

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Hispánicas

***LA BOCA Y LA FRENTE: DOS MOTIVOS EN LA POESÍA  
DE OCTAVIO PAZ Y DE PAUL CELAN***

Literatura comparada

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

QUE PRESENTA:

**Ricardo Pérez Martínez**

Asesora:

Dra. Susana González Aktories

México, D.F., septiembre, 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
---------------------------	---

### **PRIMERA PARTE**

Dos motivos en la poesía de Paul Celan

- I. Paul Celan, una apoteosis de la sombra (1920-1970).....10
- II. El motivo de la boca: *der Mund der Erde*.....14
- III. El motivo de la frente: *Stirne in der Tiefe*.....29

### **SEGUNDA PARTE**

Dos motivos en la poesía de Octavio Paz

- I. Octavio Paz, un elogio de la luz (1914-1998).....42
- II. El motivo de la boca: *la palabra de agua*.....46
- III. El motivo de la frente: *la idea de piedra*.....59

### **TERCERA PARTE**

Análisis crítico comparado entre dos poéticas:  
Paul Celan y Octavio Paz

- I. Generalidades sobre *la boca y la frente*.....67
- II. El estilo en ambos poetas.....68
- III. Dos Poéticas.....72
- IV. Elementos accesorios isotópicos.....74

<b>CONCLUSIONES</b> .....	80
---------------------------	----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	85
---------------------------	----

## INTRODUCCIÓN

La literatura es un vasto territorio siempre dispuesto a ser explorado; la tesis, una invitación al viaje. La obra literaria se deja explorar desde diferentes rutas, pues su multivocidad permite numerosas perspectivas de acercamiento; la teoría de la recepción, la crítica social o sociológica, la semiótica y la retórica son sólo algunas de sus posibilidades. Otra vía- la que me interesa- es su estudio comparado, ya sea dentro de una misma tradición o, en la mejor disposición de viaje, allende.

Para valorar nuestro legado es necesario estar dispuesto a su abandono, lo cual nos permitirá una mirada aguda que nos ayude a explorar tanto lo propio como lo ajeno. Actualmente, numerosos son los estudios en Europa y en los Estados Unidos de literatura comparada, en México no es una línea de estudio demasiado frecuente. Aunque ha aparecido en español una cantidad significativa de importante bibliografía sobre el tema, el estudio comparado entre autores de distinta lengua se practica en realidad poco entre los hispanistas.

Este proyecto tiene como destino la obra poética de un mexicano, Octavio Paz, y la de un alemán, Paul Celan. Haré un estudio temático de sus respectivas obras, acotando la pesquisa a dos motivos, jornadas si se quiere, en ambos autores: *la boca y la frente*. Mi intención es hacer un análisis de dichos motivos, someterlos al acto recíproco de comparación y distinción. Ubicarlos, de ese modo, en su contexto particular, la poética de cada autor, y en el general, el contexto histórico cultural en el que surgió cada obra.

Octavio Paz es un autor sobre quien se escribe con avidez en nuestro país y en otros tantos. A pesar de que existen algunos estudios de literatura comparada en torno a su obra, el interés ha sido enfocado, en la gran mayoría de los casos, en la presencia de la literatura

francesa en su poesía (Fabiene Bradu, 2004), innegable en él la impronta de los simbolistas y de los surrealistas; otros pocos, lo relacionan con la poesía inglesa y con la tradición religiosa literaria oriental (Manuel Ulacia, 1999). La investigación comparatista de Paz con escritores en lengua alemana es aún escasa. Lo anterior por sí mismo no es justificación para comenzar entonces simplemente a compararlo indiscriminadamente con autores de esta tradición. Sin embargo, el caso que aquí nos ocupa me parece no sólo pertinente sino revelador.

La voz de Paz se alza como una de las más importantes en la poesía moderna, la de Celan, por su parte, también resulta imprescindible. Preocupados ambos por el acontecimiento poético, se distinguen en la forma de concebirlo y enunciarlo. Los motivos que he elegido para el análisis son fundamentales, eso trataré de mostrar, al momento de vertebrar las ideas acerca de lo que significa el quehacer literario para Paz y para Celan alternativamente. Si el conocimiento es un proceso analógico de comparación -pensar significa ver la semejanza entre las cosas-, entonces una forma segura de conocer la poesía de Paz, quien continúa siendo una voz lírica presente en la lengua, es mediante el estudio comparado con quien, inserto en una tradición literaria distinta, aparentemente es un contemporáneo tan lejano. No obstante lo anterior, y compartiendo un mismo espíritu de época, llegan dichos autores a reflexiones igualmente profundas en torno al *decir* poético, *decir* que está relacionado directamente, en dichas obras, a los motivos de *la boca* y de *la frente*.

- Definición de algunos elementos teóricos

Al estudio de un mismo motivo en dos o más obras distintas se le conoce, en literatura comparada, como tematología. Este será el eje que articulará la investigación que pretendo realizar y en torno al cual orbitarán, de manera complementaria, reflexiones de tipo geneológico (de géneros) y morfológico (de forma). La relación entre forma y contenido es inherente; la distinción entre ellas, accesoria. Analizar los mismos motivos en poetas distintos nos permite, mediante el total contraste, desplegar lo que en la poesía está plegado e implícito: el contenido semántico del discurso.

La elección del concepto de *motivo* para este estudio se debe a que éste es originariamente una figura de metonimia, pues su significatividad radica en que ella evoca un significado mediante el movimiento retórico que toma el efecto por la causa; la parte por el todo; o la imagen, ya sea sonora o visual, por la idea. Por tanto, del motivo podemos decantar siempre un contenido semántico, puesto que él es, tanto en narrativa como en poesía, “la partícula más pequeña del material temático”,<sup>1</sup> es decir, un elemento accesorio recurrente en el discurso. El elemento temático en una obra particular o en el de toda una tradición se distingue del tópico en que éste último es un lugar común consolidado. Toda tradición se cumple en unos cuantos motivos y otras tantas metáforas, apenas un racimo de imágenes siempre tópicas.

Ahora bien, toda nueva expresión está condicionada, en definitiva, por una impresión previa que, a partir de su manera de manifestarse, posee dos posibilidades. La primera es aquella que se da de forma particular, como experiencia, es decir, la impresión que deja su marca única (huella o herida) en cada individuo: “Antes de hablar, el testigo

---

<sup>1</sup> Helena Beristáin, 2004: 350.

vio, escuchó o experimentó (o creyó ver, escuchar, experimentar, poco importa). En breve, fue afectado, quizá marcado, impactado o lastimado por el acontecimiento”.<sup>2</sup> El poeta es, ante todo, la cicatriz cauterizada de su propia experiencia. La segunda, en cambio, es aquélla que tiene lugar en la generalidad, es la impresión que dejan los acontecimientos históricos, políticos, literarios, etc., en eso que conocemos con el nombre de tradición que, a su vez, puede ser, de acuerdo con las diversas líneas de su análisis y con el prurito hermenéutico, tradición histórica, tradición literaria o lingüística, entre otras tantas. Desde esta perspectiva el lenguaje es un palimpsesto de donde se es incapaz de borrar de modo terminante las impresiones a las cuales otrora ha sido expuesto: cada palabra, como Eneas, lleva consigo a sus dioses natales y el lugar sagrado de su nacimiento. El poeta es heredero de una lengua y, con ella, de una tradición. Lo anterior explica la singularidad literaria de cada autor; sabiendo eso, procuro no forzar ambas obras en una adecuación gratuita sino sólo leer a cada autor a la misma velocidad y con los mismos ojos.

Para poder atender de manera efectiva a la voz de quien se expresa en un acto poético o, mejor aún, lo que se expresa con el acto mismo de creación literaria, es necesario tener en cuenta no sólo las impresiones sino detenerse en los acontecimientos que las han causado pues, en última instancia, la impresión es una metonimia del acontecimiento. Un libro, una obra poética o un poema poseen siempre una singularidad temporal y espacial que lo vinculan a un acontecimiento -aunque sea el de su propia creación- y que, por tanto, hacen de él una figura de posible relación metonímica. Esa singularidad está designada, en el poema, por Paul Celan en el “aquí y hoy” (*heute und hier*) y por Jacques Derrida en lo que designa como *La date*:

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, 1999: 169.

*La métonymie de la date (une date est toujours aussi une métonymie) désigne la partie d'un événement ou d'une séquence d'événements pour en rappeler le tout.*<sup>3</sup>

Por todo ello, durante la exégesis recurriré, cuando sea pertinente, a la biografía de cada autor, al panorama histórico y a la tradición literaria que sin duda dejaron claras marcas en la obra de los poetas en cuestión: “un hecho social y un proceso cultural”<sup>4</sup> condicionan la expresión literaria.

Así pues, también el concepto de acontecimiento es importante, puesto que posee características que es necesario tomar en cuenta para la realización de un estudio como éste. El acontecimiento es un acto que se encuentra cubierto por el asombroso velo de lo que ha sido ya, de lo que pertenece al pasado irrecuperable, de aquello que es inafectable, de lo que no podrá ser nunca comprendido. Ni la venganza, ni el perdón, ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. Ni aún las consecuencias de ese acto son calculables pues la ley de la causalidad sólo es legible en reversa. La cadena causal es la relación elaborada entre las cosas, hija del ciego instinto de asociación. No existe equivalencia posible entre ese falso binomio, prejuicio de la ciencia renacentista, de acción y reacción. El porvenir está siempre por venir. Singular, inmodificable, incomprensible e incalculable, el acontecimiento es un jardín de senderos que se bifurcan. El umbral de ese jardín abre un laberinto cuya serie de posibilidades infinitas diverge en el momento mismo en que en él se entra. El poema es un acontecimiento.

- El *corpus*

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida, 1986: 41.

<sup>4</sup> Claudio Guillén, 1985: 263.

El *corpus* de los poemas que he analizado lo he sustraído de toda la producción poética de los dos autores. En el caso de Celan me enfoco principalmente en dos poemas: “Corona” y “La piedra de mar”. Mientras que en el caso de Paz analizo dos fragmentos de un mismo poema: “Blanco”. He escogido esos poemas frente a otros ya que ellos contienen y sintetizan los motivos que me interesa exponer. En dichos textos, los motivos abren claramente cadenas de relaciones significativas que nos permiten vincular su contenido y expresión con otros poemas, de los cuales me he limitado a enunciar algunos versos. Ahora bien, y pesar de que pudiera encontrarse una multiplicidad de motivos recurrentes en la obra de ambos autores, considero que *la frente y la boca* son decisivos, pues revelan, desde el poema, una alta complejidad semántica y una riqueza formal dignas de ser analizadas en detalle. Así pues, podemos observar que algunas veces tales elementos se vuelven el tema principal del texto poético, o que ellos mismos devienen *leitmotiv*. Si bien este tipo de estudio exige una actitud selectiva, no se trata de reunir una serie de citas aisladas, elementos parciales en el discurso poético (versos, metáforas, etc.), sino que será necesario comentar su interacción en el poema y, si es posible, en el conjunto de la obra.

Finalmente del mero estudio analítico insular paso, en el tercer capítulo, a un estudio de comparación y de distinción recíproca, lo cual me permitió llegar a la siguiente tesis sobre la lírica del escritor mexicano: la obra poética de Octavio Paz, inscrita en la mejor tradición literaria hispánica, se trata de una estética de la luz y del efecto luminoso que esa sustancia produce sobre los objetos del mundo. Por su parte, la obra de Paul Celan se trata de una estética de la sombra.

**PRIMERA PARTE**



**DOS MOTIVOS EN LA POESÍA DE PAUL CELAN**

## I. Paul Celan, una apoteosis de la sombra

Paul Celan (1920-1970) poseía una frente descubierta y prominente, la cual era atravesada por los largos surcos que la edad impone. Las líneas en el rostro son irremediabilmente visibles pues, ante todo, son líneas concretas. Sus ojos eran dos mermados dones, tímidamente abiertos pero de mirada penetrante, esa mirada que sólo poseen aquéllos que saben leer tanto en la escritura de los libros como en la de las cosas del mundo. En la foto, su boca disimula una sonrisa arrepentida con premura, melancólica y alegre al mismo tiempo. Poeta y traductor. Alemán y judío. Sobreviviente.

Celan, anagrama de Antschel, es hoy uno de los nombres más conocidos de la Alemania de posguerra, y su obra, una de las más influyentes en la literatura moderna. La aguda sensibilidad del poeta germano-judío abrió su obra a una numerosa cantidad de lectores en Alemania y, en mayor medida, en todo el mundo. La belleza dura de su lírica ha sido con verdadero acierto comparada con la narrativa lacerante de Franz Kafka. Sin embargo, Celan es un autor meramente lírico que, como sobreviviente del Holocausto judío, expresa en su obra no únicamente problemas que conciernen a la literatura, como Kafka, sino que ella plantea cuestiones que atañen a toda una época: su poesía es el resultado de aquellos años que le siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La obra de Celan es la de quien, tras haber sobrevivido al desenmascaramiento de la barbarie fuertemente inserta en la razón occidental, se cuestiona a sí mismo por el sentido del lenguaje y del pensamiento; por el sentido de la poesía y de lo humano. La pregunta por el fundamento se renueva siempre en los periodos de crisis. La crítica y la crisis son conceptos contemporáneos. Los poemas de Celan “no son sino una cicatriz que no cierra; la cicatriz

de nuestro tiempo”.<sup>1</sup> La cicatriz puede ser también un doloroso movimiento de metonimia pues es la marca que actualiza, como memoria, el acontecimiento por el cual se produjo la herida. La obra poética del escritor judío es biografía propia y de su tiempo.<sup>2</sup> Auschwitz es, para los que de alguna u otra forma sobrevivieron, la palabra (*das Wort*) que abre un espeso y oscuro bosque en la memoria, “*le mot peut devenir un mot terrible pour la mémoire*”<sup>3</sup> ya que, en sí mismas, las palabras no nacen sino que devienen terribles. El concepto es esa rara contingencia que todo lo pervierte y lo vuelve monstruoso. Auschwitz es, en este contexto, esa palabra que no es solamente el fin de la poesía de Celan, sino también su condición.

Ahora bien, la obra del poeta alemán está integrada por ocho libros que llegó a publicar en vida, algunos breves ensayos poéticos y, como en la mayor parte de los escritores, unos cuantos poemas póstumos. Esta obra atrajo, desde sus primeras publicaciones, la atención de los más celebres filósofos del siglo XX, quienes se preguntaron frente a ella por el sentido de la poesía como testimonio de una época, por el sentido de la creación literaria como archivo, por la labor del poeta como “pastor de la casa del ser”, por la literatura moderna como oscurecimiento del mundo, en breve, por el profundo sentido del arte. Theodor W. Adorno (2005), Hans-George Gadamer (1999), Jacques Derrida (1986), Enzo Traverso (1997) y Peter Sloterdijk (2006) son tan sólo algunos nombres de los más conocidos lectores del poeta que le han dedicado merecidos párrafos, iluminadores ensayos y sorprendentes libros. Otros de sus lectores, ya no filósofos sino críticos literarios, son Peter Szondi (2005), Jean Bollack (2005), Adrian del Caro

---

<sup>1</sup> José María Pérez Gay, 1998: 87.

<sup>2</sup> La obra de Paul Celan como escritura testimonial ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones; quizá los paradigmáticos estudios los realizaron son Traverso (1997), Felstiner (2002) y Derrida (1986).

<sup>3</sup> Jacques Derrida, 1986: 2.

(1997) y John Felstiner (2002), interesados ellos en el sentido hermético de su poesía, en el impacto político de su obra en la historia moderna de la literatura y en el problema del lenguaje a partir del *decir* poético.

Siempre que nos enfrentamos a la obra de Paul Celan suele invadirnos una incertidumbre a modo de prodigio irreconocible. Nos sorprende el uso magistral que hace Celan de las preposiciones, la ruptura continúa del discurso lírico y la ambigüedad premeditada del pronombre tú (du). El hermetismo de su poesía nos provee de una luz sólo medible por las sombras que disipa. El poema moderno es, de suyo, un evento hermético y, como tal, se “resiste a la comprensión”.<sup>4</sup> La poesía de Paul Celan está expresada como tiniebla y la impresión que causa en el lector es enteramente semejante. Si el crítico es sincero consigo mismo, se deja envolver por dicha oscuridad antes de intentar disiparla. No por ello mi incertidumbre, producto del carácter crítico de la poesía misma, estará menos argumentada que la certidumbre pretendida por algunos lectores, pues, no obstante el hermetismo del poeta alemán, es posible dirigirse a sus textos mediante “palabras clave” (“*les mots clés*”) según la crítica francesa,<sup>5</sup> que, por el dinamismo de la repetición sistemática, son motivos importantes e imposibles de ignorar cuando nos acercamos a su obra poética, ya sea con la supuesta mirada inocente del lector común o con la pretendida mirada penetrante del crítico literario. Palabras como *piedra*, *boca*, *frente*, *sombra* y *lámpara* son parte del inconfundible vocabulario del autor de *Mohn und Gedächtnis*. Cada una de ellas abre, en su poética, campos semánticos a modo de isotopías. La cambiante

---

<sup>4</sup> Peter Szondi, 2005: 50.

<sup>5</sup> Los estudios en Francia sobre la obra de Paul Celan están encabezados por Jean Bollack en libros como *Piedra de corazón: un poema póstumo de Paul Celan* (2002) y *Poesía contra poesía: Celan y la literatura* (2005). El crítico asegura que la obra lírica de Celan no se trata de poesía metafísica, sino que se trata de ironías hacia la filosofía hechas por el autor. Dicha tesis me parece segura y pertinente, pues frente al autismo de los estudios que han realizado algunos filósofos sobre la obra del poeta alemán, los de Bollack son un modelo seguro, ya que analiza directamente la obra del poeta y no determinadas corrientes de pensamiento en ella. Ese modelo hermenéutico es el que intento seguir en esta investigación.

forma de una palabra se mide en las relaciones que ésta establece en un sistema de referencias determinado. El poema es una puerta que conduce a un número, si no infinito, por lo menos sí incalculable de posibilidades. Abramos la primera de las dos puertas que nos hemos propuesto explorar en esta pesquisa. *Le mot clé*: la boca.

II. El motivo de la boca: *der Mund der Erde*

La diferencia entre pensamiento viejo y nuevo, lógico y gramatical, no está en el tono alto o bajo, sino en necesitar al otro y, lo que es lo mismo, en tomar en serio el tiempo: pensar significa aquí pensar para nadie y pensar en nadie (si alguno le suena mejor, en lugar de ese nadie puede también poner todos, la famosa “generalidad”), pero hablar significa hablar a alguien y pensar para alguien; y ese alguien es siempre alguien concreto y determinado, y no unas simples orejas, como la generalidad, sino también una boca.

**Franz Rosenzweig**

*La boca* es el motivo que simboliza el vínculo pues es metáfora de la condición del hombre con su prójimo; la soledad es únicamente una posibilidad contingente de la comunidad inherente a su ser. Toda vez que la *boca* habla, lo hace interpelando a otra *boca*; lo que ella enuncia es, en principio, una apelación al otro, puesto que todo hablar está dirigido de modo irremediable a *alguien*. *La boca* es el sujeto de la enunciación. La relación en alemán entre los verbos *hören* (oir) y *gehören* (pertenecer) queda implícita pues el que habla vuelve víctima de su decir al que o a quien le oye. El poema se dirige “a ti”: *Gedicht* significa *Gedicht*, pues *dich* es en alemán el acusativo de la segunda persona singular. *La boca* es un orificio que viene de adentro y se dirige hacia afuera; se abre o se cierra; se vacía o se llena. Sobre todo, *la boca* funciona en la literatura como metáfora de la voz. En la tradición judía, la discusión entre dos rabinos es la forma acabada, entre los hombres, del diálogo infinito entre Dios y su creatura. Enfoquemos la mirada: el motivo funciona en la poesía de Paul Celan de modos distintos, aunque siempre en relación al lenguaje: va, por ejemplo, del contenido de la articulación sonora a la pura articulación y, de ahí, al fundamento de esa articulación: la verdad. Por esa razón, es posible tejer a partir de *la boca* cadenas isotópicas

que desemboquen en la noción de verdad, aun cuando el motivo se esté, en un principio, refiriendo a un acto determinado o a un objeto cualquiera: un beso, la sed, los labios, la voz, etc. Los versos más importantes en donde aparece el motivo en la obra del poeta son los siguientes: “y acaricias la boca terrestre” (“Mechón”, 2002: 87), “boca y sexo” (“Ante una vela”, 2002: 95), “llevan a la boca lo vacío y lo lleno” (“Los jarros”, 2002: 69), “bebimos con bocas ansiosas/ sabía a hiel” (“¡Silencio!”, 2002: 78), “la boca dice verdad” (“Corona”, 2002: 62) y “nada más sea el mundo que tu boca brillar” (“Nana”, 2002: 396). Pero veamos cómo interactúa este elemento en una sola unidad textual.

### Corona

En mi mano come el otoño su hoja: somos amigos.  
Descascaramos el tiempo de las nueces y le enseñamos a andar:  
El tiempo retorna a la cáscara.

En el espejo es domingo,  
En el soñar se duerme,  
*La boca dice [redet] verdad.*<sup>6</sup>

*Mi ojo descende al sexo de la amada:*  
*Nos miramos,*  
*Nos decimos lo oscuro,*  
Nos amamos uno al otro como amapola y memoria,  
Dormimos como vino en las conchas,  
Como el mar en el rayo de sangre de la luna.

Estamos abrazados en la ventana, nos miran desde la calle:  
¡Ya es tiempo de que se sepa!  
Ya es tiempo de que la piedra se avenga a florecer,

---

<sup>6</sup> En adelante las cursivas en la poesía de Celan serán mías, el poeta alemán no las utiliza. La traducción que he transcrito es la de José Luis Reina Palazón. Salvo ligeros cambios en la disposición de los versos, este poema aparece íntegro en las dos ediciones que se publicaron de *Mohn und Gedächtnis*; la primera, en 1948 y la otra, la segunda, en 1952. Aquí la versión alemana: “CORONA //Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde./Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:/die Zeit kehrt zurück in die Schale. //Im Spiegel ist Sonntag,/im Traum wird geschlafen./der Mund redet wahr.// Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:/wir sehen uns an,/wir sagen uns Dunkles,/wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,/wir schlafen wie Wein in den Muscheln,/wie das Meer im Blutstrahl des Mondes. //Wir stehen umschlungen am Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:/es ist Zeit, daß man weiß!/Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,/daß der Unrast ein Herz schlägt./Es ist Zeit, das es Zeit wird. //Es ist Zeit., (Paul Celan, 2002: 62).

Que a la inquietud le palpite el corazón.  
Ya es tiempo de que sea tiempo.

Ya es tiempo.

Antes que nada, debemos señalar el lugar imprescindible que ocupa este poema en la obra de Celan ya que no sólo se extrae de él el título de uno de sus libros más importantes, *Amapola y memoria*,<sup>7</sup> sino que también se encuentran ahí, claro que de manera germinal, las preocupaciones fundamentales del poeta con respecto a la poesía y a la filosofía y, en una perspectiva más general, al pensamiento y al lenguaje. “Corona” es, sin lugar a duda, un poema amoroso. El que posee la voz enunciativa en el poema se dirige a un ser amado para hablarle de la condición de ambos: apartados del mundo, quizá en una habitación, secretos amantes y con una exhortación temporal. Los versos de brevedad contundente “nos miramos”, “nos decimos lo oscuro” y “nos amamos el uno al otro como amapola y memoria” sugieren en el plural el carácter afectivo. La voz enunciativa pluralizada intenta decir un hecho singular: el acontecimiento amoroso. Únicamente en dos ocasiones Celan habla en la forma singular del *yo* poético: “en mi mano come el otoño su hoja” y “mi ojo desciende al sexo de la amada” aunque, en seguida, y mediante los dos puntos de igualdad, emparenta ambas oraciones con frases que se expresan de manera plural en cada caso. Mantengamos en mente este señalamiento pues la voz poética pluralizada nos servirá en el análisis comparado un poco más adelante. Los restantes versos del texto son descripción del mundo, de su condición y de sus estados eventuales propiciados por las causas, los efectos y los azares: “en el espejo es domingo”, “en el soñar

---

<sup>7</sup> Otros libros del mismo autor son *De umbral en umbral* (1955), *Reja del lenguaje* (1959), *La rosa de nadie* (1963), *Cambio de aliento* (1967), *Soles filamentos* (1968), *Compulsión de luz* (1970) y *Parte de nieve* (1971), todos ellos incluidos en *Paul Celan Obras completas* (2002).

se duerme” y “la boca dice (*redet*) verdad”. Detengámonos ahí, pues irrumpe en ese verso el motivo que nos concierne. *Le mot clé* introduce abruptamente una declaración que, en un primer momento, parecería poco comprensible o, por lo menos, sospechosa: “la boca dice verdad”, es decir, siempre que se habla se dice verdad.

Pues bien, el motivo en “Corona” se refiere a una característica del lenguaje, la de su capacidad de decir verdad aunque en el texto la condición de verdad en lo dicho, en el lenguaje, es un principio que no está a discusión; Celan asume la afirmación como un dato enteramente cierto. La frase parece peligrosa, pues si todo lo que se dice es verdad, entonces las mentiras parecen encontrar ahí una justificación segura. Tracemos, para no perder el rumbo del viaje, una ruta en la exégesis: “la boca dice verdad”, es decir, lo único que a *la boca* le es posible predicar es “verdad”. En el verso nueve encontramos un indicio que puede ayudarnos a precisar el tipo de verdad de la que el poeta nos habla mediante *le mot clé*: “Nos decimos lo oscuro”. Precisemos, “lo oscuro” es un adjetivo nominalizado que posee, en el poema, dos referencias internas: la de lo dicho por *la boca* y la de lo visto por los ojos. Lo dicho por *la boca*, la “verdad”, es oscura. Lo visto por los ojos, el “sexo de la amada”, también lo es. Las primeras dos isotopías abiertas por el motivo son las siguientes: en la primera, *la boca* está vinculada a la oscuridad que, a su vez, se vincula a la verdad que, a su vez, se vincula al lenguaje; en la segunda, *la boca* está vinculada al órgano genital que, a su vez, se vincula a la oscuridad que, a su vez, se vincula al lenguaje. Rutas isotópicas encontradas.

- La boca y el lenguaje

En la primera isotopía, el motivo se utiliza en la metáfora que a *la boca*, en tanto órgano, más incumbe, quizá sea la primera, ya que el motivo funciona como metáfora del lenguaje, ¿Qué, sino al lenguaje, ha de representar *la boca*?: “cuando el labio me sangraba de lenguaje” (“Mechón”, 2002: 87). El lenguaje es metonimia del mundo; del mismo modo que la palabra lo es de la cosa, el motivo viene a ser, pues, ese vínculo concreto entre el hombre y las cosas del mundo. Para Celan, la “boca terrestre” (“Mechón”, 2002: 87) quiere decir que siempre ese órgano es un órgano determinado de un hombre concreto. Nada es posible decir sin evidenciar los labios. En ellos, como en un estruendo, “la verdad misma/ se ha presentado/ entre los hombres/ en pleno/ torbellino de metáforas” (“Un estruendo”, 2002: 246), esto quiere decir que el lenguaje ha sido puesto entre los cuerpos humanos como un don gratuito. El lenguaje pudo haber no sido y, sin embargo, está ya en el mundo y en el mundo por venir.

Volvamos a “la boca dice (*redet*) verdad” para confrontar el verso con el de otro poema, “verdad dice (*spricht*) quien sombra dice (*spricht*)” (“Habla tú también”, 2002: 109). La verdad enunciada por el poeta, mediante el motivo de *la boca*, no es la verdad contingente en el lenguaje, esa que es únicamente la adecuación entre el enunciado y el objeto referido, por eso la verdad, en Celan, es singular. En el siguiente capítulo veremos que en Octavio Paz la verdad sólo es posible como plural, otro señalamiento que se anticipa. La cuestión de “la verdad”, en el poeta alemán, es anterior a toda declaración: “la boca dice verdad”, “verdad dice quien sombra dice”. Existe lenguaje porque existe verdad o existe verdad sólo porque existe lenguaje, las aporías acontecen dentro de él y no afuera. La verdad significa porque las cosas, entre los hombres, significan. De ello se sigue que la

verdad no es unívoca, puesto que únicamente puede ser unívoco aquello que carece de significado. Lo contrario de la verdad no es la falsedad o el error, ni siquiera la mentira lo es -problemas contingentes en el lenguaje-. Tanto la falsedad como el error poseen contenido de verdad, es decir, son significativos. La única antípoda posible de la verdad sería la no-verdad que por supuesto no existe. Una no-verdad pura sería aquello que nada significa. Sólo la verdad posee espesor existente en el lenguaje: “la boca dice verdad”. Al fin, el decir (*reden*) y el hablar (*sprechen*) en *la boca* no son otra cosa sino pura articulación significativa: lenguaje. “Verdad- dice Pessoa- sólo puede significar existencia”.<sup>8</sup>

Así pues, la verdad en *la boca* aquí referida no excluye la incertidumbre o el error, pues incluso la incertidumbre y el error significan, y sólo puede tener significado aquello que es verdad: “Habla –/ pero no separes el no del sí” (“Habla tú también”; 2002, pág. 108). El lenguaje es verdadero tanto en su afirmación como en su negación. Luego entonces, en el lenguaje en general, “todo es verdad y un esperar/ lo vero” (“Tu tránsito”; 2002 pág. 157). Por ello la negación y la afirmación son hermanas siamesas que todo lo pueblan, al mismo tiempo, de certeza (luz) y de incertidumbre (sombra). “El no” al que Celan se refiere es, de la verdad, únicamente una sombra interna.

“Todas tus palabras son verdad, porque en los mundos superiores no existen las contradicciones” se dice en un pasaje de *Los cuentos jasídicos*<sup>9</sup> que Martin Buber tradujo al alemán y que Paul Celan, en su momento, celebró. Sólo así es posible entender el verso, en el marco de la tradición judía en donde las aparentes contradicciones con las que los rabinos hablan no son tales, puesto que todo lo que se dice se encuentra dentro del lenguaje: “la boca dice verdad”. De tal modo que interpretar es dotar de sentido a las palabras en otro

---

<sup>8</sup> Fernando Pessoa, 2006: 58.

<sup>9</sup> Martin Buber, 1993: 21.

tiempo escritas, en donde dotar de sentido no significa determinar -toda determinación es una negación, dice una famosa sentencia de Spinoza- sino, antes bien, y usando una apelación del propio poeta, es dar “a tu proverbio también sentido:/ dale sombra” pues “verdad dice quien sombras dice” (“Habla tú también”, 2002: 108 y 109). Una palabra jamás es un símbolo puro, ello implicaría su univocidad y, por tanto, nada simbolizaría. Una palabra, en tanto símbolo, contiene una cifra. Ni siquiera los símbolos matemáticos son símbolos puros. Las palabras son plétora de sombra: “la boca dice verdad”, “nos decimos lo oscuro”. Dotar de sombra a una palabra significa dotarla de sentido, es decir, acuñarle cifra. La palabra en *la boca* del hombre, dice Celan, es “una promesa de sombra” (“En el arrebol de la tarde”, 2002: 84).

Si dar sentido es dar sombra, es decir, llenarla de matices, entonces también significa dirigir algo mediante la palabra hacia lo oscuro. *Ergo*, el lenguaje poético no es iluminación sobre lo que se oculta, como sugirió Heidegger, al menos no para Celan, sino la apoteosis de lo que en la sombra se oculta: un misterio. Hablar pone, al que habla, en contacto directo con la tiniebla, lo hace consciente de su cercanía a ella; la inversión de esta afirmación no muta su significado, la suya a la de él: “y tú hablabas un crepúsculo creciente” (“Estigma”, 2002: 67).

El momento de origen del lenguaje es un misterio. Lo único que incumbe al hombre del origen es lo que él tiene de anacrónico en las actuales cosas: la sombra. Hablar actualiza el misterio del lenguaje. El lenguaje es misterio pues “surgida en oscuro, otra vez,/ acude tu palabra” (“Surgida en oscuro”, 2002: 369). El misterio del lenguaje puesto en el motivo de *la boca* radica en que el lenguaje pudo no haber sido y sin embargo existe. El hecho de que el lenguaje sea un misterio (*Geheimnis*) no significa que éste sea religioso o trascendente sino que más bien es íntimo. El misterio radica en el interior de las cosas, en este caso, en

el interior profundo del lenguaje -el interior y el exterior de una cosa no son sino la misma cosa-. El interior de *la boca* no se manifiesta sino como una sombra en la superficie: la boca abierta. El exterior que se muestra, desde lo profundo, por su parte, es una formulación acústica completamente arbitraria. La encarnación de la materia en el logos (en hebreo palabra significa también cosa: *davar*) es la relación enigmática entre el lenguaje y las cosas, de ahí su sombra: “la boca dice verdad”, “nos decimos lo oscuro”. El motivo de *la boca* en la poesía de Celan actualiza la condición mística del lenguaje, le devuelve su sombra: lenguaje, lindero de tinieblas.<sup>10</sup>

Así, en las palabras “sombra”, “oscuro”, “profundidades” y “negro”, predicadas a *la boca*, se encuentra eso que para los oídos es la consonancia, y para el entendimiento, el concepto: el contenido significativo del misterio. Celan utiliza con mucha frecuencia la palabra *Schatten* (sombra) para señalar la oscuridad, en “Corona” está señalada con *Dunkles* (lo oscuro), pues para poder pronunciar *Schatten* es necesario abrir la boca en plenitud, la vocal abierta media lo exige, como cuando la mano se abre, la oscuridad en el lenguaje se hace en principio dentro del órgano que funciona como su metonimia. Lo infinitamente vacío o lo infinitamente lleno es lo oscuro. Lo oscuro en Celan es superficie o espesor espectral pero jamás un volumen concreto. En una imagen: la boca abierta. El lenguaje es la marca de lo infinito en lo finito: “Ojos y boca están abiertos y vacíos, Señor” (“Tenebrae”, 2002: 125). La sílaba, ese ser admirable, está en *Schatten* totalmente cargada de contenido semántico.

---

<sup>10</sup> El misterio es una condición; el secreto, un accidente. El primero no se dice sino únicamente como misterio, es decir, como oscuridad o como sombra. El secreto, en cambio, puede ser, o no, revelado ya que tan sólo se trata de una cuestión enunciativa. La religión judía encuentra su más profunda especulación metafísica en el misterio (Moisés Idel, 1994).

Existe una distancia entre la enunciación y lo enunciado, entre los sonidos vocales y su contenido o soporte significativo, hay pues, aparentemente, dos versiones de lo mismo. No obstante, la palabra y el ruido son una y la misma cosa, como el exterior y el interior de un objeto. La palabra *Schatten* es oscuridad tanto en el sonido como en el concepto. El ruido de la moneda y su cifra son lo mismo. La distancia se hace abismal en otro alejamiento: el que existe entre el lenguaje y el mundo -preocupación que aparece también en la poesía de Octavio Paz-. *La boca* encarna ese misterio: “verdad dice, quien sombras dice”. La experiencia, como un árbol de doble fruto, es la relación enigmática entre *les mots et les choses*. Pues bien, este doble alejamiento está señalado en el poeta alemán por la sombra que se le predica al elemento poético de *la boca*. El lenguaje, como la poesía de Celan, proyecta una luz únicamente conmensurable por la penumbra que de él mismo se desaloja. Sin embargo, Hans-Georg Gadamer lee, quizá apresuradamente, la poesía del escritor judío bajo la perspectiva heideggeriana, en donde la poesía significa iluminación, es decir, disipación de sombras.<sup>11</sup>

De este modo, la primera isotopía abierta por *le mot clé* está momentáneamente cerrada: la boca se relaciona a la oscuridad que, a su vez, se relaciona al lenguaje. Todo lenguaje se queda en la boca, como todo pensamiento en el lenguaje, incluso el silencio que en él se esconde: “lo que ya no se puede nombrar, ardiente, /audible en la boca” (“Un ojo,

---

<sup>11</sup>El conocido estudio *¿Quién soy yo y quién eres tú?* (1999) es una lectura en la cual Gadamer habla de la labor iluminadora del poeta y del lenguaje en la poesía de Celan. Sin embargo, el filósofo pasa por alto que la obra de Celan refiere siempre a la sombra y no a la iluminación. La relación intelectual entre Heidegger y Celan, por su parte, no puede, ni debe, resumirse en el deseo de este último de confrontar la posición política del escritor de *Ser y tiempo*, pues más importantes son las posiciones encontradas y diferidas en lo que se refiere a la poesía y al lenguaje entre los dos autores. Es precisamente por esto último, creo yo, que Celan, junto con Igenborg Bachman, se negó a que algunos de sus poemas aparecieran en una edición conmemorativa de *Arte y poesía* que Heidegger había pedido. Además, Celan no comparte con los alemanes el espíritu protestante, el poeta no se puede asumir a sí mismo como “el pastor de la casa del ser”. “La obra de arte abre mundo, dice Heidegger; la poesía se expone replica Celan”. “El filósofo y el poeta pisan la misma arena desde lados opuestos” (Peter Sloterdijk, 2006: 14). Para Heidegger el lenguaje es *Lichtung* (luz); para Celan es *Schatten* (sombra).

abierto”, 2002: 139). Hablar es decir lo oscuro pues “la boca dice verdad” y “verdad dice quien sombras dice”.

- La boca y el órgano genital

Avancemos una legua más para introducirnos en la segunda isotopía que construimos en “Corona”, en donde *la boca* está relacionada al ojo pues la tiniebla predicada al primero sólo es posible en el segundo: “Mi ojo desciende al sexo de la amada/ nos decimos lo oscuro”, o, en otro poema, “tu boca/ dio al ojo su palabra yo escuché” (“Zürich, zum Storchen”, 2002: 155). Todo lo que se dice es expresión de una impresión previa, en este caso, la expresión de lo mirado. En el “nos decimos lo oscuro” se encuentra implícito lo que el poeta mira, el órgano genital. No obstante, en el acto preciso de enunciar “nos decimos lo oscuro” se refiere ya al acto sexual, que sólo es posible en plural, y no al de mirar, que sólo es posible en singular. La sentencia lo que se puede decir no se puede mostrar y lo que se puede mostrar no se puede decir, es cierta sólo en la medida de su intencionalidad puesto que, como señaló De Quincey, “en sus esforzados estados iníciales la luz se limita a revelar la oscuridad; hace la oscuridad palpable y visible”.<sup>12</sup> La luz no es sino la forma en que la sombra se patentiza. Así pues, en la segunda isotopía, el motivo de la boca está vinculado al órgano genital que, a su vez, se vincula a la oscuridad que, a su vez, se vincula al lenguaje. Todo lo anterior posibilitado por la mirada.

---

<sup>12</sup>He ahí un señalamiento sencillo, afortunado y del todo cierto, pues se trata de un señalamiento concreto sobre la realidad externa. Una señalamiento sobre la sombra cierta de una cosa verdadera. Thomas De Quincey, 2005: 54.

Numerosas son las metáforas en la poesía del autor de *Mohn und Gedächtnis* que refieren a la boca y a la oscuridad del órgano genital en forma conjunta. La oscuridad del lenguaje se encuentra en el hecho de que él surge de una cavidad oscura, *la boca*; la oscuridad del cuerpo se encuentra en el órgano genital. “Mi ojo desciende al sexo de la amada”, “nos decimos lo oscuro”, “la boca dice verdad”. Lo único del cuerpo que se revela al ojo no es aclarado sino que aparece como sombra y, en consecuencia, sólo como sombra puede ser enunciado: “nos decimos lo oscuro”. En rigor, la desnudez del cuerpo es la del órgano genital que se muestra como la oscuridad más cierta pues se trata de una oscuridad concreta, es decir, una sombra en la superficie: “más negro en lo negro, más desnudo voy” (“Elogio de la lejanía”, 2002: 60). Mostrar no significa iluminar pues iluminar implica disipar la sombra, mientras que mostrar es tan sólo un hacer patente algo *in puris naturalibus* - el binomio luz/oscuridad será analizado en el tercer capítulo puesto que es un problema teórico en los dos poetas que nos ocupan-. Si el órgano genital es oscuro, luego, oscuro es como se ve y oscuro es como se dice.<sup>13</sup> La oscuridad en el cuerpo, como en el lenguaje, es intimidad.

En el poema “Ante una vela” (2002: 95) Celan hace más corta la distancia entre el motivo de *la boca* y el órgano genital cuando los hace copular en un solo verso: “boca y sexo”. “Ella sube hacia mí oscureciendo en medio/ de horas esquivarlas”, anota en ese mismo poema. *La boca* está referida al órgano genital cuyo único predicado posible es lo oscuro: “sólo cuando te/ rozo como sombra,/ me crees mi/ boca” (“Sólo cuando”, 2002: 430). Para el poeta alemán andar palpando el cuerpo desnudo del ser amado es como andar “con la

---

<sup>13</sup> Muy cercanas son las implicaciones en ese “decir lo oscuro” al sentido de “descubrimiento” en *apokalupto* trabajado por Jacques Derrida, donde la metáfora de la luz (*Lichtung*) en el descubrimiento está al margen: “yo descubro, yo desvelo, yo revelo la cosa que puede ser una parte del cuerpo, la cabeza o los ojos, una parte secreta, el sexo [...]” (Derrida, 1994: 12).

clara/ candela del hambre en la boca” (“Por lo insoñado”, 2002: 207). El “sexo de la amada”, como *la boca*, es una cavidad oscura con la que el poeta convive: “la tiniebla se echa a tu lado”, “[la tiniebla] te peina la sal de las pestañas y la sirve en tu mesa” (“Sueño y sustento”, 2002: 73). En otro conocido poema, “Cristal”, aparece *la boca* ajena, con seguridad la del ser amado, tanto acercándose a la del poeta como alejándose de ella: “No busques en mis labios tu boca” pues “siete noches más alto pasa lo rojo a lo rojo” (“Cristal”, 2002: 68). La boca funciona como metáfora de la relación amorosa donde el otro, pese a su cercanía, se halla también lejano en su escala de sombra. En la distancia se cifra lo oscuro puesto que es su dirección, es decir, su sentido dilatado. Hasta aquí la segunda isotopía.

- La boca temporal

Si tomamos en cuenta la situación histórica de la obra de Celan, el elemento poético de *la boca* es importante pues está vinculado a la necesidad expresiva del perdón y de la promesa, en ambos casos, y debido al carácter performativo de los verbos perdonar (*entschuldigen*) y prometer (*versprechen*), la enunciación es la condición que hace posible su existencia, aunque el hecho como tal pueda ser irreconocible: “¡Qué lejanía del sonido para la promesa que aún no conocemos!” (“Edgar Jené y el sueño del sueño”, 2002: 475). La capacidad de ofrecer promesa y pedir perdón se encuentra en la capacidad de poder expresar tanto la una como el otro de forma verbal, “y el que yo soy perdona/ a aquel que

yo fui” (“Mortaja”, 2002: 68). El perdón no es “sino la ratificación moral del olvido”.<sup>14</sup> Oraciones como “te lo prometo” o “te perdono” escapan al binomio cierto/falso, puesto que son, en sí mismas, acontecimientos. Verdad es igual a la existencia de las cosas. Todo acontecimiento es verdadero, en la medida en que todo acontecimiento es cierto: “la boca dice verdad”.

Ahora bien, la promesa es el remedio que hace soportable el carácter incalculable del futuro; el perdón intenta, por su parte, otra imposibilidad: deshacer lo que ha sido hecho. Tanto apresar el futuro como borrar lo ya acontecido son tareas imposibles; en ello radica la paradoja entre el perdón y la promesa. Ambos conceptos son, en el mundo, la medida oscura de la imposibilidad: “En la fuente de tus ojos/ el mar cumple su promesa” (“Elogio de la lejanía”, 2002: 59). El perdón es una voz que viene del pasado, la promesa es una que se adelanta al porvenir: figuras metonímicas del acontecimiento.

Como vemos, *la boca* aparece en la poesía de Celan relacionada siempre a las sombras y a lo negro. La oscuridad predicada a ella refiere a la condición de incertidumbre, de vacío, de misterio, de muerte, digámoslo así, al no-ser que constituye todas y cada una de las cosas. El poeta utiliza el motivo no únicamente para hablar del lenguaje (el punto donde se encontraron las dos isotopías que analizamos), también aparece en otros contextos, construyendo otras cadenas semióticas que, por supuesto, me son imposibles de agotar. *La boca* irrumpe en los poemas de Celan en ocasiones varias en relación, por ejemplo, con la sed: “para que una boca sienta sed, de él, después/ una boca tardía, semejante a la de ellos” (“Los viñadores”, 2002: 112), aunque también es ella posibilidad del agua y de la fruta: “No separes el no del sí”. *La boca* trae consigo el sabor dulce de “el sexo de la amada” y el amargo de “la negra leche del alba” (“Fuga de muerte”, 2002: 63) -

---

<sup>14</sup> José María Pérez Gay, 1998: 90.

no quiero señalar la lectura política de este verso-. Ante todo, el motivo de *la boca* representa la posibilidad de toda experiencia; primero el gusto, luego, el lenguaje; o su inversión, primero el lenguaje, después, el gusto, o el tacto, o el olfato. La experiencia es la paradójica relación donde la afección sensible del mundo no es pensable sin el lenguaje y el lenguaje no es pensable sin la agresión sensible del mundo. La impresión es de suyo una agresión a los sentidos: “Según la sangre que surge/ de tu ojo o tu boca o tu oído/ varía tu llave” (“Con varia llave”, 2002: 97), la metáfora es dura. De forma radical, cada experiencia sensible trae consigo su propio holocausto. Según la impresión “varía la llave”, *le mot clé*, que abre una particular expresión. En la obra poética de Paul Celan, el mundo es al lenguaje como el lenguaje al mundo: “Nada más sea el mundo que tu boca brillar” (“Nana”, 2002: 396).

La poesía de Celan es la de quien se resiste al discurso simple y fluido pues su expresión se rompe en cada momento para, enseguida, volver a cohesionarse. La lectura de sus textos no es fácil pues se encuentran plagados deliberadamente de puntos de fuga -todo es un perpetuo fugarse hacia la noche-. No como la poesía de Nelly Sachs donde el hermetismo es simplemente órfico. En Celan, la “lengua nos balbucea dulzura.../así balbucea, así balbucea todavía” (“¡Silencio!”, 2002: 78). Esos versos nos recuerdan el “un no sé qué que queda balbuciendo”, de San Juan de la Cruz, en nuestra poesía barroca. En ambos casos el lenguaje parece ser insuficiente para expresar una experiencia incomprensible, ya sea la unión mística, ya sea el acontecimiento llamado Auschwitz. *La boca* es el principio de lenguaje, únicamente ella continúa articulando incluso después de que él se agota. Frente a ciertos eventos *la boca* es un muro donde la lengua se torna “verdaderamente tartamuda boca” (“Hueca estancia de vida”, 2002: 218). La poesía de Celan no ilumina sobre el ocultamiento de las cosas y de su ser, es decir, no motiva o

Pérez Martínez

*La boca y la frente...*

cataliza un deslumbramiento, antes bien, explora el esplendor de su negrura. Su poesía no implica la violencia implícita en la pretendida iluminación del ser de las cosas, antes bien las deja ser (*sein-lassen*) en la oscuridad de su sombra.

III. El motivo de la frente: *Stirne in der Tiefe*

La frente es una de las partes del cuerpo que posibilita especialmente la entrada en el inconsciente, toda vez que lo que caracteriza a las frentes es que no pueden verse a sí mismas: ellas son lo que siempre se vuelve a los otros, de ahí que sean un ejemplo paradigmático de esa extraña situación en la que nada puede ser más público que lo que es para mí invisible.

**Peter Sloterdijk**

El motivo de *la frente*, en Celan, es metáfora primero del aislamiento y después de la subjetividad ya que representa, a veces, el alejamiento humano de su Hacedor; otras veces, el callado insulto y el secreto escondido dentro del pensamiento; la mayoría de ellas, el retiro tras el denso muro que permite al hombre la reflexión más pura, la del filósofo. *La frente* sugiere los pensamientos. El motivo abre, como *la boca*, redes isotópicas cuyo hilo principal es el del atributo de dureza. Así pues, *la frente* se relaciona con la piedra por esa propiedad que comparten. El silencio es otra característica común. A su vez, la piedra, que es una *frente*, está relacionada, por una parte, con lo que siempre permanece y, por otra parte, con lo que simplemente es duro. Cuando Celan utiliza el motivo sin mediación de ningún proceso metonímico refiere sencillamente a sus características físicas externas, tales como sus pliegues, su dureza, su extensión y su capacidad de irrumpir en la mirada ajena. Los más importantes versos en donde aparece *la frente* en la poesía de Paul Celan, creo yo, son los siguientes: “el pobre adorno de su frente” (“La piedra de mar”, 2002: 56), “frunce el Lúgubre la frente” (“Mortaja”, 2002: 68), “que se desprendió de la frente que pase rosando/ el año frontal” (“Mechón”, 2002: 87), “Me arrojó su vaso a la frente”(“Aquí”, 2002: 97) y

“la fracasada/ frente,/ hermana de los rompientes”( “Rememoración”, 2002: 102). Pero veamos ahora su interacción en un poema:

### La piedra del mar

El corazón blanco de nuestro mundo, perdido lo hemos hoy sin combate a la hora de la  
[hoja de maíz amarillenta:

un ovillo redondo, así fácil rodó de nuestras manos.

Así nos quedó por hilar la nueva, la roja lana del sopor en la arenosa sepultura del soñar:

un corazón ya no era, pero sí la cabellera de la piedra del fondo,  
*el pobre adorno de su frente*, que medita sobre concha y ola.

Tal vez a las puertas de aquella ciudad al aire lo eleve un ímpetu nocturno,  
sobre la casa en que yacemos un ojo oriental le abra  
*la negrura del mar en rededor de la boca* y los tulipanes de Holanda en el cabello.

Lo llevan, lanzas delante, así nosotros antaño llevamos los sueños, así se nos fue  
[rodando el blanco

corazón de nuestro mundo. Así se le formó la rizada hilaza sobre  
su cabeza: una lana extraña, bella  
en lugar del corazón.

¡Oh latir que vino y se fue! En lo finito ondean los velos<sup>15</sup>

El segundo motivo, el de *la frente*, no está alejado en “La piedra del mar” del primero, el de *la boca*, ya que ambos aparecen íntimamente relacionados. No obstante, en este poema el autor judío enfatiza su atención lírica sólo en uno. La poesía de Celan es una lírica concentrada y difícil, abrupta. Sin embargo, y a pesar de que las imágenes poéticas

---

<sup>15</sup> De la edición de 1952, la versión alemana: “DER STEIN AUS DEM MEER //Das weiße Herz unsrer Welt, gewaltlos verloren wirs heut um die Stunde des gilbenden Maisblatts:/ein runder Knäuel, so rollt' es uns leicht aus den Händen./So blieb uns zu spinnen die neue, die rötliche Wolle des Schlafs an der sandigen Grabstatt des Traumes:/ein Herz nicht mehr, doch das Haupthaar wohl des Steins aus der Tiefe,/der ärmliche Schmuck seiner Stirn, die sinnt über Muschel und Welle.// Vielleicht, daß am Tor jener Stadt in der Luft ihn erhöht ein nächtlicher Wille,/sein östliches Aug ihm erschließt überm Haus, wo wir liegen,/die Schwärze des Meers um den Mund und die Tulpen aus Holland im Haar./Sie tragen ihm Lanzen voran, so trugen wir Traum, so entrollt' uns das weiße/ Herz unsrer Welt. So ward ihm das krause/Gespinst um sein Haupt: eine seltsame Wolle./an Herzens Statt schön. //O Pochen, das kam und schwand! Im Endlichen wehen die Schleier., (Paul Celan, 2002: 56).

que construye sean en realidad pocas, su rigor metodológico es admirable. Lo que le interesa al poeta es cincelar a detalle sobre cada imagen hasta que ésta se torna nítida, como una estatua de negro mármol que se levanta sobre el blanco más puro. A pesar de que “La piedra del mar” pueda parecer un texto aun más críptico que el analizado en el apartado anterior, es posible, siempre de manera limitada, arribar en él trazando una ruta de viaje, otra isotopía. Pero antes de detener la mirada en el motivo que nos incumbe es necesario señalar algunas generalidades sobre la unidad textual del poema. Pues bien, *grosso modo*, “La piedra del mar” narra una breve situación genésica acaecida en otro tiempo: algo ha caído en el mar, eso que ha caído era un ovillo blanco que servía para dotar de sentido a los sueños; en las profundidades oscuras del agua marina, ese ovillo se convirtió en una piedra a la cual le creció una cabellera de liquen; ahora, desde lo profundo (*in der Tiefe*), esa piedra, que es una *frente*, medita sobre la concha y la ola. La pregunta inmediata puede ser formulada del modo siguiente ¿Qué era ese ovillo que ahora es una piedra? La respuesta es quizá insoluble. Empero, busquemos al menos una ruta, una palabra, un órgano. El verso siguiente nos dará la pista: “¡Oh latir que vino y se fue! En lo finito ondean los velos” (último verso en “La piedra del mar”).

- La frente de Dios

Paul Celan se despliega, en sus textos, como lo hace la teología negativa del Maestro Eckhart y de Jacob Böhme, pero sobre todo como lo hace el cabalista español Moisés de León, quien para dotar de significado a un texto, o a un relato, o a una palabra, invierte el sentido original de éste, más bien su significado canónico. Así, por ejemplo, en el *Zohar*, el

cabalista altera el sentido del salmo 130, donde se dice “De lo profundo, oh Jehovah, a ti clamo, Señor oye mi voz; estén atentos tus oídos a la voz de mi súplica”. Lo que Moisés de León interpreta es lo siguiente: no es el salmista sino Dios quien está en lo profundo (*Zohar*: 75). Mediante ese artificio la vasija conceptuosa vuelve a ser plétora. Un claro ejemplo en Celan de este tipo de inversión de sentido, dirección, aparece en el poema “Tenebrae”, ahí el poeta invierte la idea de nuestra cercanía a Dios, por la cercanía de Él a nosotros. Por supuesto que el artificio no es azaroso sino que se encuentra ricamente dotado de contenido semántico. La cercanía señala aquello que es asible a las manos; Dios nunca lo será. Mientras que el hombre, en su calidad corporal, sí puede ser tocado en todo momento. Dios está cercano a nosotros y no nosotros a Él porque en cualquier instante le es posible apresar la hondura de nuestro humano cuerpo. La profundidad no es asible, la hondura sí lo es. Dios es profundidad; el hombre, hondura. Nada puede tocar y ser tocado si no es un cuerpo. “La obra de Celan se acerca a una Cábala negativa o nóstica más personal que tradicional”<sup>16</sup> señala de manera acertada Harold Bloom, pocas veces lo hace de forma tan precisa, pues en “Tenebrae” la reinterpretación no está hecha sobre un texto talmúdico sino sobre otro texto poético, el “Patmos” de Hölderlin. Confrontemos los versos:

Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott.<sup>17</sup>

(Friedrich Hölderlin; “*Patmos*”)

Nah sind wir, Herr,  
Nahe und greifbar.

(Paul Celan; “*Tenebrae*”)

La obra de Celan se encuentra en la encrucijada de tradiciones varias. La erudición del poeta es sorprendente, más aun, pues ella no se queda en una serie concatenada de datos

---

<sup>16</sup> Harold Bloom, 2002: 927.

<sup>17</sup> Friedrich Hölderlin, 1979: 141.

sino que en ella brillan los elementos primordiales del mundo, una piedra por ejemplo. A pesar de que el acercamiento que tuvo el poeta alemán a la mística judía no haya sido quizá tanto de manera directa como sí lo fue de modo indirecta, su conocimiento de los textos cabalísticos es indudable. Celan era un lector sesudo y frecuente de los numerosos estudios que realizó sobre el tema el erudito alemán, también judío, Gershom Scholem.

Pero volvamos al mar “donde tanto se calla y tanto acaece” (“Edgar Jené y el sueño del sueño”, 2002: 471). La piedra que cayó en el mar permanece ahora en lo profundo; la piedra, en la que endureció el ovillo, es una *frente* que no hace otra cosa sino meditar. La piedra es para Celan una palabra polisémica ya que funciona como metáfora de silencio, de dureza, de obstinada inmovilidad, de lo que sencillamente está ahí y permanece. Empero, esa piedra es una *frente*, y *la frente* no es más que un adorno de la cabellera. El liquen es, en el poema, la cabellera de la piedra. La cabellera es la fronda del árbol; *la frente*, su tronco. La dureza de la piedra es la dureza de *la frente*: “La fracasada/ frente,/ hermana de los rompientes” (“Rememoración”, 2002: 102). En sus poemas la cabellera, que es un elemento dependiente de nuestro motivo, siempre señala el movimiento o sobre el mar, o sobre el aire: “también tu cabello sobre el mar con el enebro dorado” (“Tu cabello sobre el mar”, 2002: 51), o “Mechón que no trencé, que dejé al viento” (“Mechón”, 2002: 87). *La frente* permanece estática como rompiente ante a un mar proceloso de ondulaciones infinitas. La movilidad es la cabellera. La inmovilidad es *la frente*. La causalidad es la danza inmóvil entre la cabellera y *la frente*, como entre la fronda y el tronco de árbol.

La piedra que cayó al mar puede significar que “la unidad se ha retirado del todo” con el objeto de dejar espacio metafísico para la creación del mundo:<sup>18</sup> “el corazón blanco de nuestro mundo, perdido lo hemos hoy sin combate” (en “La piedra del mar”) o, en otro

---

<sup>18</sup> Franz Rosenzweig, 1997: 55.

poema, “el corazón quedó oculto en lo oscuro y duro como la piedra filosofal” (“Contraluz”, 2002: 477). La profundidad no es asible, la hondura sí lo es. Dios está en lo profundo. En otro tiempo ovillo, la piedra es ahora *una frente* en lo profundo del mar. Dios es, para el pensamiento judío, el “fundamento oscuro” de las cosas. Todo fundamento es duro como la piedra. Recordemos el salmo 130: “de lo profundo oh Jehovah a ti clamo”; “el ovillo blanco de nuestro mundo” tornase sombra. La negación de lo buscado es el principio de su afirmación. El que Dios esté en lo profundo, y por tanto no sea asible, no implica que nada sepamos de Él sino que en ese no saber nada se funda todo nuestro conocimiento –movimiento socrático-. Para el hombre, Dios no es más que presentimiento. El pliegue de *la frente* es la oscuridad sobre las cosas que no pueden ser pensadas por no tener hondura o espesor, propiedad sólo de los cuerpos y de las cosas: “perdido lo hemos” y ahora “El verso del abismo sobre/ la frente encendida” (“Puerto”, 2002: 223). Dios es como la ondulación o el latir, como el odio o el amor, como la sed o como el hambre, no corpóreo: “¡Oh latir que vino y se fue! En lo finito ondean los velos”. La piedra posee espesor pero está perdida en lo profundo. Evasión metafísica. Hay, sin embargo, demasiados versos en “La piedra del mar” que se resisten a ser abiertos.

Dios es el pensamiento que se piensa a sí mismo pues sólo Él puede hacerlo y, de modo radical, para Celan, el único pensamiento posible es ese que se medita en una solitaria *frente*, pues de ese modo, abismada en sí misma la meditación en una oscura nada se sustenta. El pensamiento humano no es, en rigor, abstracto como el de Dios ya que el del hombre tiene su sustento en todo lo que es: el mundo, las cosas, lo otro. Uno de los actos más nobles en la historia de la filosofía y de la literatura lo ha realizado Eckhart al ver, como Celan, a Dios cumplido en las piedras. Sólo la forma mínima es eterna. El pensamiento humano no es auténtico sino un tan sólo un mirar las cosas, al fin, en el

hombre todos los pensamientos son mirada: “mi ojo descende al sexo de la amada”, “nos decimos lo oscuro”. El hombre es acción sobre sí mismo; Dios, pensamiento de sí mismo. El hombre es una *boca*. Dios es una *frente* o una piedra de mar. Uno habla de lo otro para decirse; el Otro sólo se piensa. El uno oscurece al otro.

El pliegue, ha señalado Gilles Deleuze, es sin duda la noción más importante de Mallarmé. Celan toma ese concepto del poeta francés y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. El pliegue en *la frente* es un pliegue infinito como Dios, como su pensamiento. Ahora bien, según Stéphane Mallarmé, lo plegado es “acumulación”, acumulación de sombras: *plis selon plis*. El pensamiento que se piensa a sí mismo hace “que el pliegue se pliegue” y “frunce el Lúgubre la frente” (“Mortaja”, 2002: 68). El pliegue es un surco en el papel que produce oscuridad, *la frente* también produce sus propios pliegues cuando ella se frunce, cuando medita. Los velos son, como los pliegues en *la frente* de Dios, pliegues infinitos que ondulan en lo finito, el mundo: “en lo finito ondulan los velos”. *La frente* humana es dura pues las imágenes que repite son tan sólo el aparecer de verdaderas piedras, las del mundo: “mis pensamientos de fuego en la grava negra” (“En la blanca filacteria”, 2002: 219) y “con pensamiento de ladrillo/ en torno a la frente” (“Frihed”, 2002: 239), así, con todo frialdad, califica el poeta al pensamiento humano. El motivo de *la frente* está dotado, también en este caso, de sombras pues el pensamiento es “el escarabajo negro azulado/ el de los pensamientos” (“Día de otoñal leñame angosto”, 2002: 220). *La boca* es florecimiento de lo oscuro, *la frente* es el pliegue y la retracción de la oscuridad sobre sí misma, es por eso que es el motivo que funciona como metáfora de Dios: “Dentro inamovibles,/ se pliegan, aún hoy,/ doce montañas, doce frentes” (“De los puños”, 2002: 233).

“Hacia donde se me cayó la palabra que era inmortal:/ en la garganta del cielo detrás de la frente” (“Hacia donde se me cayó la palabra que era inmortal”, 2002: 189). Lo que nos quedó del ovillo, de la palabra inmortal, de Dios, únicamente se puede expresar como presentimiento del pensamiento que se piensa a sí mismo, fruncida *frente*. Celan habla de Dios mediante referencias cruzadas, tendiendo redes intertextuales en cuyos nudos son reconocibles Friedrich Hölderlin (en “Tenebrae”), Reiner María Rilke (en “Una canción en el desierto”), Moisés de León (en “La piedra del mar”), el talmud (en “De noche”), entre otras tantas. Resulta curioso que tanto en “Corona” como en “La piedra del mar” aparezcan casi en su totalidad los mismos elementos: la concha, la piedra, el corazón que no palpita y el mar. Analizar cada nudo de la red es imposible, nos impediría la pesca.

*La boca y la frente*, así como el hombre y Dios, establecen relaciones de dependencia mutua. La formulación de fondo, haciendo otra inversión de significado- ésta más personal-, podría ser la siguiente: el hombre besa la frente de su Hacedor y no Él la de su creación: “En el mar madurado ha la boca” pues “la boca desde el mar/ emerge ya/ para el beso infinito” (“Con los labios color rojo tiempo”, 2002: 109 y 110). El motivo de *la frente* es, la mayor de las veces y según la ruta que he trazado desde la poética de Celan, metáfora de Dios.

- La frente del hombre

De modo distinto, el motivo de la frente está referido en lo humano a la meditación que, en su dureza, únicamente repite lo dado, como el espejo repite la imagen: “Lo vagabundo llama desde el escollo./ A las frentes/ llama, que se acerquen,/ las frentes que nos

prestaron,/ por mor del reflejo” (“Blanco y ligero”, 2002: 127). *La frente* humana es un oscuro vidrio que redonda en las imágenes de las cosas. *La frente* de Dios, única que se piensa a sí misma, no refleja nada sino su propia profundidad. Dios es como una caja oscura donde no hay ninguna cosa. El hombre es como un espejo que repite todo los objetos externos.

Detengámonos en un recoveco, en el de la sombras como pliegue: “líneas de la mano atraviesan la frente” (“Canto de una faceta”, 2002: 381). La mano y *la frente* poseen líneas que no son sino oscuros pliegues. La mano en *la frente* sigue reflexión y, en ciertos casos, preocupación. *La frente* llama a la mano cuando medita. En la mano, los surcos son senderos oscuros. Ningún sendero es claridad pues, según hemos visto en Celan, dar sentido es dirigir algo hacia la sombra. Pero en la mano la negrura posee un carácter un tanto peyorativo ya que en ella la oscuridad se encuentra vinculada al acto de adivinación, que no es otra cosa sino intentar leer lo ilegible, cifrar el futuro, o apresar espectros.<sup>19</sup> “Caminos en las quebranzas de sombras/ de tu mano./ Del surco de cuatro dedos/ me rebusco la/ bendición petrificada” (“Caminos en las quebranzas de sombras”, 2002. 209). Los surcos de *la frente* y de la mano pueblan de oscuridad el cuerpo cuando en ellos se intenta leer, bien la adivinación, bien el pensamiento. La oscuridad se encuentra en todo comienzo, en este caso, en la escritura del mundo. Es por ello que Celan señala: “nada más sea el mundo que tu boca brillar” porque en la “rama de lectura” hay “inervando la piel de la frente/ un venero de luz” (“Una rama de lectura”, 2002: 386). La luz surge del pliegue de la frente. La oscuridad es primordial. “Y dijo Dios, hágase la luz, y se hizo la luz [Gen.

---

<sup>19</sup>En las sombras de *la boca* y del órgano genital la lectura también es acto imposible, pero ahí el poeta ni siquiera intenta poner una cifra pues la oscuridad es intimidad, habíamos ya señalado. La tiniebla está en la lectura, ya sea en la de la mano, ya sea la del mundo, ya sea en la de la palabra de Jehovah, en breve, la tiniebla está en todo aquello que está escrito, pues la escritura es la disposición de negro (la tinta) sobre blanco (el papel). Una verdad de perogrullada: se lee la tinta, no el papel; se lee lo negro, no lo blanco. En el siguiente capítulo veremos como Paz pasa por alto esta verdad ordinaria.

1:3] Esta la luz primordial que hizo Dios es la luz del ojo”.<sup>20</sup> El mundo era ya, en el principio, sombra. La mirada dirigida por un ímpetu hacia luz es distinta a la mirada que sencillamente cae sobre las cosas; la primera intenta disipar un atributo de los cuerpos; la segunda se regocija en ese atributo, la sombra.

“A la mano, tenebroso, vino con hierbas” (“Algo parecido/ a la mano”, 2002: 168). “Un libro es esa hierba y si sabes abrirlo podrás hallar la ciencia y creación entera” (Daniel Czepko von Reigersfeld).<sup>21</sup> Quien intenta leer en esa hierba se pierde porque se abisma en ella. En el acto de adivinación, como en el acto de hacer promesas, existe un intento de asir el advenir para poder soportar su impredecibilidad, pero en éste no hay un compromiso ético como sí en la promesa. El alma del judío, durante el siglo de la barbarie, es el alma de quien busca en las estrellas una certeza ante la incertidumbre de su porvenir, aunque a veces “no se fía ni siquiera de las estrellas sino más bien de las líneas de nuestra mano o de los signos de nuestra grafía”.<sup>22</sup> Pero no únicamente los judíos utilizan todo tipo de truco para convocar a los espíritus del futuro pues lo que hay en el fondo es un fallido intento de asir lo que vendrá: “cómo podría yo soportar mi misma humanidad, si el hombre no fuera también poeta, desentrañador de enigmas y redentor del azar”.<sup>23</sup> La adivinación del futuro es plétora de sombras porque el porvenir es incierto. ¿Qué sabe la luz de los secretos de la mano? Nada, nada sabe porque el porvenir no es la sombra en una superficie sino

---

<sup>20</sup>Zohar: 27. Según la tesis del cabalista español, en lo que fue llamado “El libro de la falsedad”, la luz primordial que hizo Dios es la luz del ojo. La oscuridad del mundo, que precede en importancia temporal a la luz, pertenece a otro orden del ser, un orden anterior a la creación. De ello se sigue que no apartó Dios la luz del mundo en la generación de Babel sino que más bien sus habitantes la apartaron de sus ojos. Celan parte de esta tesis para otorgar una dignidad primordial a la sombra frente a la luz. Es por ello que, para el autor, en el *decir* poético se hace patente una cosa desde su sombra y no desde su iluminación. Las sombras son segundas cosas.

<sup>21</sup> Daniel Czepko von Reigersfeld, “Das dritte Hundert” Sexcenta Monodistischa Sapientum, en *Antología de la poesía barroca alemana*, 1981: 241.

<sup>22</sup> Hannah Arendt, 2004: 3.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche, 1983: 163.

profundidades puras que vienen del futuro: espectros. El poema en el que se expresa con mayor precisión este carácter incalculable del acontecimiento es el siguiente:

En los ríos al norte del futuro  
 Echo la red que tú  
 Indecisa lastras  
 De sombras escritas  
 Con piedras.<sup>24</sup>

En la versión original el último verso es la palabra *Schatten* que, como habíamos dicho, es sombra. La vocal abre la red que hará la pesca. La religión judía prohíbe indagar el futuro, lo cual no significa renunciar a él sino pensarle desde otra perspectiva que permita salvar su carácter incalculable, pensarle como una paradoja, como un futuro escrito ya en el pasado pues la esperanza del futuro crece, como creía Walter Benjamin, en la memoria de las promesas no cumplidas, en el pasado fallido. “L’avenir, pour le poète, est devenu l’avenir de ce passé-là”;<sup>25</sup> la oscuridad en Celan es “grande como los espectros del futuro” (“De noche”, 2002: 70).

Como se ha podido observar, el motivo que en este apartado nos ocupa se refiere, a veces, a *la frente* de Dios y, otras veces, a la del hombre; cuando refiere a la hombre, Celan se mueve con sumo cuidado. El poeta judío sabe bien que en *la frente* se encuentra la sugerencia del “yo pienso”, ahí el germen de la autoafirmación del sujeto cartesiano que conduce a la exclusión de lo otro. Lo natural de *las bocas*, a pesar de las muchas necesidades que debe cumplir, es hablar; lo de propio de *las frentes* humanas, en tanto muros silenciosos, es irrumpir en la mirada ajena. Cuando el motivo refiere a *la frente*

<sup>24</sup> En la versión alemana: “IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft/werf ich das Netz aus, das du/ zögernd beschwerst/mit von Steinen geschriebenen/Schatten” (Paul Celan, 2002: 208).

<sup>25</sup> Werner Wögerbauer; 2000: 597.

humana, ésta se encuentra en metáforas sobre la exclusión y el insulto. El motivo sirve al poeta para hacer una crítica a la noción de sujeto, el cual, al afirmarse, niega lo mirado, es decir, *la frente* que no le pertenece: “Me arrojó su vaso a la frente/ y volvió, /pasado un año/ para besar la cicatriz” (“Aquí”, 2002: 97), “es inútil hablar de justicia mientras el mayor de los acorazados de batalla no se haya estrellado contra la frente de un ahogado” (“Contraluz”, 2002: 477) o, ya con ironía, “detrás, reticulada en la queja,/ se abre la frente Freud”( “Francfort, septiembre”, 2002: 261).

En resumen, y en abstracción teórica, del contenido semántico en los motivos puede decirse lo siguiente: *la boca* significa, para Celan, “hablo” y “hablar” no es sino expresar lo mirado. Lo propio de las bocas es hablar. En la acción comunicativa el hombre se expresa a sí mismo diciendo lo otro. Entre los hombres existen las bocas y lo dicho. *La frente*, por su parte, significa “yo pienso” y “pensar” siempre implica el “yo”. El pensamiento sólo existe como abstracto. El único pensamiento abstracto es el que alejado del mundo y, desde lo profundo, se medita a sí mismo: Dios. Cuando un hombre intenta no ver al mundo, para poder meditarlo, no hace sino excluirlo -un detalle visto en cada cosa es mejor que una abstracción en todas-. El motivo importante en el poeta alemán es, pues, *la boca*; el accesorio, *la frente*. De ese modo, tenemos un motivo principal y otro accesorio. En la poesía de Octavio Paz el par *frente-boca* funciona de la misma manera; están vinculados, pero uno adquiere mayor importancia frente al otro sólo por su contenido semántico en el discurso y no formalmente. Entremos pues en el análisis del otro autor que hemos convocado.

**SEGUNDA PARTE**



**DOS MOTIVOS EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ**

## I. Octavio Paz, un elogio de la luz

Una frente alta domina el rostro de Octavio Paz (1914-1998); el cabello, donde varían con colores los efectos de los años, se encuentra lanzado deliberadamente hacia arriba, por lo que el rostro simula una mayor extensión. La mirada del poeta busca, al menos eso parece en la fotografía, un objeto o un lugar en el orbe de lo alto. De ojos claros es su mirada y pobladas las cejas que la circundan. Ninguna sonrisa rompe el tono reflexivo de la expresión. El rostro es, de cualquier modo, un muro impenetrable.

Ensayista de pluma generosa, Octavio Paz es también el poeta mexicano más importante de la segunda mitad del siglo XX. Quizá la característica más propia de su obra consista en haber sabido insertar la tradición del pasado en su tradición contemporánea. La del pasado es ésa en donde se hallan nombres como los de Góngora, Quevedo y Sor Juana. En la tradición del presente se encuentran, más que nombres propios, movimientos literarios como los del Ateneo de la Juventud, la generación de los Contemporáneos y, en Europa, la Generación del 27, el Surrealismo, el Existencialismo y el Estructuralismo. Hay poetas que se nutren de su pasado y otros que otorgan existencia a la tradición que le precede; Octavio Paz es de los primeros.

El escritor mexicano ejerció en varias ocasiones una labor de diplomático, lo cual le permitió vivir en Francia y en la India, lugares en donde alimentó sus reflexiones poéticas, por un lado, con los movimientos intelectuales de Francia y, por otro lado, en la ladera este, con el conocimiento ancestral del hinduismo y del brahmanismo. Escritor polígrafo por la diversidad de sus temas y por las tradiciones muchas que en él convergen. Es importante el nombre de Paz, en el ámbito literario nacional e internacional, tanto como ensayista que como poeta. Su obra en prosa versa sobre el problema de la identidad mexicana (*El*

*laberinto de la soledad*), sobre cuestiones políticas en un tiempo y en un lugar precisos: México (*Posdata, Plural, Tiempo nublado y Vuelta*). Pero sin duda, la preocupación más importante en la meditación del escritor fue siempre el problema de lo poético. Libros como *El arco y la lira, Recapitulaciones, Los hijos de limo y La otra voz* son tan sólo algunos títulos en donde el escritor se introduce en la reflexión de la tradición lírica y en el de su esencia. Tres son las preguntas que lo mueven: ¿hay acaso un *decir* poético, es decir, el poema es irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas cuando se expresan?; y ¿cómo se comunica el *decir* poético en el poema? Un poeta es el ejercicio del quehacer que lo justifica pues la esencia de su espíritu consiste en la acción sobre sí mismo.

La obra poética de Paz ha sido identificada con esa tradición literaria de destellos metafísicos en donde se encuentran autores tan variados como Angelus Silesius, John Donne, Friedrich Hölderlin, Reiner Maria Rilke, Stéphane Mallarmé, el propio Paul Celan, entre otros. El destello metafísico es la penetración de la luz, del humano ojo, en lo profundidad que sólo atañe a los dioses y a las ideas. Una acotación anticipada: la poesía de Octavio Paz, pese a su profundidad, es de un lirismo claro y transparente puesto que sus metáforas de implicación abstracta están hechas a partir de un movimiento de profundidad fingida en la superficie. No obstante lo anterior, su poética ha sido estudiada en numerosas ocasiones tomando en cuenta las implicaciones epistémicas en el *decir* poético. El autor de “Blanco” y de “Piedra de sol” es otro poeta hacia quien muchos filósofos se sienten atraídos; Ramón Xirau (2001) y Mauricio Beuchot (2003) son tan sólo dos ejemplos.<sup>1</sup> Las preocupaciones que mueven la obra de Paz son el ser propio y el de la poesía.

---

<sup>1</sup> Mauricio Beuchot ha leído al poeta mexicano bajo la premisa de que su lírica se trata de una poesía de destellos metafísicos, esa que habla de lo particular para decir lo universal. Me alejo un poco de esta implicación filosófica para limitarme hablar de metafísica en poesía cuando se trata de profundidad y de

Octavio Paz es un autor con quien, me parece, los académicos guardan una relación de respeto solemne, o una de desprecio; los escritores de su generación, una relación de resentimiento; las generaciones posteriores, una relación de desconfianza; los estudiantes de literatura, una de admiración. Concedámosle un adjetivo: polémico. Por todo ello su obra es estimable aún de estudios literarios que analicen no sólo sus influencias, sus relaciones intelectuales y sus temas sino también su mecanismo de trabajo poético. Lo anterior justifica de manera tangencial mi labor en la presente tesis.

Ahora bien, en Paul Celan analizamos dos textos en los que tendimos redes de significación isotópica en *la boca* y en *la frente*, gracias a que el autor alemán escribe mediante el uso de metáforas que exploran las posibilidades semánticas de cada motivo durante todo el espesor de su obra. En Octavio Paz utilizaremos secciones de un mismo poema pues, pese a que los motivos que analizamos son demasiado recurrentes en toda su poesía, no siempre aparecen bajo un contexto de cohesión rigurosa. El poeta busca con frecuencia motivos nuevos y abandona el camino recorrido con una metáfora significativa para dejarse seducir, aunque sea momentáneamente, por el sonido de otra combinatoria de palabras que constituye la metáfora nueva. Otra dificultad es que su poética encuentra abrigo en los movimientos retóricos de contradicción, es decir, metalogismos,<sup>2</sup> lo cual

---

realidad concreta cuando se trata de superficies. Por su parte Ramón Xirau ve en el poeta un autor preocupado por el ser del hombre y el de la poesía. Ahí, poesía es ontología.

<sup>2</sup> El metasemema puede definirse como “significación de la significación”, es decir, como creación de nuevo sentido a través de unidades de significado anteriores (palabras), la forma mínima sería, según el Grupo *M*, la sinécdoque. Todo pensamiento desde este punto de vista es de naturaleza sinecdótica y metónimica, pues una palabra evoca un referente y el referente es pensado mediante la palabra (la sustitución de la parte por el todo y el todo por la parte). El metalogismo, en cambio, es una figura de pensamiento que afecta el contenido lógico de las oraciones, por supuesto que el significado también se ve afectado en él pero éste trasciende el nivel léxico, es decir, no crea nuevo significado sino que pone en cuestión el ya existente. Mientras el metasemema ignora la lógica, el metalogismo se inscribe en ella marginalmente y cuestiona el sistema. En consecuencia, el metasemema es intraducible pues la nueva unidad de significado (una metáfora por ejemplo) sólo se puede enunciar como sí misma, la nueva unidad no puede ser descompuesta otra vez sin que se vea mermada; mientras que el metalogismo en tanto inscrita en la lógica gramatical ciertamente puede traducirse.

dificulta la labor de decantar el contenido semántico e ideológico de su poesía. Un mismo motivo en el poeta mexicano dice cosas distintas en versos distintos. Sin embargo, existen lugares recurrentes y un hilo de significación unitario en cada elemento poético, por lo que también filtraré en este estudio metáforas que he aislado del conjunto de su obra lírica y de la ensayística que versa sobre la poesía (en *La casa de la presencia*).<sup>3</sup> La extracción de una línea es un derecho que todo lector merece debido a la brevedad de la memoria. De cualquier modo, intentaré respetar la integridad semántica y de contexto de cada verso. El poema en el que detendré la mirada, otra jornada de viaje, es ahora “Blanco”. Dicho lo anterior, analicemos pues el primer motivo que en este segundo capítulo nos ocupa: *la boca*.

---

La poesía de Paz es una poesía de contradicción lógica y por eso es difícil. La contradicción lleva al aniquilamiento de los dos correlatos significados, disolviéndolos o transparentándolos.

<sup>3</sup> Todos los títulos que corresponden a su obra ensayística que versa sobre la poesía se hayan reunidos en ese primer tomo de sus obras completas. En el título del tomo es evidente la impronta de Heidegger- “el poeta es el pastor de la casa del ser”-. El ser es, para Paz, la presencia absoluta de las cosas. Luego, “la casa del ser” es “la casa de la presencia”: el lenguaje.

## I. El motivo de la boca: la palabra de agua

Los ruidos de las profundidades se convierten en voz cuando encuentran en ciertas superficies agujereadas (boca) las condiciones de su articulación.

**Gilles Deleuze**

Hay siempre más de una *boca* en los banquetes griegos; dos por lo menos en un diálogo platónico; y sin duda una en cada discurso del ágora. *La boca* representa, en la tradición occidental, como también en la judía, el diálogo entre los hombres, sólo que en la nuestra, no en aquella, el monólogo es la forma discursiva donde el otro implícito, el que escucha, se encuentra mermado en su punto más álgido. El soliloquio, el sermón, la arenga, el discurso, de modo radical, el pensamiento son modos, en la tradición occidental, donde una *boca* brilla mientras la otra es opacada en virtud de ese brillo. La voz del poeta es, desde el Romanticismo, la voz monologada del *yo*. En Paz el motivo se encuentra, en el fondo, relacionado con la voz, el lenguaje y la poesía; mientras que en la superficie, el poeta identifica a *la boca* con la fuente, el ojo y el sexo femenino. La relación entre *la boca* y la fuente es evidente; una es el sitio de donde surge el lenguaje y la otra el sitio de donde surge el agua. *La boca* y la fuente son entes igualmente dadivosos. La relación del motivo con el ojo es de segundo orden pues tiene que pasar por la fuente: la fuente es un ojo que no deja de mirar. Finalmente la relación con el sexo femenino se da, a su vez, por mediación del ojo, órgano que espía la desnudez propia y ajena. Los más significativos versos en donde aparece el motivo en Paz, son, a mi parecer, los siguientes: “boca de manantial” (“Blanco”, 1999: 488), “boca de verdades” (“Blanco”, 1999: 491), “tienes la boca llena de

agua” (“Blanco”, 1999: 490), “la luz bebe luz en tu boca” (“Primavera y muchacha”, 1999: 142). En “Blanco” aparece el motivo en los siguientes contextos:

[...]  
*Boca de manantial*<sup>4</sup>  
 Amordazado  
 Por la conjunción anónima  
 De los huesos,  
 Por la ceñuda peña de los siglos  
 Y los minutos:  
     El lenguaje  
 es una expiación,  
     proposición  
 al que no habla,  
     emparedado  
 cada día  
     asesinado  
 el muerto innumerable.  
     Hablar  
 mientras los otros trabajan  
 es pulir huesos  
     aguzar  
 silencios hasta la transparencia,  
     hasta la ondulación, el cabrilleo,  
 hasta el agua:

[...]  
*Boca de verdades,*  
 claridad que se anula en una sílaba  
 diáfana como el silencio:  
 no pienso, veo  
     - No lo que pienso,  
 Cara en blanco del olvido,  
 El resplandor de lo vacío.

[...]

El poema “Blanco” es una de las empresas más ambiciosas que el poeta mexicano realizara. El texto consta de 321 versos y tiene la particularidad de poder leerse de maneras distintas, seis en realidad. La composición poética intenta llevar a cabo las premisas sobre la escritura

---

<sup>4</sup> Nuevamente, ahora en Paz, las cursivas son más (Octavio Paz, 1999: 481-496).

y el lenguaje que Stéphane Mallarmé había propuesto a finales del siglo XIX. El título del poema posee significados distintos; los tres más importantes contemplados por el poeta son: blanco como un atributo de la materia, el color; blanco como meta, el centro en donde la flecha da; y el blanco como un vacío claro, *le Néant*.<sup>5</sup> El espacio de la hoja -que es blanco- posibilita la escritura de un texto. Cuando se escribe un poema la meta -que es el blanco- se disipa en el acto mismo de la creación puesto que todo acto es un acontecer momentáneo que no es una cosa determinada. La nada, el silencio, a la que el poema aspira es la claridad más pura: el blanco. El poema obedece a una lógica de rotación. En *El Arco y la lira* el poeta mexicano había ensayado, en forma de prosa, una ontología de la poesía basada en el pensamiento de Edmund Husserl y de Martin Heidegger.<sup>6</sup> En *El monogramático*, prosa poética, el escritor reflexiona sobre la escritura instalándose en su horizonte. En “Blanco” encontramos una visión general de todas sus preocupaciones: el lenguaje. El poema apunta hacia el centro de la lengua e intenta instalarse ahí. Por ello, los fragmentos que he sustraído del texto deben leerse como cortes de un todo completamente orgánico. Cada corte representa la unidad pues toda la unidad se encuentra representada en cada uno de los fragmentos. El poema se instala en medio de un sistema bicéfalo de referencias: la lengua y, con ella, la tradición.

---

<sup>5</sup> Uno de los dos epígrafes que abre el largo poema es el siguiente: “Avec *ce seul objet dont le Néant s’honore*”, el verso es de Stéphane Mallarmé (en “Soneto IV”, 1980: 148) y con él Paz anuncia uno de los propósitos de “Blanco”, a saber, hacer honor a la Nada. Por su lado, en el primer epígrafe se encuentra el vínculo del poema con el Tantrismo: “by passion the world is bound, by passion too ti is released” (Hevajra Tantra).

<sup>6</sup> De Heidegger *Ser y tiempo* (2002) y de Husserl, *Lecciones fenomenológicas sobre la conciencia interna del tiempo* (2002) tomo argumentos para *El arco y la lira*. Martin Heidegger, habla de la labor iluminadora que posee el poeta, destinado guardián del lenguaje en el mundo. La poesía es la forma menos violenta en que las cosas -su ser- se ilumina. El *decir* poético hace de las cosas una enunciación; el decir filosófico hace de las ellas un enunciado. El primer modo las deja ser en tanto son, el segundo modo las determina. Octavio Paz justifica reiteradas veces a la poesía mediante ese movimiento lógico-epistemológico: “No conocemos aún la palabra última de Heidegger, pero sabemos que su tentativa por encontrar el ser en la existencia tropezó con un muro. Ahora, según lo muestran algunos de sus escritos últimos, se vuelve a la poesía” (Octavio Paz, 1994: 117).

Ahora bien, los primeros versos que he tomado del largo poema poseen como objeto lírico a *la boca*. El motivo se encuentra dentro de una frase adnominal: “boca de manantial” que, a su vez, está inmediatamente afectada por los cinco versos breves que le suceden. En la primera parte del fragmento (versos 70 a 92 del poema) el autor establece el primer término de relación isotópica que utilizará, en el texto, para referirse al lenguaje: *la boca* es un manantial porque de ella brotan las palabras. La segunda parte del fragmento (versos 177 a 180) se abre con el verso “boca de verdades”, otra frase adnominal que se halla, del mismo modo, afectada por los versos que le siguen. El segundo término de relación isotópica es el siguiente: las palabras que brotan no lo hacen de modo bruto sino en forma de verdades, es decir, en formulaciones oracionales concretas. En apresurada síntesis: *la boca* es una fuente, sitio concreto, que alberga un manantial del que brotan verdades concretas. Analicemos lo anterior con el detenimiento que se merece.

- La fuente

De *la boca*, de la que Paz nos habla, brotan “verdades”. En Celan la “verdad” se dice en singular; en Paz se dice en plural. Las “verdades” a las que se refiere el poeta mexicano son aquéllas contingentes en el mundo porque sólo ellas pueden ser plurales; la verdad como condición positiva del contenido significativo en el lenguaje es siempre singular. El motivo, en el poeta, refiere a una fuente prolija de verdades eventuales, es decir, verdades concretas, ésas que son la adecuación de lo dicho al objeto real: “toca tu desnudez en la del agua” (“Mira”, 1999: 29), es decir, un cuerpo particular se pone en contacto con el agua; “Amanece. El reloj canta.” (“Amaneces”, 1999: 54), es decir, la llegada de un momento

preciso es anunciada por un reloj, etc. Así cuando Paz dice “Verdea la palabra” (“Blanco”, 1999: 490) significa que el lenguaje- la palabra en singular es, en la poesía de nuestro autor, sinónimo de lenguaje- dice verdades. El lenguaje es un manantial. *La boca*, en tanto órgano, es como una fuente, es decir, es un ente sólido que posibilita la salida de verdades no sólidas. Toda formulación acústica es un espíritu incorpóreo. Las verdades, en tanto sonido, son inapresables. Así, *la boca* es concreta, es decir, es sólida como cualquier fuente; el agua, como el lenguaje en general, no lo es. El agua suelta del manantial es un fluir de verdades determinadas: “agua de verdad/ verdad de agua” (“Blanco”, 1999: 489). Para Octavio Paz el agua arrastra todo lo veraz en un continuo fluir plural.

- El agua

Lo que dice *la boca* (palabras, frases, poemas y un largo etcétera donde “las verdades” están incluidas) no es más que agua corriente cuyo único atributo sensible, al ojo, es la claridad. En el oído el atributo de claridad equivaldría al sonido que, por ser una onda, es invisible. El agua es clara; el lenguaje, también. La claridad no es transparencia, el agua sólo deviene transparente cuando existe un ojo que lo mira como agua. La claridad es un atributo de la materia, la transparencia una forma de ver la claridad, es decir, un concepto derivado de un atributo concreto del agua -o del cristal, o del vaso, poco importa-. El movimiento retórico es obvio, se trata de un juego de doble claridad que Paz probablemente aprendió de José Gorostiza -la claridad del vaso es la claridad del agua; la muerte es la

“transparencia acumulada”-:<sup>7</sup> En Paz dicha idea se expresa del modo siguiente: “me miro en lo que miro **es mi creación esto que veo**/ como entrar por mis ojos **la percepción es concepción**/ en un ojo más límpido **agua de pensamientos**/ me mira lo que miro **soy la creación de lo que veo**” (“Blanco”, 1999: 489). *La boca*, cuando habla, es un umbral, es decir, un sitio no concreto; y, cuando no habla, es una fuente sólida, es decir, sitio concreto, u órgano, de donde siempre podrán brotar de forma generosa muchas aguas. Sólo en la anacronía el objeto es real, pues sólo cuando *la boca* calla es una *boca* sólida. Apenas ella habla no es ya un órgano concreto del cuerpo sino un umbral de donde salen cosas no corpóreas, es decir, palabras. El motivo es, para Paz, un surtidor de verdades líquidas. Cuando las palabras y las cosas copulan en la humana *boca*, tanto las unas como las otras se devoran mutuamente: “la transparencia es todo lo que queda” (“Blanco”, 1999: 489). Se podrá objetar que la claridad y la transparencia son tonos distintos de mismo concepto. Nada más falso, puesto que la transparencia es una falsa exigencia del ojo. No todo lo claro es transparente. La naturaleza del agua es la claridad, mientras que sólo el agua que un ojo mira deviene transparente.

- La palabra

“Hablar/ mientras los otros trabajan/ es pulir huesos” (“Blanco”, 1999: 488). Luego, la palabra es, en tanto idea, un hueso sólido; mientras que, en tanto articulación sonora, es agua líquida. La idea que es sólida deviene líquida por erosión de la articulación sonora. La idea, ya en *la boca*, no es otra cosa sino palabra. Escribir poemas es pulir huesos, es decir,

---

<sup>77</sup> José Gorostiza, 1996: 67.

pulir ideas hasta que devienen palabras: hablar poéticamente “es pulir huesos” hasta su transparencia. La lógica retórica de este movimiento es la siguiente: un sólido (la idea) se desvanece a causa de la erosión de un líquido (palabra articulada), es decir, las cosas pierden sus atributos cuando se dicen en voz alta. El lenguaje otorga de existencia y, al mismo tiempo, liquida todas las cosas del mundo –matalogismo arrastrado a la realidad concreta-. Es justo decir que la idea es tan sólo el vacío que deja un objeto en la memoria y no una cosa auténtica.

En los versos “La palabra en la punta de la lengua” y “[la palabra] enterrada con los ojos abiertos” (“Blanco”, 1999: 485), que aparecen al principio del poema, el autor sugiere una forma del lenguaje que precede a la expresión acústica, lo anterior a la forma es el contenido: la idea o el concepto. Para Octavio Paz, el concepto precede a la forma sonora de la palabra.<sup>8</sup> En Paul Celan la forma precede al contenido, en la voz *Schatten*, por ejemplo. El sitio donde late ese presentimiento de la cosa que no es una cosa cierta es la mente, la cual es traída al discurso mediante el motivo de *la frente*: “sin decir palabra oscurece mi frente” (“Blanco”, 1999: 487). De lo anterior se sigue que la articulación sonora de *la boca* es, en el poema, “agua sin pensamiento” (“Blanco”, 1999: 488); transparencia pura en la que el lenguaje y el mundo se han ya disuelto. El movimiento metafórico es muy similar al que hace José Gorostiza con el agua y con el vaso.

---

<sup>8</sup> Pese a que idea y concepto no signifiquen lo mismo, Paz los utiliza la mayor de las veces de manera indistinta. Yo no hago ninguna distinción salvo en los apartados que hablo del concepto y de su importancia en la poesía hispánica.

- La mirada

“La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y/ llama nace bajo la frente del que sueña” (“El cántaro roto”, 1999: 255). La mirada es la forma en que los objetos se fijan en la memoria. La mirada es la primera forma en que se organiza en la mente, que es revés de *la frente*, el mundo. Octavio Paz no cree en la fijeza duradera de las cosas, lo cual se debe a la incapacidad del ojo de fijar el contorno de los objetos (las piedras). La no fijeza provoca la posterior liquidación de lo visto, la cosa, en un ente no corpóreo: la palabra (el agua). Un cuerpo determinado, antes de ser agua, es mirada, objeto fijo. Todo cuerpo posee ese atributo de las piedras que es la solidez. Toda palabra posee ese atributo del agua que es la de ser inapresable. Aquello que aniquila el mundo, el lenguaje, también imposibilita su fijeza. El objeto mirado o pensado es una piedra: el mundo es de piedra. En el lenguaje lo mirado que es piedra se vuelve agua: “en la palabra muere lo que da vida a la palabra”, “las cosas se mueren para que vivan los nombres”, “el poeta no es el que nombra las cosas sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con las que las llamamos no son suyos” (“El mono gramático”, 1999: 560). Así, la impresión sensible que provoca una piedra en la mirada se disipa cuando lo mirado se dice en voz alta. “La transparencia es todo lo que queda”: *le Néant*. Las cosas del mundo son pulidas por la corriente del lenguaje hasta devenir agua suelta: transparencia. Para hablarnos de todo lo anterior el poeta no deja escapar la metáfora erótica: el cuerpo de la mujer amada se transparenta (deviene agua) por la irrupción del lenguaje en *la boca* de quien la mira, el poeta; justo cuando se tiene en la mente una figura total del cuerpo femenino, cuando es posible ver todas sus partes éste se desvanece tras la caricia de una sola palabra en el pensamiento y el cuerpo concreto de la mujer se resuelve en río –no hay

metamorfosis sino aniquilación-: “los ríos de tu cuerpo **el río de los cuerpos**” (“Blanco”, 1999: 488), “tú te repartes como el lenguaje **espacio dios descuartizado**” (“Blanco”, 1999: pág. 492). El río es agua suelta. Cuando Paz mira el cuerpo de la muchacha, lo que mira es un determinado cuerpo, pura imagen, pero cuando pronuncia o escribe o piensa “tu cuerpo”, éste deja de ser un cuerpo determinado para convertirse en ese “tu cuerpo” que se encuentra sólo en la enunciación o en el pensamiento. El poeta mexicano refiere la desaparición de un cuerpo concreto pues la fijeza es siempre momentánea. Cuando Paz mira al mundo por los ojos del lenguaje “la transparencia es todo lo que queda” (“Blanco”, 1999: 489). “La irrealidad de lo mirado/ da realidad a la mirada” (“Blanco”, 1999: 493). Para Octavio Paz, lo mirado no existe, la mirada sí. El mundo no existe, el lenguaje sí. El lenguaje es el doble inverso del mundo: le Néant.<sup>9</sup> La distancia entre poeta y el ser amado está medida por el pensamiento y no por el cuerpo mismo: “mi pensamiento tiende un puente/ de ti misma a ti misma/ Mírate/ más real que el cuerpo que habitas/ fija en el centro de mi frente” (“Ladera este”, 1999: 108). Un ejemplo más de que todo lo mirado desaparece en el lenguaje es el siguiente:

Casi con timidez acaricia el cuerpo de Esplendor con la palma de la mano, desde el nacimiento de la nuca hasta los pies. Esplendor le devuelve la caricia con el mismo sentimiento de asombro y reconocimiento: también sus ojos y su tacto descubre, al mirarlo y palparlo, un cuerpo que antes sólo había entrevisto y sentido como un sensación inconexa de visiones y sensaciones momentáneas, una configuración de percepciones destruida apenas formada. Un cuerpo había desaparecido en su cuerpo y que, al instante mismo de esa desaparición, había hecho desaparecer el suyo: corriente

---

<sup>9</sup> La ironía del lenguaje, como Eurídice tras la mirada de Orfeo, es que él aniquila lo mirado, pues no puede expresar cabalmente lo que se mira, como Acteón tras su metamorfosis. Eurídice desaparece porque es una sombra dentro de un espacio también sombrío, ella se pierde (sombra que se abisma en la sombra) tras la mirada. En Acteón el lenguaje es el que desaparece tras la metamorfosis del *voyeur* en un ciervo. Justo cuando Acteón ha podido ver la desnudez de Diana, la verdad de la aparición, como hombre ciervo le es imposible de pronunciar. La ironía pudo haber sido pensada por la diosa: ¡Cuenta que me has visto sin velo alguno! Si puedes hacerlo ahora que eres un ciervo (Pierre Klossowski, 1990). Justo cuando se tiene una mirada total del cuerpo femenino es imposible ver todas sus partes, el hechizo de lo mirado se rompe tras la primera palabra en el pensamiento.

de vibraciones que se disipan en la percepción de su propia disipación, percepción que es ella misma dispersión de toda percepción pero que a sí mismo y por sí mismo, por ser percepción del desvanecimiento al desvanecerse, remonta la corriente y por el camino de las disoluciones rehace las formas y los universos hasta que se manifiestan de nuevo en un cuerpo: ese cuerpo de hombre que miran sus ojos.

(“El mono gramático”, 1999: 541-542)

- El doble del universo

El que Mallarmé haya querido escribir un poema que fuese el doble del universo (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), su doble inverso, le *Néant*, hizo que Paz meditara sobre el asunto. Al escribir “Blanco” éste quiso copiar el universo que miraba con el lenguaje hasta aniquilarlo en pura luz: agua: lenguaje. La forma de llevar ese proyecto a cabo era transparentar el mundo hasta su desaparición; aniquilar la identidad entre *les mots et les choses*. Paz busca “un lenguaje que no fuese lenguaje: el doble del mundo y no su traducción ni su símbolo” (“El mono gramático”, 1999: 568). A la pura luz, que es el lenguaje que muestra sin ningún símbolo y sin cosas, Paz la imaginó en color blanco. “Los colores/ se obstinan” (“Blanco”, 1999: 489-490) por eso tienden a lo blanco. En realidad, todos los objetos son, si carecen de luz, enteramente opacos. Los colores en ellos no existen sino gracias a la iluminación externa. La luz no es un color. Paz evadió este razonamiento y creyó que en el fondo todos los objetos son blancos debido a una claridad esencial en ellos. El supuesto aniquilamiento que realizará es en realidad una simple confusión a causa de la intensidad de la luz que ilumina las cosas: toma el agua por la piedra y la piedra por el

agua; la palabra por la cosa y la cosa por la palabra.<sup>10</sup> El poeta mexicano se queda con la hoja en blanco de Mallarmé, es decir, se instala en el silencio, el pensamiento y la intensidad de luz con la que los objetos son iluminados. Celan se queda, en cambio, como el propio Mallarmé, con la tinta negra, es decir, se instala en el sonido, los objetos del mundo y la sombra. El poeta mexicano pasó por alto que leemos la tinta, no el espacio en blanco. El silencio valida, para Octavio Paz, la enunciación poética. Para él, el pensamiento precede a las cosas y las inventa. A partir de la evidencia del pensamiento, mal fundamento, las cosas del mundo rotan pues lo importante es la claridad del principio, es decir, la claridad del “primer día”,<sup>11</sup> pues “la Nada excede los límites de la representación”<sup>12</sup> y “las cosas persisten bajo la humillación de la luz” (“El mono gramático”, 1999: 515)

- *La boca y el órgano genital*

El órgano genital, para Octavio Paz, es claridad; para Celan es una sombra en la superficie del cuerpo. Paz representa la tradición que se confiesa a sí misma y en secreto: estamos más unidos a lo invisible que a lo visible. Paz pertenece a esa tradición que aspira a una Metafísica de las cosas y no a las cosas ciertas. La sombra de los objetos es visible; la

---

<sup>10</sup> El diagnóstico que hace Lezama Lima de la poesía de Góngora puede bien aplicarse a la poesía de Paz: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación”, pues en ella los cuerpos “son alzados en proporción del rayo de apoderamiento que reciben” y “sin pérdida alguna de superficie”, de modo que “la duración y resistencia de la luz mientras rodea y define el cuerpo” crea el artificio de su poesía, es decir, “el tiempo que resisten los objetos ante la luz”. “Este golpe de luz [en la superficie] es el que nos obliga a torcer el rostro, y somos entonces nosotros lo que, confundidos, creemos en el añadido o ciempiés de la interpretación” (José Lezama Lima, 1977: 183-188). De ahí la confusión de los objetos iluminados.

<sup>11</sup> La obra poética de Paz está inaugurada con el poema “Primer día” que pertenece al poemario: *Bajo tu clara sombra*. Su poética fue siempre el lugar bajo la clara luz del día.

<sup>12</sup> Jorge Aguilar Mora, 1978: 28.

transparencia de la luz no lo es. El problema de la intimidad es un problema de sombra en la superficie, lo genital. La relación que el poeta establece entre *la boca* y el órgano genital es secundaria y meramente accidental. La luz es primordial, esa es la causa por la que “la sombra de los pájaros apenas oscurece su sexo” (“Aislada”, 1999: 147). La mirada que explora el sexo femenino es una mirada que liquida en luz lo que se mira: “vestidura de luz, vestidura de agua: la desnudez es más desnuda. Ahora puedo verla y abarcarla” (“El monogramático”, 1999: 541), lo que equivale a decir que la luz devora la sombra. En la poesía de Paz, el ojo es siempre, sobre el sexo de la amante, una lámpara que aparta la sombra. El sexo que es oscuro desaparece por causa de la luz de la mirada. “La transparencia es todo lo que queda”, porque “bajo la piel de la penumbra/ late una lámpara” (“Blanco”, 1999: 486). El sexo, pese a su oscuridad concreta, es para el poeta mexicano un resplandor de luz, pues “todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo” (“Fuente”, 1999: 239). La poesía de Paz es una poética de la luz cuyo efecto sobre las cosas es el de su total aniquilamiento.

- La boca singular

*La boca* en la poesía de Octavio Paz aparece en forma singular. El discurso poético del escritor mexicano es el discurso de quien se instala en la voz del *yo* romántico. Esa voz poética y su inclinación por las verdades metafísicas hacen de él un heredero directo del Romanticismo. Octavio Paz, siguiendo a Heidegger, ve en *la boca* el lugar que alberga una lámpara (el lenguaje), esa lámpara reparte luz sobre la oscuridad que envuelve el ser de las cosas. Para el autor de *El laberinto de la soledad* el lenguaje disipa la sombra; para Celan,

el lenguaje la hace patente. Los calificativos que el poeta mexicano aplica a *la boca* en su obra poética son adjetivos claros y de luminosidad: “la luz bebe luz en tu boca” (“Primavera y muchacha”, 1999: 142) por eso “tienes la boca llena de agua” (“Blanco”, 1999: 490). Todo comienza y termina en *la boca* y su manantial de transparencia pues “el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (“El mono gramático”, 1999: 569) Hasta aquí el primer motivo.

## III. El motivo de la frente; la idea de piedra.

Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado, ya sereno, plaza de los sentimientos; allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las faltas y placéanse las pasiones: en lo estirado la ira, en lo caído la tristeza, en lo pálido el temor, en lo rojo la vergüenza, la doblez en las arrugas y la candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso.

**Baltasar Gracián**

*La frente* en la tradición hispánica, principalmente en la poesía barroca, aparece como elemento analógico. Las referencias a ella se encuentran relacionadas más con su disposición en el rostro que con su funcionamiento como metonimia del entendimiento. *La frente* es una superficie que ocupa un tercio de la longitud de la cara; pasar por alto su existencia es poco probable. *La frente* irrumpe en la mirada ajena como aquello que es oculto e impenetrable: el pensamiento. En la poesía de Octavio Paz el motivo desempeña un papel de significados bastante polisémico, pues se relaciona con los guijarros y los pájaros; cuando esto sucede son las ideas lo que finalmente intenta señalar. A semejanza de *la boca*, *la frente* funciona como un umbral de donde constantemente están saliendo y entrando cosas; cuando esto ocurre es el pensamiento y el entendimiento a lo que el poeta finalmente quiere significar. Algunas reveladoras metáforas en donde aparece el motivo en su poesía son las que siguen: “y lucir vi un sol en mi frente” (“La noche”, 1999: 146), “sin decir palabra oscurece mi frente” (“Blanco”, 1999: 487), “roza mi frente con sus manos frías/el río del pasado y sus memorias” (“Cuarto de hotel”, 1999: 86) y “la semilla del canto se abre en la frente del poeta” (“Repaso nocturno”, 1999: 243). Veamos como funciona este elemento temático en el poema “Blanco”.

[...]

*Sin decir palabra*

*Oscurece mi frente*

Un presentimiento de lenguaje.

Patience patience

(Livingston en la sequía)

*river rising a little.*

El mío es rojo y se agosta

Entre sableras llameantes:

Castillas de arena, naipes rotos

Y el jeroglífico (agua y brasa)

En el pecho de México caído.

Polvo soy de aquellos lodos.

Río de sangre,

Río de historias

De sangre,

Río seco:

[...]

En el fragmento que he aquí transcrito aparece también, como en *la boca*, el motivo de *la frente* en relación directa con el lenguaje. Su atributo de color es el negro. La relación temporal que *la frente* guarda con *la boca* es una relación diacrónica: el pensamiento precede al lenguaje. Su contenido, es decir, las ideas son estáticas: *Patience patience*. Lo que *la frente*, con paciencia terca, evita que de ella se escape es un río. El río, habíamos anotado ya, es el lenguaje y su fluir constante. Paz se desprende de la referencialidad del motivo para elevarla a sinónimo de entendimiento: *la frente* hierática que anticipa la calavera de los meditabundos. Analicemos pues cada uno de los elementos con el detalle necesario.

- La mente

En *la frente* acontece la idea, la significa sólo de manera metonímica. La mente es ese lugar no concreto en donde las ideas se acumulan o se contienen. En *la frente* habita, para Octavio Paz, también la memoria: “roza mi frente con sus manos frías/el río del pasado y sus memorias” (“Cuarto de hotel”, 1999: 86); “Hoy recuerdo a los muertos de mi casa/rostros perdidos en mi frente, rostros” (“Elegía interrumpida”, 1999: 88). La perpetua fijeza del pensamiento anula la fijeza momentánea de la mirada, despojándola de su validez; el precio que paga lo mirado es su petrificación. Como la de Gorgona, la mirada del poeta petrifica todos los cuerpos que son mirados por sus ojos. Así pues, lo que alguna vez fue objeto mirado se guarda en la memoria como piedra. En la mente, que está hecha de memoria, las cosas petrificadas son ideas. Las ideas no son otra cosa sino piedras. Los

objetos del mundo poseen espesor y por ello pueden tocarse; las ideas, en tanto impresión sensible del mundo pueden también, a su modo, ser tocadas: “el tacto y lo que toca, el pensamiento/ y lo pensado, llama el que lo piensa” (“Piedra de sol”, 1999: 274). La idea no es una palabra, al menos no se expresa según Paz en una forma acústica: “no soy silencio/salvo en la mente./ El silencio es una idea” (“Lectura de John Cage”, 1999: 436). Pero si las ideas son silencio entonces cómo es posible tocarlas; el poeta vacila, la poesía se tensa. El pensamiento es el oscuro y silencioso contenido de la mente. En Celan lo que aún no es articulación sonora no se encuentra en *la frente* sino en *la boca*. Para Octavio Paz, como para Descartes y Spinoza, el lenguaje es un velo que oscurece el pensamiento, esa es la causa por la que los “pensamientos se bifurcan, serpentean, se enredan,/ recomienzan,/ y al final se inmovilizan, ríos que no desembocan” (“Himno entre ruinas”, 1999: 235).

- El umbral

*La frente* funciona muchas veces, en la poesía de Paz, como el umbral de donde objetos continuamente entran y salen: “entras a mi cuarto entras en mi frente/ y desatas el río del lenguaje/ mírate en estas rápidas palabras” (“Las armas del verano”, 1999: 465). *La frente* es un órgano físico, detrás del cual una cosa inmaterial existe: la mente. Así, *la frente* es una cosa material: un vaso. Su contenido inmaterial es el pensamiento. Lo que entra en la mente son las impresiones físicas del mundo. Por ello el umbral, es decir, *la frente*, es un falso sitio en el movimiento cognitivo del mundo. En realidad lo que entra en la mente lo hace debido a la mirada, no por medio de esa superficie dura que ocupa una tercera parte de la longitud del rostro. Mientras que lo que supuestamente sale de *la frente*, emerge en

realidad gracias a la palabra poética, es decir, gracias a *la boca*. De *la frente* real nada entra y nada sale. *La frente* es un muro. Paz invierte el movimiento metafórico cognoscitivo: “la semilla del canto se abre en la frente del poeta” (“Repaso nocturno”, 1999: 243). Es decir, la poesía surge de *la frente*, la mente, que es el intelecto y no del mero hablar de *la boca*. La obra poética del autor de “Blanco” brota de su mente, es decir, de su formación intelectual antes que de su propia voz lírica. Así pues, el umbral debe ser entendido de manera metonímica: sólo designa una parte imaginaria de la puerta. Ciertamente *la frente* de la que Paz nos habla no es un lugar, sino el punto donde las cosas cambian y comienzan a pertenecer a órdenes distintos de ser; pasan de ser cosas a ser ideas; y sólo después de ser ideas a ser palabras: “el sol entraba a saco por mi frente” (“Piedra de sol”, 1999: 277) para que después, de ella misma, salgan las ideas en forma de palabras pues “también mi frente es sol/ de pensamientos negros” (“El día en Udaipur”, 1999: 403).

- La idea

Hemos dicho antes que la idea es metafóricamente una piedra; su color es el negro. La mente es como una granada cuyos granos son ideas: “se abre mi frente como una granada” (“Himachal Pradesh”, 1999: 431). La idea es negra puesto que no se encuentra ella expuesta a la luz como sí las cosas en el mundo. La idea es un pájaro negro que rompe a volar en el pensamiento: “malherido, de su frente hundida brota un último pájaro” (“Fuente”, 1999: 240). Los pájaros son, como las ideas, de color negro. La existencia de la idea, en Paz, precede a la existencia del concepto y de la palabra. Hay, sin embargo, modos en que las ideas de *la frente* pueden manifestarse en el mundo; una de ellas es cuando las escribimos. Escribir es disponer negro sobre blanco. La idea es lo dispuesto. Cuando se

escribe se vierten ideas que son aves negras tendidas sobre el papel blanco: “El cielo se ennegrece/ como está página/ dispersión de cuervos” (“Blanco”, 1999: 490). Empero, al final del proceso de escritura, Paz se queda con la nada de la hoja en blanco: la transparencia. Lo que el poeta busca es limpiar su mente, devenirla blanco: “”desnuda como la mente” (“Blanco”, 1999: 490). La idea negra de *la frente* se transparenta en el lenguaje. La tinta negra del papel desaparece en el blanco de la hoja. El presentimiento puro, que es oscuridad, termina por aclararse en el lenguaje que es pura transparencia.

Las ideas, en tanto piedras, necesitan pulirse y buscar su sonido preciso para poder ser palabras: “todas las noches las piedras rotas se buscan en mi frente” (“El río”, 1999: 254). Las piedras están rotas pues tan sólo son fragmentos del mundo, guijarros que la impresión sensible ha dejado en la memoria. La idea no se manifiesta enteramente ni como imagen ni como figura pues es, de ambas, una sombra. La idea es negra, la frente que la significa también lo es. La imagen y la figura son la agresión sensible de las cosas (mirada); la idea, su presentimiento. La piedra es oscura pues habita la cavidad del cráneo: “bandadas de cometas que se pierden en mi frente” (“Manantial”, 1999: 137). La palabra es claridad, que como el agua del manantial, sale a la luz clara del mundo desde un orificio oscuro, *la boca*. *La frente* es piedra, idea estancada. *La boca* es agua, palabra suelta. Todo lo que de *la boca* sale residió antes en *la frente*. Todo lo que finalmente es agua no fue en un principio sino piedra. Las ideas en *la frente* son el alejamiento interno— aislamiento de ciertas palabras— entre el lenguaje y el mundo. El concepto es el acercamiento siempre lucido y perecedero entre el mundo y el lenguaje.

- El concepto

Hagamos una digresión para aclarar la noción de concepto en la poesía y su importancia en la tradición literaria hispánica. El hermetismo estilístico de Góngora, de la que Paz aprende, es sorprendentemente moderno- dada nuestra situación histórica-, pues desengañado de la eternidad de la idea solamente atiende a dilatar la distancia que existe entre los cognoscibles extremos (*res* y *verba*) para que el concepto emerja. Entre más largo sea el camino que, partiendo de la impresión sensible (punto medio entre *res* y *verba*), conduce al punto de origen, más grande y placentera será la ilusión de verdad en la identidad de la palabra y el objeto referido. A lo anterior se le llama acto del entendimiento. El concepto es el distanciamiento, camino abierto entre dos órdenes distintos de ser: las palabras y las cosas. En la poesía, se obliga de ese modo al lector “a la especulación por la oscuridad de la obra” y lo sorprende pues, hallado éste “debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto”, lo deja en el mismo punto de partida.<sup>13</sup> Góngora es un poeta de las cosas señaladas con palabras, su artificio es el de dilatar la distancia entre los correlatos mediante la dificultad sintáctica y las cultísimas referencias. De la poesía del autor de las *Soledades* puede decirse que es la búsqueda de equivalencias poéticas entre las palabras y la realidad: conceptos. Paz realiza el mismo movimiento pero deja al lector *in media res*, pues se deja seducir por la idea y por ello se aleja de las cosas reales: “esta lejanía tan próxima/ no sé como nombrarla/ aunque la toco con el pensamiento” (“El balcón”, 1999: 395). El autor se instala no en los conceptos sino en las ideas. La poesía hispánica ha sido poco metafísica y se ha refugiado en los conceptos contingentes, que la metáfora posibilita, y no en las ideas eternas -Dios, el tiempo, el Ser, etc.-.

---

<sup>13</sup> Góngora, 2000, vol.: 298.

Un elemento retórico utilizado por el poeta mexicano con frecuencia es el metalogismo. En el poeta los quiasmos, las paradojas y la antítesis son dispositivos explotados al máximo. Pocos ejemplos: “la fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) es momentánea (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.). La fijeza...” (“El mono gramático”, 1999: 520). Antes de ser un verso una formulación verbal, para Octavio Paz es una formulación lógica en el pensamiento. El aniquilamiento de lo pensado en la contradicción es una influencia del pensamiento oriental (las Upanisads). La estancia en la Inda dejó claramente su marca. El equívoco: aniquilar no los pensamientos en una contradicción lógica (retórica), sino las palabras y las cosas en una sola identidad transparente (realidad).

Para concluir este apartado atemos los hilos: *la frente* es el pensamiento detenido, lo que se obstina: la piedra. “Los huesos” son fragmentos desprendidos de la piedra: ideas. *La boca* contiene la claridad: el agua, es decir, palabras. Antes del poema, *la frente* es piedra y *la boca* es agua; en el poema, *la frente* deviene fuente (piedra); *la boca*, manantial (agua); la transparencia es el momento en el que el agua brota de la piedra. Escribir un poema es “pulir huesos”, es decir, pulir los fragmentos de la piedra (ideas) hasta su transparencia (palabras), de modo que ellos se hayan pulido tanto que no quede nada más que un agua sin atributo de color alguno.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En una metáfora: Paz es el acabamiento de la confusión entre el agua y la piedra que, tres siglos antes, Luis de Góngora y Argote señalara: “no los confundió Dios en el lenguaje sino ellos mismos se confundieron al tomar a la piedra por el agua y el agua por la piedra” (Góngora, 2000, vol. II: 298). El fracaso de Babel no posee su causa y razón en una *vérité éternelle* sino una simple *vérité de fait*: los constructores de la torre invirtieron la disposición de los materiales por la intensidad de la luz que los iluminó. La confusión fue la ruptura de la identidad, lo cual posibilitó, paradójicamente, el origen del lenguaje: “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” (Octavio Paz, 1999: 134).

**TERCERA PARTE**  
**ANÁLISIS CRÍTICO COMPARADO ENTRE DOS POÉTICAS**

Si el ojo no fuese solar jamás podríamos ver la luz, pero si su única dirección fuese el sol, no podríamos recrearnos en las sombras.

**Johann Wolfgang Goethe**

I. Generalidades sobre *la boca y la frente*

Hemos visto en los capítulos anteriores la manera en que interactúan dentro de una misma obra dos motivos distintos: *la boca y la frente*. El motivo de *la boca* aparece en la poesía de Celan formando parte de metáforas dinámicas; significa mundo y lenguaje. Mientras que el de *la frente* se encuentra en contextos de dura crítica, puesto que alude al sujeto cartesiano que se afirma en el “yo pienso”; y refiere, también, la fuga metafísica de Dios. Esas son las razones por las que el motivo importante en su obra poética es *la boca*, importante no en su aspecto formal sino sólo en la medida en que nos ayuda a decantar las resoluciones principales del autor acerca del *decir* poético; en tanto que *la frente* es un motivo accesorio, no por ello innecesario. Por su parte, en Octavio Paz *la frente* se expresa en metáforas fuertes por su innovación lírica y porque su significado fundamental es el de la idea, la cual precede en existencia a la palabra. Mientras que *la boca* se encuentra en contextos de intencionada crítica, puesto que se relaciona con el lenguaje, el cual es incapaz de expresar todo lo pensado. De modo contrario al poeta alemán, el motivo importante en Paz es el de *la frente*; el motivo accesorio y de contraste, el de *la boca*. Octavio Paz y Paul Celan son, por todo ello, y atendiendo a los motivos estudiados, dos islas antípodas en la lírica del siglo XX.

## II. El estilo en ambos poetas

El género literario en ambos es el mismo; el tratamiento de los motivos, distinto. La poesía de Paul Celan es de rigor coherente y oscura revelación. La poesía de Octavio Paz es ritmo y hallazgo poético. El primero es de un hermetismo de proceder filosófico y con implicaciones metafísicas; el segundo es de un hermetismo de proceder barroco, de estilo gongorino, con intensión metafísica. El poeta mexicano, exagerando un poco con el juicio de Harold Bloom, es legítimo heredero de Góngora y de Quevedo, los escritores más abrumadores del Barroco español; el poeta alemán, lo es de la belleza oscura de la Cábala.<sup>1</sup> Uno no deja de exponer los conocimientos y afinidades filosóficas, pues su poesía es una “boca de verdades”; el otro expone las debilidades internas del discurso filosófico con una sola y radical enunciación: “la boca dice verdad”. Celan trabaja con la metáfora agotadora, es decir, esa metáfora que no se apaga en su mera enunciación sino que el autor explora todas las implicaciones de significado posibles que ella pueda originar. Octavio Paz busca un hallazgo novedoso en cada expresión. La voz de Celan, utilizando una imagen sonora del *Sefer ha-Zohar*, es el ruido de un frasco golpeado por una sola moneda; la de Paz, el rumor consecutivo de una nueva moneda que cae sobre otras. La poesía no es sino una *nynpha* acústica que se deja investir por el sonido porque en el fondo desprecia todo lo corpóreo y sólo tolera el arte. Tanto el uno como el otro poseen una afinidad con la concepción artística de Mallarmé; Paz en sentido formal, Celan en contenido. Uno se abisma en la sombra (la tinta negra del poeta francés), el otro se abisma en la luz (el papel

---

<sup>1</sup> Harold Bloom, 2002: 645.

blanco del mismo autor).<sup>2</sup> Octavio Paz es un poeta que sigue de cerca los señalamientos que hace Heidegger sobre el lenguaje para justificar su propio quehacer poético, Celan sospecha de la obra del pensador alemán y se distancia. Como poetas doctos, recurren ambos a distintas y a veces cruzadas tradiciones. Uno consume su erudición en un minimalismo (Celan) y el otro en un eclecticismo (Paz). Celan escribe siempre en plural o se deja acompañar, de modo insistente, por el pronombre personal de la segunda persona: *du*. Paz, la mayor de las veces, escribe en la voz insular del *yo* romántico. En definitiva, la poesía de Celan es de una oscuridad impenetrable por eludir la profundidad metafísica en el momento en que se instala en una superficie oscura, la tinta; la poesía de Paz, por su parte, es de una iluminación profana por ser, acaso, de profundidad metafísica pero de superficie expuesta: el papel blanco. Para Paz, “no hay nada /sino la luz contra la luz” (“Entre la piedra y la flor”, 1999: 92), lo cual no es otra cosa sino transparencia. Para Celan, el poeta es eso que ha quedado “tras la renuncia a la luz” (“Tras la renuncia a la luz”, 2002: 463), es decir, lo negro. Uno es elogio de la luz; el otro, apoteosis de la sombra.

La diferencia de su estilo poético no estriba únicamente en el hecho de que se conducen formalmente de manera distinta sino también en el hecho de que quieren significar cosas radicalmente distintas. Una gran parte de la obra lírica de Paz está conformada por versos medidos en algún metro, es decir, respiración refinada. Una gran parte de la poesía de Celan es ritmo cortado, es decir, respiración suelta. “La boca dice verdad” (Celan) y “boca de verdades” (Paz) no significan lo mismo, sin embargo, existe un puente que comunica ambas declaraciones: la inquietud profunda por el ser del lenguaje. La primera frase significa que *la boca*, en tanto órgano, es condición de todo lenguaje y, por

---

<sup>2</sup> De la conocidísima tesis de Stéphane Mallarmé según la cual la escritura es la disposición del negro sobre blanco, Celan escoge las sombras (la tinta) y Octavio escoge la luz (el papel).

tanto, que la verdad en ella es inherente, o íntima que es lo mismo. La segunda que *la boca*, también en tanto un órgano del cuerpo, no es de ningún modo una condición de la expresión lingüística -estoy radicalizando la premisa en la declaración- puesto que las verdades en ella son eventuales, es decir, ajenas a *la boca*. Las verdades son propias al pensamiento y a la exterioridad de las cosas. Las verdades para el poeta mexicano están puestas, como una cifra, sobre los objetos iluminados y en la mente. La visión es condición de la adecuación. De modo radical, para uno de los poetas, Celan, la verdad sólo tiene cabida en el lenguaje; en tanto que para el otro, Paz, la verdad se halla fuera de él. Paul Celan es un autor de pocas palabras pero con el corazón pleno de ellas. Octavio Paz es un poeta generoso en la lengua española. Para el poeta alemán el pensamiento sólo creció como sonido, es decir, palabra: una *boca* particular que se dirige hablando a un oído concreto,<sup>3</sup> por ello finalmente el motivo que representa su poesía es *la boca*. Para el poeta mexicano el pensamiento sólo creció como silencio, es decir, la idea: pensamiento que se anticipa a *la boca*, por esa causa el motivo más importante, en él, es el de *la frente*. Para Octavio Paz, la poesía es el fluido continuo del lenguaje cuya grieta de origen es la mente. Ambos poetas son indudablemente herméticos y, sólo de manera contingente, metafísicos.

La profundidad, en Celan, es una sombra de superficie que en continuidad infinita cae, el falso espesor de un plano -la superficie de tinta-: sombra derivada de la sombra. La profundidad es, repitámoslo, la irrupción del ojo en aquello que sólo concierne a los dioses: todo lo que no posee cuerpo, como las ideas, como la eternidad y como Dios. La profundidad real, hondura, sólo lo es hasta una cierta medida, después las diferencias de trayecto se hacen imperceptibles y surge eso que se le denomina como profundo. El poeta

---

<sup>3</sup> La filosofía judía de la época, principalmente la de Franz Rosenzweig (1997) aboga por un pensamiento en el que el otro, en tanto ser concreto, sea la condición de toda meditación filosófica. El nuevo pensamiento ha de ser un pensamiento hablado y no solamente uno pensado.

metafísico lo es siempre *per initiationem* o *per inspirationem*.<sup>4</sup> Lo profundo, en el poeta alemán, no es más que el despliegue hacia abajo, abismamiento de la sombra del árbol: la hierba oscura.<sup>5</sup> Para Octavio Paz, la profundidad, en la transparencia, es otro abismamiento, el de la luz en la superficie de otro plano, la hoja en blanco. La profundidad que surge de la superficie negra es oscura. La profundidad que surge de la superficie blanca es transparente. Quizá la poesía metafísica haya culminado, una de sus ramas, en dos áreas enteramente planas: en el de la tinta negra para Paul Celan, en el de la hoja blanca para Octavio Paz. La poesía de ambos es el juego de un tahr que avade hablar de la profundidad y que, sin embargo, sugiere una falsa hondura al señalar reiteradamente la superficie.

---

<sup>4</sup> Octavio Paz denuncia las implicaciones metafísicas de la poesía de Mallarmé, pero nunca habla sobre la propia y el lugar en que ella se inscribe: “el lenguaje de Mallarmé es un idioma de iniciados” (Octavio Paz, 1994: 66). La poesía trascendente es válida sólo en los iniciados (órficos), en los tocados por la divinidad (místicos) o en los inspirados o poseídos por una musa.

<sup>5</sup> El proceso de formación de profundidad puede ejemplificarse mediante fenómeno concreto: En su *Vida* el escultor Cellini describe por vez primera el fenómeno óptico llamado, en su honor, Halo de Cellini, según el cual la luz sobre la hierba mojada por el rocío de la aurora provoca un resplandor alrededor de las sombras. Las gotas poseen el espesor de una lente. La sombra que cae sobre el rocío le finge hondura porque sus contornos se fijan a acusa del resplandor de luz a su alrededor. El freno de luz provoca que la sombra al verse limitada se abisme sobre sí misma. La sombra es la hierba, la hierba mojada es principio del espesor o de la hondura fingida: profundidad. Recordemos a sor Juana: “Cuerpo finge formado / de todas dimensiones adornado/ cuando aún ser superficie no merece” (“El sueño”, 1951: 68). El proceso de formación de profundidad en una superficie blanca produce ausencia de color: la transparencia. La sombra es esa cosa siempre fugitiva al tacto, pues no es un cuerpo sino un segundo objeto.

## III. Dos poéticas

Para Celan, el *decir* poético es el acontecer anacrónico en *la boca* de aquella primera sombra que precedía en existencia a toda la creación. Si la oscuridad precedía a la luz, *ergo*, la sombra es el atributo verdadero de las verdaderas cosas.<sup>6</sup> Cuál es la labor del poeta sino la de predicar la sombra contingente de las cosas. Dicha tesis está inspirada en esa *midrash* de Moisés de León, quien habla de la luz no como una propiedad de los objetos, pues ella le pertenece por completo al ojo. El *decir* poético es, para Celan, la enunciación de un misterio, es decir, el anuncio en voz alta de que el lenguaje está constituido con la materia con la que todo origen está hecho: la noche. Lo único que incumbe al hombre de ese origen es lo que de él hay de anacrónico en las actuales cosas: la sombra. La luz, para Celan, sólo puede ser un atributo cegador ya que la oscuridad es, en el mundo, primordial. Para Paul Celan, la luz y la sombra son el mismo acontecimiento (sincronía).

De modo distinto, para Octavio Paz, el *decir* poético es el dirigir la clara luz de una lámpara hacia la sombra de una cosa con intención de disipar en ella las tinieblas, es decir, revelar el objeto los ojos de quien lo mira. Dicha tesis, por su parte, está inspirada en la ontología fundamental de Martin Heidegger, en donde el sentido último de verdad es *alethia*, es decir, desvelamiento. La iluminación del lenguaje trae consigo, según Paz, primero la iluminación de la cosa, luego la del ser de la cosa y, por último, su absoluta transparencia. La luz, en el poeta mexicano, es primordial pues otorga existencia visible a los objetos externos. Para Paz, el acontecimiento del primer día, el surgimiento de la luz, precede a la noche (diacronía).

---

<sup>6</sup> Es una intuición válida el que la creación del sol sea posterior al de la luz. El primer paso en la formación de las cosas tuvo que haber sido la separación entre la luz y las tinieblas. *Vérité éternelle*: la luz es el acontecer de la oscuridad, su brillo. *Vérité de Fait*: la estrella es un objeto contingente en su propia eternidad.

## IV. Elementos accesorios isotópicos

Los motivos que hemos estudiado, tanto en Octavio Paz como en Paul Celan, nos llevan a un sitio específico de discusión cognoscitiva sobre la poesía. El motivo nos conduce al tópicos. El tópicos designa o siguiere un lugar concreto (topos); ese lugar que es plano en Paz está iluminado y en Celan, que también es plano, está cubierto por oscuras sombras. Celan: poética de la sombra. Paz: poética de la luz. El tópicos, que define la poética de cada autor, es el de la luz para un poeta, Paz; mientras que en el otro, Celan, es el de la sombra.

Ahora bien, sabiendo ya lo anterior, podemos encontrar algunos otros elementos accesorios al tópicos que hemos designado a cada uno de nuestros autores. Ciertamente *la boca y la frente* son, en tanto motivos, elementos accesorios sin los cuales no habríamos podido llegar hasta aquí, pues nos condujeron al tópicos poético de Paz y de Celan alternativamente; de ninguna manera son los únicos motivos que articulan sus poéticas. El motivo no es sino un elemento accesorio. Veamos pues tres elementos accesorios más para confirmar la pertinencia de este estudio y, también, la importancia radical que tiene un detalle, un motivo en este caso, en el conocimiento verdadero de una cosa cualquiera. Un detalle en cada cosa es mejor que una abstracción en todas.

- El árbol

El árbol es sólo un modelo perfecto de una cosa, algo que, como cualquier objeto del mundo, está iluminado y completamente limitado en sus contornos; un modelo es un objeto realizado en el espacio y liberado de las corrosiones del devenir momentáneo. El

conocimiento aunque somero de las cosas, ya sean éstas grandes o diminutas, sólidas o líquidas, duras o blandas, impone de suyo cierta exigencia para poder mirarlas: la presencia de la luz. Un árbol es, pues, nuestro modelo perfecto para poder estudiar los efectos de luz y sombra sobre un objeto en cada uno de los autores que nos ocupan.

Para Celan, el poeta “pronuncia una palabra que arborece, promesa de sombras” (“En el arrebol de la tarde”, 2002: 84); la fronda de ese árbol son ramas de sombras (*plis selon plis*: conceptos). La sombra es “la verdifronda [Laubgrüner] de tus manos” (“Lo que se necesita de estrellas”, 2002: 327). La sombra del árbol, la del suelo, es su sombra segunda, esa que es anacrónica de la que antes poseyó un objeto durante la Noche previa a la creación;<sup>7</sup> la sombra en la fronda de ese árbol es una sombra derivada de la luz, es decir, un pliegue. Se sabe del árbol por su fronda. El árbol es una cosa frenada por la luz. Para Celan la fronda del árbol es una canasta de pliegues. El pliegue es una perversión de la luz.<sup>8</sup> Todo sendero es camino oscuro por mor de esa anacrónica de la Noche previa a la creación, la sombra. Ahora bien, luz primera, que es la cara de la noche, no engendró las cosas sino que tan sólo las hizo visibles. Empero, las cosas bajo la luz pierden ciertos atributos; uno de esos atributos es su original tiniebla. Por ello, enamorado de las cosas, para Celan, el poeta es todo lo que ha quedado tras la renuncia a la luz.

---

<sup>7</sup> Así pues, hay diferencia entre sombra primera, la que existía antes de la creación del mundo y sombra segunda o contingente, que es la sombra concreta de una cosa. Un ejemplo podría ser formulado así: Los vuelos más elevados de los pájaros sirven de comprobación de que las sombras desaparecen en el espacio (el señalamiento es de Plinio el viejo). Todo lo que posee sombra segunda, es decir, sombra contingente, es mortal: los hombres y las cosas. Todo lo que posee profundidad, es decir, sombra primera, es eterno: Dios y el alto hiperurano.

<sup>8</sup> Un ejemplo de formación del concepto es el siguiente: un barco se ve a lo lejos (el barco de Teseo), sólo si el viento mueve sus velas, superficie iluminada, puede nacer el concepto del barco. El pliegue es el concepto. El concepto es un pliegue, por eso, como señaló Gracián, el concepto es más puro en la metonimia y en la relación inverosímil del correlato (vela) y el sujeto (barco). Se sabe de las cosas de forma conceptual, es decir, no por el objeto mismo sino por sus atributos.

De distinto modo, Octavio Paz ve en el árbol la revelación o parusía de lo otro, la presencia sobrenatural de un objeto debido a la irrupción de la luz. El árbol es una cosa enteramente iluminada, en donde la iluminación significa creación. El árbol es pura luz: “en un tallo de cobre/ resuelto/follaje de claridad” (“Blanco”, 1999: 186). El eco no gratuito en el poeta mexicano viene de Vicente Huidobro: “silencio la tierra va a dar a luz un árbol”.<sup>9</sup> La luz da a luz una cosa pues la trae a su absoluta presencia. En la poesía de Paz, la irrupción de la luz en la creación aniquila la sombra de la primera noche y, en consecuencia, toda sombra contingente, incluyendo la del árbol. Para Paz un acontecimiento aniquila al otro: el día disuelve por entero a la noche. Ya en el mundo creado, las cosas se cumplen o transparentan o aniquilan por medio de la luz en la mirada.

Así pues, la sombra íntima de una cosa, relación genealógica entre la luz y la sombra, de Paul Celan contrasta con la luz como una sustancia ajena que irrumpe en el mundo de Octavio Paz. La relación entre la luz y la sombra no poseen en Paz una sola genealogía. Para Paz, la palabra es un árbol: presencia. Para Celan, la sombra de ese árbol es la palabra: ausencia. El autor de “Blanco” se instala en un sitio bajo la luz y de frente a un árbol, como frente a cualquier cosa. El autor de *Compulsión de Luz*, Celan, tiende su cuerpo bajo la sombra de ese mismo árbol para predicar así la sombra de los objetos.

- La hierba

La hierba es la verdadera sombra del árbol. La hierba es, por su lado, el modelo de una cosa no iluminada puesto que crece bajo la sombra. La hierba es, para Celan, palabra escrita:

---

<sup>9</sup> Vicente Huidobro, 2004: 42.

“hierba, separadamente escrita. Las sombras, blancas,/ con las sombras de los tallos:/ ¡No leas más- mira! /¡No leas más- anda!” (“Angostura”, 2002: 144). Para el poeta judío escribir significa caminar sobre hierba oscura, disipar la tinta, porque esa experiencia sensible trae consigo la evocación de oscuridad primordial en las cosas todas. Toda escritura es una sombra sólo en la medida de que esta sombra es contingente. La hierba de Celan es la tinta de Mallarmé junto a la escritura críptica de Daniel Czepko. La tipografía no dejará nunca de manchar el blanco, siempre hará una sombra como, a su vez, el árbol dejará crecer la hierba. Para Celan no hay escritura ni lectura que sean claridad, la razón: las cosas se resisten a la luz.

Para Octavio Paz, “verdea la palabra” (“Blanco”, 1999: 490). La palabra crece verde como crece la hierba. “Verdear” es la manera en que Paz expresa la capacidad, de la boca, de decir “verdades”. Para el poeta mexicano las cosas buscan la luz. La hierba crece sólo si se deja al abrigo del sol y no la abrigo de la sombra. La hierba es, en realidad, antes de ser palabra una idea. La relación de la hierba y el árbol se da de modo independiente pues ambas significan luminosidad y abundancia. La hierba y el árbol significan también la hoja en blanco. Si son ilegibles las cosas es porque no hay nada escrito en ellas: “la tinta verde crea jardines, selvas, prados,/ follaje donde cantan las letras, palabras que son árboles/frases que son verdes constelaciones” (“Escrito con tinta verde”, 1999: 128) pues finalmente: “todo lo que queda es la transparencia”.

- Los cuerpos

Es posible explicar dos posiciones fundaméntales en los poetas que hemos estudiado mediante la teoría de luz y sombra, a saber, la condición humana de soledad, en Paz, y la de compañía, en Celan. Para Celan no puede haber soledad; para Paz la soledad es la condición dominante. Aunque siguiendo a Martin Heidegger, el autor de *El laberinto de la soledad* nos hable de “la esencial heterogeneidad del ser” (Octavio Paz, 1994: 148), la condición dominante en su poesía y en su trabajo ensayístico es la del cuerpo solitario, el uso desmesurado del *yo* poético lo confirma. Celan, en cambio, quien sigue de cerca las reflexiones de Martin Buber y de Franz Rosenzweig, la condición plural o de compañía es inherente al hombre. Todo hombre es doble en la medida en que habla o escribe para unos ojos y para unos oídos ajenos y concretos. El pensamiento, para Celan, es un acto comunicativo en el que el hombre se expresa a sí mismo, dicho acto puede, por supuesto, realizarse muchas veces de manera callada pero ello no implica que tenga una absoluta autonomía, es decir, que se realice todo el recorrido del entendimiento dentro de una solitaria frente: se piensa para el otro. Para Octavio Paz, en cambio, el pensamiento es la relación solitaria entre el hombre y las cosas; y no entre dos hombres y una tercera cosa, como para Celan. Para el poeta Alemán hay siempre una interacción entre los cuerpos.<sup>10</sup>

Hablar de sí mismo no significa pensarse así mismo. Todo hablar es una acción y todo

---

<sup>10</sup> Celan no era hombre apolítico en tanto que se relacionaba con otros hombres en un tiempo determinado; una lectura política de su obra es posible por esa causa. Un craso error es limitar su poesía a ese único contexto. Gustaba de decir Celan que el poeta es el ser más temporal que existe y por tanto en relación con los otros hombres. La política no se trata de un mero corpus (aquí cuerpo es importante) de empresas realizadas sino de un anima. Usurpar la mirada de la Gorgona es suponerle hondura a la imagen del monstruo, es decir, fingir que la mirada propia coincide con la mirada de ese ser cuyos cabellos son serpientes. La Gorgona hace que los cuerpos, o sus simulacros, se cumplan como piedras. La política no puede ser abordada mediante la mirada de los dioses (crueldad), por eso la usurpación, como mero proceso derivado de tal mirada, es siempre falsa. La política no es un cuerpo. La verdadera política no existe sino como interacción entre cuerpos verdaderos (hombres).

hablar versa sobre las cosas del mundo y está dirigido a alguien. *La boca* es el órgano por el cual el hombre se expresa, por eso, en la anatomía del cuerpo, su importancia es primordial.

Para Octavio Paz la soledad cae en silencio sobre dos cuerpos, los amantes. Sólo en ellos la interacción es más cierta, porque los cuerpos de los que se aman se apartan del mundo y el mundo mismo los aparta. La política para el poeta mexicano no estriba en la interacción entre los cuerpos que se aman o simplemente entre los que interactúan, sino que ella tiene una existencia propia. La política es el mundo; la relación cierta entre los cuerpos son los amantes. Para Paz, los cuerpos están solos porque sus contornos están limitados por la luz que los frena. Para Celan los hombres están siempre acompañados porque en la oscuridad no hay contornos, todos los cuerpos son sombras.

Así pues, un elemento accesorio pertinente nos conducirá siempre al tópico de un autor. A partir de ese tópico es posible establecer una poética determinada. Y, finalmente ya en el tópico es fácil tejer cadenas semióticas de isotopías que nos permiten leer el conjunto de temas, motivos y estilo que definen a un autor concreto.

En breve resumen hasta ahora: el motivo de *la boca* se encuentra afectado en la obra de Celan por atributos de color oscuro y en la de Paz por atributos de luminosidad. *La boca* significa para ambos: palabra, lenguaje, sonido. El motivo de *la frente* se encuentra en ambos escritores afectado por la oscuridad, el color que le atribuyen a éste es el negro junto a toda su escala tonal que va del oscuro más opaco, pasa por la sombra y se abisma hasta la penumbra. El motivo de *la frente* funciona en los poetas que hemos estudiado como metáfora que señala la reflexión y, con ella, el pensamiento, la idea y el concepto.

## CONCLUSIONES

El plan de este viaje fue el siguiente: analizar dos motivos, los mismos, en dos poetas distintos: *la boca* y *la frente*. No hay más pretensión en aquí que la de mirar dos elementos accesorios en la poesía de dos poetas igualmente importantes: Octavio Paz y Paul Celan. El estudio primeramente temático nos hizo posible, ya en una segunda jornada, encontrar autores comunes a cada poeta, como también los hubo distintos, de quienes cada quien sustentó su reflexión acerca del *decir* poético: Stéphane Mallarmé y Martin Heidegger. Estos últimos nos permitieron establecer diferencias radicales entre Octavio Paz y Paul Celan. Si bien ambos poetas eran asiduos lectores de tales autores cada uno de ellos los interpretó y los asumió de manera distinta. Así pues, y mediante procesos analógicos, que muchas veces resultaron verdaderos contrapuntos, pudimos, en una tercera jornada, encontrar el tópico que concreta la poética de cada autor: la luz y la sombra. Finalmente para culminar este viaje, anoto algunos hallazgos sobre la poética de Octavio Paz. La tesis fundamental de dichos hallazgos, que no son otra cosa sino sencillos señalamientos, es la siguiente: la obra poética de Octavio Paz, inscrita en la mejor tradición literaria hispánica, se trata de una estética de la luz y del efecto luminoso que esa sustancia produce sobre los objetos del mundo.

El estilo de la poesía del premio Nobel es, pese su dilatado alejamiento, gongorino. La lírica de Paz está enteramente cargada de imágenes poéticas, ya sean visuales, o ya sean sonoras. Lo que la generación del 27, y posteriormente Octavio Paz, aprende de Góngora es la precisión sentenciosa de versos contruidos con analogías contundentes. Empero, seducido por la imagen, el poeta mexicano explora menos sus propias metáforas porque se aventura en busca de nuevos hallazgos poéticos; la cuestión cuantitativa del discurso le es

importante. La imagen petrifica, a veces brevemente y otras veces de modo no tan breve, los procesos de entelequia. Góngora está cargado sintácticamente y visualmente; Paz es de un barroco visual y, a veces, métrico- en “Piedra de Sol” y en “Blanco”, por ejemplo-. Sin embargo, su poesía no llega a poseer la complejidad que atavía a las *Soledades*. El poeta mexicano no dejó nunca de ser alumno de grandes maestros como Quevedo, Góngora y Sor Juana. Octavio Paz, a pesar de sus muchos distanciamientos, es hijo de la más alta tradición hispánica y, al mismo tiempo, coquetea con la poesía metafísica alemana del Romanticismo. La poesía metafísica probablemente debió haberse culminado en el movimiento romántico. No obstante, el poeta mexicano la continúa hasta ya muy avanzado el siglo XX. La formación que recibió Paz en filosofía de la época – Heidegger y Husserl principalmente- orientó su preocupación poética hacia una justificación ontológica de la misma. La profundidad metafísica, ya no válida como disposición poética del siglo XX- al menos eso es lo que yo pienso-, se culmina para en una superficie plana: el blanco de la hoja de Mallarmé. Todo pensamiento se apaga en el lugar del que se ha desprendido: la superficie de las cosas.

Los epítetos que ha merecido la obra lírica de Octavio Paz son del corte siguiente: “poesía de la luz”, “poesía de iluminación” y “poesía de destellos metafísicos”, pues su lírica es el lugar literario en donde la luz atraviesa casi todas las imágenes. La luz del blanco, suma de todos los colores, es la lámpara con la que nuestro poeta penetra el mundo. Acaso haya escogido Paz, antes que a la sombra, la luz sólo porque ésta parece no sugerir un oscuro misticismo arcaico. Octavio Paz: iluminador profano, que no pagano, de las cosas.

Con la anterior comparación es posible comprender mejor la tradición de la que se desprende y continúa Octavio Paz. Una tradición en la que todo parte de una desaparición:

la de los objetos. El concepto es en ella, a veces, la culminación de las cosas bajo la luz: la fijeza o el tiempo que resisten los objetos ante la luz. El concepto es, otras veces, la coincidencia entre *res* y *verba*: la luz. De un modo más fundamental en nuestra tradición se confunden las cosas, la piedra con el agua y el agua con la piedra, a causa de la intensidad de la luz que las iluminan. En la poesía hispánica la sustancia lucida es un elemento importante ya que justifica la creación del concepto, rara contingencia del entendimiento. El concepto es esa iluminación, después de su sendero de sombra, que nada aporta al mundo epistémico ya que únicamente es un acto posibilitado por un brillo con sentencia de caducidad. Por eso la creación de abundantes imágenes, o de fatigosos retruécanos, es el elemento primordial en nuestra tradición literaria. El concepto poético, en la metáfora, le otorga valor de conocimiento momentáneo a la poesía. En la tradición que Celan representa ni las imágenes abundantes ni un barroco gongorino son importantes ya que ella se trata de una tradición crédula, donde no hay concepto contingente sino idea eterna: Dios, Espíritu, Ser, etc.

Octavio Paz representa en poesía eso que en filosofía ha sido denominado metafísica de la presencia. La metafísica de la presencia, como la poesía de Paz, se fundamenta en una génesis de la luz. La apuesta por la presencia actual de las cosas en el acontecimiento poético. Las cosas son, en el mundo, presencias reales gracias a la denuncia de la luz. El autor de "Blanco" sigue de cerca los pasos dados por Mallarmé sin desprenderse de la música de Góngora. La escritura negra del francés deviene clara y transparente porque también la escritura es música si se lee o canta: entidad no visible. Para él los versos son oscuridad en el papel; y los versos de Góngora, "luces que ciegan" (Octavio Paz, 1994: 107). Lo que en Góngora es claridad, una piedra en el fondo del agua, en Paz es transparencia. Quizá lo monstruoso de Góngora es que jamás coquetea con la

profundidad; sus versos no son más que analogía y ritmos perfectos junto a una erudición abrumadora. Paz es ritmo gongorino con un muy cercano contacto con la poesía metafísica de Mallarmé y con la poesía alemana.

Sin duda la soledad es uno de los temas que obsesionó a Paz. El mexicano como hijo de dos razas, es un ser híbrido y solitario, sugiere el autor en *El laberinto de la soledad*. El hombre mexicano es como un mulo, sin genealogía. Un cuerpo es otra cosa que está iluminada por la luz. La luz figa los contornos de las cosas. Sólo a causa de la luz todos los cuerpos limitados por sus formas están solos.

La luz trae una cosa a su propia presencia. Por ello para Paz todo es presencia: luz. Ahora bien, el hermetismo metafísico, órfico en occidente, supone una génesis, evento primordial en el que un conocimiento es revelado únicamente a los iniciados, o el acontecimiento mismo de la unión mística. El *verbum* en él está ricamente dotado de sentido, aunque ese sentido implique un *mysterium*: pensamiento *ab ovo*. El poeta supone un contenido a las palabras, a las ideas y a los conceptos aunque este sea pura luz: transparencia y vacío. El vaso contiene al agua y el agua contiene al vaso. El misterio de la existencia de la palabra, para Paz, puesto que justifica su poesía de estatura metafísica, está en la luz primera que dio existencia a las cosas de la Noche. El lenguaje es para el poeta mexicano la prueba fehaciente de la parusía de la luz y, en consecuencia, la del mundo. Para autor mexicano no existe sombra alguna en la circunferencia de lo que existe. La poesía nace por el asombro de la luz. Para Octavio Paz lo que la poesía debe decir es la iluminación de las cosas mediante el lenguaje.

Una opinión sencilla: la tesis de Celan me parece más cierta que la de Paz. La luz no precede, en actualidad, a las tinieblas, ni éstas a aquella. La poesía debe ser clara a pesar de que el objeto mismo de su discurso no abandone nunca su sombra. Si la luz se filtra como

por una hendidura en medio de las tinieblas es porque ésta no antecedió en existencia a la oscuridad sino que es su brillo: toda iluminación produce sombra y toda sombra engendra brillo. Yo pienso que la literatura no dice lo indecible sino que, como Kant suponía del arte, de ninguna forma puede hacerlo, por eso el lugar del arte es el de la sombra. Eso pienso.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía directa:

CELAN, Paul. *Obras completas* (Trad. José Luis Reina Palazón), Trotta, Madrid, 2002.

PAZ, Octavio. *Obra Poética (1935-1988)*, FCE, México, 1999.

\_\_\_\_\_. *Obras completas, La casa de la presencia*, vol. 1, FCE, México, 1994.

### Sobre literatura comparada

BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada* (Trad. Isabel Núñez), Siglo XXI, México, 1994.

GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002.

GUILLEN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso; Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.

GUYARD, Marius-Francois. *La littérature comparée*, Presses Universitaires de France, París, 1951.

### Sobre pensamiento y lenguaje

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera* (Trad. Manuel Arranz Lázaro), Pretextos, Valencia, 1989.

ROSENZWEIG, Franz, 1989. *El nuevo pensamiento* (Trad. Isidoro Reguera y Francisco Jarauta), Visor, Madrid, 1989.

\_\_\_\_\_. *La estrella de la redención* (Trad. Miguel García-Baró), Sígueme, Salamanca, 1997.

## Sobre Octavio Paz

AGUILAR, Mora Jorge. *La divina pareja*, Era, México, 1976.

BEUCHOT, Mauricio. *El ser y la poesía*, Universidad Iberoamericana, México, 2003.

BRADU, Fabiene. *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, UNAM y UV, México, 2004.

LEMAITRE, Monique. *Octavio Paz. Poesía y poética*, UNAM, México, 1976.

PHILLIPS, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* (Trad. Tomás Segovia), FCE, México, 1976.

SANTI, Enrico Mario. *Estudios y diálogos con Octavio Paz*, FCE, México, 1997.

ULACIA, Manuel. "Blanco: Tantrismo y Mallarmé" en *Anuario de la fundación Octavio Paz*, 1, Fundación Octavio Paz, México, 1999: pp. 87-111.

XIRAU, Ramón. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, Serie del volador, México, 1970.

## Sobre Paul Celan

CARO, del Adrian. *The Early Poetry of Paul Celan in the beginning was the word*, Louisiana State University Press, Louisiana, 1997.

BOLLACK, Jean. *Piedra de corazón: un poema postumo de Paul Celan*, Trotta, Madrid, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poesía contra poesía: Celan y la literatura*, Trotta, Madrid, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, París, 1986.

\_\_\_\_\_. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (Trad. Ana María Palos), Siglo XXI, México, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *¿Quién soy yo y quién eres tú?* (Trad. Adan Kovacsics), Herder, Barcelona, 1999.

FELSTINER, John. *Paul Celan. Poeta, Sobreviviente, Judío* (Trad. Carlos Martín y Carmen González), Trotta, Madrid, 2002.

PÉREZ GAY, José María. “Paul Celan: una cicatriz que no cierra” en *Sin perdón ni olvido*, UAM, México, 1998: pp. 87-92.

SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje* (Trad. Germán Cano), Pre-textos, Barcelona, 2006.

SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan* (Trad. Arnau Pons), Trotta, Madrid, 2005.

TREVERSO, Enzo. “Paul Celan et la poésie de la destruction” en *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Les Éditions du Cerf, París, 1997.

WÖGERBAUER, Werner. “L'engagement de Paul Celan” en *Etudes germaniques*, vol. 55, n°3, 2000: pp. 595-613.

#### Sobre Retórica

GRUPO M. *Retórica General*, Paidós, Barcelona, 1987.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2004.

#### Otros

ARENDDT, Hannah. *Una revisión de la historia judía y otros ensayos* (Trad. Miguel Candel), Paidós, Barcelona, 2004.

- BLOOM, Harold. *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Trad. Margarita Valencia), Anagrama, Barcelona, 2002.
- BÖHME, Jacob. *Aurora*, Alfaguara, Madrid, 1979.
- BUBER, Martin. *Cuentos jasídicos I y II* (Trad. Luis Justo), Paidós, Barcelona, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue* (Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta) Paidós, Barcelona, 1989.
- DE QUINCEY, Thomas. *Los oráculos paganos*, (Trad. José Rafael Hernández Arias) Valdemar, Madrid, 2005.
- ECKHART, Maestro, 2003. *El fruto de la nada y otros escritos* (Trad. Amador Vega Esquerria), Siruela, Madrid, 2003.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*, vol. I y II, Biblioteca Castro, Madrid, 2000.
- GOROSTIZA, José. *Poesía y poética*, Colección Archivos, Madrid, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía* (Trad. Samuel Ramos), FCE, México, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ser y tiempo* (Trad. José Gaos), FCE, México, 2002.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *F.H. obra Completa* (Trad. José M. Valverde), Libros río nuevo, Barcelona, 1979.
- HUSSERL, Edmond. *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo* (Trad. Agustín Serrano de Haro), Trotta, Madrid, 2002.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*, Editorial Universitaria, Chile, 2004.
- IDEL, Moisés. *Mesianismo y misticismo* (Trad. Miriam Einsenfeld), Riopiedras ediciones, Barcelona, 1994.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *El baño de diana*, Tecnos, Madrid, 1990.

LEZAMA, Lima José. *Obras Completas II*, Aguilar, México, 1997.

MALLARMÉ, Stephané. *Obra poética* (Trad. Ricardo Silva-santisteban), Hiperión,  
Madrid, 1980.

\_\_\_\_\_. *Prosas* (Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán), Alfaguara, Madrid,  
1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra* (Trad. Juan Carlos García), Sarpe, Madrid,  
1983.

PESSOA, Fernando. *El regreso de los dioses* (Trad. Ángel Crespo), El acantilado,  
Barcelona, 2006.

RICOEUR, Paul. “La marca del pasado” en *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana,  
núm. 13, año 7, 1999.

SCHOLEM, Gershom (edición). *Zohar. El libro del esplendor* (Trad. Pura López Colomé),  
UAM, 1984.

SOR JUANA. *El sueño*, Imprenta Universitaria, México, 1951.

VARIOS. *Poesía alemana del Barroco* (Trad. Artur Quintana), Bosch editorial, Barcelona,  
1981.