, de lo que generaciones

³² Así lo afirmó en un texto publicado unos meses después que “Razón de ser”, se trata de “Una obra sin joroba”, ensayo sobre Juan Ruiz de Alarcón, publicado en *Taller*, núm. V, en octubre de 1939. La referencia de la cita es PL: 170.

anteriores han realizado, por lo que implica la posesión de un sentido histórico que para Paz es indispensable.

Debido a lo anterior, Paz insiste en que “la herencia no es un sillón, sino un hacha para abrirse paso” (PL:161), y en que lo que los jóvenes heredan de los inmediatamente anteriores no una obra, sino un estímulo, un instrumento y una situación para crearla. Así, tras haber señalado enfáticamente sus errores y carencias, a Contemporáneos les reconoce haber derrumbado “todos los viejos cuerpos, todos los fantasmas y la tramoya literaria ‘fin de siglo’; crearon instrumentos y delimitaron los campos”, además de que algunas de sus conquistas fueron ya incorporadas a la tradición, “a la savia de nuestro espíritu” (PL: 161), y en ese sentido, acepta —aunque de manera condicional— lo que su propia generación les debe. La tarea de los jóvenes se perfila, entonces, como la continuación del camino iniciado por sus mayores, sin que ello signifique que la suya sea una “época de vejez”, de acuerdo con la definición de Ortega. Así, Paz afirma que:

Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la “tarea”, llamemos así a nuestro destino, hoy ligada a nuestra afición y vocación, es **profundizar** la renovación iniciada por las anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica. (PL: 161)

De esta manera, tras haber reprochado a Contemporáneos que su obra estuviera dirigida “a lo externo, más que a la raíz de las cosas”, la generación de Paz aparece por contraste, dotada de las cualidades necesarias para dirigirse “hacia un orden poético, humano y universal”. Sin duda es significativa la alusión a esa necesidad de dirigirse a la “raíz” de las cosas y que sus mayores han olvidado. Anthony Stanton, que ha estudiado los primeros poemas de Paz, ha señalado que el término “raíz” forma parte del sistema de

imágenes vegetales presentes en sus poemas neorrománticos, como, por ejemplo *Raíz del hombre*, en cuyo título la palabra “raíz” remite “a una idea de profundidad y primitivismo, a un descenso a las capas más instintivas y enterradas del ser humano” (Stanton 2001: 75), y que, como hemos visto, se conecta con la nostalgia del tiempo original, el Principio, tema romántico por excelencia.

El programa esbozado por Paz en “Razón de ser” contempla, entonces, la conquista de “una tierra viva y un hombre vivo” y la construcción de “un orden humano, justo y nuestro” (PL:161), reiterando con ello el espíritu universalista ya expresado en escritos anteriores, aunado al humanismo en boga, que hacía eco de la idea orteguiana en relación con la “deshumanización” del arte de vanguardia.

En realidad, la distancia que separa a la generación de Paz de la de Contemporáneos es su conciencia de la historia, derivada de su contexto histórico particular. Años más tarde, al recordar este periodo Paz afirmó que “No sólo nos sentíamos distintos a Contemporáneos, los tiempos nos pedían algo distinto. La gran diferencia consistía en que nuestra conciencia del tiempo que vivíamos era más viva [...] más honda y total. Nos angustiaba nuestra situación en la historia” (GyS:131), entonces, si para Ortega el tema de los años veinte había sido el problema de la deshumanización del arte, para Paz el de la nueva generación sería lo que definió como la relación entre poesía e historia: “nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno” (GyS:128). Así, una de las principales aspiraciones del programa generacional contenido en “Razón de ser” fue la vinculación de la poesía, en su forma más pura³³, con la historia, asunto que —como hemos visto— no

³³ Que en sus propias palabras, es una poesía purificada de contenidos no artísticos.

resolvía el arte comprometido, por lo que Paz buscó una solución más elaborada, que explicaré en el siguiente apartado.

Por todo lo anterior, puede decirse que universalismo, apertura, crítica, conciencia histórica y trabajo son las ideas clave en la concepción de Paz sobre la tradición nacional. En ese sentido es que afirma que *Taller* “no quiere ser el sitio en donde se liquida una generación, sino el lugar en que se construye el mexicano y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte”(*PL*: 162). El mexicano, en tanto realización de una de las posibilidades de lo universal, no es, entonces, un concepto cerrado sino que “se construye” con el esfuerzo y la capacidad creadora de sus generaciones, y eso es, precisamente, lo que propone Paz como tarea colectiva.

2.3 El “presente eterno”: solución al conflicto entre poesía e historia.

La solución que buscaba Paz para reconciliar la poesía con la historia y articular una respuesta a las tensiones estéticas y morales de esos años encuentra un modelo no sólo en T. S. Eliot, quien —como ya lo señalé— concilia “lo eterno con lo efímero” para lograr una expresión moderna íntegra, sino también en poetas como Rimbaud y Novalis, quienes en estos años se convierten en referencia reiterada en el planteamiento de algunos conceptos básicos que le permiten abordar el conflicto derivado de la exigencia al poeta de fidelidad con su tiempo, conceptos que, además, se convertirán en nociones medulares de su propia poética.

Un texto clave en esta reflexión es “‘El mar’ (elegía y esperanza)”, publicado en el número III de *Taller* (mayo 1939), artículo que si bien está dedicado a la actualidad de la obra del español León Felipe, contiene una importante introducción en la que Paz

desarrolla los conceptos de poesía y de poeta, en la que hace explícita su profunda afinidad con la tradición europea moderna, inaugurada por el primer romanticismo alemán. Por lo anterior, lo que hace Paz en ese texto es reiterar su filiación romántica y establecer los puntos de confluencia con esa concepción poética que representa, asimismo, una visión del mundo y de la historia que, en el contexto mexicano, resulta totalmente novedosa.

Significativamente, “El mar” comienza con una cita de Rimbaud, en la que asegura que el poeta es un vidente, “el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo”, y señala que lo que busca toda la poesía moderna es “redescubrir el profundo manantial lírico, profético, del hombre”. Si bien en Rimbaud esta proclama forma parte de una explícita y violenta confrontación con la civilización occidental, puesto que, de acuerdo con Marcel Raymond, el poeta francés niega y “hace escarnio del Estado, el orden público, el ‘bienestar establecido’, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los productos del espíritu humano” (Raymond : 30), en Octavio Paz –que no es un disconforme en ese sentido extremo– sugiere que el poeta, ser excepcional, posee la capacidad de “ver” más allá de las apariencias y de lo contingente, y “despertar en su espíritu facultades adormecidas que lo pondrán en relación con lo ‘real auténtico’”(Raymond : 32), esto es, aquello que sólo puede ser expresado por la poesía, en el mismo sentido en que lo concibe Novalis, idea que el joven Paz había hecho suya desde 1935, en su primera serie de *Vigilias*, donde afirma que “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hicre en el universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas” (PL:64).³⁴

³⁴ En el capítulo anterior ya hice referencia a la concepción novaliana de la poesía, la cual afirma que “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real. [...] Cuanto más poético, más verdadero” (1942a: 43). Ver Capítulo I, apartado 1.3.3, de este trabajo.

Mucho antes que Rimbaud, el romanticismo alemán ya había definido a los poetas como “aquellos que en este mundo sueñan con las verdaderas visiones” (Novalis 1942a:7), los únicos que pueden “adivinar el sentido de la vida” (Novalis 1942a:41)³⁵. Así, el poeta, el adivino, es el único capaz de discernir y descifrar las formas visibles de la creación mediante la exploración de aquello que pertenece al dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente, y es, precisamente, a través de la poesía que el absoluto, esa “patria superior”, puede ser *presentida*.

No obstante lo anterior, hay que tener en cuenta que en el poeta alemán la videncia implica no sólo la capacidad de ver, sino, sobre todo, la de una reflexividad absoluta, aquella que posee quien —como afirmaba Baudelaire— “se apropia” de la revelación: “Todo lo que es involuntario debe transformarse y someterse a la voluntad”³⁶. Lo anterior significa que el individuo puede desarrollar sentidos nuevos que mostrarán al universo de manera transparente; de manera que para Novalis la poesía es un sueño dominado, trascendido por la lucidez totalmente dueña de sí misma (Béguin 1986: 110).

La facultad de visión exaltada tanto por el romanticismo como por el simbolismo (por lo menos, por la vertiente que representa Rimbaud) se encuentra indisolublemente ligada a la imaginación, asumida como poder supremo³⁷. William Blake, ese otro poeta que Paz coloca junto a Novalis como fundador de la poesía moderna, expresó que “Visión o imaginación es representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente...La

³⁵ En Alemania, afirma Albert Béguin, “se confería al poeta una misión de orden metafísico y místico: al captar lo real, el poeta esperaba preparar la integración final de la humanidad en la unidad original” (Béguin 1954: 401). Se encuentran tentativas análogas a las de Novalis, Arnim y Hoffmann en la lucha de Nerval contra la demencia y la muerte, en Hugo, en su vejez, en Baudelaire y en Rimbaud y, finalmente, en la búsqueda surrealista de un método poético (Cfr. Béguin 1954: 402).

³⁶ Me parece que, tras la revaloración del surrealismo que Paz lleva a cabo años después, la voluntad novaliana aparece en sus reflexiones en términos de “deseo”, ligado siempre a la imaginación, como potencia de transformación del universo. Cfr. “El surrealismo” (PO:136-151).

³⁷ Cfr. Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (1993: 74-87) y Rafael Argullol, *El héroe y el único* (1982a: 85-86).

imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración” (citado en Cernuda 1986: 28). Blake afirma que el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, en el que existen las realidades permanentes de todo aquello que se refleja en el espejo de la naturaleza. Esta idea, de clara procedencia platónica, deriva en otra: la imaginación constituye al genio poético, de manera que el hombre real, único con capacidad de visión, sería, entonces el poeta³⁸.

Me interesa destacar que esta última idea, la de que el poeta es el vidente de la realidad última y esencial de la naturaleza, aunada al concepto novaliano de “presente espiritual”, le permiten a Paz empezar a delinear a la poesía como una actividad que trasciende el tiempo histórico. En “El mar” afirma que al captar “lo esencial de lo real, el poeta logra una especie de ‘presente eterno’” (*PL*: 163), expresión tomada de *L'Experience poétique*, de Rolland de Réneville, y que remite al estado aludido por Novalis cuando afirma que “Existe un presente espiritual que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos, y esa mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia” (citado en *PL*:163)³⁹. La obra de arte, el poema —continúa Paz— es, en cierta medida, una cristalización de ese presente absoluto.

³⁸ Octavio Paz tocará el tema de la imaginación un poco más tarde: en su conferencia “Poesía y mitología”, de 1942, define a la poesía como “imaginación creadora” (*PL*: 273). Asimismo, años después, en su ensayo sobre el surrealismo (*PO*:136-151), presentado como conferencia en Bellas Artes en 1954, afirma que el hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En esencia, nos dice, “imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse”; en ese sentido, el hombre es capaz de transformar el universo en imagen de su deseo. Como lo señalé en una nota anterior, me parece importante destacar que para él —asi como para el surrealismo—, el motor de la imaginación se encuentra, precisamente, en el deseo. Paz afirma que el hombre, al que define como un ser amoroso, “movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen [que encarne su sueño] y, a su vez, convertirse en imagen” (*PO*: 137).

³⁹ En realidad, la cita no es textual, seguramente Paz la parafraseó de memoria. El fragmento de Novalis dice así:

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

Para Paz, la esencia, el carácter y la misión de “la verdadera poesía” están definidos por esa dimensión eterna y absoluta, esto es, universal, de la actividad poética, la cual asume implícitamente “las consignas históricas y las inaplazables aspiraciones actuales” (PL: 164). Por ello, para mantener una relación legítima con su tiempo y permanecer vigente en el futuro, el poeta moderno debe mantenerse fiel a sí mismo y buscar aprehender lo “esencial de lo real”. Para ser capaz de lograr lo anterior, afirma, es preciso desarrollar tres capacidades fundamentales:

1. Una “monstruosa” sensibilidad para lo absoluto.
2. Una “extraña” capacidad para recordar.
3. Recrear el tiempo propio “en todo lo que tiene de personal, espontáneo e irreductible” (PL:163).

2.3.1 La sensibilidad para lo absoluto.

Con relación a la “sensibilidad para lo absoluto” que Paz exige en el poeta moderno, hay que señalar que se trata, también, de un rasgo plenamente romántico. Precisamente, este movimiento se caracterizó por un ansia (*Sensucht*) permanente por alcanzar un estado de completa armonía y conocimiento, caracterizado por Antoni Marí como un “querer saberlo todo, ser todo, abarcarlo todo” (Marí 1988: 11). Dicho estado supone la unión —e incluso la identidad— entre elementos aparentemente opuestos e irreconciliables, tales como lo uno y lo múltiple, lo exterior y lo interior, la ciencia y la magia, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, lo racional y lo irracional, entre otros. Y es que además de la concepción analógica de la naturaleza, en la visión romántica del mundo se sostiene la

*coincidentia oppositorum*⁴⁰ o identidad de los contrarios, ya que, como afirmó Novalis: “Todo lo que es visible es adherible a lo invisible; lo audible a lo inaudible; tal vez también, lo concebible a lo inconcebible” (Novalis 1942:61). De acuerdo con Mari (1998: 15-16), esta concepción constituyó el impulso originario a partir del cual se generó toda la obra del romanticismo alemán. El propio Octavio Paz destacó en su libro sobre el romanticismo escrito muchos años después, *Los hijos del limo*, que “la conjunción entre teoría y práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía” (HL: 92).

Si bien en el romanticismo el estado en que los contrarios se identifican aparece representado bajo distintos nombres: el Todo, el Absoluto, la Armonía, o bien, Dios, en la obra de Paz se va a ir perfilando como “lo sagrado”, concepto que definirá más tarde como “tentativa de abrazar la ‘otredad’” (AyL: 137), experiencia inefable, de carácter instantáneo, que no puede ser expresada mediante las palabras, pero que se puede presentir o vislumbrar a través de la poesía, la religión y el amor.

⁴⁰ Pese a los múltiples cambios con relación a esta etapa temprana de su pensamiento, la poética madura de Paz va a mantener esta visión del mundo, aunque incorporando a su discurso, entre otros elementos, las filosofías orientales con las que, en ese momento, ya había establecido contacto. En *El arco y la lira*, afirma que la poesía comunica por medio de la imagen, mecanismo opuesto al pensamiento filosófico occidental. En su exposición afirma que desde Parménides “nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es” (AyL: 101), como contraparte, opone el pensamiento oriental, el cual “no ha padecido este horror a lo ‘otro’, a lo que es y no es al mismo tiempo, ya que las doctrinas como el taoísmo, el budismo y el hinduismo “reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes” (AyL: 102). En la cultura occidental, los únicos espacios en que puede producirse la “coincidencia oppositorum” parecen ser el de la poesía y el de la experiencia mística. Paz afirma que la experiencia poética es irreducible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia los contrarios, pero dicha reconciliación no puede ser explicada por las palabras. Por ello afirma que “la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia que nos rodea y de nosotros mismos” (AyL: 111).

Para Paz, como para los románticos, el ansia de unidad o absoluto proviene de la condición humana, desarraigada y escindida⁴¹. Como lo señalé en el capítulo I, a propósito de la primera serie de *Vigilias*, el joven poeta ya había expresado inquietud por la soledad humana frente al mundo natural, así como un anhelo de integración con la naturaleza. Ciertamente, la búsqueda de plenitud (que implica la unión con el “Otro”) también había sido expresada, particularmente en sus poemas, a través de la metáfora amorosa⁴².

2.3.2 La capacidad para “recordar” y la recreación del presente.

El segundo rasgo que Paz reclama al poeta moderno, su “capacidad para recordar”, nos remite, en primera instancia, al concepto platónico del alma, el cual llegó hasta el romanticismo por la vía del neoplatonismo renacentista⁴³.

En el “Fedro” platónico, Sócrates describe a las almas inmortales —las de los dioses— como aquellas que pueden contemplar la esencia del Ser que “está al otro lado del cielo”, la cual es “incolora, informe e intangible” y sólo puede ser vista por el entendimiento, “piloto del alma” (Platón: 349). Las otras almas —que mantienen distintos grados de parecido con las inmortales— forman parte del séquito de lo divino y luchan por alcanzar la visión del Ser, donde reside la Verdad. Mientras logren vislumbrar algo de lo verdadero, estarán a salvo de cualquier daño, pero aquellas que no lo hayan visto, o se vayan olvidando de esa visión, pierden las alas —porque todas las almas son aladas, de ahí su capacidad para elevarse— y caen a tierra, implantándose en un ser humano, de acuerdo

⁴¹ Tal vez esta conciencia de la soledad y escisión humanas funcione, simultáneamente, como una metáfora del México de los años treinta: sin tradición, a la deriva, en busca de identidad y de raíces.

⁴² Ya explicado en el capítulo anterior, a propósito de las *Vigilias* y de *Bajo tu clara sombra*.

⁴³ El neoplatonismo fue introducido en Alemania por Meister Eckhart, Paracelso, Agrippa de Nettesheim y por el holandés Van Helmont, y luego continuado y cargado de interpretaciones bíblicas por Jacob Boehme. Más información sobre este tema en “El renacimiento renace”, en *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin (1954: 78-92). También Rafael Argullol, en *El héroe y el único*, explora la herencia renacentista en el “Platón romántico” (1982a: 22).

con una jerarquía relacionada con el grado de visión del Ser que haya experimentado previamente⁴⁴.

Aunque toda alma humana haya vislumbrado las esencias, no resulta fácil recordarlas, ni para aquellas que las hayan visto fugazmente, ni para las que tuvieron la desdicha, al caer, de descarriarse hacia lo injusto, viniéndoles “el olvido del sagrado espectáculo que otrora habían visto”, y en realidad son pocas las que conservan dicho recuerdo con alguna claridad. Cuando éstas ven algo semejante a las de allí, “se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que está pasando, al no percibirlo con propiedad” (Platón: 353). Por ello, Sócrates señala que conviene que el hombre “se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad”(Platón: 351-352). Sólo quien haga uso adecuado de tales recordatorios alcanzará la perfección, aunque pueda ser tachado por la gente como “perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es ‘entusiasmado’”, esto es, poseído por alguna divinidad. En “Fedro” se establecen tres tipos de entusiasmo o manía: la adivinación, la poesía (no imitativa) y el amor, a través de los cuales se manifiestan los dioses, pero de todos ellos, Sócrates insiste en que la manía amorosa es la mejor, ya que a través de la contemplación

⁴⁴ Esta jerarquía es la siguiente: 1. Amigo del saber, de la belleza o de las Musas, tal vez, y del amor; 2. Rey, guerrero y hombre de gobierno. 3. Político, administrador u hombre de negocios; 4. Gimnasta o médico; 5. Adivino o vida dedicada a los ritos de iniciación; 6. Poeta imitativo; 7. Artesano o campesino; 8. Sofista o demagogo y 9. Tirano. (Platón : 351)

de la belleza⁴⁵ de este mundo, se recuerda la verdadera, por lo que al alma “le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo” (Platón: 352).

Debido a lo anterior, el amor, la poesía, la adivinación y el arrebató místico⁴⁶ nos ponen en contacto con lo que el alma pudo haber vislumbrado en su recorrido junto al Ser. En ese sentido, y dado que es enviada por los dioses, la manía resulta más bella y verdadera que la sensatez humana. En relación con la poesía, Platón rechaza a los poetas imitativos, que nos alejan de la Verdad, mientras que los poetas inspirados y posesos son los “padres de nuestro saber”⁴⁷.

La reminiscencia de una etapa primigenia de unidad y armonía, ahora perdida, aparece de distintas maneras en el romanticismo y resuena, con todas sus connotaciones, en las reflexiones poéticas del joven Octavio Paz. Además de los evidentes ecos de la tradición judeo-cristiana, para la que Adán y Eva habitaron el Paraíso hasta su expulsión o “caída” en el tiempo, Albert Béguin señala que en el romanticismo se conjuntó el neoplatonismo con cosmogonías de origen ocultista que buscan explicar el origen del mal. El francés Saint Martin⁴⁸ —cuyo pensamiento tuvo importantes repercusiones en Alemania y en el surgimiento del romanticismo filosófico— afirmaba que la corrupción del espíritu humano provocó la caída de la propia naturaleza. Para este autor, Dios creó la materia para ofrecer a los seres humanos la oportunidad de redimirse. En el fondo de su ser, el hombre conserva tanto las huellas de su destino original —ser la suprema manifestación de la

⁴⁵Emilio Lledó señala que la belleza, en Platón, es la “frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber, cuyo supremo esplendor, como ‘mente’, no podemos ‘ver’” (Platón: 354, nota 72).

⁴⁶Para Platón hay cuatro divinidades que infunden igual número de formas de locura o manía: Apolo (inspiración profética); Dioniso (la mística), las Musas (la poética) y Afrodita y Eros (la locura erótica, que es la más excelsa) (Platón: 384). Coincidentemente, en la poética de Octavio Paz son, precisamente, las experiencias amorosa, mística y poética, la fuente de revelación de “lo sagrado”.

⁴⁷Citado en Platón: 342, nota 48. Por otra parte, cabe señalar que para Platón el poeta no es consciente ni responsable de su poesía, ya que sólo manifiesta la voz de la divinidad, por ello lo que dice es verdadero.

⁴⁸Citado por Béguin (1954:80).

Divinidad— como la reminiscencia del paraíso primitivo. Por ello es que para volver a reintegrarse en Dios y restituir la unidad primordial de la creación, resulta indispensable escuchar los signos interiores y descender dentro de sí. Sin duda, el fragmento de Novalis que afirma que “El camino misterioso va hacia el interior”, ya citado en el capítulo anterior, evoca esta concepción.

Otra idea de Saint Martin que reaparece en Novalis es que la palabra es el principal agente de la reintegración cósmica, ella “conserva la analogía de la Palabra que creó al mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador” (Béguin 1954: 80). Así, en Novalis la poesía aparece como búsqueda de la palabra original —una *Ursprache* o lengua total y universal⁴⁹—, y dado que concibe a la lengua poética como manifestación pura de autoconciencia, por su carácter de conversación interior, ésta adquiere la fuerza del conjuro y la magia.

Cabe destacar el lugar central que para el romanticismo alemán ocuparon el sueño y el inconsciente como punto de unión con el universo, por lo que ambos elementos eran concebidos como canales que le permitían al poeta vidente remontarse al origen de los tiempos y recuperar al hombre primigenio, adánico. La exploración del inconsciente supone, entonces, la posibilidad de un “regreso” a etapas primitivas de la humanidad —frecuentemente representadas mediante la metáfora de la infancia— en cuyos testimonios podemos percibir “‘correspondencias’, armonías, una música particular que evoca en nosotros el recuerdo de una lengua que habríamos hablado y que estaría llena de promesas veladas” (Béguin 1986: 70).

⁴⁹ En el Paz posterior también encontramos esta concepción del lenguaje, como por ejemplo en el poema “Fábula”: “Edades de fuego y de aire/ Mocedades de agua/ [...] Todo era de todos/ Todos eran todo/ Sólo había una palabra inmensa y sin revés/ Palabra como un sol/ Un día se rompió en fragmentos diminutos/ Son las palabras del lenguaje que hablamos/ fragmentos que nunca se unirán/ Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado”, en *Semillas para un himno* (1950-54), pp. 51 y 52.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz destaca la oposición de la poesía moderna a la modernidad, de la que —dice— es hija rebelde. Al predominio de la razón, la noción de progreso y el culto al presente, el romanticismo opuso una concepción del poeta como vidente; valoró la imaginación, el sueño y el inconsciente (ese “profundo manantial lírico, profético, del hombre” al que se refería Rimbaud); y privilegió el tiempo originario —previo al histórico—, concebido como periodo de inocencia y plenitud frente al presente que mutila al hombre y ahonda su escisión. En ese sentido, en Novalis la capacidad de videncia del poeta aparece muchas veces expresada en términos de “hombre primitivo”, o bien, como niño: “El hombre primitivo es el primer vidente del espíritu. Todo ante él aparece como espíritu. ¿Qué otra cosa son los niños sino hombres primitivos? La fresca mirada del niño es más exaltada que el presentimiento del vidente más penetrante” (Novalis 1942a: 37-38)⁵⁰.

Como ya lo señalé, todas estas referencias están implícitas en la definición de la actividad poética como “capacidad para recordar” que hace Octavio Paz en “El mar”. La primera vez que menciona esta cualidad del poeta es en “Distancia y cercanía de Marcel Proust” —escrito en 1933—, donde manifiesta que la memoria es hermana de la imaginación y que “llega, por el camino de la poesía, a los extraños parajes en donde nace la vida” (PL:122). En “El mar” afirma que “mediante la memoria sensible, intuitiva, si es posible llamarla así, el poeta, al descender a su infierno, descubre su origen, el origen del hombre y —aun más— las fuerzas anteriores a la misma existencia humana” (PL:163). A lo

⁵⁰ Jason Wilson ha señalado acertadamente la presencia de la metáfora de la infancia en la poesía de Octavio Paz, donde la infancia remite a ese estado idílico previo a la expulsión del Paraíso, por lo tanto anterior al tiempo histórico. Wilson consigna los poemas “La higuera”, “El jardín”, “Jardín con niño” y “Cuento de dos jardines”, en los que a través de la metáfora del jardín se establece una identidad entre infancia y el Paraíso. (Wilson 1979: 59). Asimismo, el propio Paz se refiere a esta relación en *Convergencias* (1991), donde define a la infancia como una etapa en la que el tiempo es elástico; y el espacio, giratorio. En ella, “todos los tiempos, reales o imaginarios, eran ahora mismo”, así “el mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano” (CO: 11-13).

largo de su obra posterior, el descenso al origen aparece reiteradamente como única vía de integración y unidad con el “otro”, esto es, de acceder a “lo sagrado”, ese estado en el que los opuestos se reconcilian. Así, Octavio Paz señala la capacidad de los poetas para recordar; ellos recuerdan y, a través de las experiencias poética y amorosa, se invoca y se hace presente el tiempo original⁵¹. En “Mundo de perdición”, ensayo de 1940 en el que comenta la obra de José Bergamín, Paz afirma —citando a Nietzsche— que el arte es superficial, porque es *revelación* (concepto que será fundamental en su propia poética) y recuperación, ya que: “La poesía es un sacar a luz lo más íntimo y prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia. La poesía es el rescate del hombre perdido” (*Taller XI*: 40).

Por todo lo anterior, la capacidad del poeta de recordar el origen le permite a Paz plantear la existencia de una relación paradójica entre poesía e historia: si bien la poesía nos transporta a una etapa fuera del tiempo cronológico, anterior al hombre y a la experiencia, simultáneamente, expresa su propio tiempo. Gracias a este doble movimiento, el poeta logra ese “presente eterno” ya mencionado, dado que al recrear su tiempo en forma personal y espontánea, también recoge lo “esencial de lo real”, de manera que la identidad de la poesía con el tiempo original elimina la necesidad de establecer un nexo explícito y artificial con la historia. Para Paz toda buena poesía *comulga* con la historia y, si bien puede reflejar un momento histórico y social determinado, también es un acto de revelación de lo sagrado, equivalente a la experiencia mística.

⁵¹ La condición del abrazo amoroso como vía de descenso al origen aparece frecuentemente en sus poemas, como, por ejemplo, “Antes del comienzo”: “[...] El mundo/no es real todavía,/el tiempo duda, solo es cierto el calor de tu piel./ En tu respiración escucho/ la marea del ser/ la silaba olvidada del Comienzo” (*OC* 12: 161), o bien en “Regreso”: “[...] Fluyen por las llanuras de la noche/ nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba./ presencia disipada en un abrazo;/ pero son infinitos y al tocarlos/ nos bañamos en nos de latidos, volvemos al perpetuo recomienzo” (*OC* 12: 167). Ambos poemas pertenecen a su último libro de poesía *Árbol adentro*, que recoge poemas escritos entre 1976 y 1988.

Así entonces, Paz reafirma lo eterno frente al tiempo histórico y define a la verdadera poesía como experiencia metafísica que consiste en la “cristalización del presente absoluto”, presente espiritual que jamás rehúsa a la “fidelidad con su tiempo” tan demandada entonces, pero que debe distinguirse de la que reclama la poesía de propaganda y de compromiso social. La poesía de León Felipe, “conciencia del llanto contemporáneo”, le permite ejemplificar el carácter universal que adquieren, por la vía poética, las experiencias particulares, de tal manera que el poeta “recoge la experiencia histórica y la convierte [...] en experiencia metafísica” (*Taller* III: 42-43), común a todos los hombres.

2.4 “Oda al sueño”

Dos meses después de haber aparecido “El mar”, Octavio Paz publicó en *Taller* IV, correspondiente a julio de 1939, un poema intitulado “Oda al sueño”. Significativamente, este número de la revista manifiesta una clara orientación hacia el tipo de modelo estético que ya había delineado Paz tanto en sus *Vigilias* como en el ensayo comentado líneas arriba. De inicio, *Taller* IV abre con “Poesía y filosofía” de María Zambrano, texto en el que la autora se pronuncia a favor de la poesía en la batalla que libra —desde su expulsión de la *República* platónica— con la razón establecida por los filósofos. Y es que para Zambrano la superioridad de la poesía como instrumento de conocimiento reside en que el filósofo busca la unidad universal y abstracta, mientras que el poeta persigue “la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (*Taller* IV: 12), ya que aspira a la totalidad “sin abstracción y sin renuncia alguna”, esto es, quiere lo que hay, pero también “lo que no hay y lo que no es. Abraza al ser y al no ser” (*Taller* IV: 13). En ese sentido, y como ya lo comenté a propósito de las *Vigilias*, tanto Paz como Zambrano

apuestan por una “razón poética” capaz de penetrar con mayor profundidad la realidad y expresarla en toda su complejidad, en consonancia con la episteme y la cosmovisión románticas.

Además de este texto, en este mismo número Xavier Villaurrutia publicó el poema “Amor condusse noi ad una morte”, en el que después de explorar varias definiciones de lo que significa amar, se establece finalmente la identificación entre el amor y el sueño, correspondencia de clara filiación romántica:

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia. (*Taller IV*: 16)

Por último, ya he mencionado la importancia que tuvo la inclusión del dossier dedicado a “Temporada de infierno” [sic], de Rimbaud en *Taller IV*, que constituyó, propiamente, una declaración de principios de la revista. En la introducción elaborada por Cardoza y Aragón destaca la referencia a la existencia de “una realidad entrevista por la poesía, un recuerdo permanente del paraíso perdido” (321-322) en los textos del poeta francés, la cual es una idea que Paz ya había expresado desde sus *Vigilias*. Además, estos textos de Rimbaud afirman el poder mágico de sus visiones y su voluntad de “transformar la vida” a través de la poesía (“un verbo poético [que fuera] accesible (...) a todos los sentidos), así como la búsqueda consciente y voluntaria de una poesía alucinada que le permita expresar lo inexpresable.

Por todo lo anterior, y aunque no se trate del mejor poema del joven Paz, considero que la importancia de “Oda al sueño” reside en su inclusión en este número de la revista,

particularmente significativo en la reafirmación de un modelo estético y moral que, como hemos visto, Paz había venido delineando desde 1935.

Para empezar cabe señalar que, desde su título, es claro que la “Oda al sueño” (*Taller IV*: 36-39) se inscribe en el centro de la cosmovisión romántica: para Novalis el sueño es “la digestión del alma por el cuerpo”, así como la voz de la poesía y la revelación, mientras que Nerval lo considera como “una segunda vida”. En esta misma línea, el poema de Octavio Paz comienza, precisamente, con la referencia a la amada sumergida en ese estado de trance que supone el sueño, el cual borra la frontera que separa a la vida en pleno día de ese otro mundo, oscuro y paralelo, que se apodera de la durmiente, simbolizado por la metáfora de la noche:

Cerca de mí te escucho;
te escucho, derribada entre tus sueños,
encogida, blanquísima y errante.
Ya la noche se dobla
sobre tu talle exangüe;
te respira, sedienta,
y cambia su desdeñoso oleaje,
su aliento negro y noble,
por tu animal, humeante aliento de becerra.

Como para el romanticismo hermético, en este poema el sueño se presenta como “umbral de la vida nueva” (Novalis 1995: 37), esto es, como medio para trascender la conciencia individual, cerrada sobre sí misma para tocar las profundidades del ser, zona simbolizada por la noche. Una vez traspasadas esas “puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible”, de las que hablaba Nerval, refiriéndose al sueño (Nerval 1942: 3), la noche, humanizada, ocupa el lugar central en la oda de Paz: “La noche canta sola”, expresa el primer verso de la segunda estrofa, el cual se repite dos veces más a lo

largo del poema, y sugiere, claramente, la identificación entre la noche y el canto, es decir, la poesía:

La noche canta sola.
 Sepulta los sonidos
 y se derrumba, lenta,
 sobre la tierra henchida y su criaturas,
 sobre los yertos lechos de los hombres.
 Crecen sus olas puras
 hasta las ciegas flautas
 que cantan en las sordas orillas de lo creado,
 y las nocturnas ramas,
 las sonámbulas venas de la noche,
 laten húmedas, densas, vegetales.

La noche, como la poesía, se despliega sobre “los yertos lechos de los hombres” y al crecer “sus olas puras” activan esa vida nocturna, sonámbula y vegetal que late a “orillas de lo creado”, esto es, el seno fecundo de la naturaleza en la que se hunden nuestras raíces terrestres, la cual, en la siguiente estrofa, contrasta con los escombros y ruinas con que se identifica el mundo humano. Sólo el sueño, asociado al cuerpo de la amada, le brinda un espacio a “los frágiles latidos de la vida”:

Dormimos sobre escombros,
 solos entre las ruinas y los sueños.
 Cerca de mí tu cuerpo,
 la densa certidumbre de tus piernas,
 tu piel y sus secreto,
 los frágiles latidos de la vida
 que no para la noche,
 los tallos quebradizos de los sueños.

En los versos subsiguientes, que reiteran mediante diversos términos (negro/a, tenebroso, ceguera) el concepto de oscuridad asociada a la profundidad de esa vida subterránea, apenas intuida, que expresa el canto de la noche, vinculada indisolublemente al “tenebroso ruido” del cuerpo de la amada:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto,
 indefensos y rotos, nuestros cuerpos.
 Yo escucho, oh negra, cruel axila,
 el tenebroso ruido de tu cuerpo,
 tus angustiados senos,
 el terror de mis huesos bajo el aire.

El cuerpo femenino, que representa la síntesis entre elementos contrarios, aquí simbolizados mediante la dicha y la desdicha, se muestra como el espacio —no consciente— de la revelación:

Yo toco la desdicha
 y la inefable, blanda luz dichosa
 que corre por tu pelo
 y habita tus ignorantes párpados.
 Yo toco la ceguera de los cuerpos,
 el rumor de los cuerpos, su alegría,
 la solidez del llanto que los gime,
 el sitio en que la muerte los limita.

Más allá del canto nocturno que se crea gracias al sueño, esta oda subraya, mediante la metáfora del agua, la capacidad de este estado para trascender las fronteras de la conciencia y “romper todos los lazos” con que la vida diurna nos representa el mundo. En ese sentido, el sueño hace emerger lo más profundo del inconsciente, anegándonos:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto el sueño, solo.

El Sueño nos penetra,
 rompe todos los lazos;
 sus aguas nos anegan,
 alza sobre las formas
 su sombra que devora toda forma.

De la misma manera en que la noche y el sueño románticos son el espacio privilegiado de la revelación, además de significar la eternidad y la infinitud sin tiempo ni espacio, la ausencia de límites, la indiferenciación, la embriaguez y la unión amorosa, entre

otras cosas, en la “Oda al sueño” de Paz se establece una clara correspondencia entre estos elementos (noche y sueño) con el erotismo:

La iluminada piel de la alegría;
 y lo que crece de unos labios que se besan;
 y el odio y el amor
 —y lo que inútilmente junta nuestros cuerpos,
 porque el amor y el odio son los cuerpos
 que se fatigan en los lechos por ser uno—;
 la vida, el aposento de la muerte;
 [...]

 toda la blanda fuerza
 y el desmayado río invencible
 que te conduce, gracia inerte, por la tierra,
 no son vida ni muerte, sí agonía,
 ciegas y ardientes formas,
 sed y apariencia que desnuda el Sueño.

Bajo su aliento no te reconozco
 y sin embargo vives,
 se juntan nuestros cuerpos
 y nuestros labios muestran su delicia,
 su grito, su secreto.
 Ya somos, amor mío, nuestros deseos:
 un esqueleto solo,
 la luz en el vacío,
 el amoroso olvido, el fruto ciego.

Basado en la concepción analógica del universo característica del romanticismo, en este poema de Paz el amor, como el sueño, constituyen las vías a través de las cuales el hombre puede entrever y recuperar, aunque sea de manera fugaz, su verdadera esencia, más allá del mundo de las apariencias:

Sueño, bajo tu manto delirante
 el hombre, aniquilado, se conquista.

Finalmente, el sueño se revela como el “vencedor espeso”, cuyas “lentas aguas desdeñosas” imponen al hombre su ritmo y sus caprichos más allá de toda actividad

consciente, constituyéndose como medio de conocimiento de la realidad última, representada por “la gracia de lo eterno”:

Oh vencedor espeso,
en tus aguas impuras,
por tus aguas frenéticas, voraces,
sobre tus lentas aguas desdeñosas,
nos hundes y nos alzas,
nos inundas, deshabras y pueblas,
y nos das, con tus labios,
vida o muerte sin forma,
la gracia de lo eterno, tu materia.

En conclusión, este poema juvenil de Paz celebra al sueño como posibilidad de traspasar las puertas que nos separan del mundo invisible, en ese sentido, la referencia a los estados de vigilia y sueño sirven para sugerir la dualidad inherente a la existencia humana: por un lado, se encuentra el mundo de lo visible, diurno y racional, pero más allá de éste, se manifiesta la existencia de un universo paralelo, nocturno y oculto, del que el sueño, la poesía y el erotismo dan cuenta, aunque de manera fugaz e intuitiva. Así, el sueño —equivalente al acto poético y amoroso— implica el abandono del sujeto al poder de la imaginación y de las fuerzas inconscientes que lo conectan con la esencia profunda del mundo. En ese sentido, este poema hace eco de uno de los principios básicos del romanticismo alemán, que consiste en la idea de que el poeta debe guiarse por la analogía entre el mundo interior y el mundo exterior, de manera que, al orientarse hacia el dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente —simbolizada mediante la metáfora de una noche inmensa, opaca a nuestra mirada ordinaria— el poeta descubre lo que nadie más puede ver, esto es, el conocimiento verdadero del mundo (*Cfr.* Béguin 1986: 62). Por todo lo anterior, es posible indicar que la “Oda al sueño”, de Octavio Paz, complementa y confirma en la práctica la elaboración reflexiva del modelo poético delineado en “El mar”.

Capítulo 3. De la soledad a la aspiración a la comunión

3.1 Rumbo a la soledad

El año de 1941 fue, en muchos aspectos, decisivo en el proyecto estético y moral del joven Paz, ya que se conjuntaron diversos acontecimientos cuyo signo fue el cierre y la ruptura, pero asimismo el comienzo y la renovación: ese año se publicó el último número de *Taller*, Paz dejó de colaborar en *El Popular y Futuro*, y también rompió con Neruda¹. No obstante, buscó otros espacios donde seguir publicando (la revista *Tierra Nueva* y el periódico *Novedades*), y participó en la fundación de un nuevo proyecto colectivo: la revista *El Hijo Pródigo*.

Tras el cierre de *Taller*, en febrero de 1941, Octavio Paz, junto con otros miembros de su generación —Revueltas, Huerta, Quintero Álvarez, Solana y Nefalí Beltrán— empezó a participar en *Tierra Nueva*², revista que mantenía importantes divergencias con *Taller*, debido —entre otras cosas— a su postura frente a Contemporáneos (de reivindicación y ataque, respectivamente), no obstante lo cual fueron asimismo consideradas por Rafael Solana como revistas “hermanas”³.

Revista que buscaba “fortalecer la creación y difusión culturales”⁴ de la Universidad Nacional, *Tierra Nueva* abrió sus páginas a los más diversos autores, ya que entre sus objetivos se encontraba no ser una publicación de grupo. En ese sentido, y de acuerdo con

¹ En *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (2004), Guillermo Sheridan documenta la vasta red de conflictos y enfrentamientos entre distintas generaciones, nacionalidades y orientaciones políticas que ocurrieron al inicio de la década de los años cuarenta. Asimismo, en el “Epílogo” que escribió para la segunda edición de *Laurel: Antología de poesía hispánica*, publicada por Trillas en 1986, el propio Paz hace la crónica de los desencuentros y rencillas derivados de la realización de dicha antología, que desembocaron, entre otras cosas, con la ruptura de su amistad con Neruda.

² Los responsables de *Tierra Nueva. Revista de letras universitarias* (enero 1940-diciembre 1942) fueron: Jorge González Durán, José Luis Martínez, Ali Chumacero y Leopoldo Zea.

³ Citado por Guillermo Sheridan.

⁴ *Tierra Nueva. Revista de letras universitarias*, UNAM, Año I, enero-febrero de 1940, Núm. 1, pág. 3.

Guillermo Sheridan, la participación de los miembros de *Taller* en *Tierra Nueva*, así como de otros escritores cercanos a *Taller* y a los propios Contemporáneos, anticipa “la alianza entre tendencias, generaciones y nacionalidades que habrá de consagrar la revista *El Hijo Pródigo*, cenit de la hemeroteca mexicana del periodo de entre guerras” (Sheridan 2004: 390).

Es significativo que en *Tierra Nueva*, revista de orientación más académica que *Taller*, Paz haya publicado algunos de sus textos escritos en el periodo de reflexión intimista, revisado en el primer capítulo de este trabajo, y caracterizado por una clara afinidad con la sensibilidad romántica: la tercera parte del diario íntimo *Vigilias* (en los números 7 y 8, enero-abril de 1940), y su largo poema *Bajo tu clara sombra*⁵ (en los números 9 y 10, correspondientes a mayo-agosto de 1941). Ciertamente, ello constituye una reivindicación de la incipiente poética que había empezado a esbozar desde 1935 y que retoma tras las exploraciones a propósito del compromiso ideológico, la tradición, lo mexicano y la poesía nacional, realizadas en los años precedentes.

Asimismo, me parece importante señalar que en los números 13 y 14 de *Tierra Nueva*, correspondientes a enero-abril de 1942, Octavio Paz figuró como único representante de los poetas jóvenes en la selección que José Luis Martínez publicó en el suplemento de la revista que, en esa ocasión, estuvo dedicado a las “Poéticas mexicanas modernas”. Así, tras los poemas de Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, que —en palabras de José Luis Martínez— buscan hablar de la poesía “desde dentro de ella misma”, José Luis Martínez cerró la lista con “La

⁵ *Vigilias III* se publicó en *Tierra Nueva*, año 2, números 7 y 8 (enero-abril de 1941), pp. 32-43 y *Bajo tu clara sombra*, en un suplemento en los números 9-10 (mayo-agosto de 1941), de la misma revista.

poesía”, poema del joven Paz. Sin duda, dicha inclusión es señal del creciente reconocimiento que, como poeta había alcanzado Paz, quien en 1941—como ha dicho Santi— ha empezado a desarrollar una voz poética propia. No hay que perder de vista que ese año había publicado dos poemas largos que daban cuenta de su incipiente madurez: *Entre la piedra y la flor*⁶ y *Bajo tu clara sombra*⁷, además de la antología de *Laurel*, de manera que desde entonces hubo suficientes elementos para valorar su obra como parte del canon de nuestras letras.

No obstante el espacio que encontró Paz en *Tierra Nueva*, este proyecto concluyó en diciembre de 1942, por lo que volvió a quedarse “sin grupo y sin proyecto colectivo” (Sheridan 2004: 393). En 1943 participó en la fundación de la que sería la última revista a la que se integró antes de su salida del país a finales de ese año: *El Hijo Pródigo*, cuyo editor fue Octavio G. Barreda. Esta revista significó, en palabras del propio Paz, la unión de “dos generaciones, la de *Contemporáneos* y la nuestra, la de *Taller y Tierra Nueva*” (*OC*, 1: 251), ya que en su Consejo de Redacción participaban Ali Chumacero, Celestino Gorostiza y Antonio Sánchez Barbudo, además de Paz y Villaurrutia.

En la presentación del primer número de *El Hijo Pródigo*, del 15 de abril de 1943, Octavio G. Barreda justifica la aparición de una publicación exclusivamente literaria en un contexto mundial tan angustioso y complicado, declarando que frente a los peligros que representa tanto el intento de “ahogar lo ‘inmoral’, lo ‘profano’, lo ‘degenerado’ (palabras de Hitler)”, como el de “limitar lo que por naturaleza debe ser ilimitado”, resulta urgente defender e impulsar la imaginación como un espacio de lucha contra la “regresión literaria” y la propaganda.

⁶ Publicado en *Nueva Voz*, México, 1941.

⁷ Santi señala que ambos poemas, junto con *Raíz del hombre* (publicado antes), representan la aparición, por separado, de los “temas del amor y de la sociedad mexicana” (1988: 48).

El Hijo Pródigo se propuso, explícitamente, desarrollar una “intensa vida en el mundo imaginativo y un ojo y oído más finos para lo real de la vida cotidiana”, ya que —consideran sus miembros— la unión entre imaginación y realidad constituye la única vía para lograr una “literatura integrada, una literatura humana” (Barreda 1943: 8).

En un artículo publicado el 19 de julio de 1943 en el periódico *Novedades*, “El dormido despierto”, Octavio Paz defiende el proyecto de esta revista que “tiene más enemigos que lectores atentos” (PL: 343). En dicho texto, parte de los propósitos de la publicación planteados por Barreda y desarrolla una reflexión sobre la misión del escritor que se inserta totalmente en la línea neorromántica de su propia poética, mediante la cual pretende explicar el valor de la imaginación y el sueño en el mundo contemporáneo. Así pues, Octavio Paz afirma que el sueño del artista, ese “lúcido sonámbulo” —descripción que evoca a sus *Vigilias*—, le permite descubrir al hombre despierto que es “algo más que una máquina y un instrumento, (...) algo más que trabajo y horas de trabajo” (PL: 343). Paradójicamente, el sueño se revela, entonces, como el despertar de una dimensión de libertad y plenitud que no puede existir en el espacio automatizado de la vida cotidiana. En ese sentido es que el poeta “expresa el sueño del mundo y el sueño del hombre; y al expresarlos, los invita a vivirlos al aire libre. La poesía es una invitación a la rebelión: a vivir despiertos nuestros sueños” (PL: 344), por lo que el cultivo de la imaginación en el mundo contemporáneo constituye un factor de vitalidad y transformación permanente, e incluso, de supervivencia. En este texto encontramos, precisamente, el espíritu que Paz reivindica en su poética, planteada fragmentariamente desde *Vigilias*, así como los argumentos que justifican su propio modelo estético.

A lo largo de 1943 Paz publicó en *El Hijo Pródigo* dos poemas bajo el título de “Noches” (núm. I), y el ensayo más importante sobre poética que hubiera escrito hasta ese momento: “Poesía de soledad y poesía de comunión” (núm. V) —el cual comentaré más adelante—, así como las siguientes reseñas: “Lorenzo Varela: ‘Torres de amor’” (núm. II), “Luis Cernuda: ‘Ocnos’” (núm. III), “Efrén Hernández: ‘Entre apagados muros’” (núm. IV), “Manuel José Othón: ‘Breve antología lírica’” (núm. IV), “Max Aub: ‘San Juan’” (núm. V) y “Agustín Yáñez: Archipiélago de mujeres” (núm. VI).

Por otra parte, es preciso señalar que a partir de marzo de 1943 Paz también escribió regularmente una columna en el periódico *Novedades*, desde la cual siguió desarrollando la otra gran vertiente de sus reflexiones —además de la poética—, esto es, la meditación sobre el mexicano que, años después, cristalizaría en *El laberinto de la soledad*. En dicho espacio, dice E. M. Santí, Paz “fustiga a su país y a su cultura —su corrupción política, la mala voluntad del nacionalismo, la retórica de una mal llamada izquierda— como muestra de su desilusión absoluta. El análisis moral de los fenómenos que Paz observa a su alrededor intenta desentrañar las razones de ese descontento” (*PL*: 57).

Entre los temas que plantea en dicha columna, me interesa destacar el malestar que manifiesta frente al ambiente intelectual nacional, lo cual no sólo refleja las tensiones y pleitos del momento sino que, sin duda, tuvo repercusiones tanto en las reflexiones poéticas como en la poesía que publica y escribe en esos años. En ese contexto, me gustaría referirme a “La jauría”, texto publicado el 9 de junio, en el que afirma que, como reflejo de lo que ocurre en todo el país, la literatura y la crítica literaria mexicanas viven una época abyecta, de mera simulación, en la que “se alían curiosamente los procedimientos del chantaje con los de la Inquisición” (*PL*: 333).

Si bien desde *Taller* había coincidido con Cuesta en señalar que en México era característica la ausencia de crítica, en este momento su opinión se radicaliza y su tono, sin duda, se vuelve más agrio y exasperado. Así, en “La jauría” describe el uso faccioso e interesado de los espacios que, supuestamente, deberían estar consagrados al ejercicio riguroso de la reflexión y del debate de altura:

Cada jefecito o caudillo literario posee para sus usos personales (que cuida muy bien de disfrazar bajo el rubro de “intereses sagrados de la nación o la democracia”) una diligente manada de perros literarios que ladran y muerden a todo aquel que señala el capricho, la envidia o el resentimiento del tiranuelo. A veces, los *gangsters* literarios, profesionales de la ofensa como único procedimiento de discusión intelectual, no tienen un jefe o un antecesor de quien heredar los odios y el resentimiento; entonces se juntan en pandillas, que llaman grupos o asociaciones, y redactan en hojas volantes monótonos rosarios de injurias (PL: 333).

Ciertamente, su percepción es que la literatura mexicana, como la vida en México, está “llena de limitaciones, cobardías, deserciones” (PL: 335). Sin duda, una de esas limitaciones sería, precisamente, la exigencia “de que nuestra pintura, nuestra literatura y nuestra música se tiñan con los colores de la bandera nacional”⁸ (PL: 339). Como lo hizo en *Taller*, Octavio Paz insiste en que al artista le es indispensable asimilar la tradición universal y no sólo la local, por más rica que ésta sea. La tradición, cuyo verdadero sentido es ser “pasado vivo”, es —reitera— “conquista y no herencia” (PL: 340), y ésta debe enriquecerse, además, con la interacción entre imaginación y realidad.

Así pues, todos los acontecimientos y circunstancias referidos en este espacio dan cuenta de algunas de las tensiones que se vivían en el medio intelectual mexicano, así como del cada vez más pesado ambiente para una personalidad como la de Octavio Paz, cuya distancia crítica de lo que en ese momento era “políticamente correcto”, así como su actitud

⁸ En “Arte tricolor”, publicado en *Novedades* el 5 de julio de 1943.

polémica y provocadora frente a los modelos artísticos vigentes, provocaron múltiples fricciones y desencuentros. Dichas circunstancias terminaron por hartar a Paz, llevándolo a buscar una salida para el “enredo moral, político y estético”⁹ que, en sus propias palabras, lo asfixiaba en estos años. Su solución fue abandonar México, a partir de 1943, para realizar una estancia en el extranjero que se prolongó por diez años, a lo largo de los cuales pudo explorar y enriquecerse con nuevas posibilidades tanto vitales como estéticas. En ese sentido, esta salida del país marca el fin de la primera época en la vasta obra de Octavio Paz, periodo que constituye el objeto de reflexión de este trabajo.

Una vez esbozados la conclusión y el inicio de proyectos literarios en los primeros años de la década de los años cuarenta, me interesa concentrarme, a continuación, en aquellos textos, tanto en poesía como en prosa, en los que Paz reflexiona sobre el quehacer poético y continúa desarrollando el modelo estético que había empezado a plantear en sus *Vigilias*: me refiero a un par de poemas publicados en su primer libro, *A la orilla del mundo* (1942), así como a las dos conferencias que impartió bajo el título de “Poesía y mitología” (1942) y el ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), texto fundamental en el desarrollo de la temprana poética paciana y antecedente directo de *El arco y la lira* (1956).

3.2 La poesía reflexiva de *A la orilla del mundo*.

Los conflictos personales, ideológicos y estéticos que Paz vivió al inicio de los años cuarenta, tuvieron como consecuencia un aislamiento cada vez mayor y un natural repliegue sobre sí mismo. La incipiente definición poética del joven Paz vive un momento particularmente

⁹ En “Es preferible escribir a reventar”, citado por Santi en Paz *PL*: 57.

significativo en 1942, ya que en agosto publicó *A la orilla del mundo*, libro¹⁰ en el que además de incluir el poemario que le da nombre, recoge poemas escritos entre 1939 y 1941: “Primer día”, de 1935, sus *plaquettes* anteriores: *Bajo tu clara sombra* (1935-1938), *Raíz del hombre* (1935-1936), los cinco sonetos neobarrocos publicados en el *Tercer Taller Poético* (1937) y *Noche de resurrecciones* (1939). Por lo anterior, *A la orilla del mundo* quedó integrado — mayoritariamente — por los poemas de más influencia romántica y clara tendencia hermética que había escrito hasta entonces.

Sobre la recepción de *A la orilla del mundo*, me gustaría señalar que, en el primer número de *El Hijo Pródigo*, Antonio Sánchez Barbudo publicó una reseña muy favorable sobre este libro, en la cual hace referencia al “silencio estúpido, de envidia o de falta de generosidad al menos” del medio intelectual frente a lo que considera “intentos realmente importantes” (Sánchez Barbudo 1943: 44).

Otra reseña elogiosa fue la publicada por Eduardo González Lanuza en el número 109 de la revista argentina *Sur*, en noviembre de 1943, en la que, además de destacar el valor poético de *A la orilla del mundo*, afirma que “la cualidad dominante en la flamígera poesía de Octavio Paz” es su carácter plenamente romántico, “en el sentido del movimiento inicial del ‘Sturm und Drang’, no en el de las delicuescentes complacencias en que se empantanó a la postre el tumultuoso torrente de su impulso” (González L.: 70-71). En su opinión, este libro “muestra cómo la más pura poesía puede mantenerse lejos de la enardecida frivolidad y no temer los más dolorosos problemas humanos” (*op.cit.*: 74). El crítico indica que el concepto de orilla-limite-frontera — presente desde el título del libro — aparece reiteradamente en muchos

¹⁰ Cabe señalar que, a pesar de las características de *A la orilla del mundo*, Octavio Paz nunca lo consideró como su primer libro, sino que, desde su perspectiva, este lugar le correspondía a *Libertad bajo palabra*, cuya primera edición data de 1949 (OC11: 17)

de los poemas que lo integran y más que un “let-motiv” constituye un ritmo obsesionante que dota al libro de unidad y cohesión. Entre los rasgos románticos que destaca la reseña están los siguientes: el sentimiento de destierro, de haber sido escindido de la realidad y del propio ser, en ese sentido, la realidad última aparece siempre como un objeto fuera del alcance, pero siempre presente en el anhelo de conocimiento total del poeta; el amor como respuesta “del que llama del otro lado de sus sueños” (*op. cit.* : 71); el descenso hasta lo vital, como “intento de escapar de la orilla” (*op.cit.*: 72); el amor “entreverado inextricablemente con la muerte” (*ibid.*), simbolizando la dualidad esencial que rige al cosmos; la presencia de la amada como promesa de fusión y totalidad; así como la revelación del “Yo” como límite —la orilla— del sujeto, el cual inhibe el conocimiento verdadero del mundo.

Por otra parte, Anthony Stanton ha demostrado que la poesía que Paz escribe y publica en estos años —reflexiva, intimista y de tono confesional— está profundamente impregnada por la influencia del Quevedo más pesimista, y además, que si bien la crisis “espiritual, moral y existencial” por la que atravesaba Paz “no desemboca en un conflicto de tipo religioso, [...] sí tiende a expresarse en un lenguaje religioso, cosa paradójica en un poeta que se confiesa no creyente” (Stanton 1998:193). Mientras que Stanton destaca la presencia avasalladora de Quevedo en esta poesía¹¹, Enrico Mario Santí llama la atención sobre el tono sosegado y la concepción intelectual de los poemas fechados entre 1931 y 1941, los cuales “continúan la misma veta de *Bajo tu clara sombra* y evocan los mismos ecos: Novalis está tan presente en

¹¹ En “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, Stanton demuestra la profunda influencia que ejerció la poesía del español en estos años. Para demostrarlo cita, entre otras cosas, el epígrafe del libro *A la orilla del mundo* (1942), en los que aparecen los versos también citados en “Poesía de soledad...”: “Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado”, además de que en el poema-prólogo “Palabra” establece una correlación entre la palabra poética paciana y el universo quevedesco. (1998:188) Asimismo, afirma que en *Bajo tu clara sombra* se nota un indudable parecido temático, léxico, simbólico y hasta formal con la poesía de Quevedo. (1998: 190)

“Noche de resurrecciones”, por ejemplo, como lo están Hölderlin, Keats y Nerval en las nueve odas que constituyen la última sección” (1988: 53).

Por todo lo anterior, la integración de este primer libro constituye un signo a través del cual Paz afirma su modelo poético, en el que, desde mi punto de vista, asimila de manera muy efectiva distintas tradiciones, entre las que destacan tanto la poesía hermética del romanticismo, como el conceptismo español. Ello es posible debido a que entre ambas tradiciones existen importantes puntos de contacto, que asimismo forman parte de la propia poética del joven Paz: el carácter filosófico de la poesía, el tono reflexivo e intimista, así como la expresión de una visión del mundo en la que dominan la contradicción y la paradoja.

De la colección de “A la orilla del mundo”, me interesa destacar dos poemas cuyo tema es, precisamente, la poesía: “La poesía” (poema al que hice referencia líneas arriba) y “Delicia”, ambos publicados por primera vez en la revista *Letras de México*, en septiembre y en diciembre de 1941 respectivamente. Dichos poemas han sido considerados por la crítica como indicativos del proceso de transición que estaba operando en Paz tanto en el terreno personal como en el estético, pero también de la reaparición del tema de la soledad —que ya había estado presente en las *Vigilias*—, el cual pasará a ocupar un lugar central en la obra de los años previos a su salida de México, periodo en el que Paz “estará dedicado a descifrar, por medio de la poesía, las causas de esa soledad” (Santí 1988: 50).

3.2.1 “La poesía”

Rubén Medina ha señalado que en “La poesía” hay una “descripción romántica y metafísica del proceso poético que traza las coordenadas principales de [la] visión poética [de Paz]: la soledad creadora combate contra las sombras del presente histórico, oponiendo a ellas una

visión adánica del hombre: antes de su caída” (Medina 2000: 126). Si bien en términos generales coincido con dicha interpretación, no me parece tan clara la confrontación entre creación e historia que indica este crítico.

De acuerdo con mi lectura, en este poema la creación poética, cuyo proceso es descrito mediante un lenguaje bélico, supone la confrontación de dos fuerzas desiguales: por una parte está la poesía, que llega “silenciosa, secreta, armada,/ tal los guerreros a una ciudad dormida”, cuya personificación evoca la existencia de un “poeta escondido”, concepto clave en el romanticismo filosófico¹², que actúa autónomamente; y por otra parte está la voz poética, ese “solitario combatiente” que se levanta, inerme, entre sus propias ruinas: “solo, desnudo, despojado,/ sobre la roca inmensa del silencio”.

Ciertamente, en esta descripción de la poesía destacan los adjetivos “silenciosa” y “secreta”, los cuales me parece que sugieren una concepción hermética y ocultista de esta actividad, ya que —como ocurre en los poetas del romanticismo alemán— la poesía se manifiesta como un lenguaje secreto, distinto al ordinario, que se expresa mediante signos, imágenes o jeroglíficos y es capaz de despertar, encender y engendrar “en cada cosa/ una avidez sombría”.

¹² Béguin explica este concepto en el marco de la *Simbólica del sueño*, obra del filósofo de la Naturaleza, Gotthilf Heinrich von Schubert, entre cuyos maestros se encuentran Schelling, Novalis, Tieck y los hermanos Schlegel. (Béguin 1954: 144). Por su parte, Rafael Argullol menciona que para Schubert, el inconsciente es un *poeta escondido*; E.T.A. Hoffmann lo llama *poeta interior* y para Schopenhauer se trata de una *potencia oculta* (Argullol 1987: 64). En todo caso, el “Poeta oculto” se refiere al Yo liberado de las cadenas de la racionalidad “crecido hacia los horizontes imposibles del cielo y el infierno” (Argullol 1987: 65). La tarea básica del artista romántico es liberar esa “poesía involuntaria”, en palabras de Jean Paul, que es el inconsciente, por lo que se propone convertirse, voluntariamente en sonámbulo “para así, más allá de la conciencia diurna, ser capaz de indagar en la torrencial riqueza de las sombras” (Argullol 1987: 65).

Por otra parte, en estos versos subyace también la concepción de la poesía como resultado de lo que parece ser una “manía”, en sentido platónico¹³, que nos remite al concepto de “inspiración” romántica. Y es que en este poema se destaca a la poesía como “furiosa substancia,/ avidez subterránea, delirante” que habita (y domina) la voz poética:

Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.

La poesía no es, por tanto, resultado de la actividad racional y consciente del poeta, sino que, por el contrario, se trata de una especie de presencia que gobierna la voluntad de la voz poética y que se manifiesta en términos de una “avidez sombría”, o bien una “avidez que sólo en la sed se sacia”, y que, en el contexto del poema, remite a esa ansia de conocimiento, de unidad y de totalidad que Paz ya ha expresado tanto en su poesía como en su prosa y que está emparentado con el deseo siempre insatisfecho de infinito o absoluto propios del romanticismo (*Sehnsucht*).

Asimismo, en este poema destaca la insistencia en el carácter secreto y subterráneo de esa “marea” —o ejército— que es la poesía, que brota desde “lo más hondo” del sujeto:

Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.
Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.

¹³ Como ya lo señalé en el capítulo 2 de este trabajo (apartado 2.5.2), la “manía”, descrita en el “Fedro” platónico, se refiere a la locura o posesión que sufre el poeta por parte de la divinidad, en virtud de la cual el poeta se convierte en intermediario de un lenguaje (el de la divinidad) del que no es responsable ni tampoco es capaz de interpretar. Cabe señalar que en esta idea se encuentra el germen de la teoría romántica de la inspiración: en Jean-Paul el poeta también es un ser pasivo, desde su interior, a través del sueño y de la poesía, la verdad se manifiesta a través de la voz de Dios: “El sueño es poesía involuntaria. (...) El poeta verdadero, (...) cuando escribe no es más que el oyente y no el dueño de la lengua de sus personajes (...), sino que, como en los sueños, los mira actuar, totalmente vivos y *los escucha*” (citado en Béguin 1986: 38-39).

Esta imagen, ciertamente, evoca el “camino misterioso” del que hablaba Novalis, el cual se dirige, necesariamente, “hacia el interior”¹⁴, aunque, como se puede constatar en el fragmento previo, en el poema de Paz el orden de dicho movimiento hacia el interior aparece invertido, ya que no es el sujeto el que desciende a las profundidades de su ser, sino que es la poesía, mediante la metáfora de la marea, la que emerge de ellas.

Dicha sustancia subterránea que emerge “desde lo más hondo” — por lo que se identifica implícitamente con la zona del inconsciente, de lo no racional— se asocia en el poema al ámbito de lo “oscuro y secreto”. En ese sentido, la poesía se manifiesta como fuente de conocimiento y percepción “proféticos” que hacen eco de esa “facultad de visión” que tanto Novalis como Rimbaud reconocían como rasgo distintivo del poeta, y que Paz ya había señalado en “Cultura de la muerte”:

Golpean en mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente
y haces proféticos mis ojos.

La facultad de visión, asociada en todo el romanticismo a la actividad creadora de la imaginación, permite al poeta percibir al mundo, acceder a la experiencia inefable de la unidad y contemplarse a sí mismo, de manera reflexiva¹⁵:

Percibo el mundo y te toco,
sustancia intocable,

¹⁴ El fragmento de Novalis dice textualmente: “Soñamos con viajes por el universo; pero ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro” (Novalis 1942a: 6-7). En el primer capítulo de este trabajo ya hice referencia al sentido que tiene, en el contexto del pensamiento romántico, lo que se ha denominado como “orfismo romántico”.

¹⁵ El romanticismo concibió a la poesía como “espejo de la naturaleza”, ya que a través de ella el mundo toma distancia de sí mismo y se contempla (se produce, entonces, la reflexión o ironía características de este movimiento). Para Schlegel, la poesía no sólo es el “médium de interpretación de la realidad”, sino también es el espacio donde esta última se “imita y se configura a sí misma” (Sánchez Meca 1994: 15).

unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.

Esta primera etapa de la experiencia poética, asociada con el elemento tierra, y que parece remitirnos a un estado de lucidez y visibilidad particular, da paso a la profundidad acuática, metáfora de la poesía, cuyo espacio reside en el inconsciente, zona en la que la visión se nubla, se contraponen las imágenes y el lenguaje se reduce a balbuceo:

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
tal un ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.

A diferencia de la estrofa anterior, en esta última destaca la insistencia en el carácter poco visible, oscuro y oculto de dicha experiencia, cuyo rasgo principal es la aparición simultánea de imágenes opuestas, enfatizando así su carácter irracional. No obstante su aparente carácter negativo, alude a una experiencia “que anega un agua más oculta y densa”, esto es, más profunda y, por ello, inefable. Cabe destacar que Albert Béguin afirma que en el romanticismo, “la vida del alma, y en particular lo que en ella pertenece al dominio de la imaginación, del sueño, del inconsciente, es una noche inmensa, más opaca a nuestra mirada ordinaria que las tinieblas de fuera” (Béguin 1986: 108), aunque, gracias a los poderes de la imaginación y a su carácter visionario, el poeta perfora esa noche interior y distingue en ella lo que ningún otro ojo podría discernir en las “formas visibles de la creación”.

En concordancia con esa concepción romántica de la exploración “nocturna” de las profundidades inconscientes, la estrofa siguiente de “La poesía” acentúa la irracionalidad de la experiencia poética, a la que se alude metafóricamente como “oscura ola”, cuya oscuridad,

paradójicamente, “nos arranca de la primera ceguera” y nos “lleva a la tierra”. Destaca la presencia de términos como “primera ceguera”, “mar oscuro”, [oscura ola] “sombria” y “tiniebla”, los cuales conforman un campo semántico cuyas connotaciones se asocian, por contraste implícito con la luz de la conciencia y la razón, a la dimensión primitiva, instintiva e irracional de esta clase de experiencia, cuyo efecto consiste, precisamente, en una nueva percepción del mundo, en la que los contrarios se identifican, ya que “quietud y movimiento son lo mismo”.

La voz poética retoma la interlocución con la poesía para confirmar su propio destino, ineludiblemente atado a la materialización de la poesía, como medio o vehículo de su expresión¹⁶:

Insiste, vencedora,
 porque tan sólo existo porque existes,
 y mi boca y mi lengua se formaron
 para decir tan sólo tu existencia
 y tus secretas silabas, palabra
 impalpable y despótica,
 substancia de mi alma.

Como para el romanticismo, para el que la poesía y el sueño poseen “la clave de nuestro enigma interior” (Béguin 1954: 146) y se dirigen a esa región que está en comunicación con una realidad cósmica más profunda que aquella a la que llegamos en el estado prosaico de la vigilia: “esa profundidad sumergida en la noche esconde toda nuestra riqueza” (*ibid.*), la siguiente estrofa de “La poesía”, de Octavio Paz, establece una identidad entre sueño (tópico romántico por excelencia), la poesía y el mundo. Como ha señalado Sheridan (2004: 401), en este poema la poesía —actividad solitaria e íntima— “rescata de la

¹⁶ Justamente, esta visión en la que “lo que rige el destino del poeta es la palabra en si y no una cosmovisión que intenta sintetizar la ortodoxia cristiana con el neoestoicismo” (Stanton 1998: 189-190) es el principal rasgo que, en opinión de Anthony Stanton, distingue y separa la concepción de Paz frente a la de Quevedo.

ceguera y la desmemoria: es conducto hacia el secreto y práctica de un sueño que “sueña el mundo”:

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.

Así, la experiencia poética es descrita en términos de posibilidad de vislumbrar, aunque sea instantáneamente, ese estado superior, descrito en términos de “eléctrica frontera” o “tiniebla de sangre”, en el que se ejercen, simultáneamente, las fuerzas contrarias que gobiernan el mundo, siempre idéntico y también siempre distinto:

Rozo al tocar tu pecho
la eléctrica frontera de la vida,
la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida aún de destruir lo que ama
y revivir lo que destruye,
con el mundo, impasible
y siempre idéntico a sí mismo,
porque no se detiene en ninguna forma,
ni se demora sobre lo que engendra.

Finalmente, la voz poética invoca a la poesía para que, a través de su experiencia, alcance un autoconocimiento más lúcido y más penetrante que el que puede ofrecer la vigilia y la razón:

Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con tu aceite,
para que al conocerte, me conozca. (AOM: 150-153)

3.2.2 “Delicia”

Con relación a “Delicia”, poema cuyo tema es también la poesía, hay que señalar que Octavio Paz recurre otra vez a metáforas marítimas para referirse a ella aunque, a diferencia de “La poesía”, el tono no es para nada sombrío u oscuro, sino que enfatiza el carácter gozoso e instantáneo de la experiencia poética.

En “Delicia” la imagen empleada para definir al poema como “vértigo solitario” capaz de sobrevivir todo¹⁷, es el de una ola “que se sostiene,/estatua repentina”. La poesía, tal como está aquí descrita, posee un carácter marcadamente paradójico, ya que: “hace quietud su movimiento,/ reposo su oleaje”. Esta condición contradictoria de la poesía incluye también, de manera muy particular, la dimensión temporal, ya que si bien es descrita en términos de una “imprevista criatura” que brota “entre los ávidos minutos”, consiste, simultáneamente, en una “suspensa eternidad”.

Por otra parte, me parece notable que, en la segunda estrofa del poema, se establece el que será para el Paz maduro el lugar por excelencia de la poesía: el “entre”, al que en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1977) define como “puente colgante” entre un espacio y otro¹⁸, que no se identifica ni con una cosa ni con la otra, sino que permanece en la frontera

¹⁷ De acuerdo con la interpretación de Guillermo Sheridan, en este poema Paz sugiere que la poesía queda fuera del alcance tanto de las pasiones de sus lectores como del efecto deformante de “la canalla”. Para el crítico estos planteamientos adquieren significado “a la luz del desastre de *Laurel* y los pregones de Neruda”, razón por la que la poesía conduce “solitaria” y puebla “la soledad del solitario”. “Más que nunca, Paz está decidido a nadar contra la corriente e ingresar al sendero de los solitarios” (Sheridan 2004: 402).

¹⁸ La definición que da Paz en ese texto es la siguiente: “El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas. El *entre* dura lo que dura el relámpago. A su luz el hombre puede verse como el arco instantáneo que une al esto y al aquello sin unirlos realmente y sin ser ni el uno ni el otro —o siendo ambos al mismo tiempo sin ser ninguno. [...] El estado intermedio, que no es ni esto ni aquello pero que está entre esto y aquello, entre lo racional y lo irracional, la noche y el día, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, ¿qué es? [...] El *entre* es el pliegue universal. El dobléz que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia, sino la contradicción” (OC, tomo 4: 276-277).

que separa (y que une) a todas las cosas y que posibilita una experiencia vital que trasciende tanto el lenguaje en su función comunicativa, como las convenciones sociales y el tiempo cronológico:

Entre conversaciones o silencios,
lenguas de trapo y de ceniza,
entre las reverencias, dilaciones,
las infinitas jerarquías,
los escaños del tedio, los bancos del tormento,
naces, poesía, delicia,
y danzas, invisible, frente al hombre.
El presidio del tiempo se deshace.¹⁹

Y es que, finalmente, la naturaleza de la poesía misma se revela como inasible y paradójica, cuya esencia profunda, en el mismo sentido en el que aparece en “La poesía”, la opone al “hastío”, el “horror”, el “tedio”, y la “nada”, por lo que se revela como fuente de sentido y experiencia vital:

¿Cómo tocarte, impalpable escultura?
¿Cómo, si sólo movimiento,
quedas así, tensa y estable, inmóvil?
Si música, no sueñas; si tiempo, no transcurre;
¿qué te sostiene, líquida?
¿de qué sima brotaste, venganza del hastío,
flor del horror, del tedio, de la nada?

En este poema la poesía constituye la posibilidad de experimentar, mediante imágenes y paradojas, lo que después, en *El arco y la lira*, Paz definirá como “lo sagrado”, esto es, la

¹⁹ Esta misma concepción, que ubica a la poesía en el intersticio, en el “entre”, es frecuente en la poesía madura de Paz. Por ejemplo, en dos poemas de su último libro, *Árbol adentro*: en “Decir: Hacer”, inicia con los siguientes versos: “Entre lo que veo y digo,/ entre lo que digo y callo,/ entre lo que callo y sueño,/ entre lo que sueño y olvido, la poesía”. Y en “Intervalo”, afirma: “Hechas de tiempo, no son tiempo,/ son la hendedura, el intersticio,/ el breve vértigo del *entre*/ donde se abre la flor diáfana/alta en el tallo de un reflejo / se desvanece mientras gira.” (AA: 11 y 34, respectivamente).

revelación de ese “otro” escondido en cada uno²⁰. Al comentar este concepto en “La revelación poética” —capítulo de ese libro de madurez—, a propósito de lo sagrado en Rodolfo Otto²¹, Octavio Paz afirma, citando a Novalis²², que esta experiencia no se refiere a la revelación de un objeto exterior al sujeto (dios, demonio, u otra presencia ajena), sino a “abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese “Otro” escondido” (*AyL*: 140). En la tradición romántica —que Paz recupera en los siguientes versos de “Delicia” —, la exploración del inconsciente y la imaginación que implica la actividad poética proporcionan no una visión directa de la realidad, sino su transformación, su ampliación o, incluso, su destrucción²³. Así es que en el sentido de *poiesis* (creación) y no de *mimesis* (imitación), la poesía constituye un “espejo de la naturaleza”, en el que ésta se contempla a sí misma:

Por ti, delicia, poesía,
breve como el relámpago,
el mundo sale de sí mismo
y se contempla, puro, desasido del tiempo.
Pueblas la soledad del solitario
Y en el arrobó aíslas al hombre encadenado.

En “Delicia” Paz hace énfasis en la experiencia de la revelación poética, cuya duración es “breve como el relámpago”, y en la cual no sólo los contrarios se funden y pactan, sino que permite vislumbrar esa “verdadera” realidad a la que hacía referencia Novalis²⁴, aquella que ni la vigilia ni la razón alcanzan a percibir. Por ello, la revelación poética constituye la forma de

²⁰ Cfr. “La revelación poética”, en *El arco y la lira*.

²¹ Citado por Paz en *El arco y la lira*, Rodolfo Otto es autor del libro *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Revista de Occidente, 1925, con cuya definición de lo sagrado Paz dialoga en “La revelación poética”.

²² La cita de Novalis es la siguiente: “Cuando el corazón se siente a sí mismo y, desasido de todo objeto particular y real, deviene su propio objeto ideal, entonces nace la religión” (citado en Paz 1956: 149).

²³ Cfr. Argullos 1987: 62. Asimismo, Isaiah Berlin señala que la esencia del movimiento romántico es, precisamente, la voluntad y la concepción del “hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación” (Berlin 2000:183).

²⁴ Como lo señalé en el capítulo I de este trabajo, Novalis afirma que “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real [...] Cuanto más poético, más verdadero” (Novalis 1942 a: 43).

conocimiento más profunda y más verdadera a la que podemos acceder, ya que nos conecta al misterio del mundo y, al trascender el tiempo cronológico, nos remite al tiempo originario:

Y los sentidos palpan
la rumorosa forma presentida
y ven los ojos lo invisible
y en círculos concéntricos el sonido se ahonda
hasta clavarse en el silencio,
flecha que retrocede hacia su origen...

En ese sentido, la experiencia poética supone la realización de una operación mágica con el tiempo: lo transgrede, y al hacerlo, lo muestra como un elemento vacío. Gracias a lo anterior, es posible tener acceso (aunque de manera instantánea) a esa Edad de Oro perdida a la que el alma romántica anhela regresar y que reaparece en la poética de Paz:

El tiempo muestra sus entrañas huecas:
de su insomne vacío
surges, perdido paraíso,
sepultado secreto de este mundo. (*AOM*: 148-149)

Por lo que ha sido posible observar, en estos dos poemas aparecen planteados con bastante claridad algunos de los principios esenciales que Paz asume en su definición de la poesía, claramente emparentados con la tradición romántica, sobre los que más tarde profundizará tanto en su poesía como en sus escritos sobre poética: la certeza de su propio destino poético y su función como medio de expresión de la poesía, la cual se revela como una profunda ansia de conocimiento y unidad. Asimismo, se refiere a la poesía como lenguaje secreto que brota de las zonas más profundas del hombre, lejos del estado de vigilia y fuera del control de la razón, mediante el cual el poeta manifiesta una particular facultad de visión que, gracias al poder creador de la imaginación, es capaz de producir una contemplación reflexiva del sujeto sobre sí mismo y sobre el mundo.

Por otra parte, perfila ya con bastante claridad lo que denominará “revelación poética”, experiencia instantánea que, paradójicamente, expande ilimitadamente el tiempo. Para Paz, las características fundamentales de dicha experiencia consisten tanto en la identidad de los contrarios como en la recuperación del tiempo primigenio.

3.3 El mito como aspiración ideal y su síntesis con la historia

La reflexión que, a fines de la década de los 30, había llevado al joven Paz a plantear que si bien la actividad poética refleja necesariamente su momento histórico, se trata, no obstante, de una operación que trasciende el acontecer temporal, constituyendo un “presente eterno” que capta “lo esencial de lo real” —además de ser reminiscencia de un tiempo originario—, le permite establecer lo que se convertirá, a partir de entonces, en el marco esencial de su poética, la cual buscará conciliar y sintetizar dos planos temporales contrapuestos: la historia y el mito. La historia porque para Paz el poeta y su creación son producto y expresión de su horizonte histórico, pero también el mito porque simultáneamente está presente el anhelo, la aspiración, de alcanzar a través de la poesía, una dimensión ideal, universal, del ser humano.

En *Vigilias II*²⁵ ya había mencionado el doble origen, histórico e ideal, de las cosas: “El mito (...) no sólo explica el origen sino que, en una cifra mágica, muestra lo ideal, la más simple y perfecta sociedad humana”. Se trata de algo más que una verdad científica: es un ideal, ideal vivo, “carnal, íntimo (...) que es un desprendimiento de nuestra naturaleza... sedienta, una exigencia de nuestra voluntad” (*PL*: 76) Así pues, la incorporación del tema del mito en el pensamiento del joven Paz data, precisamente, de la segunda serie de ese diario íntimo, publicado en diciembre de 1939, y que retoma a principios de los años cuarenta.

²⁵ Publicadas en *Taller*, núm. VII (diciembre de 1939), págs. 11-22.

Enrico Mario Santí ha advertido la importancia que tuvieron para el desarrollo de la reflexión poética de Paz las dos conferencias que presentó en 1942, bajo el título de “Poesía y mitología”, durante la Semana Cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes en la ciudad de Oaxaca, cuyo contenido estuvo profundamente influido por la lectura de *El mito y el hombre*, de Roger Caillois²⁶. No obstante la amplitud del tema sugerido por dicho título, la primera de esas conferencias se concentra en la exploración de la función de la poesía como “creadora de mitos” y su vigencia en la modernidad. En ella afirma que el mito es resultado de la “exigencia de fábulas que dan cuerpo a las fuerzas de la naturaleza”, a las que relaciona y transforma sobrenaturalmente. Por ello, el mito responde a una “sed de transformar lo instintivo en lo sobrenatural y de satisfacer, disfrazándolos en lo maravilloso, los más oscuros apetitos” y expresa lo “más antiguo e instintivo del hombre”: una sed insaciable que ni la religión, ni la filosofía, ni la aventura podrán saciar nunca. Para Paz es claro que la necesidad de mitos sigue estando presente en la sociedad contemporánea, ya que “sólo ha habido un cambio en la conciencia de los hombres y la zona psíquica de la credulidad imaginativa [...] ha cambiado de sitio y figura.” (PL:273). Dichos cambios, producidos en la sociedad moderna, han propiciado que tanto el lugar como la función que desempeñaba el mito en la antigüedad sean ocupados actualmente por la poesía.

Desde *Vigilias II* Paz ya había llamado la atención sobre la identidad funcional entre poesía y mito al señalar que el “milagro poético [...] tiene su equivalente colectivo en el mito” (PL: 76); en ese sentido, el mito, como ya había expresado con relación a la poesía²⁷, también

²⁶ Paz mismo hace explícito el enorme impacto que tuvo en él esta lectura, fuente de sus propias interpretaciones sobre el tema. (*Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard: 1938. Traducción al español: *El mito y el hombre*, Bs. As., SUR 1939).

²⁷ Parafraseando a Novalis, Paz escribió en sus *Vigilias I* que “sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto.” (Paz 1988: 64)

constituye “una verdad mucho más pura y duradera que toda verdad racional, porque es fruto de los sentidos y de la imaginación, de las más hondas exigencias y las más atroces necesidades del hombre” (*PL*: 76). Para el joven Paz mito y poesía se oponen al conocimiento racional o científico, ya que ambos son construcciones ideales portadores de verdades “puras y duraderas”.

En la primera de sus conferencias sobre “Poesía y mitología”²⁸, Paz vuelve a referirse al mito y a la poesía como elementos de una unidad indivisible²⁹, ya que mientras el mito constituye la “forma precisa del testimonio poético”, la poesía —debido a su capacidad de “condensación imaginativa”— es “creadora de Mitos Modernos”. No obstante dicha identificación inicial entre poesía y mito, Paz aclara que la poesía lírica “no crea mundos ni héroes: es sólo una continua embriaguez, un instante de fusión o desgarramiento del alma y el mundo” (*PL*: 278), por lo que es la novela —especialmente la de autores como Balzac, Dickens, Proust, Dostoievski o Stendhal— en la que héroes “aureleados por el prestigio equivoco de la falta sagrada”, como Rastignac, Aliosha Karamazov y Julian Sorel, entre otros (*PL*: 277), encarnan conflictos colectivos que, no obstante, son capaces de resolver. Así, la novela del siglo XIX constituiría la expresión por excelencia del mito moderno, ya que, por una parte, logra sustituir el rito y la acción característicos de los antiguos con atmósferas “extrañamente vivas, reales y fantásticas”, y por otra, conserva la capacidad de “contagiar al lector, influir en

²⁸ Cuyo subtítulo fue “El mito”.

²⁹ No obstante que no existe ningún testimonio ni referencia que indique que en esta primera etapa de su obra Paz hubiera leído o conocido indirectamente el “Diálogo sobre la Poesía” (1800), del que forma parte el “Discurso sobre la mitología”, de Friedrich Schlegel, me llama la atención la afinidad que las afirmaciones de Paz mantienen con las del filósofo alemán, ya que el filósofo alemán había expresado que “mitología y poesía son ambas una unidad indivisible” (Schlegel 1994: 119), y considerado que la cuestión más importante en la poesía es, precisamente, “la unión de lo antiguo y lo moderno” (*ibid*: 146), lo cual se aproxima a la noción de “presente eterno” que Paz toma, explícitamente, de Novalis.

su vida, responder a sus más secretas exigencias y [...] saciar su necesidad de acción y de pecado, de triunfo y de muerte, de purificación y de exaltación” (PL:277).

Si bien Enrico Mario Santi ha señalado tanto una evidente falta de distinción entre mito y mitología en este texto como las generalizaciones en las que incurre Paz en su recuento histórico sobre las relaciones entre mito y poesía, me parece que su importancia reside, básicamente, en el establecimiento de una serie de coordenadas conceptuales a partir de las cuales continuará, en la siguiente conferencia sobre el tema, el desarrollo de dos núcleos básicos de interés que había ya empezado a esbozar en sus escritos anteriores y que se mantendrán a lo largo de su obra posterior: me refiero, por una parte, a la relación entre modernidad y poesía moderna; y por otra, el diagnóstico del estado de la poesía y la novela en México.

Así, la segunda conferencia de esta serie, bajo el subtítulo de “Novela y mito”, comienza con la referencia a dos periodos específicos de la historia de la cultura europea: la Ilustración, en el siglo XVIII, y el Romanticismo, en la primera mitad del XIX. Del primero destaca la instauración del racionalismo y la crítica como valores supremos que combatieron y desplazaron a la religión y al mito, con el consiguiente desplazamiento de las figuras del sacerdote y del poeta a favor del intelectual, al que define Paz como libre pensador “que se atiene sólo a la verdad y a su instrumento, la razón” (PL: 282). Con respecto al Romanticismo, Paz hace hincapié en el gran cambio espiritual que significó, al propiciar –a su vez– la sustitución del intelectual por el artista, así como la reaparición de los poderes de la imaginación y el mito.

Ciertamente, el mito ocupó un lugar preponderante en el pensamiento romántico y su defensa se convirtió en expresión de la ardua batalla contra la visión racionalista del mundo.

De esta manera, el triunfo de la Ilustración y el advenimiento de una etapa de esplendor racional y científico, que implicó tanto la erradicación de los viejos dioses como la identificación entre mito y prejuicio, fue interpretado por el romanticismo como un fenómeno de “desencantamiento del mundo” que propició la eliminación de todo sentido religioso, tal como lo expresa Novalis en sus “Himnos a la noche”:

Los dioses desaparecieron con su séquito –Quedó la naturaleza inerte y solitaria. El número árido y la estricta medida la ataron con férreas cadenas. Igual que en polvo y viento se deshizo en oscuras palabras la inmensurable exuberancia de la vida. Huyó la fe con sus conjuros, huyó su divina compañía, la imaginación, que todo lo transforma y todo lo hermana. (Novalis 1995: 51)

Como respuesta a este estado de cosas, autores que coinciden en una actitud crítica frente al reduccionismo ilustrado, como Lessing, Herder, Hamann, Klopstock, Schlegel, Hölderlin y Schelling, entre otros, expresan la necesidad de fundar una “nueva mitología”³⁰ que permitiera reconquistar la sociedad y evitar que la naturaleza “discorra desvinculada de la vida”, ya que sin mitología no es posible “tampoco producir ninguna poesía grande y valiosa”, pero, de acuerdo con Schelling: “la mitología no renacerá hasta que los dioses vuelvan a reconquistar la naturaleza”. (Frank 1994: 12). A propósito de ello Schlegel afirma, en su “Discurso sobre la mitología”, lo siguiente:

Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua se puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos

³⁰ Manfred Frank ha señalado que como reacción contra la visión ilustrada del mundo, el romanticismo alemán volvió su mirada a la antigüedad clásica y escogió a Dioniso, divinidad que renació después de haber sido despedazado, como símbolo del advenimiento de la nueva mitología capaz de restablecer una concepción religiosa del mundo. De allí que Hölderlin se refiriera a la modernidad en términos de “la noche de los dioses” y a Dioniso como “el dios venidero”. (Cfr. Manfred Frank, 1994: 20) Me parece importante mencionar que Dioniso no era entendido por los románticos como “dios venidero” desde la perspectiva de un pasado que ya no ha de volver. Para Schelling Dioniso es “ese segundo dios” ausente de la mitología y al que, por lo tanto, no se podía regresar, sino que, por el contrario, aún había de venir: “A lo largo del proceso mitológico es un dios venidero, un dios en trance de su venida, que sólo se realiza plenamente al final y en la meta de este proceso” (M. Frank : 44). Por ello es que, para los poetas del romanticismo, el retorno de Dioniso se convierte en una esperanza de futuro.

ninguna mitología. Pero añado: estamos cerca de tener una, o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para crear una. (Schlegel: 118)

Para este autor, la nueva mitología debe formarse “a partir de la profundidad más honda del espíritu”, constituyendo un “nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas” (Schlegel: 118).

Volviendo a la conferencia sobre “Novela y mito”, de Octavio Paz, quiero señalar que, como es evidente, la referencia explícita a la Ilustración y el Romanticismo europeos no es gratuita. Al hacerlo, define su propia posición frente al tema de la modernidad y su crítica, reiterando implícitamente la afiliación de su concepción poética y vital con la del romanticismo, además de que asume como propios algunos de los principios y argumentos de la crítica romántica a la modernidad, especialmente el que se refiere a la ansia de superar el carácter escindido de la condición humana³¹ y la necesidad de recuperar —como en los autores románticos— el sentimiento de lo sagrado. Ya en textos anteriores, como *Vigilias* y “El mar”, había dejado ver estas preocupaciones, que continuarán desarrollándose en sus textos de madurez, especialmente *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*.

En la poética de Octavio Paz, Ilustración y Romanticismo —origen de la modernidad y de la poesía moderna, respectivamente— representan dos polos contrapuestos en la concepción tanto del conocimiento como del devenir histórico. Estas dos visiones del mundo —datables históricamente— adquirirán una dimensión paradigmática en la oposición que ya empieza a

³¹ Manfred Frank ha señalado que, justamente, la interpretación romántica de la modernidad se basa en la contraposición entre unidad/separación, y es que “ahora, la constitución de la naturaleza es la escisión, la división, el análisis y no la unidad. La ciencia, la máxima y más decisiva expresión de la Edad Moderna, el espíritu entendido como espíritu analítico, ha separado al hombre de la naturaleza; en segundo lugar, a la naturaleza de sí misma y, finalmente, al hombre de sí mismo; en definitiva, ha modificado esencialmente los dos ámbitos principales y propios de la misma realidad, naturaleza y sociedad, haciendo de ellos mera ciencia de la naturaleza y mera ciencia política” (Frank 1994: 12).

perfilarse como central en la reflexión poética del joven Paz que, en opinión de Aguilar Mora (1978: 69-73), está constituida por el binomio separación/identidad y se sostiene en la distinción entre historia y mito.

No obstante los ecos (conscientes o inconscientes) que me parece detectar del pensamiento romántico en las reflexiones de Paz sobre el mito, su definición de este concepto en la segunda conferencia sobre “Poesía y mitología” se apega explícitamente a la de Roger Caillois, de acuerdo con la cual sus elementos constitutivos serían: la situación o conflicto latente en la colectividad y que aparece expresado en la fabulación imaginativa; y el héroe, como encarnación del deseo colectivo reprimido. (Cfr. *PL*: 284) Asimismo, destaca que el mito es también “representación”, “ceremonia”, por lo que puede ser sustituido tanto por la novela como por el teatro, en la medida en que dichos géneros “invitan a la participación”. De esta manera, señala, Balzac sería “el Homero de la nueva sociedad”.

Por otra parte, indica que el rasgo distintivo de los mitos modernos frente a los antiguos es que los primeros, además de ser producto de la imaginación, también lo son de la razón y de la crítica. Es decir, que los mitos modernos reproducen lo característico de los antiguos, pero incorporan, además, el rasgo distintivo de la modernidad surgida de la Ilustración: la crítica. Así, el mito moderno sintetiza dos tendencias aparentemente antitéticas: la imaginación y la razón, la “conciencia del destino” (característica de la tragedia clásica) y la crítica.

Como ya había ocurrido antes, la reflexión sobre conceptos abstractos a través de los cuales se plantean cuestiones generales sobre la poesía, lleva a Paz, en una segunda etapa del proceso reflexivo que sigue en “Novela y mito”, a aterrizar dichos conceptos en un caso concreto que le preocupa y le obsesiona: México y la literatura mexicana. Se trata, sin duda,

de un mecanismo de exploración interior, a través del cual realiza la búsqueda de su propia voz, así como de su contextualización en el ámbito inmediato en el que se inscribe, pero también un medio de análisis de la situación mexicana, que le permite polemizar con otros modelos de escritura, para invalidarlos frente al suyo, y afirmar su propia postura sobre el tema.

En este marco de reflexión se inscribe la última parte del texto de Paz sobre “Novela y mito”, en la que plantea una hipótesis para explicar la razón esencial de la falta de crecimiento del pueblo y la cultura de México: la falta de “relación orgánica de tiempo histórico”, es decir, la coexistencia de diversos tiempos históricos —uno en la ciudad de México y otro(s) en el resto del país—, lo cual ha “impedido al poeta condensar en una novela la atmósfera mágica de México y todos los secretos e invisibles conflictos que mueven a la nación.” De ahí la pobreza de la novela mexicana, ya que “los conflictos o situaciones míticas y los héroes que deben resolverlo no aparecen plenamente en la novela mexicana —que jamás ha creado atmósferas y mundos y siempre ha sido un relato plano, elemental.” (PL: 287)

En ese sentido, afirma que “somos un pueblo mudo”, ya que carecemos de un héroe y un mito, y señala que éste es un problema más social que literario. Para Paz lo que falta es que el talento mantenga una “viva relación con el paisaje humano en que se apoya” (PL:287). Cabe destacar que, a pesar del énfasis en la ausencia de dimensión mítica en la novela mexicana, Paz insiste en la necesidad de incorporar, asimismo, a la historia, ya que nadie puede “renunciar a la cultura, al espíritu de su tiempo” (PL: 287-288), de manera que la propuesta de Paz no implica una elección entre historia o mito, sino la concentración y la síntesis de ambas orientaciones.

Al trazar un panorama general de la novela en México, encuentra dos direcciones principales: quienes han escogido la técnica, “y se han quedado sin sustancia”; y aquellos que, ensimismados, repetían “experiencias ya superadas en todas partes”. Considera que *Ulises criollo*, de Vasconcelos, es el único intento de fabulación mítica de México, a pesar de que se trata de un libro de memorias y no una novela, propiamente.

De lo anterior se desprende que en este momento no le parece relevante ni la narrativa de corte realista, costumbrista y naturalista que se cultivó en el porfirismo y los años posteriores al conflicto armado de 1910, ni la denominada “novela de la revolución mexicana”, entre cuyos máximos representantes se encuentran, además de Vasconcelos, Mariano Azuela (*Los de abajo*) y Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, *Memorias de Pancho Villa*). Ni qué decir de las corrientes indigenistas, cristeras y proletarias, vertientes que coexisten y se cultivan entre 1931 y 1943³², y que evidentemente representaban un modelo de literatura sometido a exigencias políticas o ideológicas que, como hemos visto, Paz ya había rechazado tajantemente.

Con relación a los autores a quienes Christopher Domínguez agrupa bajo el rubro de “épica mayor” (Azuela, Vasconcelos y Guzmán)³³, no deja de ser interesante la selección del *Ulises criollo* como único intento de “fabulación mítica” que Paz encuentra en la narrativa nacional. Así, frente al “héroe colectivo” trazado por Azuela y el “teatro de la política” desplegado por Martín Luis Guzmán, Paz escoge, precisamente, la “épica del yo” desarrollada por Vasconcelos, en la que —afirma Christopher Domínguez— tiene lugar el “heroísmo moderno donde el protagonista es un ser desgarrado por la ambivalencia de los

³² Cfr. Christopher Domínguez (1989: 49).

³³ Christopher Domínguez (1989: 35-45).

hechos frente a las convicciones, que creyéndose firmes son tan peligrosas como las dudas”. En ese sentido, las memorias de Vasconcelos equivaldrían a la “antinovela de la revolución mexicana, refutación individual y caprichosa de la épica histórica” (Domínguez 1989: 42).

En este contexto, me parece que hay que entender la afirmación de Paz como una clara oposición al nacionalismo cultural impulsado desde el Estado mismo, el cual dominaba el panorama artístico de México desde la década de los años veinte, a través tanto de la Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) como, en el ámbito de la narrativa, de la “Novela de la Revolución”, si bien esta última —como ha señalado Carlos Monsiváis (1981: 1421)—, expresa una visión escéptica y desesperanzada del movimiento armado y sus consecuencias. Al nacionalismo y a la literatura manifiestamente ideológica opone, entonces, la experiencia individual e íntima del héroe inmerso en la vorágine de la historia. Con ello, Paz estaría reafirmando su descripción de la novela como equivalente moderno del mito, a través de la cual es posible conectar lo más universal e intemporal (lo que corresponde al mito) con lo más subjetivo y particular de la experiencia concreta (es decir, la historia).

Por todo lo anterior puede afirmarse que de las dos conferencias sobre el mito comentadas en este apartado se desprenden algunos elementos que serán fundamentales en la construcción de la poética paciana. Para empezar, hay que señalar la convicción de que en la sociedad contemporánea la poesía desempeña la función indispensable del mito, además de que tanto mito como poesía son construcciones ideales que brindan un conocimiento distinto —y por ello más verdadero— al que producen la ciencia y la razón. En ese sentido, encuentra en la Ilustración y el Romanticismo la encarnación paradigmática de estas dos posturas epistemológicas contrapuestas, que también implican una oposición metafísica: mientras el pensamiento ilustrado supone el “desencantamiento del mundo” propio de la modernidad, la

cosmovisión romántica reafirma los poderes de la imaginación y el mito, y se nutre de una tradición antiquísima que afirma el tiempo primigenio frente al tiempo histórico. Así, en estas conferencias sobre “Poesía y mitología”, Octavio Paz deja ver con claridad el sistema de oposiciones binarias que, desde muy temprano, esboza en torno a los conceptos de modernidad y poesía (o su equivalente, el mito). Con relación al primer término, modernidad, éste aparece asociado a la Ilustración, al pensamiento racional, al conocimiento científico, así como a la escisión que sufre el hombre tanto en su interior como en relación a la naturaleza o al sentimiento de lo sagrado y a la inevitable conciencia del tiempo histórico; en cuanto a la poesía, Paz asume que desempeña la misma función que el mito, por lo que aparece como expresión del tiempo primigenio, además de que destaca la valoración de la imaginación, el sueño y demás aspectos irracionales de la vida humana, así como a la búsqueda de fusión y de totalidad característicos del Romanticismo. No obstante esta aparente polarización de conceptos, Octavio Paz no opta tajantemente por una de dichas opciones, ya que, aunque evidentemente se inclina hacia los valores propios del Romanticismo, su propuesta busca una síntesis entre ambas tendencias: la razón y la imaginación, la conciencia histórica y la recuperación del tiempo mítico, así como el saberse desterrado y ansiar la unidad perdida. Todos estos elementos reaparecerán más tarde, enriquecidos y transformados, en los textos en los que irá desarrollando su discurso poético.

3.4 Poesía de soledad y poesía de comunión

Además de las dos conferencias sobre “Poesía y mitología” comentadas líneas arriba, en 1942 Octavio Paz participó en la conmemoración del cuarto centenario del natalicio de San Juan de

la Cruz³⁴ con la lectura de un texto que después se transformaría en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, ensayo que marca un hito en la configuración de su poética temprana y señala, asimismo, el fin de la primera etapa de su obra.

En “Poesía de soledad y poesía de comunión” Paz no sólo recupera y sistematiza los principios básicos de su concepción de la poesía esbozada desde *Vigilias*, sino que además la enriquece y profundiza a partir de dos figuras emblemáticas de la literatura española: el propio San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo, los cuales representarán, respectivamente, la comunión y la soledad enunciadas en el título de este ensayo. Así, se convierte en el germen de su poética madura, desarrollada en *El arco y la lira* (1956), tal como él mismo ha señalado en su “Advertencia a la primera edición”:

En 1942, José Bergamín, entonces entre nosotros, decidió celebrar con algunas conferencias el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, y me invitó a participar en ellas. Me dio así la ocasión de precisar un poco mis ideas y de esbozar una respuesta a la pregunta que desde mi adolescencia me desvelaba. Aquellas reflexiones fueron publicadas, bajo el título de *Poesía de soledad y poesía de comunión*, en el número cinco de la revista *El Hijo Pródigo*. Este libro no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto. (Ayl: 7)

En la primera parte de este ensayo, publicado en 1943, Octavio Paz vuelve a plantear, como lo había hecho en *Vigilias I*, la “naturaleza inapresable de la realidad”, cuya complejidad y dinamismo son reducidos y simplificados tanto por las leyes del lenguaje como por las del pensamiento. Así, la voluntad humana de conocimiento, que no es sino ansia de dominio y sujeción de lo real, deviene en la construcción de un orden falaz y limitado. A partir de este planteamiento inicial, se desprende, nuevamente, la oposición entre conocimiento racional y poético esbozada desde “Distancia y cercanía de Marcel Proust”, y que en *Vigilias I* Paz

³⁴ Anthony Stanton hace ver que la figura y la obra de san Juan de la Cruz estaban muy presentes en el momento en que Paz redactaba “Poesía de soledad...”, en “Octavio Paz y la sombra de Quevedo” (Stanton 1998: 182, n 10).

formuló mediante el contraste entre “entender” y “comprender”, conceptos con los que aludía a la pretensión racional de significación y a una experiencia unitaria y total, respectivamente³⁵. Cabe destacar que, en esta distinción inicial, el “entender” entraña serias limitaciones que sólo pueden ser superadas por la “comprensión” poética. Asimismo, en *Vigilias II* había insistido en la ineficiencia de la razón como instrumento de conocimiento, pues “mutila la vida, porque no puede abarcarla en toda su riqueza” (*PL*: 82).

Así pues, en “Poesía de soledad y poesía de comunión” vuelve a distinguir ambas posturas epistemológicas frente a la realidad, atribuyéndole una voluntad de “dominación” a la búsqueda de conocimiento presente tanto en la técnica como en la filosofía, y un ansia de disolución “del ser en ‘io otro’”, característica de las experiencias mística y amorosa, en las que predomina una actitud de “contemplación” desinteresada. La función de la magia y de la religión en la sociedad arcaica constituirían, para Paz, ejemplos paradigmáticos de ambas actitudes.

3.4.1 Comunión e identidad entre poesía, amor y religión.

En el marco reflexivo esbozado líneas arriba, Paz se pregunta por la naturaleza de la “operación poética” —¿se trata de “una actividad mágica o religiosa”?— y encuentra que si bien el poeta utiliza la magia de las palabras para unirse con su objeto (la amada, su alma, la naturaleza, Dios, etc.), “nunca pretende utilizarlo, como el mago, sino poseerlo, como el místico” (*PL*: 293). Es decir, Paz plantea la identidad básica entre la actividad poética y la aspiración mística de fusión con la divinidad, no obstante lo cual el punto de partida de dicho deseo de comunión es la soledad. Textualmente afirma: “El poeta parte de la soledad, movido

³⁵ Esta distinción está desarrollada en el primer capítulo de este trabajo.

por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, ‘reunirse’, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza” (*PL*: 293).

Según el mismo Paz recordó años después en una entrevista con César Salgado³⁶, desde su juventud leyó con fervor a San Juan de la Cruz y se sintió “poderosamente atraído por los misterios de la religión católica, sobre todo por la eucaristía y la comunión” (*OC*, 15: 524), aunque no así por la Iglesia y la religión oficial, cuyo papel consideraba críticamente. En la misma época —continúa Paz—, leyó a Novalis³⁷ y a D. H. Lawrence, autores que lo impresionaron mucho y cuyas concepciones sobre el amor lo marcaron profundamente, en particular aquella que se refiere a la identificación de su “misterio central” en términos de “comunión” religiosa: “un contacto físico momentáneo [que] nos abre las puertas de otra realidad inconmensurable e indecible” (*OC*, 15: 524).

En otra entrevista, con Antonio Marimón³⁸, Paz se refiere a sus primeras experiencias con la poesía y el pensamiento de Novalis, fuente permanente de conceptos y metáforas que, como hemos visto en los capítulos anteriores, permitieron al poeta mexicano expresar varios aspectos complejos de la realidad poética y espiritual sobre los que reflexionaba, y que en este caso se refiere a la identidad entre alimento y comunión:

Quando era adolescente leí, por casualidad, a Novalis y me conmovió y turbó una frase: “la mujer es el alimento corporal más elevado”. Podría haber dicho también: es el alimento espiritual más elevado. Lo que me impresionó fue la palabra alimento. En su significación mágica y religiosa quiere decir transmutación, metamorfosis. Así, la presencia es metamorfosis, transmutación: comunión. (*OC*, 15: 491).

³⁶ César Salgado, “Poesía de circunstancias”, publicada en *Vuelta*, 138, mayo de 1998.

³⁷ Me parece importante recordar que a partir de 1942 hubo en México una amplia circulación de los fragmentos de Novalis, ya que ese año se publicaron dos selecciones, una, en traducción de J. Gebser, en la editorial Séneca; y otra, más amplia, cuya selección y traducción estuvo a cargo de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo, en Nueva Cvltvra, aunque, como señalé en la introducción a este trabajo, es posible que Paz hubiera conocido la obra de Novalis en alguna traducción al francés, ya que se supone que lo leyó hacia 1935.

³⁸ “La política y el instante”, entrevista publicada el 16 de noviembre de 1981, y después recogida en Octavio Paz, *Miscelánea III. Obras Completas*, tomo 15: 491.

Justamente, en “Poesía de soledad y poesía de comunión” Paz se refiere explícitamente a la idea novaliana mencionada en esta cita: aquella que afirma que la mujer “es el alimento corporal más elevado” (*PL*: 294), y constituye el tercer elemento en la identidad inicial establecida entre actividad poética y mística³⁹; así como la idea de que el “deseo sexual no es quizá sino un deseo disfrazado de carne humana”. Ambas referencias a Novalis se desprenden libremente del “Cántico espiritual” número VII, el cual, por el interés que suscita para este trabajo, transcribo completo:

Himno

Pocos conocen
 El misterio del amor,
 Sufren avidez insaciable,
 Sienten eterna sed.
 El significado divino de la Cena
 Es un enigma
 Para los terrenales sentidos;
 Pero quien una vez
 En una ardiente, amada boca
 Aspiró el aliento de la vida,
 Quien ha sentido su corazón fundirse
 En trémulas ondas
 En la llama divina
 Y con los ojos abiertos
 Ha medido el insondable hondor del cielo,
 Ese
 Comerá de su cuerpo,
 Beberá de su sangre
 Por la eternidad.
 ¿Quién ha descifrado
 El alto sentido
 Del cuerpo terrestre?
 ¿Quién puede decir
 Que comprende la sangre?

³⁹ Aunque la fuente principal de la idea de la identificación entre el erotismo, la religión y la poesía es San Juan de la Cruz, me interesa destacar su coincidencia con la concepción novaliana, otra fuente fundamental en esta época de Paz.

Un día todo será cuerpo,
 Un solo cuerpo,
 En la celeste sangre
 Nadará la pareja feliz.-
 ¡Oh, si ya el océano
 Se tiñese de rojo,
 Si los peñascos
 Se hicieran carne perfumada!
 Nunca termina el sabroso banquete,
 Nunca se sacia el amor, nunca
 Es bastante íntimo, exigente
 En el goce del ser amado.
 Los labios se hacen más y más tiernos
 Para transformar el objeto del goce
 Y brindárnoslo más íntimo y cercano.
 Más ardiente el deleite
 Nos penetra y estremece el alma,
 Más y más
 El corazón tiene hambre y sed;
 Y así dura el goce del amor
 De eternidad en eternidad.
 Si los sobrios lo hubiesen saboreado
 Nada más una vez,
 Lo dejarían todo,
 Vendrían a sentarse con nosotros
 A la mesa del férvido anhelo,
 La nunca vacía,
 Y conocieran la infinita
 Plenitud del amor
 Y loaran el alimento

 De cuerpo y sangre.⁴⁰

Como se observa claramente, desde el inicio de este poema Novalis establece un paralelismo entre “el misterio del amor” y “el significado divino de la Cena”, es decir, la eucaristía cristiana, rito en el que simbólicamente se come y se bebe el cuerpo y la sangre de Cristo, y que, por lo tanto, sugiere la unión con la divinidad⁴¹. Así, el amor sexual aparece

⁴⁰ Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, traducción de Américo Ferrari (1995: 111-115).

⁴¹ Parece ser que la identificación entre la eucaristía y la unión amorosa presente en la vertiente cristiana del romanticismo —entre cuyos exponentes se cuenta Novalis—, es resultado de la influencia del misticismo

como vía para intuir el significado del enigma eucarístico, ya que “quien una vez/ en una ardiente, amada boca/aspiró el aliento de la vida (...) ha medido el insondable hondor del cielo”. Para Novalis el cuerpo humano tiene un “alto sentido”, ya que, movido por el amor, esa “llama divina”, padece de una sed y un apetito insaciables análogos a los del espíritu, que anhela fundirse con la totalidad; de tal manera que el amor sexual aparece como metáfora de la eucaristía, que a su vez es metáfora de la aspiración de fusión con lo absoluto y la reintegración de la unidad primigenia, características de la sensibilidad romántica y que se desprende también de la referencia al día en que “todo será cuerpo/ un solo cuerpo”.

Al describir el goce sexual como un “sabroso banquete” en el que “los labios se hacen más y más tiernos/para transformar el objeto del goce/ y brindármolo más íntimo y cercano”, la boca que besa se transforma en una boca que come, simbolizando, así la apropiación del ser amado. Américo Ferrari señala que Novalis desarrolla ideas muy semejantes a esta visión de la cena eucarística en los fragmentos de Teplitz: “¿No es el abrazo algo semejante a la cena?”; “La comida en común es un acto simbólico de la unión [...]. Todo gozar, apropiarse y asimilar es comer, o más bien el comer no es sino apropiarse (*Zueignung*). Todo goce espiritual puede pues expresarse por el acto de comer”. “En la amistad uno come efectivamente de su amigo, o vive de él. Es un tropo legítimo sustituir el espíritu por el cuerpo y, con imaginación audaz y trascendente, en una cena memorativa comerse en cada bocado la carne y saborear en cada trago la sangre de un amigo [...]”⁴².

medieval de Eckhart y Boehme. Para los románticos cristianos, entre los que se cuenta también Blake, el amor permite unir lo humano y lo divino, pero también permite apreciar, gracias a la imaginación y mediante la identificación empática, la unicidad de todo lo que existe (Cfr. Singer:328).

⁴² Citado por Ferrari en Novalis (1995: 157-158 n.7).

De acuerdo con Irving Singer, la mayoría de los románticos considera al amor — particularmente el sexual⁴³ — como una vía privilegiada de conocimiento y de apropiación del universo, ya que consiste en “un ansia metafísica de unidad, de ser uno, que elimina todo sentimiento de separación entre el hombre y su medio, entre una persona y otra, y dentro de cada individuo” (Singer: 323). Así, esa “avidez insaciable” de la que habla Novalis constituye el más grande anhelo espiritual del ser humano y simboliza la eterna sed de fusión⁴⁴ (con otra persona, con la naturaleza o con la divinidad), que surgió en el Romanticismo como reacción frente a los dualismos del siglo XVII y principios del XVIII⁴⁵.

Debido a lo anterior, la inclusión de esta referencia novaliana en el contexto de “Poesía de soledad y poesía de comunión” significa la aceptación implícita —por parte de Octavio Paz— de la identidad entre experiencia amorosa y mística a través de la metáfora eucarística, que expresa un deseo insaciable de posesión, de fusión, con el otro, y su consiguiente transmutación o metamorfosis⁴⁶. La referencia a ese mismo deseo de posesión le había servido a Paz para establecer también, al principio de su texto, la semejanza entre la actividad poética y la mística. Cabe señalar que esta relación tiene también un origen romántico, ya que Novalis

⁴³ Para Schlegel, por ejemplo, el amor sexual es “flama pura de la fuerza vital más noble”, fuerza unificadora a la que reconoce como única divinidad. (Cfr. Singer: 428)

⁴⁴ La noción de fusión constituye el concepto en torno al cual se estructuran todas las ideas sobre el amor en el romanticismo. Aparece en Coleridge, Shelley, F. Schlegel, y Novalis, entre otros. (Cfr. Singer: 324)

⁴⁵ Dichos dualismos se refieren tanto a los sistemas de Locke y Newton, en Inglaterra, los cuales “escindieron las esferas del sujeto y la naturaleza, rompiendo así la tensión dialéctica entre ambos y convirtiéndolos en organismos pasivos” (Argullos: 1982), como al pensamiento de los filósofos ilustrados en Francia, quienes destruyeron la concepción del ser humano como unidad, al establecer la distinción entre su capacidad racional (la única válida), y sus deseos, pasiones y tendencias irracionales.

⁴⁶ Quiero insistir que, en este punto así como en algunos otros, la influencia de Novalis se superpone a la profunda influencia que, en estos años, Paz recibe de San Juan de la Cruz. Como el tema de mi trabajo se centra en la relación de la poética paciana con la de Novalis, no desarrollaré los vínculos con el poeta español.

idealiza al poeta que “se mezcla con todas las criaturas de la naturaleza, que podría decirse que se siente él mismo en ellas”.⁴⁷

En este texto de 1943, Octavio Paz insiste en que la aspiración religiosa, poética y amorosa (de comunión) expresa la misma “hambre” y el mismo “apetito de absoluto”, cuya culminación se alcanza en una experiencia instantánea de disolución de la conciencia y de descubrimiento de la fuerza secreta del mundo, a la que describe en los siguientes términos:

¿Habrá que decir que esa fuerza, alternativamente sagrada o maldita, es la del éxtasis, la del vértigo, que brota como una fascinación en la cima del contacto carnal o espiritual? En lo alto de ese contacto y en la profundidad de ese vértigo el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino donde los contrarios se reconcilian y la vida y la muerte pactan en unos labios que se funden. (PL: 296)

Me parece importante señalar que no obstante la identidad que, en “Poesía de soledad y poesía de comunión” establece entre los tres tipos de experiencias mencionadas, Paz distingue a la poética de las otras dos por su carácter verbal y comunicativo: mientras que la mística y la amorosa se mantienen en los marcos de lo íntimo y son inefables en sí mismas, sólo la poesía tiene la capacidad de transformar dicha experiencia en expresión —expresión que, ciertamente, sigue sus propias reglas—, ofreciéndose como testimonio “de la unidad del hombre y el mundo, de su original y perdida identidad” (PL: 295).

A lo largo del ensayo, Paz introduce algunas distinciones entre poesía y religión, relacionadas, sobre todo, con la dimensión social de esta última, mientras que, por el contrario, la identidad entre experiencia poética y amorosa se refuerza al grado de que muchas veces aparecen integradas en una unidad indisoluble. Y es que, haciendo eco de la visión de William

⁴⁷ Citado por MH Abrams: *Natural supernaturalism*, New York, Norton, 1971: 247

Blake⁴⁸, Paz afirma que los poetas “revelan que la eternidad y lo absoluto no están más allá de los sentidos sino en ellos mismos.” (PL: 297)

3.4.2 Semejanzas y diferencias entre poesía y religión

Si bien el concepto de eucaristía y comunión aparece como punto de contacto fundamental entre la actividad poética y la religiosa, Octavio Paz explora otras semejanzas y diferencias entre ellas en la primera parte del texto. De la misma manera en que Novalis, en sus fragmentos, había señalado que:

Primitivamente, sacerdotes y poeta eran nombres sinónimos, sólo en tiempos posteriores ha sido separado su significado. Pero el verdadero poeta siguió siendo sacerdote, así como el verdadero sacerdote siguió siendo poeta. Y, en los tiempos futuros, ¿no se restablecerá la primitiva unidad de sus funciones? (Novalis 1942a: 21-22)

En “Poesía de soledad y poesía de comunión” Octavio Paz reconoce en la poesía el “mismo apetito y la misma sed que mueven al hombre religioso”⁴⁹ (PL: 294), pero advierte, asimismo, algunas diferencias básicas entre ambas actividades: la primera de ellas se refiere al hecho de que mientras que la religión tiene un carácter social, y está regulada por instituciones como la Iglesia, el discurso teológico y una férrea estructura jerárquica, la poesía responde a un impulso individual. Es más, la poesía, dice Paz, “no es ortodoxa; siempre es disidente”, por lo anterior, si bien ésta nace del “mismo instinto que la religión, se nos aparece como una forma clandestina, ilegal, irregular, de la religión” (PL: 295). Anthony Stanton ha llamado la atención acerca de que en este texto Paz articula, por primera vez, la relación entre poesía y disidencia, “noción que pertenece a la visión romántica del artista como un marginado, un

⁴⁸ Para Blake los sentidos constituyen, precisamente, las “puertas de la percepción”, que, purificados a través de la imaginación, permiten atisbar una realidad espiritual y primordial. (Cfr. Blake: 133)

⁴⁹ Textualmente señala que religión y poesía “tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre la inocencia.” (PL: 294)

desterrado que no comparte los valores sociales dominantes” (Stanton 1991: 45). Esta condición, considera Paz, ha sido exacerbada por los valores de la sociedad capitalista, “para la que la conservación y el ahorro son las únicas leyes” (PL: 297), por lo que la aspiración poética hacia el absoluto es vista como un “despilfarro vital” que atenta contra dichos valores, como una actividad “subversiva y disolvente” (PL: 294), en contraste con la religión, actividad profundamente conservadora, que actúa como lazo social.

Otra diferencia que encuentra Paz entre religión y poesía se refiere al carácter de las experiencias que de ellas se derivan: si la experiencia mística implica una “inmersión en lo absoluto”, que tiende al silencio, la poética consiste en lo contrario, es decir, la “expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa de llegar a él” (PL: 295), asegura citando a un “cierto crítico francés” que Stanton especula que puede tratarse de Marcel Raymond (*De Baudelaire al surrealismo*, 1933); Albert Béguin (*El alma romántica y el sueño*, 1937); Henri Bremond (*La poésie pure y Prière et poésie*, 1926) o Rolland de Renéville (*L'Expérience poétique*, 1938)⁵⁰.

En este contexto, me parece indispensable señalar que Stanton llama la atención sobre las abundantes semejanzas entre la concepción de la poesía que Paz expresa en este periodo con la de Béguin y Raymond, ambos miembros de la escuela de Ginebra, y cuya lectura podría haber sido una fuente importante de contacto con la estética y el pensamiento románticos, fundamental en la formación de la poética del joven Paz⁵¹. Las semejanzas que menciona el crítico inglés son las siguientes:

⁵⁰ Stanton 1991: 45, nota 14.

⁵¹ Cabe señalar que en 1937 Béguin publicó, junto con otros germanistas como Edmond Jalloux, Marcel Brion y Jean Ballard, un volumen especial sobre el romanticismo alemán en *Cahiers du Sud*. Aunque no tengo la información sobre si este trabajo se conoció en México, podría haber sido una valiosa fuente de información sobre esta vertiente de la cosmovisión romántica.

La poesía como “aventura espiritual; la importancia de la *experiencia* poética por encima del poema; una abierta simpatía por la poesía romántica de la corriente mística; la poesía, en lugar de ser un juego gratuito o un formalismo autorreferencial, es el lugar donde se decide un destino; la poesía como puente de mediación entre el sujeto y el universo, una experiencia que permite la reintegración del yo con el Absoluto; identificación entre poesía y experiencia religiosa como formas de conocimiento, con el correspondiente vocabulario religioso (“comunidad”, “encarnación”, “salvación”, “revelación”). (Stanton 1991: 46, nota 14)

La principal aspiración que Paz reconoce en la poesía es aquella que proclamaba Rimbaud: “cambiar la vida” (*PL*:295), la cual manifiesta dos valores provenientes directamente del pensamiento romántico: por una parte, la absoluta confianza en el poder creador de la voluntad y la imaginación humanas —cuya máxima expresión es la poesía— y, por otra, la ausencia de una estructura del mundo a la que debemos ajustarnos y que puede ser analizada, registrada, comprendida y comunicada a otros (*Cfr.* Berlín 2000: 170). En ese sentido, la voluntad y la imaginación no sólo dotan de existencia al mundo, sino que también pueden transformarlo mediante la actividad mágica de la poesía.

Dado que en textos como *Vigilias*, “Notas” y *Entre la piedra y la flor*, ya comentados en los capítulos anteriores, Paz había criticado la supremacía del conocimiento racional, el “imperio de dinero” y el culto a la noción de progreso, característicos de la modernidad, y denuncia —en concordancia con la percepción romántica— los desastrosos efectos que ésta ha acarreado: la escisión humana y la consiguiente pérdida del sentido de lo sagrado (experiencia inefable e instantánea de abrazar la “otredad”), por ello resulta coherente que en este ensayo manifieste que la función de la poesía (y de su equivalente, el mito) sea, precisamente, “tornar sagrado el mundo” (*PL*: 295).

Si bien Anthony Stanton ha señalado que en la década de los treinta se llevaron a cabo varios intentos de exploración del ámbito de lo sagrado y del erotismo en el arte y la vida,

entre los que destacan, nuevamente, Raymond y Béguin, pero también Georges Bazille (*L'erotisme y Les larmes d'Eros*), Pierre Klossovsky (*Teología y pornografía*), Jules Monnerot (*La poésie moderne et le sacré*) y, particularmente, Roger Caillois (*L'homme et le sacré*), me parece igualmente relevante reiterar que la recuperación del sentido de lo sagrado en el mundo moderno fue, también, la principal aspiración de los poetas del romanticismo alemán. A la luz de las reflexiones precedentes de Paz sobre la modernidad, el romanticismo y el mito, encuentro una evidente conexión entre la aspiración que manifiesta en “Poesía de soledad y poesía de comunión” y los argumentos románticos para crear una “nueva mitología” capaz de remontar la “noche de los dioses” que priva en el mundo moderno y restaurar la unidad perdida.

Como última diferencia entre poesía y religión, Paz señala, además, que mientras que la primera es “testimonio de la unidad del hombre y el mundo, de su original y perdida identidad”, es decir, de su inocencia innata, la religión testifica la pérdida de dicha inocencia, por lo que supone la afirmación del pecado. Precisamente, la oposición que aquí esboza entre inocencia y pecado⁵² (y que un poco más adelante caracterizará como conciencia del pecado) se va a configurar como el núcleo del esquema que, a partir de oposiciones binarias y términos antitéticos, Paz elabora en este ensayo para contrastar las dos posturas epistemológicas planteadas inicialmente: razón/contemplación, origen de las tendencias a la separación y a la unidad, respectivamente, que le va a servir de marco para realizar, en la segunda parte del texto, una crítica a la modernidad, así como para describir dos orientaciones poéticas básicas: la soledad y la comunión, ejemplificadas con las figuras de Quevedo y San Juan de la Cruz.

⁵² En *Vigilias II* se refiere al pecado, el cual surge con la propia existencia humana y cuya “conciencia de su origen está referida a ningún valor”: se trata de lo que, en el mundo moderno, se denomina “angustia”. (Cfr. *PL*: 77-78)

3.4.3 Poesía e inocencia

El empleo de la metáfora novaliana de la eucaristía como rasgo común entre la poesía, la experiencia mística y el amor, le permite plantear a Paz que, en virtud de constituirse como posibilidad de fusión y consiguiente metamorfosis, también lo es de recuperación de “nuestra naturaleza paradisiaca” (PL: 294). Ciertamente, esta idea no es nueva en sus reflexiones; ya en el capítulo anterior hice referencia a la presencia reiterada tanto en la poética romántica como en la de Paz, de una etapa primigenia de unidad y armonía —muchas veces representada mediante la metáfora de la infancia— concebida como periodo de inocencia y plenitud frente al presente histórico que mutila al hombre y ahonda su escisión. De hecho, desde sus *Vigilias* había planteado una interesante oposición entre inocencia y conciencia, encarnadas, respectivamente, por la poesía y el poeta:

La poesía es inocencia, pero el poeta no es inocente. De allí su angustia. La poesía es una gracia, un don, una sed y un padecimiento. [...] Con la poesía el poeta recobra la inocencia, recuerda el Paraíso perdido y come de la manzana antigua. Pero ¡qué duros páramos, qué desiertos hay que atravesar para llegar a la fuente! Una fuente que a veces es sólo un espejo resplandeciente y cruel, en el que el poeta se contempla, sin saciarse, sin hundirse, reflejado por una luz impía. El poeta es una conciencia: la baudeleriana “conciencia del pecado”, la conciencia de la embriaguez, la reflexión del vértigo [...] y de su conciencia brota [...] una más profunda lucidez que le permite contemplar y ser contemplado, ser el delirio y la conciencia del delirio. Un estado semejante al del amante, al de Adán, pero con experiencia, con la experiencia del pecado. La inocencia recobrada, reconquistada (PL: 80-81).

De lo anterior se desprende que en “Poesía de soledad y poesía de comunión” Octavio Paz reafirma la capacidad de la poesía para poner al ser humano en contacto con ese estado que es, primordialmente, negación del tiempo histórico y afirmación del tiempo primigenio, es decir, mítico, experiencia cuya máxima expresión se alcanza en el amor:

La poesía es la revelación de la inocencia que alienta en cada hombre y en cada mujer y que todos podemos recobrar apenas el amor ilumina nuestros ojos y nos devuelve al

asombro y la fertilidad. Ella revela que la conciencia puede encarnar en todo lo que la rodea y que para lograrlo basta no negarla sino anegarla en las aguas puras del amor (PL: 297).

En ese mismo tenor, el pensamiento romántico, en voz de Friedrich Schlegel, había afirmado el papel central del amor como vía de recuperación para el ser humano de “su estado original de divinidad”, esto es, antes de la “Caída”, así entonces, en “el abrazo solitario de los amantes el placer sensual se convierte otra vez en lo que es básicamente: el milagro más sagrado de la naturaleza” (citado por Singer: 428).

Volviendo al ensayo de 1943, Paz insiste en que la poesía es “revelación de la inocencia” que, en nuestra vida cotidiana, permanece oculta por la rutina⁵³ y que en ese sentido constituye una experiencia que se opone y supera la conciencia moderna, conciencia que surge de la pretensión racional de conocimiento, cuya esencia es el aislamiento y la separación.

En tanto anhelo de fusión, la poesía constituye una vía privilegiada para experimentar, aunque sea instantáneamente, la unidad del ser. No obstante, la soledad de la conciencia —que en *Vigilias* aparece asociada al poeta— forma parte también del diálogo que el poeta lírico establece con el mundo, y en el que Paz identifica “dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra, de comunión” (PL:293).

⁵³ En este punto me parece encontrar ciertos ecos de una de las principales aportaciones de la teoría formalista: la noción de “desautomatización”, elaborada por Victor Shklovski. En “El arte como artificio”, texto de 1917, Shklovski plantea que a través de determinados procedimientos formales (como la singularización de los objetos o el oscurecimiento de la forma) la lengua poética destruye la imagen automática y habitual que se tiene del mundo, creando una percepción particular del objeto que sea “visión” y no reconocimiento. Quiero aclarar que los ecos que veo en Paz de esta noción se limitan al concepto de ruptura o de distanciamiento de la percepción habitual, ya que para el formalismo, la finalidad de este proceso está limitado a una nueva percepción de la forma, mientras que en Paz se propone un efecto trascendente y espiritual.

3.4.4 La soledad y la comunión

La segunda parte de “Poesía de soledad y poesía de comunión” comienza con lo que pretende ser un repaso muy general de las relaciones históricas entre poesía y sociedad, con el fin de establecer una frontera clara entre la modernidad y otras épocas anteriores, en las que la comunión entre ambas instancias era posible (ejemplificadas tanto con la antigüedad griega como con la Edad Media). Para Paz la modernidad es, en esencia, antagonista de la “verdadera” poesía y viceversa ya que, afirma, ésta “no puede vivir dentro de la sociedad capitalista” y “toda la actividad poética, si lo es de verdad, tendrá que ir en contra de la sociedad”. Así pues, la posibilidad o no de comunión aparece enmarcada en el esquema, de claro origen romántico, que Paz ha venido empleando como paradigma “histórico”: un pasado (remoto o no) de inocencia y unidad con la naturaleza y la divinidad; un presente de escisión, originado por la “caída” (que se identifica con la modernidad), en el que prevalecen la razón y la conciencia; y un futuro ideal, promesa de superación de las contradicciones entre pasado y presente, cuyo surgimiento depende de “un hombre nuevo y una nueva sociedad, en que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilian” (*PL*: 298).

En este marco romántico, definido por la oposición entre inocencia y conciencia, comunión y soledad, Paz inscribe su interpretación de los poetas españoles que le sirven para ejemplificar los que considera los dos polos de la expresión lírica: mientras que a San Juan de la Cruz lo describe como el “poeta del éxtasis”, esto es, de la comunión, la “más intensa y plena de las experiencias”; en “Lágrimas de un penitente”, de Quevedo, le parece encontrar el primer poema moderno en la tradición de lengua española. Se trata, como ha demostrado Anthony Stanton, de una lectura original del poeta conceptista, basada en la identificación de

dos elementos fundamentales: la sensación de enajenamiento de la divinidad y la angustia “determinada por la intuición demoníaca del poeta que se sabe enamorado de la nada, de las apariencias, de algo que sólo existe como creación de la propia conciencia” (Stanton 1998: 186), ambos signos modernos.

Para Paz, Quevedo expresa el rasgo fundamental de la modernidad, a saber, que entre “la poesía y el poeta, entre Dios y el hombre, se opone algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia, y lo que es más significativo: la conciencia de la conciencia, el narcisismo intelectual” (PL: 300). La conciencia reflexiva que identifica Paz en “Lágrimas de un penitente” le parece anticipatorio de la “conciencia del mal” baudelaireana⁵⁴, aunque años después la asociará con un concepto anterior, elaborado por el primer romanticismo alemán: la ironía.

De la misma manera en que para Schlegel la ironía constituye una unidad paradójica entre disolución y síntesis, en el joven Octavio Paz, la “conciencia” tiene su contraparte complementaria en la “comunidad” —ya explicada en los apartados anteriores—, la cual, en los años de madurez, aparecerá bajo la forma de la “analogía”⁵⁵, a la que en *Los hijos del limo* define como “gemela adversaria” de la ironía.

Si en “Poesía de soledad y poesía de comunidad” la conciencia es pretensión racional de significación, actitud de dominio, tendencia a la separación y a la soledad; la comunidad — meta de la “operación poética”— significa, por el contrario, inocencia, experiencia de

⁵⁴ En “Poesía de soledad y poesía de comunidad” Paz se refiere, explícitamente, a que el contenido pecaminoso de la conciencia que aparece en Quevedo es una nota que anticipa a Baudelaire y que “consiste en ese saberse en el mal, verdadera y gozosa conciencia del mal” (PL: 300).

⁵⁵ En *Los hijos del limo* Paz define a la analogía como la “creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos”, cuyo origen es anterior al cristianismo. Esta creencia —verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo— atraviesa la Edad Media, y a través del neoplatonismo, los iluministas y los ocultistas, llega al siglo XIX (HL: 85). Asimismo, Paz señala que la poesía es una de las manifestaciones de la analogía, ya que las rimas, aliteraciones, metáforas, y metonimias son modos de operación del pensamiento analógico (HL: 86).

totalidad, actitud contemplativa, anhelo de fusión en el otro y tendencia a la unidad. Dado que la modernidad ha significado la oposición radical entre ambos conceptos, Paz sostiene que el hombre moderno busca “en vano al hombre perdido, al hombre inocente” (PL: 301) y hace énfasis en que, si bien la poesía aspira a la comunión, para “revelar el sueño de los hombres es preciso no renunciar a la conciencia ni a la razón” (PL: 302). Por ello es que el modelo poético que defiende —frente al que descalifica cualquier otra tendencia— supone la integración entre ambos polos: la conciencia y la inocencia⁵⁶.

Al referirse a la poesía contemporánea, le reprocha haber renunciado a la integración que acabo de mencionar y considera que ésta ha sido sustituida “por un rigor externo, puramente verbal y geométrico” (PL: 301), es decir, por una tendencia a la poesía pura, o bien “por el pobre balbuceo del inconsciente” (PL:301), en clara alusión peyorativa al surrealismo. Además de que, con un tono verdaderamente exaltado, descalifica los “discursos académicos” y políticos, los “vómitos sentimentales”, la “literatura de erotómanos”, así como a “los papagayos y culebras nacionalistas”, a los “místicos onanistas” y a los “jorobados de la pedantería”, entre muchas otras tendencias de la literatura que se cultivaba en el México de la época (Cfr. PL: 302). Esta diatriba, que rompe violentamente con el discurso anterior, trasluce por primera vez en “Poesía de soledad y poesía de comunión” el contexto de confrontación y polémica al que hice referencia al inicio de este capítulo. Resulta evidente que Paz busca distanciarse por completo de cualquier propuesta o tentativa contemporánea con la finalidad de singularizar y afirmar su propia vía como la única válida, aunque después habría de

⁵⁶ En 1974 la unión paradójica de conceptos aparecerá expresada con mucho mayor nitidez, ya que mientras que la analogía supone el reconocimiento de los vínculos entre todos los elementos del universo en función de su semejanza o correspondencia, esto es, por factores que apuntan a la identidad, la ironía se presenta como la “disonancia que rompe la correspondencia”, y la poesía moderna, por su parte, es concebida por Paz como la “conciencia de esa disonancia dentro de la analogía” (HL: 86).

reconocer sus afinidades con algunas de las tendencias que en este momento rechaza, como ocurre, por ejemplo, con el surrealismo.

Por otra parte, coincido con Anthony Stanton cuando señala que al proyectar la oposición entre inocencia y conciencia en la historia de la poesía, Paz “obedece al deseo polémico de romper con el pasado inmediato mediante la exaltación de un pasado remoto que se erige en futuro utópico” (Stanton 1998: 183). Me parece que, además, hay un deseo de romper con el presente literario nacional, por lo que la reflexión poética de Paz se ubica más allá de sus propias coordenadas tanto espaciales como temporales, situándose en un ámbito universal y abstracto. En ese sentido, me parece que existe una contradicción entre el deseo de reunir poesía e historia que había expresado en *Taller*, y su práctica concreta, por lo menos en el ámbito de sus reflexiones sobre la poesía, cuyo resultado es una poética marcadamente esencialista y ahistórica.

Octavio Paz cierra “Poesía de soledad y poesía de comunión” validando su concepción poética al inscribirla en la tradición hermética del romanticismo, entre cuyos fundadores y maestros señala, en ese orden, a Novalis, Nerval, Baudelaire, Lautréamont y Poe. En estos poetas, a quienes define como “nuestros únicos maestros posibles” (PL: 303), Paz destaca la “nostalgia de un estado perdido, en donde el hombre es uno con el mundo y sus creaciones”, así como el presentimiento de una futura “edad inocente”, pero, sobre todo, le parece que encarnan esa intención fundamental de “unir dos tendencias paralelas del espíritu humano: la conciencia y la inocencia, la experiencia y la expresión, el acto y la palabra que lo revela.” (PL: 303).

Así pues, se cierra el primer ciclo en la vasta obra de Octavio Paz, en el que, como he tratado de mostrar, desde sus más tempranas reflexiones muestra una sensibilidad y una visión

del mundo y de la poesía que pueden catalogarse como románticas. Sin duda resulta notable que, aunque siempre haya sido un lector voraz y en sus textos se crucen múltiples voces, la influencia de Novalis parece haber sido de gran relevancia a lo largo de este primer periodo, ya que en sus *Himnos a la noche*, sus *Fragmentos* y sus *Cánticos espirituales*, como he tratado de mostrar, Paz encontró imágenes, metáforas y nociones que le permitieron articular y desarrollar su propia voz y concepción poética. La declaración final de “Poesía de soledad y poesía de comunión” simplemente explicita la “familia” estética a la que se adhiere y el canon en el que inscribe su propia obra.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha podido constatar que, desde el principio de su reflexión sobre la naturaleza y la esencia de la poesía, Octavio Paz empezó a delinear una concepción profundamente afín a la vertiente hermética del romanticismo. A pesar de que en la crítica ha prevalecido la idea de que la relación entre la poética paciana y el romanticismo estuvo mediada por el surrealismo, aquí se comprueba que, independientemente de que Paz pudo haber tenido contacto con algunos principios básicos del romanticismo hermético a través de autores como Nietzsche, Rimbaud o Baudelaire, desde muy joven leyó directamente a autores como Novalis, Blake y Nerval, quienes dejaron una profunda huella en su incipiente poética, la cual nunca desaparecería, mientras que en este periodo rechazó y restó valor al surrealismo, vanguardia en la que en ese momento —básicamente por razones políticas— no pudo ver las profundas conexiones con la tradición romántica, a la que él se adhirió desde muy pronto.

Si bien en un principio Paz se había pronunciado por una arte “de tesis”, es claro que la orientación profunda de su concepción del mundo y de la poesía contradice esa inicial declaración, ya que en los primeros textos en prosa en los que empieza a establecer las coordenadas básicas de lo que será su poética, las *Vigilias*, así como en sus poemas largos, de clara filiación romántica, como *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*, se aparta de toda referencia social, histórica o ideológica, para, más bien, constreñirse a un marco introspectivo, íntimo y personal, que orienta sus iniciales reflexiones en torno a la naturaleza esencial de la poesía.

Como en los poetas del romanticismo temprano, destaca la coexistencia de la actividad reflexiva, a través de la escritura en prosa, con la actividad poética propiamente dicha, las

cuales se complementan en la tarea de ir delineando los que serán los principios básicos de la concepción poética y del mundo del joven Paz. El elemento que me parece más notable en estos textos iniciales es la construcción de una concepción ontológica y epistemológica fundada en la analogía, que se manifiesta, desde el principio, como una crítica al pensamiento racional y cuya raíz es claramente romántica.

Esta incipiente poética, cimentada en una concepción hermética y analógica de la naturaleza, consiste en la afirmación de un orden secreto que organiza al mundo, el cual se establece a partir de semejanzas o correspondencias entre todos los elementos, de manera que un objeto remite a otro y ese a otro y así sucesivamente. La lógica de dicha organización no es accesible al pensamiento racional, ya que éste impone a la naturaleza un orden humano que la mutila y la simplifica. En ese sentido, sólo el poeta es capaz de percibir, a través de la imaginación, el verdadero orden natural, por ello es que la poesía se presenta como la vía privilegiada de conocimiento, de la misma manera en que para Novalis —así como para Nerval o Rimbaud— lo es.

Por otra parte, el hombre actual se le presenta como un ser escindido, siempre anhelante por recuperar la unidad primigenia (con la naturaleza y consigo mismo) que se ha perdido, y cuyo símbolo por excelencia lo constituye la unión amorosa. El éxtasis erótico permite a los amantes vislumbrar, aunque sea instantáneamente, ese origen remoto de unidad y armonía. Así, el amor, pero también la poesía constituyen, desde el principio, las vías privilegiadas tanto de conocimiento como de experiencia de lo que, más tarde, Octavio Paz definirá como “lo sagrado”, experiencia vital de carácter individual e íntimo, que consiste, fundamentalmente, en la abolición del tiempo histórico y el regreso al tiempo mítico del principio.

El joven Octavio Paz establece, muy pronto, una serie de correspondencias o semejanzas que van a permanecer constantes en las distintas etapas de su formulación conceptual y práctica de la poesía: la más importante es la que se refiere a la correspondencia entre el lenguaje —y en particular el lenguaje poético— y el mundo, la cual se produce al concebir a la palabra como depositaria de un poder mágico capaz de crear y transformar la realidad, pero también al mundo como un conjunto de signos que deben ser interpretados. La sintaxis de dicho conjunto de signos, o lenguaje, constituye, precisamente, el orden secreto que gobierna a la naturaleza, y cuyo único intérprete posible es el poeta; por ello es que la función por excelencia del poeta es ser mediador entre el mundo y los demás hombres. La segunda correspondencia planteada por el joven Paz se establece entre el erotismo y la poesía, en virtud del elemento rítmico que ambas contienen: el latido de la sangre y el ritmo del lenguaje poético, análogo al ritmo del planeta. En ese sentido, el ritmo se manifiesta como una analogía fundamental, esto es, como elemento que pone de manifiesto la correspondencia entre el macro y el microcosmos (el hombre), correspondencia sostenida por una misma estructura y el sometimiento a leyes idénticas. En el marco de dicha concepción, la afinidad entre las experiencias poética y erótica tiene como resultado el que ambas se presenten como vías de acceso a “lo sagrado”, en el sentido en que lo describí en las líneas anteriores. No obstante el carácter afin de ambas experiencias (la erótica y la poética), Paz establece una clara diferencia entre ellas: mientras que los amantes son seres inocentes, el poeta se revela como “conciencia del pecado” (*Cfr. PL: 81*).

Finalmente, la tercera semejanza es la que se establece entre la mujer y el mundo. Como el poeta, la mujer desempeña una función mediadora, pero inocente, a diferencia del poeta, que, como ya lo dije, es un ser consciente de su poder.

La anterior descripción sintetiza lo que el joven Paz trazó en sus textos iniciales — específicamente las *Vigilias*— como núcleo de lo que se iría perfilando como una poética “analógica”, cada vez más elaborada, inscrita con toda claridad en la tradición hermética del romanticismo y que, evidentemente, se contrapone con la intención explícita que manifiesta, en la época de *Taller*, de construir una poética histórica, que diera cuenta de la relación entre la poesía y la historia, así como de la situación de las nuevas generaciones en la historia.

Sin duda, resulta significativo el hecho de que Paz haya encontrado en Novalis una vía para tratar de resolver la disyuntiva fundamental de los años treinta: la que llevaba al artista a optar entre una poesía pura (o vanguardista) y una poesía de compromiso. El concepto de “presente eterno” le ofrece una alternativa para conciliar los extremos en los que se debate: mantener la fidelidad con su tiempo, pero, simultáneamente, expresar aquello que es universal, atemporal, eterno, y que para Paz constituye la esencia de la “verdadera poesía”. Asimismo, al definir en “El mar” las características del poeta moderno, vuelve a abreviar en la tradición romántica al señalar que éste debe tener una “monstruosa” sensibilidad para lo absoluto; una “extraña” capacidad para recordar y recrear el tiempo propio de manera personal y espontánea.

Si bien la etapa de *Taller* significó un periodo de apertura, de salida de sí mismo, para pensar en la historia, la tradición, “lo mexicano”, el nacionalismo, la poesía mexicana moderna, etcétera, inaugurando con ello nuevas formas de plantear dichos temas en nuestro país, en los primeros años cuarenta Paz sufre una crisis provocada por decepciones de índole tanto personal como política que lo llevan a replegarse sobre sí mismo. Aunque no abandonó la vertiente reflexiva que, años después, desembocaría en *El laberinto de la soledad*, los últimos años que pasa en México, antes de viajar por un periodo largo al extranjero, se caracterizan —en el terreno de la meditación sobre la poesía— por la recuperación y la

profundización de los planteamientos iniciales de sus *Vigilias*, mientras que la poesía que escribe y publica en este periodo es reflexiva, intimista y de tono confesional.

Dos de los poemas más significativos de estos años, cuyo tema es la poesía, y que forman parte de *A la orilla del mundo*, confirman la concepción romántica que ya se había manifestado en poemas anteriores, como “Primer día”, “Bajo tu clara sombra”, “Raíz del hombre” y “Noche de resurrecciones”, también incluidos en este poemario que se publica en 1942.

Con relación a los textos en prosa, destaca la exploración del mito y sus relaciones con la poesía, en cuyos textos (dos conferencias) establece la identidad entre mito y poesía, explora la relación entre modernidad y poesía moderna, y presenta un diagnóstico del estado de la poesía y la novela en México. Para referirse a la relación entre modernidad y poesía moderna, Paz identifica históricamente a los movimientos que los encarnan: Ilustración y Romanticismo, respectivamente, los cuales adquirirán en su poética una dimensión simbólica que remite a la representación de dos visiones paradigmáticas del mundo, del conocimiento y del devenir. Estas dos concepciones opuestas —que tuvieron lugar en la historia— plantean asimismo una oposición binaria entre separación/identidad, sostenida en la distinción entre historia y mito.

Sin duda, el texto más importante de toda esta primera etapa es “Poesía de soledad y poesía de comunión”, antecedente directo de *El arco y la lira*, en el que recupera y sistematiza los principios básicos de la poética esbozada en *Vigilias*, enriqueciéndolos y profundizando en ellos a partir de una lectura de dos poetas emblemáticos de la poesía española: San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo.

Como había ocurrido anteriormente, Paz toma de Novalis (también de D.H. Lawrence y de San Juan de la Cruz) un concepto que se volverá central en su poética: la “comunidad”, el cual se presenta como el elemento que identifica las experiencias poética, amorosa y, ahora también, la mística. A Paz le interesa, sobre todo, la comunidad como metáfora del apetito insaciable de los amantes que —al igual que ocurre con el alma del místico— aspira a la fusión con lo absoluto y su consiguiente transmutación.

Cabe señalar que la posibilidad o no de comunidad aparece enmarcada en el esquema, de claro origen romántico, que Paz ha venido empleando como paradigma “histórico”: un pasado (remoto o no) de inocencia y unidad con la naturaleza y la divinidad; un presente de escisión, originado por la “caída” (que se identifica con la modernidad), en el que prevalecen la razón y la conciencia; y un futuro ideal, promesa de superación de las contradicciones entre pasado y presente, cuyo surgimiento depende de “un hombre nuevo y una nueva sociedad, en que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilian” (PL: 298). Otro elemento que en este texto coincide con la poética romántica es la aspiración de recuperar el sentido de lo sagrado, ya que —y ello es parte de la crítica romántica a la modernidad— el mundo actual ha eliminado todo sentido trascendente al imponer una visión meramente racional y carente de rumbo espiritual.

Por otra parte, me interesa destacar que partir de las nociones de “conciencia” e “inocencia”, “soledad” y “comunidad”, planteadas en “Poesía de soledad y poesía de comunidad”, Paz reafirma el modelo de oposiciones binarias que había planteado en su conferencia sobre “Novela y mito”, en el cual identificó a la Ilustración, origen de la modernidad, con la conciencia crítica, la historia y la escisión; y al Romanticismo, origen de la poesía moderna, con la inocencia, el tiempo primigenio (mítico) y la identidad. Si bien los dos

polos de este binomio (Ilustración/Romanticismo, modernidad/poesía moderna) ciertamente se inscriben en un marco histórico, como ya lo señalé, van a ir configurando un modelo de categorías abstractas que constituyen la estructura fundamental de la poética paciana.

Con relación a este último punto cabe señalar que desde *Vigilias* se había empezado a manifestar una inclinación que podríamos llamar “natural” en el joven Paz, la cual se expresa en la doble orientación de su actividad que lo acompañará toda su vida: por una parte, el ejercicio permanente de la reflexión —sobre sí mismo, sobre la poesía, sobre la historia y los más diversos temas—, el cual expresa una voluntad racionalizadora y crítica, que se va a desarrollar en sus escritos en prosa; y por otra parte, la libertad de la imaginación creadora, contraparte de la tendencia racional, que, a través de la poesía, expresa un complejo sistema de correspondencias y semejanzas entre el lenguaje y el mundo, el erotismo y la poesía, entre otras ya mencionadas, así como la identidad básica entre las experiencias amorosa, poética y religiosa, cuyo elemento común consiste en la revelación instantánea de un estado primigenio de unidad, que se ha perdido y al que se añora regresar.

A medida que Paz va desarrollando sus reflexiones iniciales, tanto en prosa como en poesía, las dos tendencias señaladas van a ir cobrando consistencia conceptual, de manera que en “Poesía de soledad y poesía de comunión” Paz se refirió a ellas mediante los dos pares de nociones contrapuestas ya señaladas: soledad/ comunión, conciencia/ inocencia, configurando así el núcleo de lo que sería su poética madura, y prefigurando el binomio que años después — y tras profundas reelaboraciones y transformaciones— en *Los hijos del limo*, identificará como medular en el pensamiento y la poética románticos: la “ironía” y la “analogía”. Así pues, desde esta primera etapa de su obra, el joven Paz empieza a explorar el terreno de la analogía —noción asimilada, principalmente, a través de Baudelaire—, cuyo rasgo característico es la

identificación de la semejanza, la correspondencia y la unidad secreta entre el lenguaje, la naturaleza y el hombre.

Por todo lo anterior, me parece que es posible afirmar que desde sus más tempranos textos Octavio Paz manifestó una sensibilidad y una visión del mundo que lo aproximaron definitivamente a la tradición hermética del romanticismo y que esto se refleja en la inicial articulación de sus propias definiciones de la poesía. Así, dicha tradición, iniciada en Alemania por Novalis y Schlegel, le brindó no sólo ciertas nociones aisladas, sino toda una concepción unitaria y coherente del mundo, del conocimiento y de la poesía, que Paz hizo suya, respondiendo así a una disposición natural que supo adaptar a las circunstancias y al espíritu de su época, con lo cual, sin duda, enriqueció la discusión estética y amplió los horizontes de la literatura nacional.

Bibliografía**Obras de Octavio Paz**

- (1942): *A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones*. México: Compañía Editora y Librería ARS.
- (1971): *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral. 1ª edición revisada por el autor (1ª edición: 1957, UNAM).
- (1972a) *El arco y la lira*. México: FCE. 3ª edición (1ª edición: 1956; 2ª edición, corregida y aumentada: 1967).
- (1972b) *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz. 3ª edición (1ª edición: 1965; 2ª edición: 1969).
- (1981) 3ª edición corregida y ampliada: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral. (1ª edición: mayo 1974; 2ª edición noviembre 1974).
- (1983): *Sombras de obras: arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral (2ª edición: 1996).
- (1986): "Epílogo", en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. México: Trillas.
- (1987): *México en la obra de Octavio Paz: II. Generaciones y semblanzas*. México: FCE.
- (1988): *Primeras letras*, edición, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta.
- (1992). *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *Itinerario*. México: FCE.
- (1997): *Obra poética I (1935-1970)*, Obras Completas en edición del autor, tomo 11. México: FCE.
- (1994a): *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Obras Completas en edición del autor, tomo 1. México: FCE.
- (1994b): *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, Obras Completas en edición del autor, tomo 4. México: FCE.
- (1994c): *Los privilegios de la vista II. Arte*, Obras Completas en edición del autor, tomo 7. México: FCE.
- (1999): *Miscelánea I: Primeros escritos*, Obras Completas en edición del autor, tomo 13. México: FCE.
- (2000): *El laberinto de la soledad*. Edición conmemorativa. 50 aniversario, tomo II. Recopilación y epílogo de Enrico Mario Santí. México: FCE.
- (2003): *Miscelánea III: Entrevistas*, Obras Completas en edición del autor, tomo 15. México: FCE.
- (2004): *Obra Poética II (1969-1998)*, Obras Completas en edición del autor, tomo 12. México: FCE.

Libros y artículos consultados y citados

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer (2002): *A la sombra de la revolución mexicana*. México: Cal y Arena. (Trigésima edición)
- Aguilar Mora, Jorge (1978): *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*. México: Era.
- Argullol, Rafael (1982a): *El héroe y el único*. Madrid: Taurus.

- _____ (1982b): "Cernuda romántico", en *Quimera. Revista de literatura*, enero 1982, No. 15, pp. 29-32
- _____ (1987): *La atracción del abismo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Balakian, Anna (1969): *El movimiento simbolista*. Traducción de José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama. (En inglés: 1967, Nueva York: Random House)
- Barreda, Octavio G. (1943): Introducción al primer número de *El Hijo Pródigo. Revista literaria*, México, 15 de abril de 1943, pág. 8.
- Baudelaire, Charles (1984): *Escritos sobre literatura*. Prólogo, traducción y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Bruguera.
- Behler, Ernst (1993): *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1997): *Ironie et modernité*. Traduit par Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France. (En alemán: 1966).
- Béguin, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: FCE. (En francés: 1939, Librairie José Corti. Paris)
- _____ (1986): *Creación y destino: Ensayos de crítica literaria*, dos tomos. Traducción de Mónica Mansour México: FCE.
- _____ (1987): *Gérard de Nerval. Traducción de Juan Almela*. México: FCE. (En francés: 1945, Librairie José Corti, Paris)
- Benjamin, Walter (1995), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción y prólogo de J.V. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península. (En alemán: 1974, Suhrkamp Verlag).
- Berlin, Isaiah (2000): *Las raíces del romanticismo*. Edición de Henry Hardy y traducción de Silvana Marí. Madrid: Taurus. (En inglés: 1999)
- Berman, Marshall (1989): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI. (En inglés: 1982, Simon & Schuster)
- Beuchot, Mauricio (1996): *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México: Universidad Intercontinental-Miguel Ángel Porrúa.
- _____ (1997): *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM.
- _____ (2003): *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México: UIA.
- Blake, William (1928): "El matrimonio del cielo y el infierno". Traducción de Xavier Villaurrutia, *Contemporáneos*, núm. 6, noviembre 1928, pp. 213-243.
- _____ (1987): *Antología bilingüe*. Introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo. Madrid: Alianza.
- Bloom, Harold (1977): *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. Monte Ávila, Caracas. (1º edición en inglés: 1973, Oxford University Press; 1º edición M.A.: 1977).
- Brading, David A. (2002): *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México: FCE.
- Braun, Karl y Ma. Antonia Seijo, eds. (1993): *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: Universidad de Extremadura.
- Cernuda, Luis (1986): *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos.
- Cruz, Juan de la (1957): *Poesías completas*. México: Libromex.

- Cuesta, Jorge (1964): *Poemas y ensayos. II. Ensayos I*. México, UNAM. De Man, Paul (1993): *Romanticism and Contemporary Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- _____, (1996): *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Michelis, Mario (1999): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial.
- Domínguez, Christopher (1989): *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. I. México: FCE.
- Durán, Manuel (1973): "Irony and Sympathy in *Blanco and Ladera este*", en *The Perpetual Present*, Ivar Ivask, ed.
- Eliot, T.S. (1967): *Criticar al crítico y otros escritos*. Traducción de Manuel Rivas Corral. Madrid: Alianza.
- _____, (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*. Prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Seix Barral (En inglés: 1933).
- _____, (1996): "La tradición y el talento individual", en *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*. Traducción de Ignacio Quirarte. México: UNAM/Coordinación de Humanidades.
- Eco, Umberto (1995): *Interpretación y sobreinterpretación*. Con colaboraciones de Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Compilación de Stefan Collini. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Cambridge: Cambridge University Press. (En inglés: 1992, CUP).
- Flores, Angel (1974): *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.
- Forster, Merlin H., (1964): *Los contemporáneos. 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI. (En francés, 1966).
- Frank, Manfred (1994): *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Goetzinger, Judith (1979): "Evolución de un poema. Tres versiones de "Bajo tu clara sombra", en *Octavio Paz*, Alfredo Roggiano, ed. Madrid: Fundamentos, pp.73-106.
- González, César (1994): *La música del universo*. México: UNAM.
- _____, (1999): "La mirada y el nacimiento de la filosofía". México: *Tópicos del seminario*, 2. Julio-diciembre 99, pp.65-81.
- González Lanuza, Eduardo (1943): "Octavio Paz: *A la orilla del mundo*", reseña publicada en *Sur*, número 109, noviembre de 1943, Bs. As., pp. 70-74.
- Gullón, Ricardo (1973): "El universalismo de Octavio Paz" en *Revista Río Piedras*, Universidad de Puerto Rico, Marzo de 1973, Núm. 2, pp.7-21.
- Hauser, Arnold (1978): *Historia social de la literatura y del arte*, tomo 3. Barcelona: Guadarrama/ Punto Omega. (14ª edición)
- Heine, Heinrich (1976): *Para una historia de la nueva literatura alemana*. Traducción, prólogo y notas de José Luis Pascual. Madrid: Felmar (La Fontana mayor, 12).
- Hobsbawm, Eric (1995): *Historia del siglo XX*. Traducción de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Barcelona: Crítica.
- Jiménez, Juan Ramón (1944): *Eternidades (1916-1917)*. Buenos Aires: Losada.
- López Velarde, Ramón (1990): *Obras*, ed. de José Luis Martínez. México: FCE.

- Loyola, Rafael, coord. (1986): *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. México: Grijalbo-CONACULTA.
- Magis, Carlos H. (1978): *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- Malpartida, Juan (1994): "Antonio Machado y Octavio Paz: hacia una poética de la otredad" en *Más allá del litoral*, eds. Enrique Hülsz Piccone y Manuel Ulacia. México: UNAM/FFyL, pp. 139-177.
- Mari, Antoni, ed. (1998): *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets. 2ª edición revisada y ampliada (1ª edición: 1979).
- Medina, Rubén (1999): *Autor, autoridad y autorización*. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos (1981): "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. 2. México: El Colegio de México (3ª edición), pp.1375-1548.
- _____ (1986): "Sociedad y cultura", en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, coordinado por Rafael Loyola. México: Grijalbo-CONACULTA
- _____ (2000): "El laberinto de la soledad: el juego de espejos de los mitos y las realidades", en Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Edición conmemorativa. 50 aniversario. México: FCE. Pp. 77-89
- Müller-Bergh, Klaus (1979): "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", en *Octavio Paz*, Alfredo Roggiano, ed. Madrid: Fundamentos, pp.53-72.
- Nerval, Gérard de (1942): *El sueño y la vida. Aurelia*. Traducción de Agustín Lazo, prólogo de Xavier Villaurrutia. México: Nueva Cvltvra.
- Novalis (1942a): *Fragmentos*, selección y traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. México: Nueva Cvltvra.
- _____ (1942b): *Gérmenes o fragmentos*, versión española de J. Gebser. México: Séneca.
- _____ (1988): *Los discípulos en Saís*, traducción de Félix de Azúa. Madrid: Hiperión.
- _____ (1992): *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*, edición de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra.
- _____ (1995): *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, edición bilingüe, traducción, introducción y notas de Américo Ferrari. Valencia: PRE-TEXTOS.
- _____ (1996): *La enciclopedia (Notas y fragmentos)*, traducción de Fernando Montes. Madrid: Fundamentos.
- _____ (2000): *Poesías completas. Los discípulos en Saís*. Traducción y prólogo de Rodolfo Häsler. Barcelona: DVD ediciones.
- Ortega y Gasset, José (1983): *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- Pacheco, José Emilio (1999): Introducción, selección y notas en *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. México: UNAM-Era. (Primera edición en dos tomos: 1970)
- Peregrin Otero, Carlos (1982): "Cernuda y los románticos ingleses", en *Quimera. Revista de literatura*. Enero 1982, No. 15, pp. 33-38
- Pérez Montfort, Ricardo (1992): *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*. México: FCE.
- _____ (1993): *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*. México: UNAM/FFyL.
- Phillips, Rachel (1976): *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: FCE (Breviarios 257).

- Platón (1986): *Diálogos. Vol. III: Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo. Gredos: Madrid.
- Quevedo, Francisco de (1943): *Obras completas*. Tomo II, obras en verso. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar.
- Raymond, Marcel (1960): *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE (En francés: 1933).
- Sánchez Barbudo, Antonio (1943): "A la orilla del mundo", reseña del libro de Octavio Paz. *El Hijo Pródigo*, Año I, Núm. 1, 15 de abril de 1943, pp.44-45.
- Sánchez Meca, Diego (1994): "Estudio preliminar", en Friedrich Schlegel: *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Santí, Enrico Mario (1988): "Introducción" a *Primeras letras (1931-1943)*, de Octavio Paz. México: Vuelta.
- _____ (1997): *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: FCE.
- _____ (1999): "Paz: primeros escritos", en *La Jornada semanal*, 25 de abril de 1999.
- _____ (2000): "El sueño compartido", en Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Edición conmemorativa. 50 aniversario. México: FCE. Pp. 93-181.
- Segovia, Tomás (1973): "Poetry and Poetics in Octavio Paz", en *The Perpetual Present*, Ivar Ivask, ed.
- Schenk, H.G. (1983): *El espíritu de los románticos europeos*. Prefacio de Isaiah Berlin. Traducción de Juan José Utrilla. México: FCE. (En inglés: 1966, Oxford University Press).
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE.
- _____ (1995): "Hora de Taller. Taller de España", en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, eds., *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México. pp. 287-300.
- _____ (1998): *Nacionalismo y literatura en México: La polémica de 1932 (Estudio y documentos)*. Tesis doctoral. México. Publicada como *México en 1932: La polémica nacionalista*: FCE, 1999.
- _____ (2004): *Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.
- Schlegel, Friedrich (1994): *Poesía y Filosofía*, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca. Madrid: Alianza Universidad.
- Solana, Rafael (1963): "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en *Las revistas literarias de México*, México: INBA, Departamento de Literatura, pp.196-199.
- Singer, Irving (1992): *La naturaleza del amor. Tomo 2: Cortesano y romántico*. Traducción de Victoria Schussheim. México: Siglo XXI.
- Stanton, Anthony (1990): "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*. Entrevista a Octavio Paz", en *El Paseante*, núms.15 y 16, Madrid, 1990.
- _____ (1991): "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", en *Literatura Mexicana*, vol.2, núm.1, pp.23-55.
- _____ (1992): "Una lectura de *El arco y la lira*", en Rafael Olea Franco y James Valender, eds., *Reflexiones lingüísticas y literarias*. Vol.2 Literatura, El Colegio de México, México, pp.301-322.

- _____ (1994a): "Una poética histórica", en Adolfo Castañón *et al.*, *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, México: CONACULTA-FCE (Cuadernos de la Gaceta 88), pp. 23-29.
- _____ (1994b): "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, pp. 27-43.
- _____ (1995): "Luis Cernuda y Octavio Paz: Convergencias y divergencias", en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, eds., *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, pp. 231-243
- _____ (1997): "El primer poema de Octavio Paz", en *La Jornada semanal*, 14 de diciembre de 1997.
- _____ (1998a): *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México-FCE.
- _____ (1998b): "Octavio Paz y la sombra de Quevedo", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva Época, No. 330-331, junio-julio de 1998.
- _____ (2000): "Presencia de Octavio Paz: Borrador para una memoria", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva Época, No. 350, febrero 2000.
- _____ (2001): *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: Ediciones Sin Nombre/CONACULTA.
- _____ (2003): "Posibilidades y límites del clasicismo mexicano", ponencia presentada en el Simposio Internacional "Presencia de dos Contemporáneos: Jorge Cuesta (1903-1942) y Xavier Villaurrutia (1903-1950)", el 11 de noviembre de 2003. Inédita.
- Strand, Mary R. (1998): *I / You: Paradoxical constructions of Self and Other in Early German Romanticism*. New York: Peter Lang.
- Szondi, Peter (1991): *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard.
- Tollinchi, Esteban (1998): *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Ulacia, Manuel (1999): *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vega Albela, Rafael (1939): "La luz en el destierro", en *Taller*, núm. VII, diciembre 1939, pp. 63-65. Edición Facsimilar. FCE, México, 1982. (Revistas mexicanas modernas).
- Villaurrutia, Xavier (1966): *Obras*. México: FCE. (2ª edición, aumentada. 1ª edición: 1953).
- Wilson, Jason (1979): *Octavio Paz. A Study of his Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Revistas consultadas

- Barandal*, México, agosto 1931-marzo 1932.
- Contemporáneos* I, junio/agosto de 1928. Edición Facsimilar. FCE, México, 1981. (Revistas mexicanas modernas).
- Contemporáneos*, núm. 6, noviembre 1928.
- Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, abril-agosto 1933.
- El Hijo Pródigo. Revista literaria*, México, abril de 1943-septiembre 1943.
- La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Octavio Paz: El laberinto de la soledad*,

- cincuenta aniversario*, Nueva época, Núm. 356, agosto de 2000.
- Revista de Occidente*, Madrid, enero 1932- septiembre 1936
- Taller I/VI*. Diciembre de 1938-Noviembre de 1939. Edición Facsimilar. FCE, México, 1982. (Revistas mexicanas modernas).
- Taller VII/XII*. Diciembre de 1939-Enero-Febrero de 1941. Edición Facsimilar. FCE, México, 1982. (Revistas mexicanas modernas).
- Taller Poético 1936-1938. Poesía 1938*. Edición Facsimilar. FCE, México, 1981. (Revistas mexicanas modernas).
- Tierra Nueva. Revista de letras universitarias*, UNAM, enero-febrero de 1940-diciembre de 1942.