

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA IMAGEN DEL CUERPO EN *LADERA ESTE* DE OCTAVIO PAZ**

**Ana Patricia Farfán Briseño**

**Asesor: Dr. Sergio Ugalde Quintana**

**2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **AGRADECIMIENTOS:**

A mi asesor, el Dr. Sergio Ugalde Quintana, por la sabia dirección de ésta tesis y su pasión por la poesía.

A mis sinodales, el Mtro. Carlos Antonio de la Sierra, el Mtro. Israel Ramírez, el Dr. Adrián Muñoz y la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez, por sus sensibles y eruditos comentarios sobre mi trabajo, así como por su disposición a ayudarme.

Y a todos mis familiares y amigos que me apoyaron y motivaron a seguir adelante, Muchas gracias. Un agradecimiento especial a Coco Bueno, Jeanett Ugalde, Marcela Ponce e Itzel Martínez, cuyas pláticas en torno al tema de mi tesis me ayudaron a aclarar lo que quería decir.

*A Ricardo Farfán y Ramona Briseño*

## Índice

Introducción .....	1
Capítulo 1: La imagen y el cuerpo	
1.1. La imagen y el deseo.....	14
1.2. La imagen poética en <i>El arco y la lira</i> .....	22
1.3. La imagen poética y el cuerpo.....	24
Capítulo 2: La imagen del cuerpo en <i>Ladera este</i>	
2.1. El cuerpo sentido.....	38
2.1.1. La vista en <i>Ladera este</i> .....	42
2.1.2. Los sentidos en <i>Blanco</i> .....	47
2.2. El cuerpo amado.....	54
2.3 El cuerpo sagrado: la influencia de Oriente.....	63
2.3.1. Taoísmo y Tantrismo en la imagen del cuerpo en <i>Ladera este</i> .....	70
2.4. El cuerpo como signo.....	84
2.4.1. El cuerpo y el discurso del arte contemporáneo en <i>Ladera este</i> .....	88
2.4.2. El cuerpo como signo poético en <i>Blanco</i> .....	98
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	110

## Introducción

¡Oh, si él me besara con besos de su boca!  
Porque mejores son Tus amores que el vino.  
A más del olor de tus suaves ungüentos,  
Tu nombre es como un ungüento derramado;  
Por eso las doncellas te aman.<sup>1</sup>

Su nombre: “ungüento derramado”, semen, poder creador; en esta fusión del espíritu y la materia, a la divinidad se le alaba y se le ruega como a un amante. En estos versos bíblicos se puede constatar la naturaleza sagrada del pacto entre la palabra y el cuerpo, y la presencia de la poesía en ese pacto. El poeta Octavio Paz (1914-1998), fiel a esa antigua alianza, concibe una poesía donde el cuerpo revive su relación con la palabra. Una poesía que le devuelve lo sagrado no al cuerpo de los dioses sino al del hombre. Una, también, donde el cuerpo es un signo fundamental para la interpretación del mundo.

El cuerpo, esa realidad que, dada su desconcertante inmediatez, con frecuencia olvidamos<sup>2</sup>, no sólo se asocia con la parte visible del ser humano en el sentido que representa una realidad “de hecho”, sino, también, porque posibilita una imagen: ¿qué elementos comparten la poesía y la imagen del cuerpo humano?, ¿de qué manera pueden ir juntas estas palabras?, ¿qué experiencias generan?, ¿cómo transforman mutuamente su lenguaje?, ¿cómo percibimos nuestro cuerpo desde su imagen poética? Y la pregunta aquí

---

<sup>1</sup> “Cantar de los Cantares” Vers. 2-3 en La Biblia, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994, p. 536.

<sup>2</sup> J.P.Sartre escribe: “El cuerpo es aquello ‘de que se hace caso omiso,’ ‘lo que se calla’ y es, sin embargo, aquello que ella es; la conciencia, inclusive, no es nada más que el cuerpo; el resto es nada y silencio” (*El ser y la nada*, Buenos Aires, ed. Losada, 1972, p. 417).

fundamental: ¿podrían responderse estos cuestionamientos a través del estudio de la imagen del cuerpo en *Ladera este* de Octavio Paz?<sup>3</sup>

El grueso de su obra abarca fundamentalmente los géneros de poesía y ensayo; sus obras completas constan de 15 tomos que incluyen correspondencia, entrevistas y artículos periodísticos.<sup>4</sup> El espíritu de largo aliento que ya se percibía al leer sus libros sobre política, literatura, arte, historia, antropología, –por citar las áreas más recorridas – se hace físicamente patente al conocer sus obras completas: son una enciclopedia; pero se trata de una peculiar: la de un poeta; un compendio de obsesiones que no por ello nos privan de una visión general de nuestra época, de nuestro mundo; una donde reina la metáfora sin excluir la hipótesis y el fundamento. Ahora bien, desde nuestra perspectiva, el cuerpo tiene un lugar privilegiado. Y a este tema se le encuentra, como quizá cualquiera que quiera estudiarse de este autor, relacionándose con otros.

Paz es autor de una obra que ha generado acercamientos de distinta índole; la bibliografía sobre ella cuenta con reseñas, entrevistas, estudios críticos, etcétera. Julio Cortázar habla de una estrella de mar “que condensa las razones de nuestra presencia en la Tierra” para referirse a su obra;<sup>5</sup> por su naturaleza, rica en temas particulares que apuntan a lo universal, rica en temas universales que apuntan a lo particular, es una donde el tema del cuerpo aparece como aquello que –para seguir con la metáfora de Cortázar – posibilita la cohesión de sus aristas.

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Ladera este*,<sup>4</sup> ed., México, Joaquín Mortíz, 1984. Cada vez que se cite este libro ya sea en nota a pie de página o entre paréntesis a un costado de los poemas se hará con la abreviatura *LE*.

<sup>4</sup> Cf. Adolfo Castañón, *et.al.*, *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, México, CONACULTA-FCE, 1994. La edición de las obras completas de Paz por la editorial FCE estuvo a cargo de su autor. En 1994 fueron presentados los primeros seis tomos con la presentación de varios críticos como Adolfo Castañón, Ramón Xirau, Enrico Mario Santí, Anthony Stanton, entre otros.

<sup>5</sup> Cf. “Homenaje a una estrella de mar”, en Ángel Flores, Ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortíz, 1974, pp.13-15.

Una de las necesidades de Paz al concentrar sus temas, al dirigirlos a un centro, es la recuperación de la realidad, –una realidad con mayúscula, como apunta Elsa Cross –,<sup>6</sup> cuya fuerza es ser la posibilidad de otras; una recuperación, así mismo, de la Unidad... “Unidad” parece repetirnos el poeta desde cada idea por más alejada que esté del centro, desde cada verso por más excéntrica que sea su perspectiva. En este sentido, el tema del cuerpo tiene un papel importante. ¿Cuál es la unidad real más inmediata sino la del cuerpo?, aunque, en general, la visión moderna sobre él sea la de uno fragmentado: el de las disciplinas especializadas. Aquí cabe adelantar que Paz mira con recelo la visión historicista y enfrenta las ideas “progresistas”; para él, el cuerpo no es propiedad de la antropología, ni de la política, ni de la medicina, ni de la sicología, sino del hombre; el cuerpo, en su obra, recupera humanidad y unidad.

Si la poesía es una forma de conocimiento, en la poética de Paz el cuerpo es el medio para ese conocimiento. Lo que se verá es cómo nuestro autor no sólo busca decirnos algo sobre nuestro propio cuerpo, dada su situación marginal en un mundo dominado por la visión científica –que lo concibe fundamentalmente como un obstáculo para la “vida eterna”–, lo que hace, además, es crear un sistema poético donde el cuerpo es un signo que apela al intelecto y a los sentidos: huele, ve, oye, toca, piensa. Acaso un acercamiento de la mano de este tema a su libro *Ladera Este* nos pueda dar elementos para ahondar en su obra y al mismo tiempo conocer (conocimiento emotivo, como escribió Xirau, “especialmente eficaz y vital”<sup>7</sup>) “lo que puede un cuerpo”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Cf. Elsa Cross, *Los dos Jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, México, CONACULTA, 2003, p. 87.

<sup>7</sup> En *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*, México, El Colegio Nacional, 1993, p.8.

## El cuerpo en *Ladera este*

La elección de *Ladera este* entre los demás libros de poesía de Paz responde al hecho de que aquí el tema del cuerpo adquiere una dimensión cósmica; es uno en relación con la totalidad; sus apariciones, incluso, van haciendo un camino que culmina con *Blanco*: el poema-cuerpo.<sup>9</sup> Como señala Manuel Ulacia:

Se puede afirmar que la escritura de este poema largo es la culminación de un periodo que se inicia con *Salamandra*. Esta etapa está marcada por una transformación en la poética del poeta. A partir de ese libro se empieza a configurar el poema-objeto, el poema-signo.<sup>10</sup>

Es decir: no sólo vamos a encontrar en *Ladera este* el poema del cuerpo, (el que parte de lo sentido) sino también el cuerpo del poema (la escritura que demanda su propia realidad, y más aún: ser un cuerpo). Ahora bien, también encontraremos el cuerpo como signo poético. Esto se refiere a la intención por parte de Paz de colocar al cuerpo como señal de otra cosa.<sup>11</sup>

Aunque también contamos con un libro de poesía en prosa, posterior a *Ladera este*, que trata el tema del cuerpo en relación con la escritura, *El Mono Gramático* (1974) éste continúa –y, ciertamente, lleva lejos – los hallazgos del libro que nos ocupa.

Ahora bien, el cuerpo en *Ladera este* es fundamental porque encarna el ritual del amor y la poesía. Lo anterior también se explica desde el punto de vista biográfico: en

---

<sup>8</sup> B. Spinoza en un pasaje de su *Ética* afirma: “Y el hecho es de que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo”(Apud. Ximo Brotons en Michel Onfroy, *Teoría del cuerpo enamorado*, España, Pre-textos, 2002, p. 9).

<sup>9</sup> *Blanco* fue publicado en 1966 pero después Paz lo incluyó en *Ladera este* en 1969.

<sup>10</sup> Manuel Ulacia, *El árbol milenario*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 297.

<sup>11</sup> Tomaremos como definición de “signo” la siguiente: “la determinación correspondiente del signo en la medida en que se mantiene en la tradición aristotélica, se interpreta siempre como ‘no motivado por naturaleza’ y, al mismo tiempo, como establecido intencionalmente” (Eugenio Coseriu, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 26).

India, Paz se casa bajo un árbol de *nim* con Marie Jose Tramini; el poeta crea un cuerpo que brota al mismo tiempo de la visión y del pensamiento, de la naturaleza y de la palabra, de la tradición literaria y de su vida: el cuerpo de la mujer; por el cual es posible la “realidad” del cuerpo, del mundo.

En 1952 Paz visita por primera vez la India, motivado por ese encuentro escribe “Mutra”, “primera traza de la India en la poesía de Octavio Paz”.<sup>12</sup> Después de ese viaje volvería como embajador de México a Nueva Delhi; *Ladera este* es un testimonio de su estancia en ese lugar. Pero no es el único; el período que comprende este libro (1962-1968) también nos remite a una serie de ensayos de suma importancia: *Cuadrivio* (1965), *Puertas al campo* (1966), *Corriente alterna* (1967), *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo* (1967) y sólo un año después de su renuncia a la embajada de la India (en señal de protesta por la represión al movimiento estudiantil de 1968 ejercida por el gobierno de Díaz Ordaz), sale a la luz *Conjunciones y disyunciones* (1969). Manuel Durán señala la concomitancia de dos hechos en esta década: que Paz descubriera a la India en todo su esplendor y que, simultáneamente, conociera al estructuralismo, específicamente la versión francesa representada por Claude Levi-Strauss: “*They seems to balance each other, to “need” each other*”.<sup>13</sup> Por un lado, “en la India el peso del origen adquiere mayor gravitación”,<sup>14</sup> recordemos aquí la valoración del antropólogo francés sobre el “hombre primitivo”, y por

---

<sup>12</sup> Saúl Yurkievich, “Ladera oriental de Octavio Paz” en *Vuelta*, No. 254, enero 1998, p. 30.

<sup>13</sup> Manuel Durán, “Irony and sympathy in *Blanco* and *Ladera este*” en *The perpetual present. The poetry and prose of Octavio Paz*, Universidad de Oklahoma, 1973, p. 69.

<sup>14</sup> “La India remite a lo remoto, a lo ancestral, saca a Paz de la historia sucesiva y prospectiva, lo coloca fuera de la cuenta y la caída. Lo humano allá recobra las solidaridades del comienzo, vuelve a estar inmerso en el cosmos, recupera el vínculo con los otros reinos naturales, vínculo universal...” (Saúl Yurkievich, *Idem*).

otro lado, en las entrañas del estructuralismo encontramos algunas semejanzas con la filosofía oriental, como la estructura binaria del pensamiento.<sup>15</sup>

Julia A. Kushigian, en su ensayo sobre el orientalismo en las obras de Paz, nos habla de la necesidad de hacerlo a través del diálogo entre su obra poética y ensayística: “[...] *many critics have arrived at the conclusión that Paz’s essays and poetry are inseparable*”<sup>16</sup>. Se trata de una relación simbiótica: tanto su poesía es una de ideas así como en sus ensayos abundan las metáforas, las imágenes, es decir, los recursos poéticos. Además, Paz es heredero de una tradición literaria conformada por escritores como Mallarmé, Eliot y Valery, quienes concebían una literatura inseparable de la crítica, es decir, una actividad artística y, simultáneamente, una constante reflexión en torno a las obras. Más aún: que la crítica fuera consustancial a ellas. Tanto la poesía como la prosa ensayística son para Paz formas de conocimiento. Ambas se complementan y para interpretarlas resulta provechoso tender puentes entre ellas; es por esa razón que a lo largo de la tesis las citas de algunos ensayos de Paz, sobre todo los escritos durante la década de los sesentas, apoyarán nuestra inmersión en la poesía.

---

<sup>15</sup> “*Buddhism and Hinduism, at least in their tantric forms, predicate the achievement of liberation in this life though the fusion of opposing elements: feminine and masculine, the material and the spiritual, the sexual act and the aesthetic act. i. e., body and no-body wich simpy symbolizes and binary pair composed of opposing elements. [...] Liberation, realizing the void, is possible here and now according to the practices in both Buddhism and Hinduism, and this achieved through the absorption or fusion of contrasting elements*”, (Julia A. Kushigian, “‘Ríos en la noche: fluyen los jardines’: Orientalism in the Work of Octavio Paz”, *Hispania: A Journal Devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 70, no. 4, dic. 1987, p. 780).

<sup>16</sup> Julia A. Kushigian, *Ibid*, p. 776.

El orientalismo de Paz “*is a mixture of exhaustive study, of philosophy and literature read in Europe, and of personal experiences resulting from a prolonged stay in India.*”<sup>17</sup> Una fusión de lecturas y vivencias y también una confirmación de intuiciones que ya venía trabajando tiempo atrás. Así, el encuentro con Oriente significó la encarnación de sus obsesiones. Tal es el caso del cuerpo.<sup>18</sup> Y visto ya no sólo desde su propia experiencia, sino de manera general, el poeta, en una entrevista con Julián Ríos, habla sobre la concitación de dos hechos: la reaparición del cuerpo en Occidente y nuestro interés por Oriente:

No es accidental que la reaparición del cuerpo coincida con nuestro interés por el oriente. No pienso que vamos a repetir las experiencias espirituales de las religiones y las filosofías de oriente, pero es evidente que estamos a punto de descubrir ciertas verdades análogas –no semejantes– a las descubiertas hace dos mil años por los orientales. Ante todo la conciencia del instante, no en el sentido de los hedonistas de la antigüedad grecorromana y tampoco en el de los hedonistas del siglo XVIII. El instante como fusión de los contrarios y abolición de la sucesión.<sup>19</sup>

Paz es más occidental que nunca al plasmar su visión sobre Oriente, es decir: es un hijo legítimo del Romanticismo cuyo acercamiento a ese mundo representa el contacto con la “otredad”, conlleva su idealización e implica una crítica a Occidente; y aquí cabe mencionar lo que dijo al respecto A. Breton, en un tono más bien descarado: “¡Ay! Oriente, tú que no puedes ser más que un símbolo”.<sup>20</sup> *Ladera este*, como Manuel Durán ha escrito, oscila entre la visión extática y la irónica.<sup>21</sup> La primera lo acerca a la experiencia sagrada oriental y la segunda a lo que Occidente obtuvo a cambio de ella: la ironía, a partir del cambio en su cosmovisión que implicó el Racionalismo. Cuenta, además, con una serie de

---

<sup>17</sup> Julia A. Kushigian, *Ibid.*, p. 785.

<sup>18</sup> Por ejemplo, sobre la influencia de las corrientes filosóficas orientales escribe Javier González “en particular el tantrismo que rechaza la tentación teísta, limitándose a los procesos del ritual, ofrece a Paz una confirmación de sus propias ideas surgidas en el trabajo poético” (*El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, España, FCE, 1990. p. 70).

<sup>19</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, México, FCE, 2000, p. 53.

<sup>20</sup> *Apud* Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE, 1983, p. 253.

<sup>21</sup> Manuel Durán, *Ibid.*, pp 71-74.

poemas titulada “Intermitencias del oeste” que son la yuxtaposición del contrapunto; el primero toca el socialismo ruso, el segundo la revolución mexicana y el tercero la represión del movimiento estudiantil del 68. Lo anterior nos lleva a considerar que Occidente, para Paz, se relaciona con la historia, y esta a su vez con la lucha social, la libertad y la explotación de sus significados, la búsqueda de la democracia y su represión. Tan contundente ha sido la construcción del ser de Occidente a partir de la historia, y una fundamentada en el cambio y la lucha social que, para un hombre erigido sobre los discursos sociales, políticos y económicos, Oriente, un espacio donde la religión sigue viva –así como en los pueblos indígenas mexicanos, entre otros– no puede sino ejercer fascinación. Pero eso no es todo: en lo tocante al cuerpo también encontramos notables diferencias. Para empezar: “Budismo y Brahmanismo niegan a la historia: para los dos el cambio, lejos de ser una manifestación positiva de la energía, es el reino ilusorio de la impermanencia.”<sup>22</sup> Para acercarnos un poco a la concepción del cuerpo entre los orientales, podríamos señalar un hecho que sí contrapone la visión occidental: para ellos la filosofía es también una actividad física, al realizarse en el cuerpo a través de la yoga, o ciertos rituales como los tántricos. No es extraño entonces que Paz se sintiera atraído por una práctica que sin anular al lenguaje participa del cuerpo.

En realidad, lo que veremos en este libro es un diálogo entre Oriente y Occidente; uno, ciertamente, apasionado. Ya que, como escribe Ulacia, “gran parte de los poemas de *Ladera este* tienen como tema motivos del islam y del hinduismo de la India y estos temas son tratados incorporando técnicas heredadas principalmente de las tradiciones inglesa, francesa y del Lejano oriente.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortíz, 1972, p. 83.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 260.

*Ladera este* recoge las vivencias del poeta en su estancia en la India, Afganistán y Ceilán.<sup>24</sup> Está conformado por: “Ladera este”, “Hacia el comienzo” y *Blanco*. El hilo conductor del libro es la pasión por el mundo, por la mujer, por la naturaleza, por la poesía, (“estoy atado al tiempo /prendido prendado/ estoy enamorado de este mundo”). El tono en general es amoroso y erótico (*Blanco el palacio*,/ *Blanco en el lago negro*. *Lingam y yoni*.<sup>25</sup> /Como la diosa al dios/ tú me rodeas, noche.) El libro habla de lugares visitados por el poeta: “El Mausoleo de Humayún”, “El día en Udaipur”, “Utacamud, cerca del cabo Comorín”, “Felicidad en Herat”...ahonda en su naturaleza y las experiencias en estos sitios. Sin embargo, aunque los poemas hacen referencia a lugares precisos, el libro representa el movimiento del espacio, del tiempo y su ambivalencia; el remolino con el que inicia en “El balcón” (Estuve allá/ no sé a donde/ estuve aquí/ no sé es donde.) será su constante. Es un libro visitado por el viento de Anaxímenes que, a veces fuerte, otras imperceptible, penetra las cosas generando muerte y vida. Por otro lado, no está exento de momentos sarcásticos: “En la veranda del Cecil Hotel/ Miss Penélope (pelo canario, medias de lana, báculo) repite desde hace treinta años: *Oh India/ country of missed oportunities...*/ Arriba,/ entre los fuegos de artificio de la jacaranda, graznan los cuervos, alegremente”.

Finalmente, *Ladera este* significa la claridad y la transparencia, lo que está más allá de los nombres y sus imágenes. Quizá, también, para un mundo como el nuestro cada vez más habitado virtualmente, esa revelación sea el cuerpo.

---

<sup>24</sup> *LE* cuenta con unas notas aclaratorias del propio Paz, donde dice al respecto: “con la excepción de ‘Cuento de dos jardines’, compuesto durante una travesía marítima entre Bombay y las Palmas, en noviembre de 1968, todos los poemas de este libro fueron escritos en India, Afganistán y Ceilán.”, p. 173.

<sup>25</sup> “*Lingam*: símbolo, generalmente una columna de piedra en forma de falo, en el que se venera a Shiva.” *Yoni*: vulva, útero, seno materno, matriz, fuente, origen”, *Diccionario de la sabiduría Oriental (budismo, hinduismo, taoísmo, zen)* España., Ediciones Paidós, 1993, p. 205 y 435.

## **Sobre la estructura y las hipótesis**

Ésta investigación tratará de verificar lo siguiente: que el tema del cuerpo nos lleva a aspectos fundamentales en los estudios sobre la obra de Paz, como la imagen de la mujer y la influencia oriental y, además, que en la imagen del cuerpo en *Ladera este* Paz hace una síntesis de la herencia vanguardista y la hace convivir con la tradición poética.

La tesis está dividida en dos capítulos: el primero trata qué es lo que podemos entender por “imagen del cuerpo”. Para Paz, como lo ha plasmado en *El arco y la lira*, las ideas que giran en torno a la “imagen” son centrales en su poética. Es por eso que para conocer la “imagen” del cuerpo en *Ladera este* revisaremos cuáles son los conceptos que subyacen en esta palabra, desde su punto de vista. El objetivo es reconstruir cómo se gesta la imagen poética del cuerpo en Paz y qué significa.

En un segundo capítulo se abordarán las diferentes imágenes poéticas del cuerpo en *Ladera este* con un fin doble: adentrarnos en éste libro de la mano de éste tema y conocer las diversas perspectivas que conforman la unidad de su imagen.

Se verá, también, cómo en el estudio de la imagen del cuerpo en este libro se pone al descubierto la viabilidad y complejidad del sistema poético-filosófico de Paz para la comprensión y aprehensión del mundo.

Finalmente, la hipótesis central de este trabajo consiste en lo siguiente: es posible, a través del estudio de la imagen del cuerpo en *Ladera este*, obtener una imagen del cuerpo contemporáneo que sea representativa de la imagen del mundo de finales del siglo XX.

## Sobre las fuentes

El tema del cuerpo aparece con cierta frecuencia en los estudios sobre Paz; encontré, incluso, un libro que le dedica un capítulo entero: *El cuerpo y la letra* de Javier González, y un luminoso ensayo que lo aborda desde la perspectiva de la influencia oriental: “Los dos jardines”, de Elsa Cross. Pero el que más ha escrito sobre este tema y que explica la necesidad de su presencia en su obra es el Paz ensayista. Como ya se mencionó anteriormente, se observa, en su caso, una continuidad entre poesía y prosa –y son frecuentes los abrazos entre ambas: *El arco y la lira*, *El mono gramático* – sin embargo, aquí no analizaremos de manera sistemática el tema en sus ensayos sino sólo aquellos fragmentos que resulten importantes para nuestro tema. Los ensayos citados serán: *El arco y la lira* (1956), *Cuadrivio* (1965), *Corriente alterna* (1967), *Claude Levi-Satrauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1973) y *La llama doble. Amor y erotismo* (1993).

Las fuentes de esta tesis son variadas: el aparato crítico incluirá citas de artistas, filósofos, antropólogos, etc. Aunque el tema del cuerpo siempre ha acompañado al hombre ya sea como motivo en sus mitos o como objeto de estudio, su historia está en construcción; se trata de uno lo suficientemente abierto aún para permitir la confluencia de varios enfoques y propiciar una investigación donde puedan relacionarse diversas disciplinas.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Para conocer el estado actual de las investigaciones en torno al cuerpo Cf. *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Primera parte y segunda editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazzi, Madrid, Taurus, 1990. Y Para mayor información sobre el estado de los estudios filosóficos en Latinoamérica en torno al cuerpo Cf. Arturo Rico Bovio, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*, México, Joaquín Motriz, 1990.

Ahora bien, entre los críticos literarios que han destacado la influencia oriental y/o el tema del cuerpo en Paz, y en los que me he apoyado para la realización de esta tesis se encuentran: Ramón Xirau, Manuel Durán, Saúl Yurkievich, Elsa Cross, Paul-Henri Giraud, Javier González, Manuel Ulacia, Julia A. Kushigian y Hugo Verani.

## **CAPÍTULO 1**

### **La imagen y el cuerpo**

## 1.1. La imagen y el deseo

Para abordar el tema de la poesía y el cuerpo en esta obra es necesario hacer una rápida revisión de la relación entre imagen y cuerpo. Al poner juntas estas palabras surge la posibilidad de relacionarlas de varias maneras: por un lado, el cuerpo nos remite a una realidad inmediata, tangible: el cuerpo que somos; y, por otro, la imagen nos lleva a una realidad psicológica, una figuración de la mente. Hasta aquí, imagen y cuerpo designan dos realidades distintas. Pero pueden referir la misma: si atendemos al hecho de que ambos son representantes del mundo visible y se asocian con lo sensible y la experiencia, esa misma realidad es la artística.

En la historia del pensamiento Occidental, la ciencia, en contraposición al arte, se ha identificado con la inteligencia, y, a su vez, con lo invisible: el número, el pensamiento abstracto. Aunque la situación actual sea distinta,<sup>1</sup> esto explica, en parte, el desprestigio del cuerpo en el mundo moderno<sup>2</sup>; uno nacido bajo el signo de la ciencia y el progreso: Cuerpo vs. Inteligencia, Naturaleza vs. Hombre, etc. son los tipos de parejas que rigen esta cosmovisión.

---

<sup>1</sup> Alain Badiou señala que a partir de la era digital hay un desplazamiento de la frontera entre lo sensible y lo inteligible: “Algo que es como una incorporación del pensamiento, puesto que la imagen es número, pero también podríamos llamar una intelectualización del cuerpo, por la misma razón, porque la imagen es número” (“Arte, matemática y filosofía” en *Pensar el cine 2*. Gerardo Yoel, (Comp.), Buenos Aires, Manantial, p.33).

<sup>2</sup> Según Anthony Stanton “Paz entiende por modernidad una tradición intelectual que nace en el s.XVIII con la Ilustración. Este nuevo racionalismo crítico construye utopías en los espacios vacíos antes ocupados por la teología, la metafísica y el absolutismo religioso y político. Las invenciones de la crítica –progreso, revolución, democracia, ciencia- son “sueños de la razón” que presuponen una nueva concepción temporal. La Edad Moderna rechaza tanto el tiempo cíclico de los primitivos como la eternidad cristiana e inaugura un tiempo lineal, sucesivo, irrepitable. Su piedra de toque es el cambio; su espacio de realización, el futuro” (“Una poética histórica” en Adolfo Castañón, *et al., op. cit.*, p.25).

En sus ensayos, Paz hace énfasis en que el cuerpo humano ha tenido otra historia, oculta, más allá de la que lo presenta como opuesto a la razón, o sólo cognoscible a través de ella. La poesía, esa “otra voz” como él la llama, y el arte en general, han sido el medio por el cual ese “otro cuerpo” ha transitado el tiempo y lo ha trascendido. Se trata del cuerpo representado: de las imágenes artísticas del cuerpo. Y si de algo da testimonio esa “otra historia” es de un cuerpo deseante. Por el deseo el hombre ha buscado un diálogo con el mundo exterior, por un lado, al proyectar sus imágenes, y, por el otro, con su interior, al “observarlas”, nos dice Paz :

La palabra deseo desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la poesía. su significado no es psicológico. Cambiante e idéntico, es energía, voluntad de encarnación de tiempo, apetito vital o ansia de morir: no tiene nombre y los tiene todos. ¿Qué o quién es el que desea lo que deseamos? Aunque asume la forma de fatalidad, no se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra todo nuestro albedrío. No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelven realidades. Apenas las tocamos se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento.<sup>3</sup>

El objetivo del deseo, para Paz, es su encarnación; “hambre de encarnación padece el tiempo”, dice en el primer poema de *Ladera este*, y también nos dice en un ensayo:

Por obra de la imaginación el hombre sacia su infinito deseo y se convierte él mismo en ser infinito. El hombre es una imagen, pero una imagen en la que él mismo encarna. El éxtasis amoroso es esa encarnación del hombre en su imagen: uno con el objeto de su deseo, es uno consigo mismo.<sup>4</sup>

Si la realidad es la otra cara de la imagen, Paz mueve los signos: la imagen es real, la realidad es una imagen; y los vuelve a intercambiar, los signos entonces,

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 185.

<sup>4</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., México, FCE, 1986, p.237. La primera edición de este libro es de 1956. Y la segunda edición corregida y aumentada es de 1967.

simultáneamente, muestran su carácter dual; su anverso y reverso. Así sucede en su poema “Viento entero”:

Un haz de chispas  
una muchacha real  
entre las casas y las gentes espectrales (*LE*, p.102)

El poeta primero lanza la imagen de la muchacha, luego reafirma su realidad,<sup>5</sup> y finalmente la acrecienta al contrastarla con el carácter espectral del entorno que la rodea, porque al verla o, mejor aún, al deseársela, lo demás ha desaparecido. En todo caso es una afirmación de la realidad poética. Veamos lo que sucede en el siguiente poema:

“La llave de agua”

Delante de Rishikesh  
el Ganges es todavía verde.  
El horizonte de vidrio  
se rompe entre los picos.  
Caminamos sobre cristales.  
Arriba y abajo  
grandes golfos de calma.  
En los espacios azules  
rocas blancas, nubes negras.  
Dijiste:

*Le pays est plein de sources*

Esa noche mojé mis manos en tus pechos. (*LE*, p.123)

---

<sup>5</sup> “Es posible que la ‘muchacha real’ sea también ‘verdadera’. La distinción no es pueril. ‘Real’ podría ser visto como realidad o existencia empírica pero también como realidad o esencia verdadera” (Octavio, Armand, “Viento entero” en Ángel Flores, Ed., *op cit.*, p. 215).

Este es otro ejemplo de cómo Paz hace patente la realidad de la imagen poética. La imagen “el horizonte de vidrio” reafirma su realidad cuando dice: “caminamos sobre cristales”. Y la mujer que dice una frase que proyecta el deseo del poeta “*le pays est plein de sources*” se vuelve imagen: “esa noche mojé mis manos en tus senos”.

Sin embargo, para situar la verdad de lo que parece imposible y entender su ser voluble e inconstante más allá del poema, Paz también nos ha dicho: “la verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo”,<sup>6</sup> pero ha sido suficiente: nuestra percepción de la “realidad” y de la “imagen” ha sido transformada.

Y nada más opuesto al concepto de imagen en Paz que aquél que la relaciona solamente con lo inmaterial y lo irreal. Para él, como para los surrealistas, la imagen participa de estos atributos y de sus opuestos: materialidad y realidad.<sup>7</sup> Podemos agregar que esto se ve incrementado cuando se trata de la imagen del cuerpo:

El cuerpo es imaginario no por carecer de realidad sino por ser la realidad más real: imagen al fin palpable y, no obstante, cambiante y condenada a su desaparición. Dominar el cuerpo es suprimir las imágenes que emite –y en esto consisten las prácticas del yogín y del asceta. O disipar su realidad –y eso es lo que hace el libertino. Unos y otros se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y con sus pesadillas: con su realidad. Pues la realidad del cuerpo es una imagen en movimiento fijada por el deseo.<sup>8</sup>

Imagen y deseo son, pues, dos de las palabras que articulan su lenguaje del cuerpo, la otra es tiempo:

---

<sup>6</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.107.

<sup>7</sup> Con respecto a la influencia del surrealismo en Paz, Ramón Xirau nos dice: “más que al surrealismo como movimiento –tiene razón OP, el surrealismo nunca quiso ser una escuela– Paz se identifica con ciertas ideas del surrealismo que, por otra parte, ya estaban en germen en su obra juvenil: una de las vivencias cruciales de esta identificación es la que remite a la unidad de los opuestos. Pero esta idea, aunque predominante en el surrealismo, es de vieja raigambre y antigua estirpe: se encuentra en los románticos, se encuentra en Nicolás de Cusa y se encuentra en –‘el camino que sube y el camino que baja: uno y el mismo’– en Heráclito.” (“Octavio Paz y los caminos de la transparencia” en Ramón Xirau, *op. cit.* p. 98).

<sup>8</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Motriz, 1978, p.23.

la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo.<sup>9</sup>

Paz cuestiona la manera en que se usa la palabra “realidad” para referirse al cuerpo. Y lo que nos propone es flexibilidad; no sólo situarla del lado de la imagen y abolir su ser físico, material. Por otro lado, desarrolla esa tensión; va del atributo real-irreal, al tiempo: instante-eternidad, para, finalmente, pasar de la comparación a la equivalencia: “el cuerpo no es como el infinito, es el infinito mismo”. Lo que el poeta nos ofrece es una realidad que se mueve, que está viva, y que como tal parece contradictoria.

Para Paz, es el deseo el que ha puesto en marcha al hombre desde sus inicios: quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el deseo, pues ¿qué es la temporalidad de Heidegger o la “otredad” de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino deseo?<sup>10</sup> Su deseo está en relación con la “otredad”, con lo que el hombre no es, y es intrínseco a la poesía: la voz poética es ya en sí la voz del deseo y “la voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser”;<sup>11</sup> visto así: éste ha sido la materia que ha animado el movimiento no sólo del hombre sino de toda la poesía desde sus inicios. Sin embargo, al principio de la poesía moderna, y en nuestro caso, de la española, nos percatamos de cómo su presencia deviene concepto, de cómo su presencia se va haciendo consciente. Ese deseo se manifiesta como

---

<sup>9</sup> Octavio Paz, *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortíz, 1972, p. 128.

<sup>10</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 136.

<sup>11</sup> *Idem*.

uno ya voraz a través de la poesía de nuestro autor, como el avance de una tradición poética fincada en él.<sup>12</sup>

“Eje”

Por el arcaduz de sangre  
mi cuerpo en tu cuerpo

manantial de noche

mi lengua de sol en tu bosque

artesa tu cuerpo

trigo rojo yo

Por el arcaduz de hueso

yo noche yo agua

yo bosque que avanza

yo lengua

yo cuerpo

yo hueso del sol

Por el arcaduz de noche

manantial de cuerpos

tú noche del trigo

tú bosque en el sol

tú agua que espera

tú artesa de huesos

Por el arcaduz de sol

---

<sup>12</sup> Esa tradición encuentra un punto de partida con poetas del siglo de Oro español como, por ejemplo, Francisco Quevedo. Octavio Paz dice que: “en el barroco español, y en los grandes poetas de ese tiempo, hay una transfiguración del cuerpo. Esa transfiguración asume la forma de sacrificio por el fuego, por el oro. La llama en sus dos formas: su forma áurea, resplandeciente, el oro; y en su forma negra, la ceniza, la materia chamuscada. La poesía del siglo XVII está alimentada por la llama de la pasión, pero es una pasión que se consume a sí misma. El deseo transfigura al cuerpo en alma y la llama se convierte en oro, pero a su vez el oro, que es excremento, se transforma en negrura, en infierno, se convierte en muerte.” (Octavio Paz y Julián Ríos, *op. cit.* p. 41).

mi noche en tu noche  
mi sol en tu sol  
mi trigo en tu artesa  
tu bosque en mi lengua  
Por el arcaduz del cuerpo  
el agua en la noche  
tu cuerpo en mi cuerpo  
Manantial de huesos  
Manantial de soles (*LE*, p. 125-126)

Este es uno de los poemas más sexuales del libro que nos ocupa. Pleno de adjetivos posesivos, oscila entre la separación y la posesión del otro. En él se conjuntan dos cuerpos y los mundos que ellos generan. Llama la atención el título “Eje” para un poema que transcribe el goce de la carne; la alusión geométrica quizá se refiera al orden subyacente en la pasión humana. El eje es también un centro y una línea que une y divide; la línea invisible y zigzagueante entre los versos; de intersección entre esos dos mundos: ella bosque, él trigo. La visión del poeta es panóptica: “Yo lengua/ yo cuerpo/ yo hueso del sol lengua/ yo cuerpo/ yo hueso del sol” y, también: “por el arcaduz del cuerpo/ el agua en la noche”. Todo parte del movimiento de la sangre que al final se resuelve en las imágenes: “manantial de huesos/ Manantial de soles”. Sorprende el dinamismo de los versos que transmiten la velocidad con la que se funden los cuerpos y la intensidad del deseo que los mueve. Sol, sangre y huesos se fusionan y crean nuevas realidades como la imagen “manantial de cuerpos” donde por un momento el poeta deja reposar todo el acto en su materialidad, o la bella imagen para la equivalencia entre los cuerpos: “mi noche en tu noche/ mi sol en tu sol”.

Julián Ríos, en su introducción al libro *Teatro de signos*, dice que el deseo de Paz busca “tocar con el pensamiento y pensar con el cuerpo”,<sup>13</sup> es decir: busca la unión y reciprocidad entre la dualidad que conforman. La primera metáfora nos resulta más asible desde la visión occidental, y puede parecernos, incluso, familiar, es lo que sucede cuando imaginamos. Pero lo otra no; aunque sea evidente que se trata de una metáfora en donde dota con un atributo de la razón al cuerpo, a qué se refiere: ¿a la inteligencia corporal, a la destreza que evita que nos caigamos cuando perdemos el equilibrio, a los cuerpos que le llevan la delantera a la conciencia? (esos cuerpos que “se hablaron, se juntaron y se fueron”, según dice su poema “Cuento de dos jardines”) En suma, siguiendo su metáfora: ¿qué piensa un cuerpo? En el siguiente fragmento de *El Mono Gramático* se puede observar cómo las sensaciones son las “palabras” del pensamiento corporal y de su memoria.

Volver a caminar, ir de nuevo al encuentro: el camino estrecho que sube y baja serpenteando entre rocas renegridas y colinas adustas color camello; colgadas las peñas, como si estuviesen a punto de desprenderse y caer sobre la cabeza del caminante, las casas blancas; el olor a pelambre trasuda y a excremento de vaca; al zumbir de la tarde; los gritos de los monos saltando entre las ramas de los árboles o corriendo por las azoteas y balanceándose en los barrotes de un balcón; en las alturas los círculos de los pájaros y el humo azulenco de las cocinas; la luz rosada sobre las piedras; el sabor de sal de los labios reseca; el rumor de la tierra seca al desmoronarse bajo los pies; el polvo que se pega a la piel empapada en sudor, enrojece los ojos y no deja respirar; las imágenes, los recuerdos, las figuraciones fragmentarias –todas esas sensaciones, visiones y semipensamientos que aparecen y desaparecen en espacio de un parpadeo, mientras se camina al encuentro de... El camino también desaparece mientras lo pienso, mientras lo digo.<sup>14</sup>

Y con este ejemplo hemos llegado a un punto donde percibimos que al hablar de la relación entre imagen y cuerpo podemos hacerlo en diferentes planos: en el fragmento de *El Mono Gramático* se ha dicho que el cuerpo “piensa” en un plano metafórico. Más

---

<sup>13</sup> Julián Ríos, Selec. y notas en Octavio Paz, *Teatro de signos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, s.n.p.

<sup>14</sup> Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 12.

adelante, con el poema *Blanco*, se verá cómo el poeta, al desvanecer la visión dicotómica del mundo, a través de la imagen poética, nos presenta un cuerpo donde ya no es posible hacer una división entre éste y la inteligencia.

## **1.2. La imagen poética en *El arco y la lira***

Una vez que se ha hablado del deseo como un puente entre el cuerpo y la imagen, podemos ahondar en la peculiaridad de la imagen poética: este tema es fundamental en uno de los libros claves del poeta mexicano: *El arco y la lira*. En él, el poeta y ensayista que conforman la doble identidad de Octavio Paz, con el pretexto de responder a unas preguntas sobre poesía,<sup>15</sup> le dan un sentido a su poesía y a la poesía contemporánea; el texto ilumina retrospectivamente autores representativos de este arte; analiza su relación con la prosa, el mito y la magia; desarticula y articula sus elementos constitutivos: ritmo, imagen y verso; y lo que me parece más importante, descubre a la poesía en todo su esplendor. Es un libro que puede servir, simultáneamente, a la emoción y la inteligencia; donde seguimos al ensayista en la búsqueda de una razón intelectual para el hombre, que no anule su ser emocional, y sentimos la presencia del poeta en la intrepidez intuitiva y en las metáforas que procura para guiar las dudas hacia su esclarecimiento. En fin, la visión de los románticos sobre la poesía como una llave para comprender el mundo en este libro es llevada hasta sus últimas consecuencias, aquí el poeta mexicano despierta los labios de piedra de la musa y la pone a hablar; y lo que dice nos sorprende; habla de filosofía, de

---

<sup>15</sup> En la introducción de *El arco y la lira* Paz señala que “las tres partes en las que se ha dividido este libro se proponen responder a estas preguntas: ¿hay un decir poético —el poema— irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas? y ¿cómo se comunica el decir poético?” (*op. cit.*, p. 25).

historia, de ciencia y tecnología..., descubre falacias, esboza profecías, critica su lenguaje y el de otros.<sup>16</sup> Cabe señalar que no sólo se trata de una poética del siglo XX, también es la declaración de principios de su autor. Esto significa que no sólo nos advierte de las características de la poesía contemporánea sino, también, de las suyas. Una de ellas es la preponderancia de la imagen sobre otros elementos, por ejemplo, en el verso libre, es decir, en buena parte de la poesía contemporánea: “el verso libre es una unidad rítmica. D. H. Lawrence<sup>17</sup> dice que la unidad del verso libre la da la imagen y no la medida externa. Y cita los versículos de W. Whitman, que son como la sístole y la diástole de un pecho poderoso”.<sup>18</sup>

Ahora bien, aunque más adelante se ahondará en el concepto de imagen de Paz cabe advertir que suele utilizar “imagen poética” en el sentido de “metáfora”, y esto, a veces, es contradictorio, p.e., cuando se considera a la imagen como representación inmediata de la realidad y a la metáfora como una referencia indirecta a ella.<sup>19</sup> Sin embargo, lo que sucede es que “La poesía de Paz tiende a ser simbólica [...] En la obra de

---

<sup>16</sup> “ La poesía de Paz es heredera en línea directa de la gran tradición que, en el alba misma de la burguesía victoriosa, opuso a su visión cómoda y mediana el verbo escandaloso y escandalizado de la totalidad de lo real: Blake, Coleridge, Novalis, Holderlin, Nerval, Baudelaire, Lautréamont...” (Carlos Fuentes, “El Tiempo” en Ángel Flores, Ed., *op. cit.*, p.35).

<sup>17</sup> El crítico Anthony Stanton señala la importancia de la lectura de este autor inglés por parte de Paz, para la creación de su poética desde edad temprana. “Paz ha destacado como influencias directas en *Raíz del hombre* las de Novalis y D.H. Lawrence”[...] Palabras como revelación y comunión remiten inevitablemente a Lawrence, Novalis y la tradición romántica en general. Tenemos una muestra aquí del ‘nuevo romanticismo’ que el joven ensayista percibió en la prosa de Lawrence, el escritor inglés en cuyas obras hay una poderosa afirmación ritual (y religiosa) de la sexualidad y el erotismo” (*Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, Ediciones Sin Nombre-Conaculta, 2001, pp. 81-82).

<sup>18</sup> Octavio Paz, *Ibid.* p. 72.

<sup>19</sup> Cf. Ramón Xirau, “Del símbolo a la imagen” en Ángel Flores, Ed., *op. cit.*, pp. 28-31.

Octavio Paz el símbolo se acerca a la imagen hasta darnos la sensación de que el nuevo mundo introducido por el poeta es un mundo *imitado*, correlato poético de la realidad.”<sup>20</sup>

Lo que haré a continuación, a partir de su concepto de imagen, es rastrear las ideas sobre el cuerpo que de esto se desprenden.

### 1.3. La imagen poética y el cuerpo

La palabra imagen posee, como todos los vocablos, diversas significaciones. Por ejemplo: bulto, representación, como cuando hablamos de una imagen o escultura de Apolo o de la Virgen. O figura real o irreal que evocamos o producimos con la imaginación. En este sentido, el vocablo posee un valor psicológico: las imágenes son productos imaginarios. No son estos sus únicos significados, ni los que aquí nos interesan. Conviene advertir pues que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes contiene muchos significados contrarios o dispares a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos [...] **la imagen es cifra de la condición humana [...] somete a unidad la pluralidad de lo real [...]**<sup>21</sup>

Para Paz, la imagen poética tiene una lógica que desafía los esquemas de pensamiento tradicional, no opone, por ejemplo, la negación a la afirmación; no nos orilla a elegir ¿sí o no?, ¿verdadero o falso?, ¿real o irreal?, la imagen poética “reconcilia” significados contrarios. Es decir, aquí recordamos lo apuntado más arriba: su concepto de “imagen poética” se identifica con el de “metáfora”. Y para explicarla, apunta Xirau,

nos recuerda la dificultad que viven los niños cuando se les habla de la equivalencia entre un kilo de plumas y un kilo de piedras: se dan cuenta de que piedras y plumas

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 29. (Las cursivas son mías).

<sup>21</sup> Octavio Paz, *Ibid.*, p.98.

han abandonado su manera propia de ser y que, por una escamoteo, han perdido todas sus cualidades y su autonomía. Nos dice, que esto no ocurre con la poesía porque el poeta nombra las cosas “estas son plumas, aquellas son piedras”. Y de pronto afirma: “las piedras son plumas, esto es aquello”.<sup>22</sup>

Para Manuel Ulacia, lo que Paz propone como la lógica de la imagen poética es en sí su lógica, una que es, a su vez, una poética. Ulacia la define: “poética de la conciliación de los contrarios”,

la cual opera en todos los planos de su creación. Incluso me atrevería a decir que es la lógica interna de la escritura, el motor que la genera. Esta poética está presente tanto en la forma en la que Paz establece sus diálogos intertextuales como en la realización de la misma escritura.<sup>23</sup>

Y más adelante:

Un mismo pensamiento binario se encuentra cuando OP medita sobre la imagen. Diferenciando aquellas imágenes que no siguen un orden dialéctico de las que sí lo obedecen, Paz nos dice que, cuando se trata de estas últimas, los contrarios desaparecen a favor de una tercera realidad. Revisando la forma en la que tanto occidentales como orientales han concebido la imagen, llega a la conclusión de que ésta es uno de los elementos que constituyen el ser de la poesía.<sup>24</sup>

Pues bien: parece que ese pensamiento sólo se hace más conciente en Paz al conocer a Levi-Strauss y después de su segunda estancia en India. Más adelante ahondaré en este punto, mientras tanto podemos leer su cristalización en el siguiente poema.

---

<sup>22</sup> Ramón Xirau, *Ibid.*, p. 91.

<sup>23</sup> Manuel Ulacia, “La conciliación de los contrarios” en Adolfo Castañón, *et. al, op. cit.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 41.

“Custodia”<sup>25</sup>

El nombre  
Sus                      sombras  
El hombre              La hembra  
El mazo                      El gong  
La i                              La o  
La torre                      El aljibe  
El índice                      La hora  
El hueso                      La rosa  
El rocío                      La huesa  
El venero                      La llama  
El tizón                      La noche  
El río                      La ciudad  
La quilla                      El ancla  
El hembro    La hombra  
El hombre  
Su cuerpo de nombres

Tu nombre en mi nombre en tu nombre mi nombre  
Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro  
Uno en el otro  
Sin nombres<sup>26</sup> (LE, p. 127)

---

<sup>25</sup> “El poema tiene la forma de la ‘custodia’ del catolicismo” (objeto litúrgico destinado a exponer al Santísimo Sacramento). (Manuel Ulacia, *El árbol milenario*, pp. 290-292).

En este poema todo deriva del nombre. Las cosas son incluso sombras del nombre; no un nombre con mayúscula, sino la palabra que nombra las cosas. La cultura circunscrita al lenguaje y sobre todo a su cuerpo; su presencia en el poema es la de un signo gráfico. Parte de “el nombre”, éste se bifurca y termina con “Sin nombres”, pero los elementos se han fundido. Y este proceso puede verse incluso durante el poema con la alternancia de “El hombre, La hembra” por “El Hembro, La Hembra”. “Custodia” recuerda los “*Emblem poems*” del poeta inglés George Herbert (1593-1633). Son obras de inspiración religiosa.<sup>27</sup> A Paz, en cambio, el objeto litúrgico no le inspira un poema cristiano, para él es un motivo poético que simboliza la comunión. Por otro lado, lo que también resulta interesante son los caminos antagónicos en los cuales se bifurcó “el nombre”. Ambos contienen objetos simbólicos de culturas como la china y japonesa (el gong), la árabe (el aljibe), cristiana (la torre), por ejemplo. El poema hace alusión al acto sexual como aquél donde se funden los contrarios, en este caso representados por los símbolos masculino y femenino. Pero un acto sexual al interior del lenguaje y del poema: “Tu nombre en mi nombre en tu nombre mi nombre”; en donde lo significativo aquí es la conjugación de “los nombres”, las identidades, con el carácter indiferenciado, ¿anónimo? del acto sexual: “uno en el otro sin nombres” la contraparte del primer verso: el anverso de “El nombre”.

Para el crítico Paul-Henri Giraud, la imagen en la obra de Paz que es “*La quintessence du poème: transmutation du langage, du réel et du temps, en un instant véritablement consacré par la poésie [...] est une question verbal*”<sup>28</sup> y quizá no pudo ser de otra manera en un momento en que lo verbal quiere decir mucho, o mejor aún: todo, debido

---

<sup>27</sup> Entre ellos encontramos poemas como “The Altar”, donde la disposición de las palabras representa un altar o “The Easter-Wings”, unas alas vistas desde arriba. Cf. *Oxford Anthology of English Literature*, USA, Oxford University Press, 1973, pp. 1165-1170.

<sup>28</sup> Paul-Henri Giraud, *Vers la transparence*, Vol. II, Paris, Université de Paris IV-Sorbone (École doctoral). 2000, p. 112.

al impacto de la lingüística en áreas del pensamiento como la antropología y la psicología, y, como puede verse en el siguiente fragmento, también en la literatura.

Cuando la revelación asume la forma particular de la experiencia poética, el acto es inseparable de su expresión. La poesía no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia.<sup>29</sup>

Así como la experiencia poética es inseparable de las palabras, el sentido del poema es inseparable de sus imágenes. “El poema no tiene más sentido que sus imágenes”,<sup>30</sup> es decir: lo que dice el poema es lo que dicen sus imágenes; cualquier interpretación sobre su sentido es una traducción de sus imágenes.

Ya se han mencionado algunas características de la imagen poética en Paz y se ha dejado al último, quizá, la esencial: su carácter ontológico.<sup>31</sup>

El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas por transformar al hombre y hacer de “este” y “aquel” ese otro que es él mismo. [...] la poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser– es. La poesía es entrar en el ser.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 167.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 110.

<sup>31</sup> Dentro de los filósofos del siglo XX que se ocupan de la ontología, para Paz Heidegger podría ser una referencia importante, dice: “Me interesó la ontología de Heidegger como un fundamento -o más exactamente- como un punto de partida para la elaboración de una poética. No una estética ni una filosofía de la poesía; más bien, una visión de la poesía como revelación del ser al desplegarse en la temporalidad del lenguaje. La imagen poética es la instantánea aparición del ser; una aparición que es también una desaparición: el tiempo se abre y ese hueco es el lugar de la aparición/desaparición”. *Apud*, Ruíz de la Cierva, María del Carmen, “Imagen intelectual de Octavio Paz” en [www/ensayistas.org/](http://www/ensayistas.org/), 18 de mayo de 2007.

<sup>32</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 113.

¿Cuál es ese ser original al que “regresa” el hombre en la experiencia poética?, ¿antes de la pérdida de la inocencia por la conciencia y de la naturaleza por las palabras?, ¿cuándo es “antes”?; el hombre, dice Paz, “anda desaforado, angustiado, buscando ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la aparición. La poesía pone al hombre fuera de sí”. Es decir, lo pone en contacto con la “otredad”, lo conduce a una experiencia sagrada.<sup>33</sup> La idea de la vuelta del hombre a su estado natural no supone el jardín de Adán y Eva; su ser original no es al que regresa el hombre con la experiencia poética, es la experiencia poética misma; el poeta en el que cada lector se convierte al revivir un poema. El ser original para Paz es un instante, una vivencia y una revelación; una experiencia que es sagrada sin ser religiosa; que es, finalmente, ritmo e imagen. Para Paz: “el hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída a despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y ‘otro’ ”<sup>34</sup>. Lo que interesa aquí es que el cuerpo es el medio indispensable para que exista la comunión con la otredad; y como apunta W. Morgan, “*The body as an instrument to communicate with ‘lo otro’ is an idea that seems constantly to appear in paz’s Works*”.<sup>35</sup>

Aunque este ser original comparta más de un aspecto con el mito del edén cristiano: amor, plenitud, etcétera, Paz, por la importancia que tiene el cuerpo en sus concepciones, está más cerca de otro: el del hombre primitivo. Es muy probable que en la conformación del concepto de cuerpo en Paz la lectura de Levi-Strauss haya sido determinante; el poeta

---

<sup>33</sup> La experiencia de la otredad, señala Ramón Xirau, “es frecuente en el pensamiento oriental y casi ausente en el occidental, con excepción de los místicos”, *op. cit.*, p. 96.

<sup>34</sup> Octavio Paz, *Idem*.

<sup>35</sup> William A. Morgan, *The concept of “Modernidad” in the essays of Octavio Paz*, University of Pittsburg, Ph., D., 1976, p. 154.

nos habla en *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* de la manera en que los primitivos ordenan su mundo, y apunta que están más cerca de la poesía porque parten de la sensibilidad y su cosmovisión es analógica. Nos habla también del tema en *Conjunciones y disyunciones*:<sup>36</sup>

El rigor de la “lógica sensible” de los primitivos nos maravilla por su precisión intelectual; no es menos extraordinaria la riqueza de las percepciones: ahí donde una nariz moderna no distingue sino un vago olor, un salvaje percibe una gama definida de aromas. Lo más asombroso es el método, la manera de asociar todos esos signos hasta tejer con ellos series de objetos simbólicos: el mundo convertido en un lenguaje sensible. Doble maravilla: hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo.<sup>37</sup>

En suma: lo que Paz aprecia del “hombre primitivo” es su condición de poeta natural. Cabe señalar que se percata tempranamente –pues él fue uno de los introductores del antropólogo al ámbito mexicano– de las implicaciones filosóficas de su obra:

La historia del pensamiento en Occidente ha sido el de las relaciones entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza. Desde Descartes el diálogo se alteró por una suerte de exageración del sujeto. Esta exageración culminó en la fenomenología de Husserl y en la lógica de Wittgenstein. El diálogo de la filosofía con el mundo se convirtió en un monólogo interminable del sujeto. El mundo enmudeció. El crecimiento del sujeto a expensas del mundo no se limita a la corriente idealista: la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza “domesticada” de la ciencia experimental y de la tecnología también ostentan la marca de la subjetividad. Levi-Strauss rompe brutalmente con esta situación e invierte los términos: ahora es la naturaleza la que habla consigo misma a través del hombre y sin que éste se dé cuenta. No es el hombre sino el mundo el que no puede salir de sí mismo.<sup>38</sup>

Si es el mundo el que ahora habla, si es el objeto el que se dice a sí mismo, el papel del sujeto es el de ser un medio, pero ¿qué papel representa el poeta? Escribe en “Carta a León Felipe”

---

<sup>36</sup> Este libro, publicado en 1969, es un ensayo sobre los signos *cuerpo y no cuerpo*. En el último capítulo de esta tesis se ahondará en él.

<sup>37</sup> Octavio Paz, *Ibid.*, p.18.

<sup>38</sup> Octavio Paz, *Claude Levi-strauss o el nuevo festín de Esopo*, p.118.

Algunos quieren cambiar al mundo

otros leerlo

nosotros queremos hablar con él

Al callarnos (*LE*, p. 94)

Ahora bien, ¿usa Paz la “lógica sensible” del primitivo en su poesía? ¿su ser original implica la metáfora y la analogía;<sup>39</sup> es decir, una relación corporal, sensible, entre el hombre y el mundo; el poeta y las cosas? ¿O es un redescubrimiento, pues los románticos mucho antes ya habían practicado esta forma de apropiación del mundo? Cabe señalar que el arte del siglo XX, como herencia del Romanticismo, se ve influenciado por la revaloración del hombre primitivo<sup>40</sup>, y no sólo de éste, sino, también, de cualquier manifestación cultural diferente a la Occidental. Hay una reincorporación, por ejemplo, en música de las escalas utilizadas en el folclore tradicional europeo; en pintura, de motivos orientales, etcétera.<sup>41</sup> Se entiende, también desde este punto de vista, que Paz encuentre en el núcleo de la experiencia poética a la “otredad”; una donde se encuentra a sí mismo. Paz, heredero de una concitación de perspectivas culturales diferentes a la Occidental y, al

---

<sup>39</sup> “Analogía” es un término de suma importancia para OP. Dice: “la analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto ‘no es’ aquello es posible tender un puente entre esto y aquello [...] la analogía no implica la unidad del mundo sino su pluralidad [...] la poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada –y roída– por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone no la imposible unidad sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad” (*Apud.* Julián Ríos, Selec. y notas, en *op.cit.*, s.n.p).

<sup>40</sup> El surrealismo, por ejemplo, es contemporáneo de la constitución del pensamiento antropológico. En esos años Lucien Lévy –Bruhl publica *La Mentalité primitive* (1922) Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, Ed., “*Il y aura une fois*”. *Une anthologie du Surréalisme*, París, Gallimard, 2002, pp. 9-27.

<sup>41</sup> La feria de París a principios de siglo XX, la *Feria Mundial de 1900*, donde se exhibió arte de otros continentes distintos al europeo, despertó la inspiración de artistas como Picasso al observar, por ejemplo, las máscaras africanas. La incorporación de motivos orientales en pintura nos remite, en cambio, al impresionismo. Y con respecto a la música, tenemos en Bela Bártok un claro exponente del gusto por los temas folclóricos.

mismo tiempo, de ésta, las fusiona, como se podrá observar en las imágenes del cuerpo en

*Ladera este*. Así comienza:

Quieta

en mitad de la noche

no a la deriva de los siglos

no tendida

clavada

como idea fija

en el centro de la incandescencia

Delhi

dos sílabas altas

rodeadas de arena e insomnio

En voz baja las digo (*LE*, p. 11)

Y aquí se emprende el viaje de *Ladera este*, en la noche, pronunciando en voz baja *De-lhi*. El nombre de la ciudad aparece como un amuleto, dotado de un poder especial quizá por su capacidad de cifrar experiencias. Además, hay que señalar que éste es un libro de confesiones y de pactos entre el poeta y la poesía, entre él y el mundo, entre él y lo que se le ha revelado. Por eso en voz baja las dice como un rezo, como un conjuro. El poema avanza y Delhi, la *idea fija*, toma cuerpo:

Vieja Delhi fétida Delhi

callejas y plazuelas y mezquitas

como un cuerpo acuchillado

como un jardín enterrado (*LE* p.14)

Y más adelante:

En una hoja de higuera  
comes las sobras de tus dioses  
tus templos son burdeles de incurables  
estás cubierta de hormigas  
corral desamparado  
mausoleo desmoronado  
estás desnuda  
como un cadáver profanado  
te arrancaron joyas y mortaja (*LE* p. 15)

Pero el poeta le insta al coraje:

Estabas cubierta de poemas  
todo tu cuerpo era escritura  
acuérdate  
recobra la palabra  
eres hermosa  
sabes hablar cantar bailar (*LE* p.15)

Finalmente, *Ladera este* es también una búsqueda: el poeta sale de sí mismo viendo Delhi “acodado al balcón”, y regresa en el último poema del libro antes de *Blanco*, “Cuento de dos jardines,” al mismo lugar. Pero ahora este se ha transfigurado, ya no es “un cadáver profanado” sino “arquitecturas sin peso”. El jardín mismo, lugar hasta cierto punto imparcial; apartado de las diferencias entre Oriente y Occidente<sup>42</sup>, “ya es un nombre sin sustancia”. Sin embargo, el conjuro inicial del libro, decir el nombre, esas “dos sílabas altas/ rodeadas de arena e insomnio”, ha surtido efecto, ahora el poeta mira “la claridad”.

Una ola estalla:

mariposa de sal.

Metamorfosis de lo idéntico.

A esta misma hora

Delhi y sus piedras rojas,

su río turbio,

sus domos blancos,

sus siglos en añicos,

se transfiguran:

arquitecturas sin peso,

cristalizaciones casi mentales.

Desvanecimientos,

alto vértigo sobre un espejo.

El jardín se abisma.

Ya es un nombre sin sustancia.

Los signos se borran:

yo miro la claridad. (*LE*, p. 141)

---

<sup>42</sup> Cf. Javier Sologuren en su interpretación de este poema en Ángel Flores, Ed., *op. cit.* p. 228-232 pp.

## **CAPÍTULO 2**

### **La imagen del cuerpo en *Ladera este***

Hasta aquí, la imagen del cuerpo que Paz construye en *Ladera este* se corresponde con las ideas de su poética planteadas en *El arco y la lira* y con sus reflexiones en torno a la cultura occidental y al “hombre primitivo” escritas en *Claude Levi-Satruss o el nuevo festín de Esopo*. Se ha esbozado su concepción lingüística del cuerpo como signo, tema en el que más adelante ahondaremos. También, se ha visto que en la construcción de su imagen del cuerpo se transparenta la forma de su pensamiento, la poética de la conciliación de los contrarios que señala Ulacia. Una forma que busca reciprocidad; y, en este caso, el ir y venir del mundo del cuerpo al de la palabra.

Ahora bien, *Ladera este* es también un cuaderno de viaje, de apuntes, de impresiones. A diferencia de *Libertad bajo palabra*, por ejemplo, donde los poemas buscan un estilo más acabado, este libro está escrito con soltura, confiando en el ritmo que encantará la forma precisa para cada deseo. Como se ha dicho, *Ladera este* es un libro erótico y amoroso, dedicado a su esposa Marie José Tramini, y es en este clima donde el cuerpo humano muestra sus dotes en materia de poesía.<sup>1</sup>

Hasta aquí se han visto las posibles relaciones entre las palabras imagen y cuerpo, como realidades separadas o refiriendo la misma en el caso del arte y, en específico, de la poesía; se ha visto, también, cómo Paz construye un concepto de imagen poética que colinda con la metáfora. En éste capítulo lo utilizaremos para abordar el tema de la imagen del cuerpo en *Ladera este* que consistirá en una suma de imágenes o metáforas corporales.

---

<sup>1</sup> *Un livre écrit sous le signe du passage –voyage, apparitions, initiation- et sous celui de la passion - attention toujours aguets, plaisir de connaître et de comprendre, amour surtout feu charnel et spirituel nourri, a partir de 1954, par la présence continue de la femme aimée aux cotés du poète”:* (Paul-Henri Giraud, *op.cit.*, p. 358).

Para lo cual el capítulo estará dividido en: el cuerpo sentido, el cuerpo amado, el cuerpo sagrado y el cuerpo como signo. Al final de esta investigación se mostrará una imagen del cuerpo, es decir: una pluralidad de realidades reunidas en su unidad. Ese cuerpo estará conformado de sensaciones (“el cuerpo sentido”), emociones (“el cuerpo amado”), desde un contexto histórico (“el cuerpo sagrado: la influencia de Oriente), y tendrá, también, conciencia (“el cuerpo como signo”).

## 2.1. El cuerpo sentido

En *Ladera este* los sentidos son la materia prima de sus estructuras: lo visto, lo olido, lo tocado, lo escuchado, lo gustado. En éste libro, como escribe Manuel Durán, “*more than once we feel we are drowning in a sea of intoxicating sensations*”.<sup>2</sup> Cabe recordar que las imágenes poéticas son “vistas” con todos ellos, –en buena medida deben su efectividad a que éstos se relacionen –. Aunque en poesía, dada su naturaleza espacial y temporal, se estrecha necesariamente lo visual y lo auditivo, a veces se pone de relieve un sentido más que otro, dependiendo del poeta; y si hay un sentido que Paz revolucione en éste libro es el de la vista y el tacto. Nosotros, esta vez, sólo atenderemos el primero, sin embargo, antes de empezar conviene preguntarse: ¿qué piensa Paz de los sentidos?

Los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos. Esta eternidad y esta reconciliación con el mundo se producen en el tiempo y dentro del tiempo, en nuestra vida mortal, porque el amor y la poesía no nos ofrecen la inmortalidad, ni la salvación. Nietzsche decía: “No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa”<sup>3</sup>

Para Paz, los sentidos son el medio por el cual el hombre puede vivirse, sentirse, pensarse “aquí” y “ahora”. Quizá la implicación más importante de esta concepción sea su carácter humano, es decir, temporal, mortal: “el tiempo del cuerpo es el ahora [...] el ahora es mortal [...] el ahora del cuerpo, así sea por un instante, nos reconcilia con la

---

<sup>2</sup> Manuel Durán, “Irony and sympathy in *Blanco* and *Ladera este*”, en *The perpetual present: The poetry and prose of Octavio Paz*, p. 72.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p.28.

muerte.”<sup>4</sup> Otro poeta del cuerpo, Andre Gide, escribe: “sabe que la flor más bella es también la que se marchita más pronto. Inclínate rápidamente sobre su perfume. Lo inmortal no tiene olor”<sup>5</sup> Hay, pues, en esta reafirmación del cuerpo, la reafirmación también de la vida y la muerte, y una negación de categorías abstractas del pensamiento como la de “eternidad”.<sup>6</sup>

Ya que Paz nos ha dicho que “la verdadera historia del hombre es la de su imagen”<sup>7</sup> podemos decir que ésta ha estado determinada por la manera en que el hombre ha percibido el mundo a través de sus sentidos.<sup>8</sup> Y ellos, como partícipes de esa historia, también han vivido revoluciones:

La rebelión de los sentidos, como parte del cambio general, se ha expresado a veces como reivindicación social y otras como rebelión poética. –quiero decir: fusión de la poesía con la revuelta filosófico-moral y con el erotismo, según la concepción romántica y surrealista. Esta es una de las facetas –más exactamente: una de las raíces – de la ambivalencia del arte moderno, desgarrado perpetuamente entre la expresión de la vida, ya sea para celebrarla o para condenarla, y la reforma de esa vida misma<sup>9</sup>.

Octavio Paz también se debate: su visión sensualista de la realidad no excluye la crítica, al contrario. Pero el Romanticismo, que significó libertad para los sentidos, significó para los poetas eso y más, como arriba ya se mencionó: embriaguez de sensaciones. En *Ladera este* percibimos un poeta narcotizado por la hondura de su percepción, “condenado”, a veces, a lo lúcido de dicho estado: “Tanta blancura me hizo

---

<sup>4</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *op. cit.* p.47.

<sup>5</sup> André Gide, *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 127.

<sup>6</sup> Y en este sentido Paz se emparenta con Nietzsche: “La noción del ‘alma’ y del ‘espíritu’ y en resumidas cuentas de la ‘inmortalidad’ se han inventado para despreciar al cuerpo, para enfermarle –‘santificarle’ para llevar, a cuantas cosas serias hay en la vida -la alimentación, la higiene, el régimen intelectual, la limpieza – el más espantoso de los descuidos” (Federico Nietzsche, *Ecce homo*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1974, p.159).

<sup>7</sup> Paz Octavio, *El arco y la lira*, p.237.

<sup>8</sup> Cf. Marshall MacLuhan, *La galaxia de Gutenberg*. Aquí el autor plantea, entre otras cosas, la relación entre los sentidos y el conocimiento del mundo.

<sup>9</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 125.

daño” dice en su poema “Perpetua encarnada” (*LE*, p. 38). En su recorrido, Paz hace una pausa con el siguiente poema –sobre la ambivalencia de las emociones y, a la vez, sobre la belleza de esta experiencia –, para aprehender su situación. En él se observa un recurso que Paz repetirá en varias ocasiones: incorporar poemas cortos –inspirados, quizá, en el *haiku* – en poemas más extensos. Por ejemplo, el siguiente: “Se abre, flor doble, el mundo/ Tristeza de haber venido aquí/ Alegría de estar aquí”. Ya que éste poema, titulado “Concierto en el jardín”, está escrito –siguiendo la metáfora del poema como obra musical–, para *Vina* (instrumento de cuerdas parecido al sitar) y *Mdrigandam* (tipo de tambor), el lector podrá escuchar, quizá, la presencia de este último en los versos 1,6,7 y 11, por su ritmo, que remite a un instrumento de percusión.

“Concierto en el jardín”

(*Vina* y *Mridangam*)

Llovió.

La hora es un ojo inmenso.

Somos nuestros reflejos.

El río de la música

entra en mi sangre.

Si digo: cuerpo, contesta: viento.

Si digo: tierra, contesta: ¿dónde?

Se abre, flor doble, el mundo:

Tristeza de haber venido,

Alegría de estar aquí.

Ando perdido en mi propio centro. (*LE* p. 86)

Los sentidos son el medio entre la imagen poética y el cuerpo. En la poesía se relacionan de una forma que comprende dos posibilidades: del cuerpo a la imagen y viceversa; en la primera, la imagen es una encarnación de deseos, sensaciones: es la forma de la percepción; de cómo se ha sentido o vivido la experiencia, y en la segunda, la imagen apela al cuerpo: es una idea que quiere ser sentida, experimentada. Escribe André Gide “no me basta leer que la arena de la playa es suave, quiero que mis pies la sientan. Cualquier conocimiento que no me llegue precedido de una sensación no me sirve.”<sup>10</sup> Paz ha dicho que la peculiaridad de la imagen poética frente a otras es que “recrea aquello que intenta expresar”. El poema dice lo que quiere decir –y, siempre más– en medida que lo expresa; expresarlo entonces es revivirlo, apelar a los sentidos. En el siguiente poema puede darse por cumplido lo que Gide pedía y más: aquí tenemos no sólo una sensación, en este caso, de libertad, propia de los pájaros, sino también su “presencia”.

“En los jardines de los Lodi”

En el azul unánime  
los domos de los mausoleos  
-negros, reconcentrados, pensativos-  
emitieron de pronto  
pájaros. (*LE*, p. 24)

La aparición de la palabra “pájaros” conlleva su presencia. Son una metáfora de la liberación que produce la resolución de un enigma, la lucidez de una idea que llega de pronto. He elegido este poema porque Paz, en este libro, frecuenta esos espacios; y es que

---

<sup>10</sup> André Gide, *Ibid.*, p. 143.

“querer asir”, “querer encontrar” son espacios, son poemas: deseos que adquieren cuerpo, forma.

### 2.1.1. La vista en *Ladera este*

*Ladera este* es un libro donde lo visto implica lo vivido y conocido. Hay una recuperación del “ver” griego. Nos dice Ramón Xirau: “Los griegos equiparaban conocimiento, develación y visión. Paz entiende por conocimiento unión carnal y mirada que es también visión y des-cubrimiento.”<sup>11</sup> Lo que dice el filósofo pone de relieve un sinónimo de conocimiento para Paz: comunión. En éste libro no sólo es importante lo que el ojo puede ver y conocer, sino la relación entre éste y la conciencia de percepción; la relación entre ver y pensar, ver y creer, ver y crear; en otras palabras, la relación entre lo sensible y lo inteligible: “¿yo creo en los hombres/ o en los astros?/Yo creo/ (aquí intervienen los puntos/ suspensivos) Yo veo.” (*LE* p. 58.)

Pero otras veces, también, la vista en *Ladera este* tiene una presencia menos intelectual como en el fragmento con el que inicia “Maithuna”:

mis ojos te descubren  
desnuda  
y te cubren  
con una lluvia cálida  
de miradas (*LE* p. 116)

---

<sup>11</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 124.

O en el siguiente fragmento de “Perpetua encarnada”, donde el poeta pinta en el primer fragmento un cuadro con realidades imaginarias para finalizar con la visión de un astro solar diríase que de Van Gogh, que le sirve, además, para pasar de la imagen “el día arde aún en mis ojos” a su exteriorización (nótese cómo el poeta se queda con la parte física del día, su materia, su luz). Finalmente, aparece el gesto pequeño pero demoledor, que engrandece el papel del sujeto en la escena y, así mismo, el poder del “detalle” en la pintura: “el parpadeo” que “vuelve añicos” ese paisaje recién pintado.

#### El día

arde aún en mis ojos  
hora a hora lo vi deslizarse  
ancho y feliz como un río  
sombra y luz enlazadas sus orillas  
y un amarillo remolino (*LE* p. 36)

[...]

#### Gravitaciones

oscilaciones de materia impalpable  
blancas demoliciones  
congregaciones de la espuma nómada  
grandes montañas de luz allá arriba  
colgadas de la luz  
gloria inmóvil que un parpadeo  
vuelve añicos (*LE* p. 36)

[...]

Palabra de todos con que hablamos a solas  
pido que siempre me acompañes

razón del hombre  
el animal de manos radiantes  
el animal con manos en las yemas

La noche se congrega y se ensancha  
nudo de tiempos y racimo de espacios  
veo oigo respiro  
Pido ser obediente a este día y esta noche. (*LE* p. 39)

En este fragmento puede leerse cómo para el poeta “la palabra” es el motivo de ser del hombre: “el animal de manos radiantes”; nuevamente se trata de una imagen que fusiona opuestos: en este caso lo natural y lo cultural. Una imagen, por cierto, marxista: aquí el hombre es el animal que lleva, en las huellas de sus palmas, en sus manos (símbolo de la civilización, del papel del trabajo en la transformación del mono en hombre, parafraseando a Engels)<sup>12</sup> a todos los hombres; imagen que quizá también se refiera a la intuición que va por delante en la “noche” del conocimiento. Está, pues, la palabra, y el poeta que reafirma su presencia (“veo oigo respiro”) hace una petición ¿a Dios? para serle fiel a lo que se le ha revelado; es decir, el poeta teme, porque el poema y su disertación sobre el sentido de “la palabra” es una cuestión sagrada para él.

Los siguientes fragmentos corresponden a un poema titulado “Vrindaban”<sup>13</sup>.

El coche corría  
yo estaba quieto

---

<sup>12</sup> Federico Engels, *El papel del Trabajo en la transformación del Mono en Hombre*, México, Ebro Libros, 1991.

<sup>13</sup> “Una de las ciudades santas del hinduismo, en las cercanías de Mathura, célebre desde la Antigüedad por el culto a Krisna. Según la leyenda, en Vrindaban pasó el dios parte de su infancia y de su juventud; en los bosques de Vrindaban, hoy llanos pelados, obró prodigios, fascinó a vaquerillas y enamoró a Radha”, (Octavio Paz, *LE*, p. 177).

entre mis pensamientos desbocados (*LE* p. 62)

[...]

Yo estoy en la hora inestable  
El coche corre entre las casas  
Yo escribo a la luz de una lámpara  
Los absolutos las eternidades  
Y sus aledaños  
no son mi tema  
tengo hambre de vida y también de morir (*LE* p. 63)

Es un poema que trata sobre el acto de la escritura (“Todo está y no está/ todo calladamente se desmorona/ sobre la página”) y sobre la definición de sus creencias (“Sé lo que creo y lo que escribo/ Advenimiento del instante/ el acto/ el movimiento en que se esculpe y se desvanece el ser entero”). El poeta cree, pues, en “el acto, advenimiento instante” Hay una fijeza que es la concentración del poeta en sus sensaciones y pensamientos y a la vez un movimiento vertiginoso que es la realidad que lo rodea. Aquí está presente la concepción oriental del instante que busca fundir los contrarios y suprimir así la sucesión; pero hay un desdoblamiento de ese instante que “no pasa” y a la vez sólo pasando se tiene la sensación de su fugacidad. “Vrindabam” es un poema donde el poeta “corre” hacia su definición que es también la del poema. (Es uno acuñado con el signo de la contemporaneidad: bien podría cifrar la condición de ser poeta actualmente). Pero también es el poema del tiempo que no transcurre: la concentración del poeta simboliza el centro del remolino.

Me gustaría ahora hacer un pequeño paréntesis y resaltar, en el siguiente fragmento, además de las imágenes que corresponden a la vista, las que hablan del olfato. El poeta

habla con fascinación y desconcierto sobre lo que observa, recrea plásticamente lo que huele: el hedor y los aromas aparecen representando, no sin ironía, la escena de algún cuento oriental.

Pórtico de columnas carcomidas  
estatuas esculpidas por la peste  
la doble fila de mendigos  
  y el hedor  
rey en su trono  
  rodeado  
como si fuesen concubinas  
por un vaivén de aromas  
puros casi corpóreos ondulantes  
del sándalo al jazmín y sus fantasmas  
Putrefacción  
  fiebre de formas  
  fiebre del tiempo  
en sus combinaciones extasiado  
Cola de pavo real el universo entero  
Miríadas de ojos  
  En otros ojos reflejados  
Modulaciones reverberaciones de un ojo único  
un solitario sol  
  oculto  
tras su manto de transparencias  
su marea de maravillas (*LE* p. 59)

Roberta Seabrook, sobre este último fragmento, señala:

El pavo real figura constantemente en la pintura de las varias escuelas que a partir del siglo XV muestran las aventuras amorosas de Krishna y la vaquerilla Radha. Los

amantes aparecen siempre en un bosque o en un jardín, y a menudo se ve en la lejanía un pavo real. [...] el cuerpo humano es el doble del universo. El pavo real simboliza el deseo.<sup>14</sup>

Nos encontramos frente a una metáfora visual -que posteriormente se trastoca auditiva- y en un juego de seducción a través de las miradas: “miríadas de ojos en otros ojos reflejados” que sólo son “reverberaciones” de otro “ojo único pero oculto”. Como en el poema de *Muerte sin fin* donde “el tintero, la silla, el calendario/ son lo que detrás de Él anda escondido”.<sup>15</sup> Y al revés, porque aquí son las apariencias las que se esconden detrás de Dios. De cualquier forma, la vista alcanza, en el poema “Vrindaban”, un plano metafísico.

### 2.1.2. Los sentidos en *Blanco*

Encontramos en *Blanco* una mina para el estudio de los sentidos. Aunque nosotros sólo revisaremos de él lo más significativo para el tema en cuestión, durante esta tesis lo vamos a abordar de manera sistemática. *Blanco* es el último poema del libro. Ha sido ampliamente comentado y nunca lo suficiente como sucede con este tipo de poemas de largo aliento, que son una *summa* de vivencias y obsesiones temáticas, así como instrumentos para el conocimiento del mundo. Es complejo porque representa una cúspide: una síntesis de las ideas de la “segunda época” de Paz.<sup>16</sup> El poema trata la creación poética a partir de la equivalencia entre el mundo, la poesía y la mujer. Su tema es el lenguaje y el

---

<sup>14</sup> Roberta Seabrook, “Vrindaban” en Ángel Flores, Ed., *op. cit.*, p. 194.

<sup>15</sup> José Gorostiza, *Poesía*, México, FCE, 1985, p.111.

<sup>16</sup> Dice Xirau: “ puede hacerse notar que a lo largo de la evolución de la poesía de Paz pueden encontrarse “movimientos”, después de una serie de poemas la obra de Paz parece detenerse en un poema extenso –estos poemas extensos que Paz ha analizado en otros poetas de la modernidad– así, la primera época de Octavio Paz culmina en *Himno entre ruinas* y sobre todo en *Piedra de sol*, tanto ‘suma’ de su poesía anterior como anuncio de la poesía que está por venir; la segunda época, palabra que utilizo de manera algo arbitraria – , culmina a su vez en *Viento entero* y *Blanco* [...]” ( *op. cit.* p. 90).

poema es concebido como “el proceso de la búsqueda de sentido.”<sup>17</sup> Conviene ahondar un poco en su estructura para delimitar la manera en que lo abordaremos.<sup>18</sup> Para Guillermo Sucre consiste en lo siguiente:

Hay un texto central que puede leerse como un solo poema pero admite varias lecturas también: el poema único se convierte en una constelación de poemas[...] hay un texto central que puede leerse, según los pliegues sucesivos, como seis poemas sueltos, o como un solo poema si se tiende a su continuidad.

Hay otras cuatro partes en que el texto está dispuesto en dos columnas, inscritas en negro y rojo que a veces se distancian y otras se fusionan.

Las columnas de la izquierda son la exaltación amorosa, el himno a la mujer y al cuerpo; al mismo tiempo sugieren una relación cósmica: la mujer se ve vinculada a los cuatro elementos tradicionales; sucesivamente al fuego, el agua, a la tierra, al aire; elementos que parecen corresponder a los cuatro colores dominantes en los poemas centrales: amarillo, rojo (el agua de la historia, la sangre), verde y azul. Por su parte las columnas de la derecha crean una suerte de contrapunto y equivalen a cuatro maneras de conocimiento: sensación, percepción, imaginación y entendimiento.<sup>19</sup>

Como ha podido constatar, el poema está hecho de varios poemas. Por eso, para nuestros fines, podremos leer algunos de ellos, a sabiendas que sólo son partes de un poema más extenso pero que guardan cierta independencia respecto del conjunto.

El cuarto poema de *Blanco* está dedicado a los sentidos. Mientras la “palabra” pasa de decir emociones “del amarillo al rojo al verde”, gira “el anillo” embriagado alrededor de una piedra preciosa, alrededor quizá de la belleza “giran” los sentidos.

Del amarillo al rojo al verde,  
peregrinación hacia las claridades,  
la palabra se asoma a remolinos

---

<sup>17</sup> Cf. Guillermo, Sucre, “*Blanco*: un archipiélago de signos”, en Ángel Flores, Ed., *op. cit.*, pp. 232-237.

<sup>18</sup> El mismo Octavio Paz, en las notas que le preceden al poema, enumera sus posibles lecturas. Cf. *L.E.* p. 145.

<sup>19</sup> Guillermo Sucre, *Ibid.*, p. 234.

azules.

Gira el anillo beodo,  
giran los cinco sentidos  
alrededor de la amatista  
ensimismada.

Translumbramiento:

no pienso, veo

-no lo que veo,

los reflejos, los pensamientos veo. (*LE* p.159)

Es a través de los sentidos, de las sensaciones, que hay una revelación: no de otra realidad, sino de esta, pero comprendida sin palabras. En ese estado de trance, el poeta no piensa, ve sus pensamientos: habla, quizá, desde una *supra* conciencia.

Las precipitaciones de la música,

el número cristalizado.

Un archipiélago de signos.

Aerófana,

boca de verdades,

claridad que se anula en una sílaba

diáfana como el silencio:

no pienso, veo

-no lo que pienso,

la cara en blanco del olvido,

el resplandor de lo vacío. (*LE* p.160)

Bajo los efectos de la música y el silencio, el poeta ha llegado a un límite “la cara en blanco del olvido, / el resplandor de lo vacío.” Un límite que, sin embargo, es una entrada a un espacio más vasto: la vacuidad de los budistas. Para el poeta, en este lugar, cuerpo y

pensamientos se diluyen. Por otro lado, Paz nos presenta en *Ladera este* versos que no sólo hablan de desapariciones y desvanecimientos, también contienen un alto grado de porosidad y permeabilidad. Cabe mencionar que este recurso de diluir las imágenes, casi como retirarlas de la vista del lector como de la pantalla de un cinematógrafo, es frecuente en este libro.

Pierdo mi sombra,  
                    avanzo  
entre los bosques impalpables,  
las esculturas rápidas del viento,  
los sinfines,  
                    desfiladeros afilados,  
avanzo,  
            mis pasos  
                    se disuelven  
en un espacio que se desvanece  
en pensamientos que no veo (*LE* p. 161)

El siguiente poema es el cuarto de los que tienen dos columnas. El poema “narra” la “caída” de la mujer, de la naturaleza y de la poesía; es el momento de la encarnación; pero nótese la presencia del mito cristiano representando también la “caída” de la palabra en escritura poética; como si fuera difícil sustraerla de cierta moral que observa con recelo su carácter sagrado; y también, como si fuese entonces indispensable lo transgresor de su actividad para atizar su erotismo. Por otro lado, salta a la vista la alternancia entre versos en redonda y en cursiva, con los cuales Paz plantea, al menos, dos planos. Y si se tiene presente su gusto por la paridad real/irreal, esto le sirve para acentuarla. Se trata, quizá, de una visualización “tipográfica” del primer verso “caes de tu cuerpo a tu sombra”, porque

los versos de la izquierda generalmente “narran” lo que le sucede al cuerpo femenino y los de la derecha representan la conciencia del poeta que a veces ofrece en una imagen una metáfora-comentario del verso en redonda: “caes en tu comienzo *las disipadas fábulas del viento*”, y otras hacen referencia a él mismo “derramada en mi cuerpo *yo soy la estela de tus erosiones*”. Pero, en éste poema, los dos planos quedan parcialmente indiferenciados en el último verso: *pensado soñado encarnado visto tocado desvanecido*. Éste es un procedimiento recurrente de Paz en *Ladera este*: ir de la polaridad a la unidad y viceversa.

caes de tu cuerpo a tu sombra *No allá sino en mis ojos*  
en un caer inmóvil de cascada *cielo y suelo se juntan*  
caes de tu sombra a tu nombre *intocable horizonte*  
te precipitas en tus semejanzas *yo soy tu lejanía*  
caes de tu nombre a tu cuerpo *el más allá de la mirada*  
en un presente que no acaba *las imaginaciones de la arena*  
caes en tu comienzo *las disipadas fábulas del viento*  
derramada en mi cuerpo *yo soy la estela de tus erosiones*  
tú te repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*  
tú me repartes en tus pares *altar el pensamiento y el cuchillo*  
vientre teatro de la sangre *eje de los solsticios*  
yedra arbórea lengua tizón de frescura *el firmamento es macho y hembra*  
temblor de tierra de tu grupa *testigos los testículos solares*  
lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra*  
ojo jaguar en espesura de pestañas *espacio es cuerpo signo pensamiento*  
la hendidura encarnada en la maleza *siempre dos sílabas enamoradas*  
los labios negros de la profetisa *A d i v i n a n z a*  
entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*  
tu cuerpo son los cuerpos del instante *es cuerpo el tiempo el cuerpo el mundo*  
pensado soñado encarnado *visto tocado desvanecido* ( LE p.162)

Me gustaría ahondar sólo en una de las múltiples imágenes a través de las cuales el poeta consigue la unidad en un texto que tiene varios planos. El cuerpo de la mujer-naturaleza-palabra “cae”, se encarna, adquiere sentido, sólo para volver a salir y “repartirse”. Su “vientre” es “el teatro de la sangre eje de los solsticios”. Es decir: el enlace entre la naturaleza creadora y la representación del carácter ritual, circular del tiempo. Y su cuerpo es “cuerpos del instante”, es decir, tiempo; pero intensificado.

Con el siguiente fragmento finaliza este poema, es una celebración de los sentidos comunicándose entre sí. Entreverada con estas imágenes encontramos una idea reveladora: en la mirada cuerpo y pensamiento se juntan pero, también, conciencia y cuerpo se separan: ¿es por la mirada que vivimos nuestro cuerpo como un “más allá.”? Otro sentido parece afirmarlo: el tacto.

Caes de tu nombre a tu cuerpo *el más allá de la mirada*  
contemplada por mis oídos *horizonte de música tendida*  
olida por mis ojos *punteo colgante del color al aroma*  
acariciada por mi olfato *olor desnudez en las manos del aire*  
oída por mi lengua *cántico de los sabores*  
comida por mi tacto *festín de niebla*  
habitar tu nombre *despoblar tu cuerpo*  
caer en tu grito contigo *casa del viento*

La irrealidad de lo mirado  
da realidad a la mirada (*LE*, p.163)

Hasta aquí se ha visto que los sentidos son parte fundamental de la poética de Paz en este libro, pero trastocados: buscan conectarse entre sí para devolvernos la unidad de la experiencia. Paz aquí es un poeta que habla desde el cuerpo. Para finalizar me gustaría

mencionar la importancia que tienen los sentidos para él en la construcción de la poesía. Ellos, más que participar de su oficio, son concebidos como su piedra angular, según nos dice en “Carta a León Felipe”,

Aprender a ver oír decir

lo instantáneo

es nuestro oficio

*¿fijar vértigos?*<sup>20</sup> (LE, p.90)

Conciencia de la transitoriedad de las vivencias. Y, quizá por ello, su aprehensión. Sin embargo, el camino de este libro y sus sentidos es alcanzar la transparencia, la claridad, el color *Blanco*, la síntesis de todos los colores y, a la vez, su ausencia.<sup>21</sup> Por eso el siguiente poema podría cifrar la poética del libro:

“Escritura”

Yo dibujo estas letras

como el día dibuja sus imágenes

y sopla sobre ellas y no vuelve (LE, p. 95)

---

<sup>20</sup>“¿Fijar vértigos?” es una pregunta de “La alquimia del verbo” de Rimbaud. El mismo Paz lo señala en sus notas, LE, p. 169.

<sup>21</sup> Dice Paz en una carta a James Lauhlin (traductor de *Blanco* al inglés): “parece imposible traducir al inglés los tres sentidos que blanco tiene en español: color, en blanco y al blanco” (*Apud.* Paul-Henri Giraud , *op. cit.* p. 414).

## 2.2. El cuerpo amado

Ya que hemos hablado de la importancia de los sentidos en *Ladera este*, podremos centrarnos ahora en el lenguaje que hablan: del erotismo y del amor. Como lo ha señalado Paz en su libro *La llama doble. Amor y erotismo*<sup>22</sup>, la relación entre estas dos palabras es ambigua: el amor implica al erotismo pero, en cambio, el erotismo no sólo es posible sin amor, sino frecuente. *Ladera este* es erótico y amoroso –esto, sobre todo, en las dos últimas partes.

Paz, para quien la poesía es la piedra filosofal de las reflexiones, concibe las siguientes equivalencias entre el erotismo y el lenguaje. “El erotismo es una poética corporal; y la poesía una erótica verbal”. Y agrega: “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad; el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación, y la sexualidad de la reproducción.”<sup>23</sup> Estamos, una vez más, como se ha podido observar en esta tesis, inmersos en una dinámica de reciprocidad entre los mundos que tocan sus ideas.

El cuerpo amado en este libro es sinónimo de cuerpo deseado. La sexualidad, que es parte del amor y del erotismo, es un sustrato aquí visible, más aún: ha sido puesta de relieve. Si bien el erotismo implica la sexualidad, en este libro las metáforas eróticas sobre las relaciones sexuales algunas veces transponen a un primer plano el acto que subliman. En el siguiente fragmento de “Viento entero”, surge una imagen del cuerpo donde la fuerza sexual unifica a la naturaleza y al hombre:

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10.

<sup>23</sup> *Idem*.

Abajo

el desfiladero caliente

la ola que

se dilata y se rompe

tus piernas abiertas

el salto blanco

la espuma de nuestros cuerpos abandonados (*LE*, p.105)

Ahora bien, el amor, para Paz, es sexualidad, erotismo y más: en su imagen del cuerpo amado subyace una visión ontológica:

El amor es simultáneamente revelación del ser y de la nada. No es una revelación pasiva: algo que se hace y deshace ante nuestros ojos, como una representación teatral, sino algo en lo que nosotros participamos, algo que nosotros nos hacemos: el amor es creación del ser. Y ese ser es el nuestro.<sup>24</sup>

La visión estética no es menos importante: el cuerpo en los poemas responde a un ritmo plástico que enlaza su belleza a su plenitud. Lo que sucede es que el lenguaje del cuerpo es metafísico o, mejor dicho, metacorporal. “Para los amantes el cuerpo piensa y el alma se toca”<sup>25</sup>. Y aquí es inaplazable hacer una aclaración sobre la persistencia de la noción del alma como una naturaleza aparte del cuerpo: “la idea de un alma invisible que se manifiesta parte por parte en la estructura del cuerpo visible, trasciende su origen metafórico, pues la cultura dentro de la que se construyó vio y sigue viendo en esa estructura la expresión de una realidad objetiva.”<sup>26</sup> Esto es: la cultura cristiana. Pero el enigma del alma, como una realidad aparte del cuerpo, la encontramos también en el

---

<sup>24</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 153

<sup>25</sup> Octavio Paz, *La doble llama...*, p. 30.

<sup>26</sup> Pierre Guiraud, *El lenguaje del cuerpo*, México, FCE, 1986, p. 48.

budismo: entre las diez preguntas a las que Buda no respondió está la siguiente: ¿alma y cuerpo son lo mismo?

Para Paz, quien menciona rara vez al alma, y con frecuencia al cuerpo, la certeza de su realidad sólo es posible a través del amor, entonces dice:

Soy real  
Veo mi vida y mi muerte  
el mundo es verdadero  
Veo  
habito una transparencia (*LE*, p. 113)

Y es que, mientras el erotismo es siempre un más allá, el amor implica, además de esto, un movimiento, por llamarlo de algún modo, “de regreso”: la “otredad” vivida al interior de la imagen poética, de la que hablamos en el primer capítulo, aquí se encarna: “Por el amor el deseo toca al fin la realidad: el otro existe”.<sup>27</sup>

En el estado amoroso, así como en el sagrado, la emoción encuentra que su frecuencia sólo es compatible con el lenguaje poético: “Armada con las armas del verano/ entras en mi cuarto entras en mi frente/ y desatas el río del lenguaje/ mírate en estas rápidas palabras” (*LE*, p. 122). Su anhelo es la comunión con la persona amada, a través de la cual es posible la comunión con el universo.

---

<sup>27</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 191.

Nos encontramos frente a un mundo complejo que también puede ser visto de manera quizá más sencilla: como una consecuencia de la percepción de los sentidos; el resultado, por ejemplo, de mirar unos ojos.<sup>28</sup>

Me crucé con una muchacha.

Sus ojos:

el pacto del sol de verano con el sol de otoño.

Partidaria de acróbatas, astrónomos , camelleros.

Yo de fareros, lógicos, sadúes.

Nuestros cuerpos

se hablaron, se juntaron y se fueron.

Nosotros nos fuimos con ellos. (*LE*, p. 135)

Lo cierto es que la imagen del cuerpo amado extiende sus dominios de tal forma que podría comprender las demás. Sin embargo, aquí, para nuestros fines, la limitaremos: el cuerpo amado no sólo es sinónimo de cuerpo deseado sino, a su vez, de cuerpo femenino.

Ondulaciones:

ocre el llano – y la grieta..

Tu ropa al lado.

Sobre tu cuerpo en sombra

estoy como una lámpara. (*LE*, p. 25)

---

<sup>28</sup> Uno de los poetas que comparte con Paz el enamoramiento de una mujer al verla pasar como recurso literario es André Breton, *Cf. Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortíz, 1978, p. 79.

Y aunque no vamos a ahondar en el tema de las influencias, no podemos pasar inadvertida la forma en que Paz revoluciona los paradigmas heredados: ¿podemos explicarnos la mujer que sacude su cabellera en “Maithuna” sin la imagen de Laura del *Canzonere*?<sup>29</sup>

### Cabellera

gran noche súbita sobre tu cuerpo

jarra de vino caliente

derramado

sobre las tablas de la ley

nudo de aullidos y nube de silencios

racimo de culebras

racimo de uvas

pisoteadas

por las heladas plantas de la luna

lluvia de manos de hojas de dedos de viento

sobre tu cuerpo

sobre mi cuerpo sobre tu cuerpo

Cabellera

follaje del árbol de huesos

el árbol de raíces aéreas que beben noche en el sol

El árbol carnal

El árbol mortal (*LE*, p. 119-120)

---

<sup>29</sup>Por ejemplo la del “Soneto 33”: “Al aura el pelo de oro vi esparcido,/que en mil sedosos bucles lo volvía;/la dulce luz sobremanera ardía/ de aquellos ojos que hoy tanta han perdido;/el rostro de cortés color teñido,/no se si es cierto o falso, ver creía:/ si en mi pecho amorosa yesca había,/¿quién, porque ardió, se siente sorprendido?/ No era su caminar rosa mortal, /sino de forma angélica; y sonaba /su voz como no suena voz humana./A un celestial espíritu miraba, /a un sol vivo; y si ya no fuese igual,/ porque distienda el arco no me sana”.(Francesco Petrarca, *Sonetos y Canciones*, Angel Flores, trad., México, Ed. Origen, 1984, p.71).

Este es un fragmento donde puede verse, además de la trasgresión y la violencia implícita del acto sexual,<sup>30</sup> cómo este símbolo de la cabellera, erótico por excelencia, se enlaza con una imagen de la naturaleza; y al final de este fragmento es “el follaje del árbol de huesos”. La imagen del cuerpo femenino ahora es la de un árbol invertido, “de raíces aéreas”, que se alimenta de muerte durante la vida, “que bebe noche en el sol”. Y así llegamos al tema de fondo que subyace en la imagen del cuerpo amado, que anima a todas sus imágenes del cuerpo, pero que es en ésta donde se le mira a todas luces: su ser mortal.

Volviendo al fragmento del poema anterior, encontramos otra de las constantes de la poética de Paz en este libro, la equivalencia entre la mujer y la naturaleza.

En el judaísmo no sólo abundan las mujeres viriles y heroicas, sino que nuestra madre Eva despierta a Adán de un sueño paradisiaco y lo obliga a enfrentarse con el mundo real. En el relato bíblico también la mujer brota del costado del hombre dormido, como la Sakti del sueño de Siva, y también despierta a su compañero. Eva y Sakti son naturaleza, mundo objetivo.<sup>31</sup>

En el poema “Viento entero”, la mujer que aparece en un inicio como un “haz de chispas, una muchacha real” se transforma en “*Anima mundi*/ materia maternal /perpetua desterrada de sí misma/ y caída perpetua en su entraña vacía”; es, pues, la madre y al mismo tiempo la oquedad del sexo femenino, el vacío. La imagen de la mujer adquiere aquí dimensiones míticas y cósmicas. Se trata del principio femenino identificándose con el origen.

Oigo tu latir en la sombra  
enigma en forma de reloj de arena

---

<sup>30</sup> George Bataille, en su libro *El erotismo*, denuncia el carácter prohibido que la sociedad le imprime al sexo, y de ahí su ser transgresor. Aunque, como lo ha señalado, “las prohibiciones en las que se sostiene el mundo de la razón, no son, con todo, racionales”

<sup>31</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 87.

mujer dormida  
Espacios espacios animados  
*Anima mundi*  
materia maternal  
perpetua desterrada de sí misma  
y caída perpetua en su entraña vacía  
*Anima mundi*  
madre de las razas errantes  
de soles y de hombres. (*LE*, p. 107)

Aquí cabe mencionar lo que Paz escribió en *Cuadrivio*:

[...] la mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser, al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante en toda su dolorosa irrealidad. Pero la mujer es algo más que una imagen del mundo y algo más que un espejo del hombre. También ella participa de nuestra universal falta de ser, carencia que se expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte.<sup>32</sup>

En el fragmento del poema “Viento entero” surge otra arista de la imagen del cuerpo femenino: su carácter enigmático. Un acertijo del tiempo y la única pista: una imagen de su transcurrir: “enigma en forma de reloj de arena”. Constante del libro a la vista, también, en el poema “Carta a León Felipe”:

Todo esto que me rodea  
seres y cosas nombres  
es inaccesible en su proximidad  
Palpable lejanía  
como la mujer  
En su cuerpo  
el mundo se manifiesta y se oculta

---

<sup>32</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 117.

forma que ven mis ojos  
  y mi tacto disipa  
Demasía de la presencia  
  más que un cuerpo  
la mujer es una pregunta  
y es una respuesta  
La veo la toco (*LE*, p. 93)

Pero el enigma no es sólo la mujer sino lo que ella representa: el tiempo, la naturaleza, la materia. La mujer, como ya se dijo anteriormente, es también lo real, mundo objetivo; y de nuestra “realidad” en crisis muestra *Ladera este* su gama de espectros, a través de las imágenes femeninas. Por ejemplo, en el siguiente poema; si bien Paz convierte con frecuencia su pluma en pincel, aquí el cuerpo es esbozo más que pintura; o, en todo caso, es un cuerpo pintado a la manera de los paisajistas chinos: apenas una señal de la realidad, la insinuación de la forma y, al mismo tiempo, la erosión de su materialidad; una imagen, esta vez, en sentido contrario de aquellas de alta definición. Si la mujer representa la realidad, este es un ejemplo de su carácter evanescente y de lo instantáneo de su vivencia.

“Pasaje”

Más que aire  
  más que agua  
más que labios  
  ligera ligera

Tu cuerpo es la huella de tu cuerpo (*LE*, p. 112)

Ahora bien, el cuerpo amado del poeta es real, de carne y hueso, pero es también un símbolo del espacio y el tiempo donde se vuelca el viaje de su “yo”. Es, sobre todo, un cuerpo que se transforma, su esencia es el movimiento. Cuerpo dual: representa la realidad pero también sus apariencias. Es la materia de las imágenes del mundo y la poesía.

Por último, quisiera señalar una peculiaridad de esta imagen del cuerpo: la participación activa del poeta en su construcción; acaso también podríamos, sin exigir de nuestra parte gran suspicacia, hablar de la imagen del cuerpo del poeta como la del cuerpo amante, como podemos ver al final de “Viento entero”.

Gira el espacio

arranca sus raíces el mundo

no pesan más que el alba nuestros cuerpos

tendidos (*LE*, p. 108)

### 2.3. El cuerpo sagrado: la influencia de Oriente

El cuerpo en *Ladera este* es sagrado sin ser religioso. Esta posibilidad se debe a la fusión en esta obra de tradiciones literarias diferentes; el amor pagano de la occidental y el amor sagrado de la oriental.<sup>33</sup> Antes de ahondar en el tema me gustaría delimitar nuestro campo de estudio con algunas consideraciones sobre Oriente.

No nos resulta extraño saber que esta palabra contiene, “por feliz casualidad” otra no menos estimada en la literatura por su carácter simbólico: “oro”. Para Borges, la asociación parte del hecho de que el sol sale en Oriente; y el oro, entonces, adjetivaría ese cielo del amanecer.<sup>34</sup> Si bien, la puerta decididamente abierta a este mundo fue el Romanticismo, el oriente siempre ejerció una fascinación para el mundo Occidental; baste recordar que el descubrimiento de América fue un “accidente” en un viaje emprendido con miras a desembarcar en las Indias.

Y es que la fuerza de atracción que ejerce el Oriente sobre los que lo han “vislumbrado” para utilizar el título del libro de Paz,<sup>35</sup> quizá se deba al carácter provocativo de su invitación a conocerlo: su literatura, su arquitectura, su religión, etcétera, son

---

<sup>33</sup> Nos dice Paz: “en Oriente el amor fue pensado dentro de la tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina. En cambio, en Occidente, desde el principio, la filosofía del amor fue concebida y pensada fuera de la religión oficial y, a veces, frente a ella” (*La llama doble...*, p. 37).

<sup>34</sup> Estas reflexiones de Borges sobre Oriente son de la conferencia *Las mil y una noches* donde dice, además: “En 1704 se publica la primera versión europea, el primero de los seis volúmenes de orientalista francés Antoine Galland. Con el movimiento romántico, el Oriente entra plenamente en la conciencia de Europa. Básteme mencionar dos nombres, dos altos nombres. El de Byron, más alto por su imagen que por su obra y el de Hugo, alto de todos modos. Vienen otras versiones y ocurre luego otra revelación del oriente: es operada hacia mil ochocientos noventa y tantos por Kipling,” (Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, FCE, 1982, p. 62).

<sup>35</sup> *Vislumbres de la India*. Barcelona, Six Barral, 1995.

esencialmente sensuales y eróticos.<sup>36</sup> Sin embargo, hay que señalar que Oriente es muy amplio y que estamos agrupando bajo esa palabra pueblos de carácter distinto. Por ejemplo, el Oriente al que nos vamos a referir cuando hablemos de su influencia en nuestro autor – sin atender la convivencia de diversas religiones como el budismo y el Islam en la India, por ejemplo- es el de la India, Japón y China.

Ahora bien, como se ha visto, el sentimiento amoroso es un elemento detonador del libro *Ladera este*. Aquí cabe mencionar que se trata de una presencia oriental y occidental del mismo tema, y no es el único caso; encontramos que, en este libro, en materia de influencias, mejor convendría hablar de confluencias. Uno de los ejemplos claves es el tratamiento por parte de Paz de la naturaleza: ¿debe ser abordado desde la perspectiva oriental o desde la romántica?

Apunta Claudel: “en el Japón lo sobrenatural no es otra cosa que la naturaleza; es literalmente la supranaturaleza, esa región de autenticidad superior donde el hecho en bruto es transferido al dominio del significado.”<sup>37</sup> Lo que podemos leer en el siguiente poema, donde la naturaleza está corporeizada, humanizada, lo cual es un gesto profundamente romántico, es cómo, al mismo tiempo, hay un trasfondo sagrado que anima la visión de ese paisaje donde “el cielo anda en la tierra”. Así la naturaleza, por su sola presencia, es elocuente.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> *Apud.* Marcel Raymond, *op. cit.* p. 148.

<sup>38</sup> Resulta interesante la cercanía de la siguiente frase-manifiesto de la poesía naturalista francesa con la poética de Paz: “A nosotros el más allá no nos conmueve, creemos en un panteísmo gigantesco y radiante. Queremos reinventar al individuo en el abrazo universal”. Este movimiento poético nació a Baudelaire y Rimbaud, pero su optimismo se vio interrumpido por la Primera Guerra Mundial. *Cf.* Marcel Raymond, *op. cit.*, pp. 48-57.

“Madrugada al raso”

Los labios y las manos del viento

el corazón del agua

un eucalipto

El campamento de las nubes

la vida que nace cada día

la muerte que nace cada vida

Froto mis párpados:

El cielo anda en la tierra. (*LE*, p. 76)

Ahora bien, ya que se ha planteado la confluencia de oriente y occidente en el tema de la naturaleza, me gustaría abordar una cita, utilizada en la introducción de ésta investigación, pero desde otra perspectiva:

No pienso que vamos a repetir las experiencias espirituales de las religiones y las filosofías de oriente, pero es evidente que estamos a punto de descubrir ciertas verdades análogas –no semejantes- a las descubiertas hace dos mil años por los orientales. Ante todo la conciencia del instante, no en el sentido de los hedonistas de la antigüedad grecorromana y tampoco en el de los hedonistas del siglo XVIII. El instante como fusión de los contrarios y abolición de la sucesión.<sup>39</sup>

La conciencia temporal se emparenta, de manera evidente en el siguiente poema del libro, con la teoría de la relatividad de Einstein, y su equivalencia espacio-tiempo;<sup>40</sup> quizá

---

<sup>39</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, *op. cit.*, p. 53.

<sup>40</sup> “La reconceptualización del hombre como corporeidad permite dar un giro insospechado al problema metafísico del espacio y el tiempo. En la tradición clásica de la física los cuerpos se definían por ocupar un lugar en el espacio. A partir de la postulación de la teoría de la relatividad se invierte la perspectiva: ahora decimos que los cuerpos crean los espacios y los tiempos al interactuar entre sí. Se perdió su carácter absoluto, inalterable, de marcos objetivos donde se situaban los seres y los eventos para dar paso a una concepción más plástica en la cual ambas coordenadas de lo real se unen estrechamente y admiten

podamos hallar otros poemas donde ésta también se relacione con el “yo” visto como ilusión del budismo, por ejemplo.<sup>41</sup>

“La exclamación”

Quieto

no en la rama

en el aire

no en el aire

en el instante

el colibrí (*LE*, p. 78)

También es cierto que nos encontramos en el punto donde podemos reconocer, nuevamente, el carácter laberíntico del tema de las influencias en la obra de Paz. Para

Octavio Amand:

No es sorprendente que OP sea el primer hispanoamericano que se compenetra sustancialmente con el Oriente. Las raíces prehispánicas de México facilitan al poeta un acceso único a lo oriental y su estancia en la India, de cierta manera estancia en su pasado mexicano, en sus raíces, le añaden un estímulo de la nostalgia con que se busca el comienzo “desde el comienzo”: el presente, sí, es perpetuo. [...] ya Tablada, por ejemplo, había captado lo oriental en el haikú, aunque sólo por su presencia, pre-esencia, sin llegar a asimilar la sombra y la luz de su forma [...] cabe añadir que la necesidad de acercarse a lo oriental y el acercamiento mismo, siempre algo tangencial y práctico, son tan occidentales como el soneto y el automóvil.<sup>42</sup>

---

modificaciones según los agentes generadores : dos o más entidades y la clase de vínculos que las unen.” (Arturo Rico Bovio, *op. cit.* p. 70).

<sup>41</sup> A propósito escribe Paz: “A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es un a ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos.” (*Las peras del olmo*, *op.cit.* p. 89).

<sup>42</sup> en “Viento entero” en Angel, Flores, Ed., *op.cit.*, p. 209.

Paul-Henri Giraud apunta que el primer contacto que Paz tuvo con este mundo fue a través de José Antonio Garro, español orientalista y padre de Elena Garro con quien contrajo matrimonio en 1937.<sup>43</sup> Pero es hasta *Ladera este* donde, en opinión de Manuel Durán:

Las influencias orientales quedan asimiladas, depuradas, sintetizadas, a través de una oposición contrastante y complementaria entre los poemas cortos, irónicos casi siempre, y de inspiración occidental o japonesa, y los poemas largos, sensuales y panteístas, de inspiración hindú.<sup>44</sup>

Es verdad que podemos rastrear un buen número de motivos orientales que van desde el uso de la verticalidad en la disposición tipográfica de *Blanco*, inspirado en los rollos de pinturas y emblemas tántricos,<sup>45</sup> hasta las alusiones mitológicas en otros poemas, sin embargo, como señala Elsa Cross “la influencia más profunda del Oriente en su obra, tanto poética como ensayística, no consiste en el uso de determinados discursos formales o temáticos, sino en la estructura y dinamismo de su pensamiento.”<sup>46</sup> ¿A qué se refiere? Ya hemos hablado en el primer capítulo del pensamiento binario como uno característico de Paz, y de cómo sus poemas están regidos por una dinámica donde los contrarios coexisten sin anularse, o llegan, incluso, a identificarse. Así:

El pensamiento oriental no ha padecido ese horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo [...] ya en el más antiguo *Upanishad* se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios. “Tú eres mujer, tú eres hombre. Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos...”<sup>47</sup>

Ahora bien, con la imagen del cuerpo quizá suceda lo mismo que señala la poeta Elsa Cross: lo oriental radica sobre todo en su manera de vivirlo y sentirlo, según lo

---

<sup>43</sup> Cf. Paul-Henri Giraud, , *op cit.*, t. III, p. 688.

<sup>44</sup> En “Libertad y erotismo” en Angel, Flores, Ed., *op.cit.*, p. 95.

<sup>45</sup> En las notas que anteceden a este poema, Octavio Paz lo menciona. Cf. *LE*, p. 145.

<sup>46</sup> Elsa Cross, *op. cit.*, p. 88.

<sup>47</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 102.

transmite en la poesía del libro que nos ocupa. Un cuerpo en relación con el universo y el lenguaje:

La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras que son los dobles del mundo, también están animadas. El lenguaje como el universo es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración... el habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.<sup>48</sup>

En el fragmento anterior, Paz habla de la correspondencia entre universo y lenguaje, la correspondencia cuerpo-universo y cuerpo-lenguaje descansa sobre la misma ley de relación microcosmos-macrocosmos. Donde cada una de estas facetas de la realidad necesita relacionarse, “espejarse” para tener sentido(s); aquí hay que poner de relieve la implicación de la metáfora y, por ende, de la poesía como vía de experiencia y conocimiento:

La identidad última entre el hombre y el mundo, la conciencia y el ser, el ser y la existencia, es la creencia más antigua del hombre y la raíz de ciencia y religión, magia y poesía. Todas nuestras empresas se dirigen a descubrir el viejo sendero, la olvidada vía de comunicación entre ambos mundos. Nuestra búsqueda tiende a redescubrir o a verificar la universal correspondencia de los contrarios, reflejo de su identidad original. Inspirados en este principio, los sistemas tántricos conciben al cuerpo como metáfora o imagen del cosmos. Los centros sensibles son nudos de energía, confluencias de corrientes estelares, sanguíneas, nerviosas. Cada una de las posturas de los cuerpos abrazados es el signo de un zodiaco regido por el triple ritmo de la savia, la sangre y la luz.<sup>49</sup>

Ahora bien, entre todas esas posibles metáforas corporales, me gustaría destacar la del cuerpo como escritura del universo. Si Paz habla de la escritura del cuerpo es porque el plano literario – y aquí sí de letra, literatura escrita – ocupa ahora el de la realidad. Por otro lado, esto sugiere que el cuerpo, metafóricamente, en la realidad, es escritura. Ahora bien,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 104.

¿cómo sucede en el poema? Por ejemplo, al inicio del segundo poema de *Blanco*, Paz escribe:

Un pulso, un insistir,  
Oleaje de sílabas húmedas.  
Sin decir palabra  
oscurece mi frente  
un presentimiento de lenguaje. (*LE*, p.151)

Aquí el lenguaje está corporeizado: es la concreción de un plano abstracto. Pero también le gusta a Paz utilizar el mismo proceso a la inversa: ir de lo concreto a lo abstracto, por ejemplo, cuando concibe a las ciudades o espacios geográficos como cuerpos humanos. Así, en la continuación del fragmento anterior:

Castillas de arena, naipes rotos  
Y el jeroglífico (agua y brasa)  
En el pecho de México caído. (*LE*, p.151)

En el siguiente fragmento de “El balcón” tenemos una variante de las metáforas anteriores: la escritura de Delhi (quizá, sus textos literarios: poesía cortesana en sánscrito y persa, principalmente, donde es posible hallar mayor incidencia de temas eróticos) conforma su cuerpo.

Estabas cubierta de poemas  
todo tu cuerpo era escritura  
acuérdate  
                  recobra la palabra  
eres hermosa  
                  sabes hablar cantar bailar (*LE* p.15)

Aquí la escritura es el cuerpo de la ciudad y éste, a su vez, es un cuerpo femenino. En el siguiente fragmento del poema Maihtuna puede leerse cómo la cabellera de la mujer simboliza una lengua en su acepción física y lingüística. Aquí se presenta, además, la implicación del lenguaje como un acto erótico.

Lengua borgoña de sol flagelado

Lengua que lame tu país de dunas insomnes

cabellera

lengua de latidos

lenguajes

sobre tu espalda desatados

entrelazados

sobre tus senos (*LE* p.119)

En suma: se ha podido observar la participación del cuerpo en esa triple confluencia: cuerpo-universo-lenguaje. Esta confluencia tiene un punto climático en el libro que nos ocupa: se trata del poema *Blanco*. Para abordar este tema conviene antes ahondar en algunas corrientes filosóficas y religiosas orientales que inspiraron a Paz.

### **2.3.1. Taoísmo y tantrismo en la imagen del cuerpo en *Ladera este***

El taoísmo - término genérico utilizado en Occidente para designar dos corrientes de naturaleza diferente que marcan la filosofía y la religión china, a saber: el taoísmo

filosófico y el taoísmo religioso-<sup>50</sup> presenta un concepto sobre el cuerpo que Paz comparte: “Para los taoístas no sólo el cuerpo se construye según el modelo y la norma celeste, sino también el universo”.<sup>51</sup> Paz dista mucho de apegarse a cánones donde, por ejemplo, “las cinco ciudades del ombligo, equivalentes a las cinco direcciones cardinales son réplica de la colina real del dios del sol, de cinco colores asociado cada uno a una dirección.”<sup>52</sup> Sin embargo, sí comparte su esencia: no sólo el cuerpo humano en su poesía es el doble del universo, sino que los poemas corporeizados, como es el caso de *Blanco*, basan su estructura en correspondencias semejantes. Ulacia ha llevado esta idea hasta sus últimas consecuencias al hacer una interpretación de *Blanco* donde cada fragmento del poema se corresponde con cada uno de los siete *chakras* que se extienden a lo largo de la columna vertebral hasta la coronilla de la cabeza.<sup>53</sup>

Aunque las corrientes filosóficas y religiosas como el taoísmo se verán, sobre todo, en *Blanco*, también se puede percibir su presencia en otros poemas del libro. Por ejemplo, en el poema “Contigo” donde la mujer amada es, sobre todo, el cuerpo amado; el doble de la naturaleza y del universo y, simultáneamente, el doble del lenguaje.

El día  
es una gran palabra clara  
palpitación de vocales  
Tus pechos  
maduran bajo mis ojos  
Mi pensamiento

---

<sup>50</sup> Cf. *Diccionario de la Sabiduría Oriental*, op. cit., 359.

<sup>51</sup> Cf. “El cuerpo-blasón de los taoístas” en Michel Feher, et al., op. cit., pp. 105-126.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>53</sup> Cf. Manuel Ulacia, *El árbol milenario*, pp. 273- 286.

es más ligero que el aire

Soy real (*LE* p.113)

El amor del poeta hacia su amada ha sacralizado al mundo. En el siguiente fragmento del poema “Domingo en la Isla de Elefanta”, la pareja divina es un espejo donde se proyecta la pareja humana.

Shiva y Parvati:

los adoramos  
no como a dioses,  
como a imágenes  
de la divinidad de los hombres.

Ustedes son lo que el hombre hace y no es,  
Lo que el hombre ha de ser  
cuando pague la condena del quehacer.

Shiva:

tus cuatro brazos son cuatro ríos,  
cuatro surtidores.

Todo tu ser es una fuente  
y en ella se baña la linda Parvati,  
en ella se mece como una barca graciosa.

El mar palpita bajo el sol:

son los gruesos labios de Shiva que sonrío;  
el mar es una larga llamarada:  
son los pasos de Parvati sobre las aguas.

Shiva y Parvati:

la mujer que es mi mujer  
y yo,

no les pedimos, nada  
que sea del otro mundo:

sólo la luz sobre el mar,  
la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos. (LE pp.128-129)

¿Misticismo pagano o erotismo de lo divino? El poeta no pide “nada” excepto una imagen, la palabra poética, que transparente el carácter sagrado de este mundo: “la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos”. Llama la atención la sensualidad de la relación Shiva-Parvati,<sup>54</sup> “todo su ser es una fuente/ y en ella se baña la linda Parvati”. De hecho, cada circunstancia de la realidad “visible” – “el mar palpita bajo el sol” o “el mar es una gran llamarada”– se corresponde con las acciones de los dioses: son los gruesos labios de Shiva que sonrío, son los pasos de Parvati sobre las aguas. Para Giraud:

*Humanité des dieux, “divinité des hommes”, saisies en un instant d’apesanteur, en un instante de grâce, face a la beauté de ce monde, et non de l’autre monde” – beauté de ce monde autre, secret, endormi, révélé par “le limier aux pieds nus sur la mer”<sup>55</sup>*

Un ejemplo más, tomado de otro poema:

En el pico del mundo se acarician

Shiva y Parvati

Cada caricia dura un siglo  
para el dios y para el hombre  
un mismo tiempo

---

<sup>54</sup> *Parvati*: su nombre significa ‘hija del monte Parvata’ (siendo *párvata* ‘montaña’). Es esposa del dios Shiva. Es madre de Ganesh (deidad con cabeza de elefante) y de Karttikeya (el dios de la guerra). *Shiva*: “el benévolo, el Amistoso”. Tercera divinidad de la trimurti hindú: formada por Brama, Visnu y Siva, *Diccionario de la sabiduría oriental*, p. 272 y 334.

<sup>55</sup> Paul-Henri Giraud, *op. cit.*, p. 450.

un mismo despeñarse (*LE* p.107)

En este fragmento del poema “Viento entero”, el carácter humano de las divinidades y el divino de los hombres que señala Giraud, se vuelcan en un sentido: su temporalidad, “un mismo despeñarse”. La imagen de los dioses, el amor divino, arroja su puente hacia el amor mundano. Ahora bien, como señala Elsa Cross, la búsqueda de Paz no es religiosa sino que es “una búsqueda poética de lo sagrado”. El mismo poeta dice en “Felicidad en Herat”:

No tuve la visión sin imágenes,  
no vi girar las formas hasta desvanecerse  
en claridad inmóvil,  
el ser ya sin sustancia del suffi.  
No bebí plenitud en el vacío  
ni vi las treinta y dos señales  
del Bodisatva cuerpo de diamante.  
Vi un cielo azul y todos los azules,  
del blanco al verde  
todo el abanico de los álamos  
y sobre el pino, más aire que pájaro  
el mirlo blanquinegro. (*LE*, p.52)

Otra de las ideas taoístas que influenciaron a Paz es la siguiente: las palabras sobre el Tao que él mismo expone en *El arco y la lira*, que recuerdan el gesto que Wittgenstein solicita a su lector al final del *Tractatus*: tirar la escalera que lo ha llevado hasta ahí; porque la estética, la ética y la religión no se pueden definir con el lenguaje lógico.

Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por lo tanto, en sentido estricto, es incomunicable [...] ‘El tao que puede ser nombrado no es el Tao absoluto; los nombres que pueden ser pronunciados no son los Nombres absolutos’ Chuangtsé afirma que el lenguaje, por su misma naturaleza no puede expresar lo absoluto, dificultad que no es muy distinta a la que desvela a los creadores de la lógica simbólica. [...] A pesar de su crítica del lenguaje, Chuangtsé no renunció a la palabra.<sup>56</sup>

Un poema en donde hable de este límite del lenguaje es el número 5 de “Utacamud”:

Visión en el desfiladero:

El árbol de camelias rosa

Doblado sobre el precipicio.

Fulgor entre verdores tacitunos

Plantado en un abismo.

Una presencia impenetrable,

Indiferente al vértigo – y al lenguaje. (*LE*. p.42)

Gracias a las imágenes poéticas el pensamiento taoísta, hindú y budista resulta comprensible. [...] La imagen dice lo indecible: las plumas ligeras son piedras pesadas. Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir.<sup>57</sup>

El poeta tiene algo que decirle al hombre y ese conocimiento es en Paz como en otros poetas el señalamiento de lo indecible, que comparten el lenguaje poético y el religioso. Pero el camino para “decirlo”, en el caso de Paz, fue la liberación de su pasión:<sup>58</sup>

*Ladera este* y en específico *Blanco* son un rito de liberación. Su inspiración: el tantrismo.

Y aquí aparece una de las corrientes filosóficas orientales que dejaron una huella profunda en Paz. Al respecto apunta Elsa Cross:

---

<sup>56</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 105.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>58</sup> *Blanco* tiene dos epígrafes el primero dice: *By passion the world is bound, by passion too is released. (The Hevajra Tantra)*.

En una parte de la obra poética y en algunos ensayos de Paz, hay referencias directas e indirectas al tantra hindú y budista, y también al taoísmo y al zen. Decir tantra es decir muchas cosas: el tantrismo es una serie de rituales sumamente complejos, es una orientación filosófica formada por infinidad de escuelas y tendencias distintas; es, también, un arte admirable que intenta representar tanto conceptos filosóficos y simbología mítica tanto como su expresión práctica en los ritos. Fundamentalmente, el tantra es un modo de ver el mundo y de vivirlo. Es la conjunción, como dije, de muchas filosofías y religiones, de muchas prácticas y rituales. En él también confluyen la meditación y el yoga, el *mantra* y el *yantra*, que es la impronta visual de los sonidos del *mantra*: palabras sagradas investidas de un poder eficaz.<sup>59</sup>

Y más adelante:

Más que en otras disciplinas, aquí es fundamental el establecimiento de esa correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, entre el hombre y el universo “Todas las deidades y todos los lugares sagrados están dentro del cuerpo”.<sup>60</sup>

Para Paz los textos tántricos representan la liberación creativa, la fuerza para crear otro lenguaje sobre el lenguaje. *Blanco* es el encuentro de dos fenómenos que vienen de polos opuestos: el rito tántrico y la conformación del pensamiento religioso, desde el paleolítico, y la lingüística, la concepción occidental del lenguaje, desde el siglo XX.

Como señala Javier González “las imágenes y verbalizaciones de la meditación tántrica no se presentan en un espacio puramente mental o estético, sino que tocan directamente la corporeidad”.<sup>61</sup> Es por esa razón, también, que Paz se inspira en ellas. Ahora bien, ¿cuáles son? En su ensayo “Especulaciones indias sobre el sexo del sacrificio” Charles Malamoud señala que:

El sacrificio indio, reunión de objetos, personajes, gestos y palabras, recibe forma e inteligibilidad de la metáfora corporal. Porque es descrito como un cuerpo, hecho él mismo de la unión de cuerpos múltiples indefinidamente vueltos a disponer, el sacrificio es el lugar por excelencia donde se elabora y la materia que trabaja el simbolismo sexual. [...] Ahora bien, la metáfora corporal implica que el cuerpo está allí por anticipado. De hecho el mundo precósmico es de entrada un cuerpo a la vez

---

<sup>59</sup> Elsa Cross, *op. cit.*, p. 89.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>61</sup> Javier González, *op. cit.*, p. 154.

monstruoso (tiene mil cabezas, mil ojos) y, por definición, humano: la génesis según el Veda, es el proceso por el cual el Purusa, el Hombre primordial, está desmembrado de manera que cada una de las partes de su cuerpo se transforma en un elemento del mundo natural, social y ritual que, a partir de ese momento, se convierte en la residencia de los hombres y los dioses. El sacrificio tiene como objeto reconstruir ese cuerpo primordial, ese cuerpo de antes de la creación.<sup>62</sup>

*Blanco* es, pues, un ritual del lenguaje, del cuerpo y del mundo. Un ritual donde se sacrifica el cuerpo, es decir, el lenguaje, para la fundación del poema. La liberación es la creación poética. Al liberar la pasión,<sup>63</sup> a través de la pasión, el poema es un cuerpo que – para no olvidarnos de Occidente– comparte aquí la esencia de las obras renacentistas: “compite” con la realidad, es un todo orgánico, cifra de otra cosa.<sup>64</sup> Ese cuerpo del poema es el cuerpo de la amada. Y por eso la amada es el cuerpo amado porque su cuerpo cifra el universo. Así, en el tercer poema de dos columnas:

inmóvil bajo el sol inmóvil *pradera quemada*  
del color de la tierra *color de sol en la arena*  
la yerba de mi sombra *sobre el lugar de la juntura*  
mis manos de lluvia *oscurecida por los pájaros*  
sobre tus pechos verdes *beatitud suficiente*  
mujer tendida *hecha a imagen del mundo*

El mundo haz de tus imágenes (*LE*, p. 158)

En palabras de Paz:

---

<sup>62</sup> en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, *op. cit.*, p. 96- 97.

<sup>63</sup> La palabra pasión se asocia con sufrimiento como causante y en ese sentido resulta necesario liberarla: “Todos los seres vivos conocen el sufrimiento, cuya causa es la pasión; de modo que para eliminar el sufrimiento es necesario suprimir la pasión” (Everard Upjohn, Paul S. Wintgert, *et. al.*, *Historia mundial del arte Vol. I.*, Barcelona, Editorial Daimon, 1972, p. 160).

<sup>64</sup> Cf. Arnold Hauser, “El concepto de Renacimiento” en *Historia social del arte y la literatura*, Vol. I., Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 333-347.

*Blanco* es un poema en el cual el tema es el lenguaje pero el lenguaje es un cuerpo, un cuerpo que se fragmenta y se une. En la experiencia amorosa, en la experiencia erótica, nunca ves ni sientes al cuerpo del otro, ni a tu propio cuerpo, como una totalidad, sino como a una dispersión. El erotismo se puede asimilar al sacrificio en el sentido en que en el sacrificio –es uno de los temas de *Blanco*- hay fragmentación del cuerpo, festín caníbal. Al mismo tiempo, en cada fragmento (nariz, boca, lengua, uñas, pechos, labios) encuentras la totalidad. El acto erótico es una repartición y una recomposición del cuerpo.<sup>65</sup>

Para ejemplificar lo anterior podemos volver al cuarto poema de dos columnas, que ya hemos comentado anteriormente.

caes en tu comienzo *las disipadas fábulas del viento*  
derramada en mi cuerpo *yo soy la estela de tus erosiones*  
tú te repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*  
tú me repartes en tus pares *altar el pensamiento y el cuchillo*  
vientre teatro de la sangre *eje de los solsticios*  
yedra arbórea lengua tizón de frescura *el firmamento es macho y hembra*  
temblor de tierra de tu grupa *testigos los testículos solares*  
lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra* (LE, p. 162)

Para Enrique Pezzoni “el mito que narra Blanco es el de todos los poemas de Paz: el del mundo concebido como haz de correspondencias.”<sup>66</sup> Pero no es el único, también el mito que encarna su rito es el del amor occidental. La mujer representa la poesía y el hombre al poeta. Su escritura representa un acto amoroso, erótico y sexual. Y su lectura, como Paz lo sugiere, representa un sacrificio. Es decir: Paz aquí sacraliza el acto poético y el amoroso.

---

<sup>65</sup> Paz Octavio y Julián Ríos, *op. cit.* p. 60.

<sup>66</sup> “Blanco: la respuesta al deseo” en Ángel Flores, Ed., *op. cit.* p. 240.

Aunque Paz propone una equivalencia entre universo-poesía-lenguaje es importante señalar que en *Blanco* pone en el lugar del drama cósmico al drama del lenguaje. Ahora veremos en el siguiente poema, de manera concreta, el carácter ritual de *Blanco* donde el poeta, “bajo un sol terrible, injusto” “abre” – con el ritmo de una danza ritual – “el cuerpo de la tierra” que simboliza al lenguaje.

Paramera abrasada  
del amarillo al encarnado  
la tierra es un lenguaje calcinado.  
Hay púas invisibles, hay espinas  
en los ojos.

En un muro rosado  
tres buitres ahítos.  
No tiene cuerpo, ni cara ni alma,  
está en todas partes,  
a todos nos aplasta:  
este sol es injusto.  
La rabia es mineral.

Los colores se obstinan.  
Se obstina el horizonte.  
Tambores tambores tambores  
El cielo se ennegrece  
como esta página.  
Dispersión de cuervos.  
Inminencia de violencias violetas.  
Se levantan los arenales  
la cerrazón de reses de ceniza.  
Mugén los árboles encadenados.  
Tambores tambores tambores

Te golpeo cielo  
tierra te golpeo  
Cielo abierto tierra cerrada  
Flauta y tambor centella y trueno  
Te abro te golpeo  
Te abres tierra  
tienes la boca llena de agua  
Tu cuerpo chorrea cielo  
Tierra revientas  
tus semillas estallan  
verdear la palabra (*LE* p.155-157)

Y aquí tenemos una de las imágenes del cuerpo que más gustan a Paz; por medio de la operación metafórica pasamos del cuerpo de la tierra al cuerpo del lenguaje, que es también el cuerpo de la mujer. Es un cuerpo que se metamorfosea precisamente con las metáforas que le van dando un nuevo sentido. El poeta, para hacer “verdear la palabra”, que sea un lenguaje vivo, tiene que utilizar su cuerpo, golpear la tierra, es decir, al lenguaje, hasta que se abra, hasta que consiga ser expresivo, poético. Como puede verse, Paz pertenece a la estirpe de José Gorostiza, quien abogaba por una poesía en relación estrecha con la música.<sup>67</sup> El ritmo de sus golpes estructuran todo el fragmento con base en las repeticiones “tambores tambores tambores”, y en las aliteraciones “te abro te golpeo/ te abres tierra”.

El cuerpo en *Blanco* es un medio para que exista el contacto entre el hombre y el mundo: el poeta y el lenguaje. Una relación física y simbólica: el poeta aquí aparece como un danzante en su ritual. Ahora bien, ese hombre que golpea la tierra, que busca “hacer verdear la palabra” es movido por el amor y el deseo sexual. Y en este último sentido es

---

<sup>67</sup> Cf. “Notas sobre poesía” en José Gorostiza, *op. cit.*, pp. 7-25.

visible la influencia del tantrismo En esta obra la poesía se representa a sí misma a través de la conjunción de los cuerpos de los amantes.

En *Blanco* esta peregrinación del lenguaje que es poeta que es el lector se realiza en el cuerpo del poema que es el cuerpo de la mujer que es el cuerpo del cosmos. El abrazo de los cuerpos es como la cópula de las dos sílabas en las que se compendia la oposición universal Sí y No. La cópula produce la música y la música se resuelve en silencio<sup>68</sup>

En el siguiente fragmento, parte del sexto poema, cerca del final de *Blanco*, veremos cómo el cuerpo, el espíritu y el mundo están inmersos en una dinámica circular de causalidad entre ellos.

El habla

                  irreal  
da realidad al silencio  
                  Callar  
es un tejido del lenguaje  
                  Silencio  
sello  
                  centelleo  
                  en la frente  
en los labios  
                  antes de evaporarse  
Apariciones y desapariciones  
La realidad y sus resurrecciones  
El silencio reposa en el habla  
El espíritu  
es una invención del cuerpo

---

<sup>68</sup> Octavio Paz en "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz" en Octavio Paz, *Miscelánea 3. Obras completas*. T. 15, México, FCE, 2003, p. 123.



darle “realidad a la mirada”. Queda su ausencia: *Blanco*. El espíritu medieval que utiliza al cuerpo negándolo, como una vía para su trascendencia, está muy lejos de esta concepción; aquí el espíritu no utiliza al cuerpo, sino que se construye a través de él en su representación poética. “El espíritu/ es una invención del cuerpo/ El cuerpo/ es una invención del mundo/ El mundo/ una invención del espíritu”. Pero, visto desde otra perspectiva, ¿no se trata de un círculo vicioso?, ¿no es Paz irónico aquí? Nos encontramos frente a una trampa o frente a una verdad que nos deja perplejos. De cualquier forma, esta relación cuerpo-espíritu-mundo, nos acerca en cambio a la cosmovisión analógica del mundo, la cual, como se vio en el primer capítulo, caracteriza al “hombre primitivo”. Ahora bien, si cuerpo, espíritu y mundo se enlazan para construir el ser del hombre, esto implicaría que una relación corporal con el mundo no podría ser de otra forma sino analógica.

Para finalizar, me gustaría citar un fragmento donde, en la definición del carácter occidental frente al oriental, Paz, siempre crítico riguroso de Occidente, esta vez se flexibiliza y llega incluso a cierta comprensión solidaria, sin por ello dejar de advertir la diferencia entre éstas dos visiones:

El artista quiere realizarse o realizar una obra, salvar la belleza o cambiar el lenguaje, dinamitar las conciencias o liberar las pasiones, oponerse a la muerte, comunicarse con los hombres aunque sólo sea para mejor esculpirlos. El revolucionario quiere abolir la injusticia, imponer la libertad, hacernos felices o virtuosos, aumentar la producción o el consumo, someter las pasiones a la perfección de la geometría. Cambiar el mundo y cambiar la vida: esas dos fórmulas, que tanto conmovían a Breton, son el resumen de la sabiduría moderna de Occidente. Si un sanyasi las oyese y las comprendiese, después de recobrase de su natural estupefacción, las saludaría con una carcajada que interrumpiría por un instante la meditación de todos los Budas y el largo abrazo erótico de Shiva y Parvati.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 244.

## 2.4. El cuerpo como signo

Si bien, como se ha podido observar, Paz va dejando comentarios sobre el cuerpo en libros como *Cuadrivio*, *Cluade Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, es hasta *Conjunciones y disyunciones* que el tema del cuerpo se convierte en el central de su obra ensayística: ¿Por qué nadie ha escrito una historia general de las relaciones entre el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el sexo y la cara? se pregunta, y responde: “Sin duda por la misma razón de que no se ha escrito una historia del hombre. Tenemos, en cambio, historias de los hombres, es decir, de las civilizaciones y las culturas.”<sup>70</sup>

Antes de adentrarnos en las ideas de Paz sobre el cuerpo como signo, vale la pena mencionar que la palabra signo “adquiere en Paz una particular condición evocativa, mágica, haciéndose a su vez mediadora de significados que no entran en aquellos propiamente del léxico.”<sup>71</sup>

El cuerpo, en *Claude Levi-Strauss o...*, más que tema, es utilizado como una clave para escribir el preámbulo a esa historia peculiar, que puede ser llevada a cabo por un poeta. Pero un poeta, aquí, estructuralista. Ciertamente, en este libro su método es la comparación y la aplicación del principio binario. De ahí, incluso, el nombre:

---

<sup>70</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 41.

<sup>71</sup> Juana Mary Arcelus Ulibarrena, “Metáfora y sinestesia en *Ladera este* de Octavio Paz” en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 37, mayo 1982, p. 374. Me parece interesante la siguiente reflexión de esta autora sobre la relación entre la lingüística y la creación poética: “La ‘palabra-signo’ no representa un descubrimiento actual, lingüísticamente hablando; ha existido siempre (tal vez porque todavía no existía la lingüística para afirmarlo ni la semiótica para demostrarlo, al estudiar sus comportamientos...) a pesar de todo, en la poesía; el salto de ‘calidad’ se ha dado, algo se ha transformado, porque la expresión estática ha sufrido una suerte de ‘contragalope’; es decir, desde siempre ha obrado en un campo no definido, amorfo; ahora, en cambio, se siente encuadrada, y en crisis a la vez; en otras palabras, está al descubierto”( *Idem*).

“conjunciones y disyunciones”; alteridad y oposición de los signos cuerpo, no-cuerpo. Pero antes de adentrarnos en la materia, me gustaría ahondar en el concepto de signo que nos presenta Paz:

Las culturas llamadas primitivas han creado un sistema de metáforas y de símbolos que, como ha señalado Levi-Strauss, constituyen un verdadero código de signos a un tiempo sensibles e intelectuales: un lenguaje. La función del lenguaje es significar y comunicar significados, pero los hombres modernos hemos reducido el signo a la mera significación intelectual y la comunicación a la transmisión de información. Hemos olvidado que los signos son cosas sensibles y obran sobre los sentidos.<sup>72</sup>

Es por eso quizá que el poeta elige el signo cuerpo (inteligible y sensible a la vez) para hacer su investigación. Y explica:

En la imposibilidad de traducir los términos que en cada civilización componen la relación (alma/cuerpo, espíritu/naturaleza, purusha/ prakriti, etc.) lo mejor sería usar los signos lógicos o algebraicos que los englobasen. O bien, las palabras cuerpo y no cuerpo, siempre y cuando se entienda que no poseen significación alguna, excepto la de expresar una relación contradictoria. No-cuerpo no quiere decir *atman* ni *te* ni *psique*; simplemente es lo contrario de cuerpo.<sup>73</sup>

Estos pares pueden moverse, según nos dice el poeta, en diferentes planos. *Cuerpo*, *no cuerpo* pueden, en un momento dado, equivaler a tiempo histórico – tiempo mítico, por ejemplo. Y esto es en lo que Paz hace énfasis: las diferentes concepciones del signo *cuerpo* están en relación con lo que se considera *no cuerpo* e implican movilidad. Sin embargo, como anota Javier González, muy pronto “la noción de signo en OP desborda los límites de la lingüística para abarcar el sentido de representación plástica y escénica.”<sup>74</sup> Es

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>74</sup> Javier González, *op. cit.* p. 113.

decir, más allá de la corporalidad como signo, el poeta se inclina por lo que es de suyo: el cuerpo humano, o, mejor dicho, la carne.

La fiebre de los signos que provocó la lingüística de Saussure hizo repuntar el problema del significado que sigue vigente. Porque si en el aspecto fonético la palabra ha llegado a las ambicionadas leyes, en cambio, en el semántico se observa cómo escapa a las definiciones. Ramon Xirau escribe que “gran parte del pensamiento actual busca la respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué significa significar? En este sentido, el pensamiento de nuestros días es pensamiento lingüístico: pensamiento acerca de los signos que el mundo nos entrega y de los signos que somos para interpretar los signos del mundo”<sup>75</sup>. Ahora bien, la aplicación de la operación binaria es lingüística; deriva del carácter dual del signo: significado y significante; sonido y sentido. Paz nos dice que las imágenes que proyectan la visión del mundo de determinada cultura son en el fondo un espacio donde se debaten con mayor o menor fuerza los polos de este signo. Es decir: en la cosmovisión medieval católica, por ejemplo, están en tensión una búsqueda de la vida después de la muerte corporal y la condenación del cuerpo en esta vida como la “cárcel del alma” y eso es lo que dicen sus representaciones iconográficas. Para Enrique Pezzoni, en este libro Paz

señala al cristianismo como el culpable de la obstinada escisión entre los signos cuerpo y no cuerpo que mutila al hombre, haciéndole ver como abominable una parte de su ser y obligándolo a concebir la religión, la filosofía, la ciencia y el arte como sublimaciones, es decir, como irrealidad.<sup>76</sup>

Hay que insistir en que por las venas de la hipótesis paziana corre el estructuralismo, a Paz, como puede verse en *Claude Levi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*, le resulta reveladora la teoría del antropólogo, quien “recoge la lección de Mauss y,

---

<sup>75</sup> Ramón Xirau, *El sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 77.

<sup>76</sup> “Blanco: la respuesta al deseo” en Ángel Flores, Ed., *op cit.*, p. 242.

sirviéndose del ejemplo de la lingüística, concibe a la sociedad como un conjunto de signos: una estructura.”<sup>77</sup> Podría decirse que Paz, a su vez, recoge su lección y concibe al cuerpo como un signo fundamental (acaso el elemento mínimo, lo que corresponde al fonema en lingüística) para entender las diferentes concepciones del hombre.

Y siguiendo la línea estructuralista: ya que las ecuaciones son transferibles de una lengua a otra, es decir, de una sociedad a otra, al especificar el comportamiento del signo *cuerpo* en cierta religión, por ejemplo, en el tantrismo –guiado por el signo de la adición, (de la conjunción de *cuerpo* y *no cuerpo*) podemos obtener una diferencia – ahora sí, admirablemente: en un estricto sentido matemático- y definir a la protestante como una donde *cuerpo* se opone a *no cuerpo*; una cultura, por lo tanto, de estructura disyuntiva.<sup>78</sup>

Nos dice Paz:

Ambos se enfrentan al conflicto insoluble entre el cuerpo y el espíritu (vacuidad para el budista) y ambos lo resuelven en una exageración. El protestantismo exagera la separación entre el cuerpo y el espíritu, en beneficio del segundo; el tantrismo postula la absorción del cuerpo, otra vez en beneficio del “espíritu” (vacuidad) [...] Dos actitudes que generan dos tipos obsesivos de sublimación: una moral y utilitaria, otra amoral y mística.<sup>79</sup>

Curiosamente, hay varias observaciones de Paz sobre Levi-Strauss que son aplicables al poeta. Señalo una sobre el estilo de la prosa del antropólogo, que sería bien recibida para definir, incluso, su prosa ensayística: “el lector se enfrenta a un lenguaje que oscila continuamente entre lo concreto y lo abstracto, la intuición directa del objeto y el análisis: un pensamiento que ve las ideas como formas sensibles y las formas como signos intelectuales.” Ya se ha hablado de Levi-Strauss anteriormente (en el primer capítulo) sin

---

<sup>77</sup> Paz Octavio, *Claude levi-Strauss o...*, p. 14.

<sup>78</sup> Paz toma como ejemplos a: India, China y Occidente. Y se basa en la creencia de que “la civilización india es el otro polo de Occidente, la otra versión del mundo indoeuropeo. La relación entre India y Occidente es la de una oposición dentro de un sistema: la relación de ambos con el Extremo Oriente (China, Japón, Corea y Tibet) es la relación entre dos sistemas distintos” (*Conjunciones y disyunciones*, p. 48).

<sup>79</sup> Octavio Paz, *Ibid.* p. 64.,

embargo, quise detenerme un poco más en su figura pues considero que inspiró un libro espléndido, como es el que venimos comentando, en donde se presenta el tema del cuerpo con riqueza y complejidad. Pero, sobre todo, porque en *Ladera este* el cuerpo tiene esa doble acepción: por un lado, el cuerpo abierto al mundo heredado del Romanticismo, el compenetrado con la naturaleza, es decir: el cuerpo que siente; y, por otro, el cuerpo pensado, y, en específico, el cuerpo como signo, que debe mucho a las vanguardias y también a la lectura del antropólogo francés por parte del poeta. Finalmente, como se ha visto, Paz unifica esos dos aspectos al convertir al cuerpo en un signo poético.

#### **2.4.1. El cuerpo y el discurso del arte contemporáneo en *Ladera este*.**

Para la década en que Octavio Paz escribió el libro que nos ocupa -1960- el arte de las corrientes de vanguardia se encontraba ya lejos del rechazo desenfrenado a la tradición, lejos de ese “terrorismo” –exposiciones sin cuadros, conciertos sin música, poemas de periódico – que debió, además de revolucionar el arte, arrancarles dolorosas carcajadas a sus autores. Lejos pues de la adrenalina que acompañó la destrucción “del arte caduco” en manos de los futuristas, lejos, incluso, de los *ready-mades*, es decir, de una cúspide de su tendencia racional: el arte conceptual de Marcel Duchamp.<sup>80</sup> Sin embargo, en este último caso, la lejanía temporal, no va impedir que nuestro autor se sienta atraído por las ideas de este último artista.

Ciertamente, Paz recibe una influencia del surrealismo, pero tratándose del diálogo entre las artes que significó el arte contemporáneo, y la participación de Paz en éste con el

---

<sup>80</sup> Cf. Nikos Stangos, *Conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 23.

libro que nos ocupa, conviene abordar el tema desde la visión de artistas plásticos como el que acabamos de mencionar, o de músicos como John Cage. Paz se inspiró en estos artistas de diversas formas:<sup>81</sup> escribió, por ejemplo, un ensayo sobre Marcel Duchamp,<sup>82</sup> y un poema sobre Cage en *Ladera este* (“Lectura de John Cage”). Ambos realizaron un arte de ideas, pero para influir en nuestro poeta muestran un rasgo más sobresaliente: confrontaron la relación entre el arte y la vida. Cuando le preguntaron a Cage lo que entendía por teatro respondió “teatro es ver y oír”.<sup>83</sup> Nos dice Paz: “En el caso de Duchamp, la fascinación fue doble, afectiva e intelectual: su obra es un problema y un misterio : su tema es la física y la metafísica del amor. ‘Física recreativa’, como él dice; metafísica traspasada por la ironía”.<sup>84</sup>

Hay otro elemento que me gustaría mencionar antes de adentrarnos en los poemas y es el peso que adquirió el “lector” de la obra artística. Ya que la revolución vanguardista buscó liberar a las artes de sus antiguas prescripciones: estructuras, temas, entre otras, cambió también la manera de relacionarse con su público. Aunado al hecho de que las nuevas obras habían nacido con un signo de interrogación, que presumiblemente podría ser, si no resuelto, al menos compartido con sus “lectores”, cierta atención fue puesta del otro lado. Los artistas aguzaron el oído, además, quizá también, porque percibieron el silencio que rodeaba sus actividades, y fueron más allá, proyectaron la figura del “lector”, la incluyeron en la génesis de sus creaciones y se le vio como el portavoz de sentido(s) de sus obras abiertas.

---

<sup>81</sup> Y algunos artistas plásticos y músicos se inspiraron en Paz. Cf. Manuel Ulacia, “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversaciones con Octavio Paz”, p. 125.

<sup>82</sup> *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 39.

<sup>83</sup> Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1970, p. 49.

<sup>84</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 58.

El arte conceptual es la conciencia de esa situación, una que convoca los límites de la sensibilidad y la conciencia, la inteligencia y la memoria, una que flexibiliza la relación poeta-lector, poeta-poema y poema-realidad y los estrecha. Una donde la realidad es recuperada a través de la crítica y el tema del arte es el arte mismo. Algunos poemas de *Ladera este* lo son admirablemente como *Blanco*, pero para comenzar me gustaría ir al poema titulado “Al pintor Swaminathan”.

un deseo hasta la muerte

con un trapo y un cuchillo

el surtidor

salta el rojo mexicano

y se vuelve negro

salta el rojo de la India

y se vuelve negro

los labios ennegrecen

negro de Kali

carbón para tus párpados

mujer deseada cada noche

negro de Kali

el amarillo y sus fieras abrasadas

el ocre y sus tambores subterráneos

el cuerpo verde de la selva negra

el cuerpo azul de Kali

el sexo de la Guadalupe

con un trapo y un cuchillo

contra el triángulo

el ojo revienta

surtidor de signos

la ondulación serpentina avanza  
marea de apariciones inminentes

El cuadro es un cuerpo  
vestido sólo por su enigma desnudo. (*LE*, p.22-23)

En este poema Paz “pinta” al pintor pintando. Es un acercamiento – súbito aumento en la lente– al mundo pictórico. Y lo que descubrimos es que este mundo se des-dobla. También vemos que este poema de ideas, intelectual, tiene por motivo “un deseo hasta la muerte”, como lo dice su primer verso. En esta pintura está latente una equivalencia entre el hecho de pintar y el acto sexual. Es la sublimación de la emoción en una imagen; el encuentro entre ésta y el intelecto: “el ojo revienta/ surtidor de signos”. Una mirada ahíta de estímulos que no puede contenerse más: “el cuadro es un cuerpo”, el de una mujer quien es, entre otras, Kali, símbolo de la destrucción y la disolución creadoras<sup>85</sup>. Y, de repente, sobre “su cuerpo azul” brota “el sexo de La Guadalupe”; toda la violencia se vierte en un momento climático sobre el sexo de la diosa virgen, y sin perder de vista la imagen del “ojo reventado en surtidor de signos”, su sexo es un “triángulo”. En esta yuxtaposición de dos planos religiosos: el hindú y el mexicano; en la fusión del cuerpo de sus diosas, reaparece una de las constantes de este libro: la fusión del mundo Oriental y Occidental.

¿Un homicidio o un ritual de sacrificio?, de cualquier forma un cuerpo femenino transfigurado, y –en este caso – atravesado “con un trapo y un cuchillo” por el deseo. Sobre los planos que se desdobl原因 al entrar al mundo pictórico, al final el poeta pone uno de relieve: la realidad sobre la cual se construyó el poema: el cuerpo de la mujer. Hay un

---

<sup>85</sup> “Aparece asociada con Agni, el dios del fuego, dotado de siete agitadas lenguas de llama. De éstas, ‘La Negra’, la terrible, se denomina Kali. Ella destruye la ignorancia, mantiene el orden del mundo y bendice libera a aquellos que buscan el conocimiento de Dios”, *Diccionario de la Sabiduría oriental*, p. 172.

juego en el uso de la palabra “desnudo” porque se entiende como el pictórico, al que llega el pintor naturalmente, pues al “pintar” a la mujer la va “desnudando”, pero también, metafóricamente, ya que al pintar o al escribir se anda en búsqueda de un sentido o sentidos, se descubre, irónicamente, que lo que se ha “desnudado” es el enigma. Es decir: pinta su revelación, no su solución. Así mismo, volviendo al arte conceptual, también aquí se cumple esa visión del espectador como uno que se encuentra ante una obra como ante un acertijo: donde el lector ve a la mujer, al cuadro, –metáforas de la imagen del mundo – como un enigma, y al pintor –poeta como un autor que descarga en el “lienzo” una incomprensión cargada de sexualidad – hacia el mundo. Ahora bien, volviendo a Duchamp, hay algo más en la obra de este pintor francés que llama la atención de nuestro poeta y es el punto al que llega con su obra:

La relación de Duchamp con sus creaciones es indefinida y contradictoria: son suyas y son de aquellos que las contemplan. Por eso las ha regalado con frecuencia: son instrumentos de liberación. En su abandono de la pintura no hay patetismo romántico ni orgullo de titán; hay sabiduría, loca sabiduría. No un saber de esto o aquello, no afirmación ni negación: vacío, saber de indiferencia. Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza. Algo que no se busca sino que brota espontáneamente después de haber pasado por ciertas experiencias. Pureza es aquello que queda después de todas las sumas y las restas.<sup>86</sup>

Punto de síntesis, nuevamente: de comunión entre Occidente y Oriente. Y, para nosotros, punto de enlace con Cage, quien también fue sensible a la sabiduría oriental y cuyo arte representa esa fusión.

Uno de los principios de los vanguardistas consiste en fundir las artes; que la pintura extienda sus dominio a los de la danza, que la música se teatralice, y esto significa, más que una obra pueda estar conformada por diversos lenguajes –pues en la representación de una

---

<sup>86</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, p. 28.

obra barroca hay teatro, música, poesía y danza; en una obra arquitectónica renacentista hay pintura y escultura, etcétera – que exista un diálogo entre las artes, una crítica de sus lenguajes donde se replanteen sus relaciones. El poema que comentaremos, “Lectura de John Cage” trata el tema de la música e indaga en su materia: el silencio y el sonido. Y es un comentario a unos libros del músico norteamericano.<sup>87</sup>

La música es real,

el silencio es una idea.

John Cage es japonés

y no es una idea:

es sol sobre la nieve. (*LE*, p. 83)

Cage señaló la necesidad de un cambio en nuestro concepto de música; inspirado en los futuristas italianos, promovió una música más relacionada con la cotidianeidad, con la inmediatez, con los sonidos de este mundo. Consecuentemente, se dio un cambio no sólo en la música, sino también en nuestra manera de percibirla. Sobra decir la ganancia que obtuvo el cuerpo humano con este énfasis en la necesidad de despertar nuestro oído a la realidad sonora que nos rodea. Para él, por ejemplo, el sonido de un auto al detenerse en la esquina convive con el ruido más suave de los autos pasando a lo lejos de manera constante, con el silencio del cactus en la sala de su departamento...

Nuestra experiencia actual no se centra en un punto. Vivimos en el espacio que nos rodea y cada vez somos más conscientes de vivir en él. Las tendencias actuales en el teatro están cambiando la noción de arquitectura renacentista por otra cosa más relacionada con nuestras vidas.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *Silence* (1961) y *A year from Monday* (1967). Cf. Octavio Paz, *LE*, p 178.

<sup>88</sup> John Cage, en *Merce Cunningham*, Germano Celant, Ed., Barcelona, Chatra, 1999, p. 79.

La invitación de Cage fue a vivir nuestro mundo. No en balde admiró a Maculan, quien ya había advertido sobre la preponderancia de la vista y el rezago del resto de los sentidos en la era tipográfica, es decir, desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Octavio Paz, inspirado por el poema de Cage, escribe sobre la “música” de su espacio y plasma con exactitud la sorpresa de encontrarse en lo inmediato –lugar y tiempo que son, extrañamente, difíciles de percibir .

En el silencio de mi cuarto  
El rumor de mi cuerpo:  
Inaudito (*LE*, p.82)

Paz sigue el desarrollo de la idea: ahora es una escena de seducción, de “silencio” de palabras, de gestos corporales a través de los sonidos y, finalmente, la respuesta a la provocación: el acto amoroso, al cual el poeta llama “música”, en un poema que va y viene sobre la definición de este arte.

Mi cuerpo oye al cuerpo de mi mujer  
*(A cable of sound)*

Y le responde:  
Esto se llama música. (*LE*, p. 82)

Y es en este poema donde salta a la vista otra de las características de Paz en este libro: la presencia de reflexiones en sus poemas; así como se ha podido observar que el poeta visita al ensayista, también hay que hablar del ensayista que visita al poeta; aparece con frecuencia en el libro que nos ocupa. Y quizá por esta razón el cuerpo tenga en su libro

una doble vida: cuerpo pensado- cuerpo sentido; Paz construye imágenes poéticas conceptuales y plásticas; y uno de sus mayores logros me parece que es la manera en que las entrelaza, por ejemplo, en otro fragmento del mismo poema

El silencio es una idea,  
la idea fija de la música.

La música no es una idea:

es movimiento,

sonidos caminando sobre el silencio. (*LE*, p. 81)

Volviendo al tema del cuerpo y el discurso del arte contemporáneo, hace falta mencionar que Paz no sólo está interesado en reflexionar sobre la naturaleza de la pintura y de la música, también es un poeta pintor y –si es que se pueden separar estas palabras –un poeta-músico: “Bajo la lluvia de los tambores/ el tallo negro de la flauta/ crecía y se desvanecía y reverdecía.” (*LE* p. 85). Y al citar los versos anteriores no sólo me refiero a la alusión musical del instrumento sino a la sonoridad que contienen. Como pintor del cuerpo nos entrega en el libro que nos ocupa espléndidos “desnudos”. Por ejemplo, el siguiente tomado del poema “Viento entero”:

El presente es perpetuo

21 de junio

hoy comienza el verano

Dos o tres pájaros

inventan un jardín

Tú lees y comes un durazno  
sobre la colcha roja  
desnuda  
como el vino en el cántaro de vidrio (*LE*, p.102)

Y luego, más adelante, el mismo “desnudo” se transforma; pasa, para decirlo en términos pictóricos, de lo figurativo a lo abstracto.

El presente es perpetuo  
el sol se ha dormido entre tus pechos  
La colcha roja es negra y palpita  
Ni astro ni alhaja  
fruta  
tú te llamas dáttil  
datia  
castillo de sal si puedes  
mancha escarlata  
sobre la piedra empedernida. (*LE*, p.104)

Este cuerpo representa la emoción del poeta que pasa de la contemplación al deseo. Su trasfiguración sucede con un acrecentamiento del subjetivismo en la escena. Un “desnudo” que es la evolución del anterior.

Tratando el tema del cuerpo podemos revisar el siguiente poema que es casi un desnudo y que bien podría insertarse en la tradición pictórica de éste. Las “líneas” y los colores recuerdan a Matisse.

“Sol sobre una manta”

Acribillada por la luz

una mitad del muro

salina vertical

La cortina su derramada sombra

azul marejada

sobre la cal del otro lienzo

Afuera el sol combate con el mar

El piso del ladrillo

respirado respirante

El azul se tiende

sobre la cama se extiende

Una almohada rosada sostiene

una muchacha

El vestido lacre todavía caliente

los ojos

entrecerrados no por la espera

por la visitación

Está descalza

La plata tosca enlaza

refresca

un brazo desnudo

Sobre sus pechos valientes baila el puñal del sol

Hacia su vientre

eminencia inminencia

sube una línea de hormigas negras

Abre los ojos

de la miel quemada

la miel negra  
                    al centelleo de la amapola  
la luz negra  
                    Un jarro sobre la mesa  
Un girasol sobre el jarro  
                    La muchacha  
sobre la manta azul  
                    un sol más fresco (*LE*, p.114-115)

Una mujer tendida, refrescándose, y a la vez viviendo con tal placer ese momento, alberga una experiencia sagrada: una “visitación”. El poeta mientras tanto proyecta su deseo: “sobre sus pechos valientes baila el puñal del sol”, y aquí cabe lo que escribió Bataille sobre la relación entre *Eros* y *Thanatos*: “la angustia mortal no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es más profunda”.<sup>89</sup> Después, al sentir una presencia, abre los ojos “de la miel quemada”. Los colores al final del poema: amarillo, lacre, rojo, azul; la yuxtaposición de: el lienzo del cielo, el lienzo del poema, el lienzo de la manta; y de los objetos: el jarro sobre la mesa y el girasol sobre el jarro; y la final equivalencia entre la muchacha y el sol que unifica todos los planos, hacen de este poema un cuadro vivo alejado de lo enigmático pero cerca del afán hedonista que se regodea en la sensación de cierta temperatura, aquella que “la plata tosca ensalza/ refresca”.

#### **2.4.2. El cuerpo como signo poético en *Blanco***

*Blanco* [...] participa de la disposición formal de los rollos verticales yóguicos y tántricos que describen el ascenso de la *Kundalini* (el poder serpentino de la energía

---

<sup>89</sup> George Bataille, *El erotismo*, p. 111.

latente). Tales rollos representan el cuerpo humano, aunque pocas veces se muestra la silueta del cuerpo mismo. De abajo arriba están las imágenes de los siete chakras, los centros de energía que se suceden de la base de la columna vertebral a la coronilla de la cabeza y a través de los cuales la *Kundalini* asciende durante la meditación yóguica o la práctica tántrica.<sup>90</sup>

Se ha señalado que este poema tiene varias lecturas o que su esencia es ser en potencia varias. Pues bien: no sólo hay una alternancia de colores en la tinta –en la versión de 1966-, y una serie de combinaciones tipográficas que resaltan el carácter corpóreo de la escritura del poema, sino que el poema puede ser leído de diversas formas. La movilidad de las lecturas acentúa el carácter de reciprocidad entre los temas que le dan vida. Como ya se ha mencionado, *Blanco* es un poema erótico y amoroso sobre el lenguaje. Un lenguaje que busca restituir su unidad primordial. Señala Manuel Durán: “*language cannot be born, Paz seems to tell us, if space, time, passion, silence are not combined into one single unit.*”<sup>91</sup>

Si bien, “La corporización del poema y la concepción recíproca del cuerpo como signo poético están presentes en toda la obra de Octavio Paz; el pensamiento que toca; el cuerpo que se disuelve al tocar, etc.”,<sup>92</sup> es en este poema donde esta reciprocidad alcanza su cúspide. *Blanco* es una obra vanguardista y lo que anima las fibras de este tipo de obras, cargadas de intención, es también un nuevo sentido de la representación; en los cimientos de corrientes como el dadaísmo, el expresionismo, etc., subyace la resurrección del arte primitivo o un regreso, por parte del hombre moderno, a “los principios”. Si seguimos el verso de Artaud “El teatro es en realidad la génesis de la creación”<sup>93</sup>—porque cualquier creación artística es una representación de la realidad – lo que acompaña a este nuevo sentido del arte es un nuevo sentido del cuerpo.

---

<sup>90</sup> Eliot Weinberger, *Apud*. Paul-Henri Giraud, *op. cit.*, p. 420.

<sup>91</sup> Manuel Durán, “Irony and sympathy in *Blanco* and *Ladera este*”, *op. cit.*, p. 71.

<sup>92</sup> Julián Ríos, Selec. y notas, en Octavio Paz, *Teatro de signos*, s.n.p.

<sup>93</sup> Antonine Artaud, *Textos*, España, Plaza & Janes editores (Ediciones de Bolsillo, 48) p. 29.

El teatro, como se sabe, es ritual: es la representación de un mito, y ya se ha hablado en el capítulo anterior del que representa *Blanco*. Ahora bien, este poema es un hijo legítimo de las vanguardias en el sentido que resucita al hombre primitivo y su entendimiento corporal del mundo. Sin embargo, conviene preguntarse cuál es ese nuevo sentido del cuerpo que percibimos en este poema. Si hay un interés por parte de Paz en concebir al cuerpo como signo poético es porque *Blanco* quiere ser un sistema poético-filosófico para la interpretación del mundo. Aquí el cuerpo ha vuelto sobre su materialidad pero sólo como un punto de partida. No es uno que sólo haga alusión a lo material, al contrario: busca convocar todo lo que hemos visto que puede agruparse bajo el signo cuerpo-no cuerpo. Además, me parece que esta característica de proponer el cuerpo como signo poético es lo que le permite al poema una convivencia de cosmovisiones culturales muy distintas entre sí, que van desde la cristiana, la budista, la tántrica, entre otras. Es, también, el cuerpo como signo poético lo que le permite “ver”, “conocer” el sentido de *Blanco* y así poder asistir a su revelación, como podemos leer al final del segundo poema de dos columnas: “La transparencia es todo lo que queda”.

## Conclusiones

El cuerpo, nos dice Jaques le Goff, “es una categoría histórica poseída por lo imaginario”;<sup>1</sup> siempre ha sido el mismo desde los inicios de la humanidad, lo sabemos, sin embargo, cada época lo ha revestido de su visión del mundo. Es por eso que se puede conocer la cosmovisión de cierta cultura a través del estudio de su imagen del cuerpo, ¿podríamos entonces saber algo sobre nuestra cosmovisión a través de la imagen del cuerpo en *Ladera este*?

El medioevo fue una época cuya imagen del cuerpo, generada por el esfuerzo del hombre por sentirse uno con Dios, habla de uno en relación con el cosmos. Para los fines de su arte, tan lejanos a los nuestros, la imagen del cuerpo humano tenía un ideal: el cuerpo de Cristo. La visión de los taoístas, comparte con la del medioevo la de concebir al cuerpo como el doble del cosmos:

Su cabeza redonda es la bóveda celeste, sus pies cuadrados, están hechos a imagen de la tierra; sus cabellos son las estrellas, sus ojos el sol y la luna, sus cejas la osa mayor, la nariz se asemeja a una montaña, sus cuatro miembros son las cuatro estaciones, sus cinco vísceras los cinco elementos.<sup>2</sup>

El procedimiento por analogía sobre el que se construye esta cosmovisión oriental es semejante a la concebida por los neoplatónicos que inspiraron a Gracilaso de la Vega. El Renacimiento y la unificación de corrientes que significó este movimiento para el arte, nos posiciona frente a una imagen del cuerpo donde el hombre, sin dejar de ser religioso, empieza a sucumbir ante las tentaciones de este mundo, entre ellas la de mirarse a sí mismo

---

<sup>1</sup> *Apud* Michel Feher, *et al.*, Ed., *op cit.*, p. 178.

<sup>2</sup> Jean Lévi, “El cuerpo-blasón de los taoístas” en Michel Feher, *Ibid.*, p. 105.

a los ojos. El autorretrato, por ejemplo, comienza así abiertamente su carrera. Con el capitalismo incipiente de la Baja Edad Media y el arte “realista” de este momento, como lo denomina Hauser<sup>3</sup>, deviene una imagen del cuerpo del hombre más fisiológica y anatómica, aunque aún centrada en su belleza: los escritos de Leonardo Da Vinci sobre la relación entre la proporción matemática y la belleza del cuerpo humano la exponen ya para el Renacimiento. Y como lo ha señalado MacLuhan, con la aparición de la imprenta y la concepción lineal del tiempo que fomentó la acumulación y sistematización de la información, asistimos al nacimiento del Racionalismo. El arte moderno nace con el estigma de una escisión entre él y la sociedad, con una conciencia crítica que le permite o más bien le requiere validar la realidad de su arte frente a la realidad del mundo. Para ese entonces hacía ya tiempo que habían desaparecido los detractores de la imprenta, aquellos escribas cuyos ojos desconfiados miraron con recelo la sustitución de su laborioso trabajo por una máquina reproductora de signos, hacía ya tiempo que la vista instauraba su imperio, y que el hombre no se sentía ya parte de su entorno.

El Romanticismo es la conciencia del exilio; esa corriente artística que abrió las esclusas a lo que Occidente había contenido en favor de la razón científica permitió a la poesía poner el tema del cuerpo humano, retomado desde la subjetividad, a la orden del día. Fue una revolución que permeó todas las corrientes literarias posteriores: Rimbaud mismo padece sus estragos cuando dice, en *Una temporada en el infierno*, “el combate espiritual es tan fuerte como la batalla entre los hombres”. Autor, también, de un verso que, como lo señala Paz en *El arco y la lira*, cierra la puerta de su libro y abre la de la poesía

---

<sup>3</sup> Cf. Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 223.

contemporánea “me será concedido poseer la verdad en un *alma y en un cuerpo*”.<sup>4</sup> Con el triunfo del Romanticismo y, como se ha visto en el primer capítulo, de la imagen poética, el subjetivismo labró el camino para uno de los cantos con los cuales el hombre vuelve a abrazar su mundo, a exaltar su entorno y a fundirse con él: *Canto de mí mismo* de W. Whitman<sup>5</sup>. Si bien la teoría de Freud sobre la explicación psicoanalista del comportamiento humano a través del móvil del subconsciente<sup>6</sup> exigió una reestructuración de la imagen del cuerpo no fue menos importante la teoría de la relatividad de Einstein. Es decir: así como Freud participa de la creación de esas mujeres seductoras y distantes que, salidas de un sueño, se pasean por las calles parisinas frente a un Breton fascinado, el relativismo subyace en los cuerpos transfigurados del cubismo, en la incorporación de diversos puntos de vista a la imagen pictórica. Mientras tanto, en España, Luis Cernuda afronta la herencia sensualista de Gide y combate, desde su rebelión corporal, la moral homofóbica de su entorno.<sup>7</sup> Poco después, en el México del siglo XX, se hace de noche y un poeta recorre las calles preguntándose por el sonido de sus pasos, el mismo que haría un pacto con el sol para descender en la serpiente de la pirámide a sus raíces prehispánicas celebrando un cuerpo cuyo mejor atributo es el de restituir la unidad entre su imagen y la del mundo.

Finalmente, el cuerpo humano para Paz está en relación con el universo y el lenguaje, –y en *Ladera este*, en específico, con la escritura –. Aquí imagen y cuerpo son imprescindibles para el conocimiento del mundo, y, como nos recuerda Xirau:

Conocer, en el antiguo testamento, es tener relación sexual, carnal. Conocer es penetrar (como conocer mediante la imaginación era penetrar en Coleridge). Es también intuir, palabra que en sus orígenes significaba, precisamente penetración. El

---

<sup>4</sup> Cf. Artur Rimbaud, *Una temporada en el Infierno y otros poemas*, México, Editorial Tomo, 2003, pp. 12-46.

<sup>5</sup> Cf. Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Barcelona, Editorial Novaro, 1974, pp. 113-187.

<sup>6</sup> Cf. Mariano Rodríguez, Introd., en Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, México, Editorial Biblioteca Nueva-Colofón, 2007, pp. 8-32.

<sup>7</sup> Cf. Luis Cernuda, *Antología*, México, Rei, 1990.

conocimiento poético es tanto conocimiento corporal como espiritual. Lo digo con Mournier: el hombre “no es alma ni cuerpo; es totalmente alma y totalmente cuerpo” el poema es el vehículo que permite que los hombres entren en contacto vital y espiritual.<sup>8</sup>

Pudimos ver, a lo largo de la tesis, que Paz habla de un hombre conciente de su escisión –sin la cual, paradójicamente, la seducción sería una secuencia de gestos sin sentido, la “otredad”, una palabra sin misterio o dicho de otro modo: la poesía y el arte no existirían. Percibimos que en su imagen hay una búsqueda de la unidad y del sentido, y lo que encontramos es que esa unidad está hecha de fragmentos que el poeta ha puesto en relación, y cuyo sentido es múltiple. Pero ¿quién comparte esta imagen del cuerpo?, ¿es la creación de un universo propio?, y entonces ¿la anhelada experiencia de la unidad se limita a la “lectura” de esta obra artística, y de otras? Para Ramón Xirau:

Octavio Paz concibe la poesía como proyectiva de lo que Dilthey llama cosmovisión o imagen del mundo, que es a su vez una idea conformada de imágenes, un complejo que no es un conjunto de conceptos inamovibles, por el contrario, es un cúmulo de imágenes encarnando ideas que están en movimiento.<sup>9</sup>

Me parece que las ideas de Paz inciden sobre la crisis del concepto de imagen que actualmente vivimos. No me parece una coincidencia que el cuerpo sea, como algunos críticos lo han mencionado, el gran tema del arte contemporáneo. El cuerpo para Paz es un punto donde se abisma la ausencia de imagen del mundo contemporáneo y donde puede restituirla, pero como imagen poética. A diferencia del caso de la poesía amorosa de Quevedo, donde su imagen del cuerpo sobresale, a manera de bajo-relieve, como una síntesis de lo que caracterizó la imagen del mundo que tenía el hombre del barroco: obsesión por la muerte, desengaño de la vida, etcétera, en la de Octavio Paz de *Ladera*

---

<sup>8</sup> Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*, p. 21.

<sup>9</sup> Ramón Xirau, *op.cit.*, p. 94.

*este* ese bajo-relieve aparece y desaparece; es una imagen de la imagen del mundo. El poeta, conciente de esta realidad espectral, apunta todo el libro a la encarnación de las imágenes. Donde los signos real/ irreal cuerpo/ no-cuerpo se funden. La visión de Paz, sin embargo, es la de un testigo de intermitencias, aunque lo que subyazca en esas visiones sea la búsqueda de sentido, *Ladera este* y en específico *Blanco* congregan y disgregan la unidad. Y ya hemos visto que a través de su experiencia es como podemos restablecer nuestro ser original. En mi opinión, con *Ladera este* asistimos a una de las últimas apariciones, gloriosa al fin y al cabo, de la imagen del mundo, todavía como “imagen” en el sentido que señala Xirau, del mundo occidental.

En las últimas décadas del siglo XX, cuerpo e imagen se debaten en una crisis de significados que cada vez los orilla más a su indiferenciación. El cuerpo en descomposición que sigue impaciente el lente del documental cinematográfico y el que hace gala de su don de ubicuidad en el videoarte se resisten y tienen, por cierto, un objetivo más modesto que el de la imagen paziana: mantenerse vivos – así sea con respirador artificial – hasta que otra imagen se gesticule, ya sea para revivirlos o para acabar con ellos definitivamente.

La filosofía siempre ha vinculado imagen con lo virtual y cuerpo con lo actual, y si mantenemos ese vínculo vamos a vernos obligados a pensar que el cuerpo mismo no es más que la actualización de una virtualidad mucho más amplia que él mismo, una virtualidad tal vez tan inteligible como los ceros y los unos.<sup>10</sup>

Y es que ya ni siquiera cabe preguntarse si hay en el arte una avanzada de lo sensible sobre lo inteligible, porque esto último hoy dice abarcar todo, lo cual es un engaño, que, sin embargo, ha surtido efecto. En la época que le toca vivir a Paz las parejas cuerpo-mente, arte-ciencia, ya están en crisis; como también lo está la imagen del mundo que las organiza. El poeta tiene una visión que trasciende la organización dicotómica del mundo

---

<sup>10</sup> Alain Badiou, “Arte, matemática y filosofía” en Gerardo Yoel, Comp., *op. cit.* p. 33.

occidental pero que ha partido de ella. Dado su espíritu conciliador lo resuelve sin anular los opuestos: su visión del cuerpo se asocia con imagen y arte pero también con inteligencia y pensamiento abstracto. Esta visión, como pudimos percartarnos a lo largo de la tesis, no hubiera sido posible sin los hallazgos de la lingüística y su impacto en áreas como la antropología. Paz, al estudiar la manera en que Levi-Strauss aplica la lingüística al estudio de los mitos, al seguirlo en el desciframiento de la clave para interpretar lo que él llama la “lógica de lo irracional”, ahonda en esta visión conciliadora entre arte y ciencia.

Ahora bien, llama la atención su postura con respecto a la responsabilidad de la sociedad en la pérdida de la imagen del mundo: “el poeta moderno no habla el lenguaje de la sociedad, no comulga con los valores de la actual civilización. La poesía de nuestro tiempo no puede escapar de la soledad y la rebelión excepto a través de un cambio de la sociedad y del hombre mismo”.<sup>11</sup> O cuando dice: “La verdad es que el arte contemporáneo no nos ha dado una imagen del cuerpo: es una misión que hemos confiado a los modistas y publicistas. No se trata, por supuesto, de un defecto del arte actual, sino de una carencia de nuestra sociedad.”<sup>12</sup> Y es que su imagen del cuerpo no es la que nace de la imagen del mundo de nuestra sociedad porque no la hay; no, en el sentido de un sistema de ideas que dote de sentido(s) al mundo. Y es que, como señala Baudrillard, “El arte se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura moderna iconoclasta ya no consiste en destruir la imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta en fabricar una profusión de imágenes en las que no hay nada que ver”.<sup>13</sup>

Sin embargo, desde otro punto de vista, la imagen de cuerpo que Paz nos ofrece en *Ladera este*, habla desde el interior de esa profusión de imágenes, porque su libro también

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 40.

<sup>12</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 75.

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Venezuela, Monte Avila Editores, p. 21.

es eso: profusión de imágenes, pero unas donde sí hay algo que “ver” en el sentido de “conocer”. Una imagen en movimiento, que hace trascendente el movimiento de la imagen en nuestro mundo. Entonces nos encontramos aquí que su imagen del cuerpo sí habla de nuestra imagen del mundo, de la que ya no tenemos, y que, sin embargo, no se ha ido del todo. Aún vemos sus jirones. Y nos emociona reconocerlos.

Ahora bien, existe otro punto que me parece importante destacar: la imagen del cuerpo en *Ladera este* es subversiva; ya que “el retorno a la corporeidad quiere ante todo cuestionar la alineación del hombre en las diversas formas de la identidad psíquica o social.”<sup>14</sup> Actualmente, en un mundo donde reina la imagen publicitaria, donde se ofrece sólo una visión del cuerpo: su rostro en venta, me parece que la poesía de Paz es crítica al situar al cuerpo en una posición donde lo que salta a la vista es una pulsión infinita de significados; hace de él una piedra de toque para situar un mundo que se debate entre la crisis de la realidad y la crisis de los significados que definen esta palabra, una crisis, quizá también en parte producida por la insistencia en el aspecto lingüístico, teórico, del problema. Y es que el cuerpo, a través de su imagen en la poesía, nos ofrece la posibilidad de unificar realidades dispersas que, como si fuera insuficiente lo anterior, además se disipan: *Ladera este* es una exaltación de la presencia física, pero una que va y viene, y que, además, comprende lo que Paz coloca bajo el rubro de no-cuerpo; esto es: la palabra, la conciencia, el espíritu.

Ya que se ha visto que la imagen del cuerpo de Paz puede encontrarse en un punto donde algo se acaba y un nuevo sentido de la imagen comienza conviene preguntarse: ¿qué significa para el hombre que, dadas las nuevas tecnologías, su imagen sea un número, o más exactamente un código combinatorio?, ¿se trata de la misma imagen que se relacionaba

---

<sup>14</sup> Javier González, *op. cit.*, p. 105.

con lo sensible y lo corpóreo?, ¿o se trata sólo del cuerpo intelectualizado de la modernidad que sigue siendo devorado por el intelecto; la “Última Cena” de aquella cosmovisión que inventó la servilleta y las letrinas?

El ocaso del futuro es uno que se manifiesta, naturalmente, ahí donde brilló como un verdadero sol: la sociedad occidental moderna. Daré dos ejemplos de su declinación: la crisis de la noción de vanguardia en la esfera del arte y la violenta irrupción de la sexualidad. La forma extrema de la modernidad en arte es la destrucción del objeto; esta tendencia que se inició como una crítica de la noción misma de “obra de arte”, culmina ahora con una negación misma del arte. El círculo se cierra, el arte deja de ser “moderno”: es un presente instantáneo. En cuanto a la sexualidad y al tiempo: el cuerpo nunca ha creído en el progreso, su religión no es el futuro sino el hoy.<sup>15</sup>

El cuerpo nos aleja de la visión historicista del hombre; mejor aún: más allá de los discursos sobre el discurso del cuerpo, él mismo es crítico al optar, de manera natural, por el goce y resistirse así al trabajo, a su explotación. Sin embargo, el cuerpo se rebeló pero para pasar al yugo del placer recetado: “El goce es ahora una obligación rigurosamente prescrita como catarsis y descarga de la tensión social”.<sup>16</sup> Pero una catarsis que, además, se revierte, pues los espacios y tiempos que había fundado el placer, esto es: la intimidad, aún en medio de la multitud, se han ido con el juego perdido por lo privado frente a lo público. Finalmente, para este mundo que, como señala Baudrillard, ha absorbido a su doble,<sup>17</sup> la imagen del cuerpo en *Ladera este*, invita a incorporar poesía a la virtualidad: invita, pues, a experimentar la otredad: el cuerpo humano. Que, a pesar del desciframiento del genoma o, quizá, por eso, devela ciertos espacios que aún escapan a ser sólo inteligibles, como la belleza de Delhi.

---

<sup>15</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 157.

<sup>16</sup> *Idem*, p.116.

<sup>17</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 10-43

Estabas cubierta de poemas

Todo tu cuerpo era escritura

Acuérdate

Recobra la palabra

Eres hermosa

Sabes hablar cantar bailar

## **Bibliografía**

### **Obras citadas de Octavio Paz.**

- (1956) *El arco y la lira*, 3ª edición corregida y aumentada, México, FCE, 1986.
- (1957) *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1986
- (1960) *Libertad bajo palabra*. (obra poética de 1935-1957) México, FCE, 1968.
- (1965) *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 185.
- (1967) *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1990.
- (1967) *ClaudeLevi-Satrucc o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortíz, 1972.
- (1969) *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Motriz, 1978, p.23.
- (1969) *Ladera este*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- (1973) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- (1974), *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 2001
- (1974), *Teatro de signos/transparencias*, selección y montaje de Julián Ríos, Madrid, Fundamentos, 1974, 2ª edición.
- (1993) *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- (1995) *Vislumbres de la India*. Barcelona, Six Barral, 1995.
- (2003) *Miscelánea 3. Obras completas*. T. 15, México, FCE, 2003.

### Entrevistas:

Paz, Octavio y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, México, FCE, 2000.

### **Bibliografía citada sobre Octavio Paz**

Armand, Octavio, “Viento entero” en Flores, Angel, Ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Motriz, 1974. pp. 209-228.

Arcelus Ulibarena, Juana Mary, “Metáfora y sinestesia en *Ladera este* de Octavio Paz” *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Vol. 37, mayo 1982, pp. 299-377.

Castañón, Adolfo, *et.al.*, *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, México, CONACULTA-FCE, 1994.

Cortazar, Julio, "Homenaje a una estrella de mar" en Flores, Angel, Ed., *op. cit.* pp.13-15.

Cross, Elsa, *Los dos Jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, México, CONACULTA, 2003.

Durán, Manuel, "Irony and sympathy in *Blanco* and *Ladera este*" en *The perpetual present. The poetry and prose of Octavio Paz*, Universidad de Oklahoma, 1973.

-----, "Libertad y erotismo" en Flores, Angel, Ed., *op. cit.*, pp. 88-96.

Fuentes, Carlos, "El Tiempo" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, Flores, Angel, Ed, *op. cit.*, pp.32-38.

Guiraud, Paul-Henri, *Vers la transparence*, Vol. I, II, III, Paris, Université de Paris IV-Sorbone (École doctoral). 2000.

González, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, España, FCE, 1990.

Kushigian, Julia A. "'Ríos en la noche: fluyen los jardines": Orientalism in the Work of Octavio Paz" en *Hispania: A Journal Devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 70, no. 4, dic. 1987.

Morgan, William A., *The concept of "Modernidad" in the essays of Octavio Paz*, University of Pittsburg, Ph., D., 1976.

Seabrook, Roberta, "*Vrindaban*" en Flores, Angel, Ed., *op. cit.* pp. 189-200.

Pezzoni, Enrique, "*Blanco: la respuesta al deseo*" en Flores, Angel, Ed., *op. cit.*, pp. 237-254.

Sologuren, Javier, "Eje y Cuento de dos jardines" en Flores, Angel, Ed., *op. cit.*, pp. 228-232.

Stanton, Anthony, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, Ediciones Sin Nombre-Conaculta, 2001.

Sucre, Guillermo, "*Blanco: un archipiélago de signos*", en Flores, Angel, Ed., *op. cit.*, pp. 232-237.

Ulacia, Manuel, *El árbol milenario*, Barcelona, Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, 1999

-----, "La conciliación de los contrarios" en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, *op. cit.*, pp. 46-58.

-----, "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversaciones con Octavio Paz" en Paz, Octavio, *Miscelánea 3. Obras completas*. T. 15, México, FCE, 2003, p. 123-152.

Vernani, Hugo, "El acorde y la disonancia: de Jorge Guillén a Octavio Paz", en *Cuadernos Americanos*, vol. 7, no. 6, 1987, pp. 111-120.

Xirau, Ramón, *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*, México, El Colegio Nacional, 1993, p.8.

-----, *El sentido de la palabra*, México, Joaquín Motriz, 1979.

Yurkievich, Saúl, "Ladera oriental de Octavio Paz" en *Vuelta*, No. 254, enero 1998.

### **Bibliografía general**

*La Biblia*, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.

*Diccionario de la Sabiduría Oriental (budismo, hinduismo, taoismo, zen)* España, Ediciones Paidós, 1993.

Artaud, Antonine, *Textos*, España, Plaza & Janes editores, 2006.

Badiou, Alain, "Arte, matemática y filosofía" en *Pensar el cine 2*, Yoel, Gerardo, comp., Buenos Aires, Manantial, pp. 27-45.

Bataille, George, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, México, FCE, 1986.

Breton, Andre, *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortíz, 1978,

Cage, John, "Merce Cuninham" en Germano Celant, Ed., *Merce Cunninham*. Barcelona, Chatra, 1999.

Cernuda, Luis, *Antología*, ed. de José María Capote, México, Rei, 1990.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, Ed., " *Il y aura une fois*". *Une anthologie du Surréalisme*, París, Gallimard, 2002.

Coseriu, Eugenio, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Bibl. Rom. Hisp., Gredos, 1977.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal Ediciones, 1998.

- Feher, Michel, Ramona Nadaf y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo*. Vol. I, Madrid, Taurus, 1990.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, México, Editorial Biblioteca Nueva-Colofón, 2007.
- Gide, André, *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- Guiraud, Pierre, *El lenguaje del cuerpo*, México, FCE, 1986.
- Gorostiza, José, *Poesía*, México, FCE, 1985.
- Hauser, Arnold, “El concepto de Renacimiento” en *Historia social del arte y la literatura*, Vol. I, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 333-347.
- Lévi, Jean, “El cuerpo-blasón de los taoístas” en Feher, Michel, *et al.*, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. I., *op cit.*, pp. 105-128.
- MacLuhan, Marshall, *La galaxia de Gutenberg*, México, Planeta, 1985.
- Nietzsche, Federico, *Ecce homo*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1974
- Onfroy, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado*, España, Pre-textos, 2002.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE, 1983.
- Rico Bovio, Arturo, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México, Joaquín Mortiz, 1990.
- Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el Infierno y otros poemas*, México, Editorial Tomo, 2003.
- Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Stangos, Nikos, *Conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- Tola, Fernando y Carmen Dragonetti, *Filosofía y literatura de la India*, primera edición, Buenos Aires, Ed. Kier, 1983.
- Upjohn Everard, Paul S. Wintgert, *et. Al*, *Historia Mundial del arte*, Vol. I, Barcelona, Ed. Daimon, 1972.
- Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Editorial Novaro, 1974.