



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA POÉTICA DE LA CONCILIACIÓN
DE LOS CONTRARIOS: UNA LECTURA
A *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

BIANCA PATRICIA CARACAS SÁNCHEZ

ASESORA:

MTRA. CRISTINA MÚGICA RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F. 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesis la dedico a mi esposo Aarón Espinosa Beltrán que siempre ha creído en mí y que apoyó y financió este proyecto. Gracias por su lectura, sus comentarios y su paciencia al escuchar todas las ideas para generar este trabajo. Sin su apoyo este sueño nunca habría sido posible. A mi bebé Eliseo por portarse tan bien durante el embarazo, por lo que pude escribir los primeros dos capítulos. A mi abuela María Elena Toral por apoyarme incondicionalmente en todo este proceso de maternidad y escritura. A mi madre que sufrago todos mis estudios y estimuló para realizarlos. A mi hermana y a mis hermanos que me hostigaron para terminar el proyecto. A la Sra. Rosalinda Beltrán por arrullar a Eliseo para que yo pudiera escribir el tercer capítulo. A mi queridísima amiga Dana Rodríguez que sin sus enseñanzas de yoga y meditación nunca habría podido empezar una encomienda de este tipo. A mis queridísimos tíos: Marco, Pepe, Jaime y Daniel por estar conmigo. A mi papá por rehacer un vínculo.

Un profundo agradecimiento a la Maestra Cristina Múgica que estuvo apoyándome de manera muy cordial en todo el proceso; a las profesoras: Marcela Palma, Luz Fernández, Adriana De Teresa y a los profesores Edgar Morales y Manuel Lavaniegos por dedicar tiempo a la lectura de estas ideas y por sus muy interesantes comentarios.

Por último, a esta institución que me ha formado y me dio la oportunidad de seguir estudiando sin pagar nada por ello.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción | 4 |
| Capítulo I. <i>El arco y la lira</i> : un contexto crítico | 8 |
| 1.1 Contexto biográfico | |
| a) Nota biográfica de Octavio Paz | |
| b) Octavio Paz como figura en el acontecer mexicano del siglo XX | 15 |
| 1.2 Contexto literario: La génesis de <i>El arco y la lira</i> | 28 |
| a) Correspondencia entre Alfonso Reyes y Octavio Paz | 34 |
| b) “Poesía de soledad y poesía de comunión” | |
| c) Las dos ediciones de <i>El arco y la lira</i> | 39 |
| 1.3 <i>El arco y la lira</i> : una estética contemporánea | 43 |
| Capítulo II: <i>El arco y la lira</i> : una poética de la conciliación de los contrarios | 50 |
| 2.1 Sobre la poesía | 51 |
| a) Conceptos sobre poesía y poema | 52 |
| 2.2 Sobre el poema | 56 |
| a) Lenguaje | 58 |
| b) Ritmo | 63 |
| c) Imagen | 66 |
| 2.3 La creación de una poética | 71 |
| Capítulo III: La conciliación de los contrarios. Análisis de los conceptos de lo sagrado y lo profano en <i>El arco y la lira</i> | 81 |
| 3.1 Ámbito Cosmogónico | 83 |
| 3.2 Ámbito Ontológico | 88 |
| 3.3 Ámbito Religioso | 93 |
| 3.4 Ámbito Histórico | 97 |
| 3.5 Ámbito Artístico | 103 |
| 3.6 Ámbito Mítico | 107 |
| 3.7 Ámbito Social | 113 |
| Conclusiones | 117 |
| Bibliografía | 120 |

INTRODUCCIÓN

Crear nuevas realidades, expresar lo incomunicable, lo esencial es lo determinante en la poesía concebida como el arte más sublime de la lengua y la comunicación humana; con ella el hombre puede expresar sus sentimientos, sus pensamientos, su propio ser, pues la poesía nos presenta al mundo y al individuo no con expresiones lógicas, sino con imágenes, con una cadencia rítmica que da sentido al significado de las frases.

Desde esta perspectiva, también involucra la creación de diferentes realidades, de planos estéticos y de territorios emotivos; y a la vez evoca la soledad, el silencio. Busca la transparencia del lenguaje para mostrar la esencia de las cosas y convierte en imágenes a aquellas sensaciones que son capaces de mostrar la naturaleza del hombre. Es decir, la poesía se convierte en revelación de nuestra condición.

Cuando se presenta como una fuerza creadora o generadora nos conduce a un misterio mayor: la nostalgia de algo perdido o nunca alcanzado; por lo que siempre busca el *otro mundo*, la *otra orilla*, la que lleve al encuentro con el hombre, pues habla desde el interior de él; y ya que la voz es interna, contiene un infinito número de facetas. Cada poema tiene un valor único e irrepetible, un estilo propio para acercarse a la naturaleza; por eso, la obra poética se vuelve un objeto de comunión del hombre consigo mismo.

Todas estas ideas se apoyan en mi lectura de *El arco y la lira* de Octavio Paz, pues el autor habla de la poesía como de un conocimiento capaz de cambiar al mundo o como un método de liberación interior o como un arte de hablar en una forma superior. Así, la poesía se convierte en el centro de discusión y análisis de *El Arco y la lira* y también de este trabajo, que tiene el propósito de presentar las ideas generales y particulares del fenómeno

poético, para señalar la presencia de una poética de los contrarios que, al complementarse, se concilian.

Es importante mencionar que este estudio es una lectura que se enfoca sólo en *El arco y la lira*, es decir, un primer acercamiento a la obra en la que Paz presenta minuciosamente sus reflexiones sobre el fenómeno poético, a partir del pensamiento filosófico, social y artístico. No trabajaré, pues, sobre *Los hijos del limo*, donde también se habla de poesía y cuyas reflexiones parten de los movimientos artísticos, ni sobre *La otra voz* en donde el análisis poético realiza una crítica del mundo donde impera la tecnología y el mercado.

De manera que el análisis que propone este estudio se desglosa en tres capítulos que son:

Capítulo I: *El arco y la lira*. Un contexto crítico

Capítulo II: *El arco y la lira*. La poética de la conciliación de los contrarios

Capítulo III: La conciliación de los contrarios. Análisis de los conceptos de lo sagrado y lo profano en *El arco y la lira*

En el primer capítulo presento los distintos contextos en los que se desenvuelve *El arco y la lira* y que he dividido en tres: biográfico, literario y estético con el objetivo de conocer al autor, la obra y la poética; esto con el fin de entender la lectura que propone este estudio.

Sobre el contexto biográfico se analiza la figura de Octavio Paz en su vida, obra y en el acontecer cultural de México en el siglo XX. Presento aquí una nota biográfica siguiendo el modelo de la retórica latina en su apartado de atribución de la persona donde Cicerón menciona que es de suma importancia conocer al hombre para así conocer los hechos. En el caso de algunos escritores o filósofos (pensemos en el caso de Kierkegaard o Nietzsche), la vida resulta inseparable de la obra, ya que ésta cobra mayor sentido en el

contexto de los aspectos relevantes de la vida y de la formación intelectual. En consecuencia, al conocer la vida del escritor se conocerá mejor su obra.¹

También en este primer capítulo se habla de Octavio Paz como personaje público que influyó notablemente en el México del siglo XX, ya que tuvo un fuerte protagonismo como escritor, editor, pensador político y crítico cultural. Esta presencia tan activa en el acontecer cultural produjo diversas reacciones, pues hubo sectores intelectuales que repudiaban esta participación calificándolo de “caciquismo cultural” por su cercanía con el poder político, en específico, con el Partido Revolucionario Institucional (PRI) ; y por otro, se formaron grupos alrededor de su figura que se consolidaron en el ambiente cultural y artístico del país, como el grupo de *Plural* o *Vuelta*.

Siguiendo los temas a estudiar en este primer capítulo, en relación al contexto literario se analiza la génesis de *El arco y lira* a partir de dos hechos literarios: uno, la presentación del ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” y dos, sobre la correspondencia entre Paz y Alfonso Reyes que Anthony Stanton se ocupó de investigar a detalle. En este apartado también se realiza una breve semblanza de las dos ediciones de *El arco y la lira*, a partir del estudio de Emir Rodríguez Monegal.

Y por último, en lo relativo a la estética se aborda la opinión académica que interpreta la poética que plantea Octavio Paz en *El arco y la lira* como una estética contemporánea. La presentación de esta estética se llevará a cabo por medio de tres autores: Manuel Durán, Manuel Benavides y Gustavo Segade.

En el segundo capítulo realizo una revisión del texto para identificar las ideas principales que desarrolla el escritor sobre su poética. Primero, se hablará sobre la idea que

¹ En el caso de esta parte, la vida tiene vínculos con la obra. Entendiendo vida en el sentido más extenso, esto es, la existencia íntima y particular del autor en su contexto socio-político-económico.

tiene el autor sobre poesía; segundo, la manera en que la poesía se manifiesta a través del poema, hablando del lenguaje, el ritmo y la imagen; tercero, se presentará la poética del autor, nombrada por Manuel Ulacia, la conciliación de los contrarios y que en este trabajo se identificará a partir de los conceptos profano y sagrado.

Por último, en el tercer capítulo se analiza la poética de lo sagrado y lo profano en *El arco y la lira*. Hay que resaltar que aunque la poética de Paz se considere involuntaria, según palabras del autor, es necesario estructurar los temas para hacer su análisis. En este caso, para fines de estudio se dividió en ámbitos. Estos ámbitos tienen por objetivo exponer la presencia de la paradoja sagrado/profano en las reflexiones sobre poesía de Paz. Por lo tanto, los ámbitos que se estudiarán son: lo cosmogónico, lo religioso, lo ontológico, lo mítico, lo histórico, lo artístico y lo social. Esto con el fin de demostrar que la poética que plantea Paz en *El arco y la lira* es paradójica, así como mencionar que la poesía es para Paz más que un ejercicio literario o de escritura, ya que para él, la poesía revela al hombre.

Capítulo I

El arco y la lira: un contexto crítico

La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras.

Octavio Paz

1.1 CONTEXTO BIOGRÁFICO

A) NOTA BIOGRÁFICA DE OCTAVIO PAZ

Octavio Paz nace el 31 de marzo de 1914, en Mixcoac, ciudad de México. Pertenece a una familia de escritores, por lo que su vocación se manifiesta a muy temprana edad. Su padre, abogado y periodista mexicano, participó en la Revolución Mexicana y fue representante de Zapata en los Estados Unidos, por lo que Paz vivió en Los Ángeles sus primeros años de vida. Su abuelo, Irineo Paz, era escritor y partidario de Porfirio Díaz, aunque después se opuso al dictador. Para el joven Paz, su abuelo fue la primera gran influencia en su vida literaria y el que lo acercó a la literatura universal. También recibió la influencia, no literaria, pero sí del mundo español a través de su madre, con ella descubrió la música, la cocina, el mundo hispánico o, mejor dicho, el mundo andaluz (Santí, “Entrevista”, 6).

Estudió sus primeros años de primaria con los hermanos lasallistas, pero terminó en una escuela inglesa, el colegio Williams. Después entró a la secundaria y mostró gran interés en la historia y la literatura. Es en esta época cuando se acerca a Góngora y a los modernistas, como Rubén Darío. (Santí, “Entrevista”, 8).

En 1931, ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, en el Colegio de San Ildefonso, núcleo importante que se convierte en un lugar de convergencia donde el autor tiene contacto con los grupos culturales y las figuras más brillantes de la historia intelectual de la ciudad (Montoya, *Octavio Paz: Cronología*, 117). Sus maestros fueron Carlos Pellicer, entonces profesor de Literatura Hispanoamericana, Samuel Ramos, José Gorostiza y Julio Torri. Este último fue también su maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A sus diecisiete, dieciocho y diecinueve años empieza a leer a diferentes escritores a través de la *Revista de Occidente*. Se acerca a los poetas de la Generación del 27 como Rafael Alberti, Pedro Salinas y García Lorca. También por esta revista conoce a Borges, Neruda, Proust, Kafka y a Joyce (Santí, “Entrevista”, 9).

En la UNAM cursa estudios de Filosofía y Letras, además de Derecho, que finalmente abandona. Renuncia a su carrera académica, pero se vuelve un autodidacta interesado por la literatura, la filosofía, la historia, la sociología, la antropología y la política (Montoya, *Octavio Paz: Cronología*, 117).

Octavio Paz empieza a escribir sus primeros textos entre 1931 y 1943; todos poemas y publicados en periódicos como *El Nacional* y en revistas como *Barandal* (1931) y *Cuadernos del Valle de México* (1933). En 1933 publica *Luna silvestre*, su primer poemario (Martínez, “Imagen”, 27).

Es en esta etapa cuando Paz, junto con un grupo de amigos, funda y colabora en diversas revistas como: *Barandal* (1931), *Cuadernos del Valle de México* (1933) y *Taller* (1938). Primeras revistas en las que el poeta conoce otra vocación: la de editor (Martínez, 30).

En 1937, dentro del proyecto educativo de Vasconcelos, viaja a Yucatán para intentar fundar una escuela secundaria que permitiría a los hijos de los trabajadores acceder a la educación. En el proyecto también participan Octavio Novaro y Ricardo Cortés Tamayo. Descubre el desolador panorama de las culturas indígenas.

Ese mismo año se casa con la escritora Elena Garro, con la que tendrá una hija, y de la que se separará años más tarde (Montoya, *Octavio Paz: Cronología*, 117).

También en 1937 viaja a España para participar en el II Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia. Su estancia le permite conocer a Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, entre otras figuras de la época. Escribe *¡No pasarán!* donde afirma su apoyo a la República Española. También en ese año publica *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra* y otros poemas sobre España. Aprovecha el viaje para visitar París, donde descubre los grandes museos (Santí, “Entrevista”, 13).

En 1938, de vuelta en México, frecuenta regularmente la tertulia del café París (calle 5 de mayo en el centro histórico de la ciudad de México) a la que asisten escritores, poetas y pintores: Octavio G. Barreda, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Enrique Díez-Canedo, León Felipe, Ermilo Abreu Gómez, Efraín Huerta, José Moreno Villa, Alí Chumacero, Juan Soriano, Agustín Lazo, Julio Castellanos, entre otros (Martínez, “Imagen”, 29).

Participa activamente con los refugiados republicanos españoles, en especial con los poetas del grupo “Hora de España”. Se ve obligado a trabajar en un banco contando los billetes que se van a quemar. En ese año colabora con el periódico sindical *El Popular*, con una columna de política internacional, pero después lo abandona por diferencias con los comunistas estalinianos.

Sus siguientes libros son: *Entre la piedra y la flor* (1941), *A la orilla del mundo* (1942) y *Laurel* (1941). Trabaja íntimamente con Emilio Prados, Juan Gil-Albert y Xavier Villaurrutia. En 1943, interviene en la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946). En 1944, Paz recibe la beca Guggenheim que le permite conocer los Estados Unidos. Resultado de esa beca fue su libro *El laberinto de la soledad*.

En Nueva York publica un ensayo sobre la poesía de José Juan Tablada, a petición de los profesores de la Columbia University. Conoce a Robert Frost durante su tiempo en Middlebury College, donde fue profesor de la Escuela española. Se familiariza con la poesía de Eliot, Pound, William Carlos Williams.

En 1945, Paz ingresa al cuerpo diplomático mexicano y reside en París, hasta 1951. A través del poeta surrealista, Benjamin Péret conoce a André Breton y entabla amistad con Albert Camus y otros intelectuales europeos e hispanoamericanos del París de la posguerra. Esta estancia definirá con precisión su postura cultural y política; ya que cada vez más se aleja del marxismo y se acerca al surrealismo (Montoya, *Octavio*, 118).

Regresa a México y desarrolla una activa labor de difusión de la cultura. Funda el grupo “Poesía en voz alta”, junto con Juan Soriano y Leonora Carrington.

En 1951 asiste en Lausanne, Suiza, a los coloquios internacionales que le permitirán conocer a fondo al filósofo José Ortega y Gasset.

Se estrena en 1956 su única obra de teatro, *La hija de Rappaccini*, en el segundo programa de “Poesía en voz alta”, presentada por la UNAM en el Teatro del Caballito y que muchos años después, 1991, el compositor, Mario Lavista transformó en ópera que, a través de CONACULTA, fue presentada en Bellas Artes.

En 1951 hace su primer viaje a la India y en 1952 visita Japón. Entre 1953 y 1959 permanece en México interesado en diversas lecturas: la filosofía alemana, la

fenomenología de Husserl, la sociología de Scheler, la filosofía cultural de Dilthey, el existencialismo de Heidegger, el marxismo, Nietzsche, el estructuralismo de Lévi-Strauss, la semiología (Saussure, Jakobson) y por las filosofías chinas y japonesas.

Octavio Paz recibe una beca de El Colegio de México de 1953 a 1958, concedida por Alfonso Reyes, director durante esos años de la institución. En este tiempo publica *Semillas para un himno* (1954), *El arco y la lira* (1956) y en colaboración con Eikichi Hayashiya, una traducción de Basho, *Sendas de Oku* (1957); escribe también *Las peras del olmo* (1957) y *La estación violenta* (1958), que contiene “Piedra de sol”. Esta beca, otorgada por Reyes, la pierde cuando Daniel Cosío Villegas fue nombrado director de la institución a finales de 1958. (Stanton, “Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis poético”, 89)

En 1960, Octavio Paz es destinado a Francia como funcionario de la Embajada Mexicana en París y al año siguiente es nombrado Embajador de México en la India (1962-1968). Durante esos años inicia una reflexión rigurosa sobre la concepción del mundo y descubre el budismo; también lee la poesía de Mallarmé.

Publica los libros de poemas *Salamandra* (1961) y *Ladera Este* (1962), que recogen su producción de la India y que incluye su segundo poema largo, “Blanco”. En 1963 obtuvo el Gran Premio Internacional de Poesía. En 1964 se casa con Marie José Tramini en un ritual hindú.

En 1965 publica *Cuadrivio*, escritos sobre poesía dedicados al español Luis Cernuda, al portugués Fernando Pessoa, al mexicano Ramón López Velarde y al nicaragüense Rubén Darío. Más tarde publica *Puertas al campo* (1966) y *Corriente alterna* (1967). En 1968 renuncia al cargo de embajador en la India a raíz de los sucesos de

Tlatelolco y en 1971 funda la revista *Plural*, en la que colaboraron algunos de los escritores más importantes de la generación posterior a él, como Carlos Fuentes.²

Al final de la década, ofrece bastantes conferencias. Dicta un curso sobre Literatura hispanoamericana del siglo XX (Romanticismo y vanguardia) en la Universidad de Pittsburg. También es profesor visitante, en la Universidad de Texas y pronuncia lecciones, en la cátedra Simón Bolívar de Literatura, en la Universidad de Cambridge, Massachusetts, EUA.

Durante el curso 1971-1972 realiza una serie de conferencias en la Universidad de Harvard y ocupa la “Charles Eliot Norton Chair”. En esa serie de conferencias se origina el libro *Los hijos del limo*, que se publica hasta 1974.

En 1972 es nombrado Miembro Honorario de la “American Academy of Arts and Letters”.

En 1976, Paz abandona *Plural* e inicia *Vuelta*, revista literaria que dirigió hasta el final de su vida y que fue cerrada unos meses después de su muerte.

En 1979 continuó con sus reflexiones políticas en su obra *El ogro filantrópico* y en 1981 obtuvo el Premio Cervantes. En 1982 se editó *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Montoya, Octavio, 118).

En 1987 se publica *Árbol adentro*, último volumen de poesía. En 1990 se le concedió el Premio Nobel de Literatura y publicó *La otra voz y Poesía de fin de siglo*, que recoge sus últimas reflexiones sobre el fenómeno poético. En 1993, *La llama doble: amor y erotismo*; y en 1995, *Vislumbres de la India*. En 1994 se publican sus Obras Completas en el Fondo de Cultura Económica.

² En la década de los años 70 y hasta la ruptura en 1992, Carlos Fuentes era considerado por Paz como su discípulo dilecto y el más brillante.

Tras una larga enfermedad, el 19 de abril de 1998 muere en la ciudad de México, Octavio Paz a la edad de 84 años.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1963 Gran Premio Internacional de Poesía. Maison International de Poésie, Bruselas, Bélgica.
- 1967 Miembro de El Colegio Nacional de México.
- 1972 Miembro Honorario de la American Academy of Arts and Letters, Estados Unidos.
- 1972 Premio del Festival de Poesía de Flandes, otorgado a los seis mejores poetas de los últimos veinte años. Compartido con Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti, Saint-John Perse, Giulia Yllyes y Leopoldo Segá.
- 1977 Premio Jerusalén de Literatura, Israel.
- 1977 Premio de la crítica española, Barcelona.
- 1977 Premio Nacional de las Letras, México.
- 1979 Premio Gran Águila de Oro del Festival Internacional del Libro, Niza, Francia.
- 1979 Doctor *Honoris Causa*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1980 Premio Ollin Yoliztli. Premio Literario Internacional otorgado por el gobierno mexicano.
- 1980 Doctor *Honoris Causa*, Harvard University, Massachussets, Estados Unidos.
- 1981 Premio Miguel de Cervantes, Madrid, España.
- 1982 Premio Internacional Neustadt de Literatura, University of Oklahoma, Estados Unidos.
- 1984 Premio de la Paz, Asociación de Libreros de la República Federal de Alemania, Frankfurt.
- 1986 Premio Alfonso Reyes, México.
- 1986 Cruz de Alfonso X el Sabio, Madrid.
- 1987 Premio Internacional Menéndez Pelayo, España.

- 1989 Premio Alexis de Tocqueville de ensayo, Francia.
- 1990 Premio Nobel de Literatura, Suecia. Primer mexicano en ser distinguido con este premio.
- 1993 Premio Príncipe de Asturias (por la revista *Vuelta*), España.
- 1994 Premio La Gran Cruz de la Legión de Honor de Francia.

B) OCTAVIO PAZ COMO FIGURA PÚBLICA EN EL ACONTECER MEXICANO DEL SIGLO XX

Al ser premio Cervantes en 1981 y premio Nobel de Literatura 1990, Octavio Paz es uno de los personajes más importantes de la realidad mexicana del siglo XX en las letras y en el acontecer político y cultural. No sólo ha sido uno de los escritores más reconocidos en el mundo; también es uno de los más criticados y aborrecidos por la élite intelectual mexicana. Una ambivalencia muy extraña y poco vista en un escritor tan relevante.

Algunas acciones que se cometieron en su contra fueron: la quema de una efigie suya en Paseo de la Reforma en 1984, sin explicación alguna; además, se ganó la animadversión de antropólogos e historiadores al publicar en *Postdata* una crítica al Museo de Antropología e Historia, por la falsificación de la historia de México y el escándalo mayor fue cuando el arzobispo de México condenó el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* como blasfemo.³

Pero la discusión central y la que más ha afectado la figura de Paz fue el duro enfrentamiento con la sociedad intelectual de su época, sobre todo en materia política. Vale

³ Hechos comentados por el propio autor en una entrevista realizada por Enrico Mario Santí en 1996 y publicada posteriormente en *Letras Libres*. En: <http://www.letraslibres.com>

recordar la confrontación Paz-Fuentes, enfrentamiento que se agudiza con la publicación de un artículo de Enrique Krauze –amigo de Paz y colaborador de *Vuelta*- en el que Krauze se refiere “al mal uso” que hace Fuentes de la historia. Así como también en el Coloquio de Invierno de 1992, donde Paz logra ser invitado a ese encuentro literario para más tarde condenar al gobierno mexicano por organizar un evento claramente político (de izquierda), dando término definitivamente a su amistad de cuatro décadas con Fuentes y rompiendo lazos con José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska (Agustín Pastén, *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, 29).

Por tanto, estos enfrentamientos con la izquierda mexicana y con los intelectuales de su época ocasionaron que Paz haya sido calificado como un “cacique” cultural.

En un artículo publicado en *Letras Libres*, en abril de 1999, Carlos Monsiváis analiza la postura de Paz y la izquierda mexicana. En él, Monsiváis estructura históricamente el origen de la izquierda mexicana y la relación que tuvo Octavio Paz con ella.

Según el autor, Paz a sus veintitrés años, era visto como un escritor de izquierda que apoyaba la República española y creía férreamente en Stalin y los soviéticos. Al igual que muchos escritores de los años treinta, veía a la poesía y a la narrativa como medios de combate, por ejemplo en *¡No pasarán!* (1936).

Pero al transcurrir los años, Paz observa los resultados del stalinismo y duda cada vez más de las ideas y acciones de la Revolución Rusa. Esto provoca que la izquierda mexicana de los años cuarenta y cincuenta, conformada por el Partido Comunista Mexicano y los sectores del nacionalismo revolucionario se limiten a difundir la literatura soviética y rechacen a un grupo de escritores nacionales, a los que calificaron como “habitantes de la torre de marfil”: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, los Contemporáneos y Octavio Paz.

Para Paz la izquierda mexicana:

(...) está pervertida por muchos años de estalinismo y, después, influida por el caudillismo castrista y el blanquismo guevarista, la izquierda mexicana no ha podido recobrar su vocación democrática original. Además, en los últimos años no se ha distinguido por su imaginación política (...) Incapaz de elaborar un programa de reformas viables, se debate entre el nihilismo y el milenarismo, el activismo y el utopismo. El modo espasmódico y el modo contemplativo: dos maneras de escapar de la realidad". (Monsiváis, "Octavio Paz y la izquierda", 100).

A pesar de que Paz haga una fuerte crítica a la izquierda mexicana, por su falta de imaginación política, será el único funcionario que renuncie a su cargo de Embajador en la India al repudiar la matanza que tuvo lugar en la plaza de las Tres Culturas en 1968.

Esto no significa que el escritor se convierta en abanderado de la izquierda política, a él lo único que realmente le interesa es la democracia. Por eso, en el transcurso de la década de los ochenta se entusiasma con las reformas económicas y políticas de Carlos Salinas de Gortari.

Ya para la década de los noventa, Paz critica duramente al Partido de la Revolución Democrática (PRD) y al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), lo que ocasiona que la izquierda mexicana vuelva a repudiarlo.

Estas son algunas de las discrepancias políticas que tiene Octavio Paz con la izquierda mexicana y con la élite intelectual. Es importante para este estudio haberlas mencionado, ya que a través de éstas, la figura pública de Paz ha sido duramente enjuiciada; por lo que es necesario conocerlas para entender el contexto de su escritura.

Sin duda, Paz es un hombre de su tiempo que se involucra sin temor a equivocarse, muchas veces él mismo se replantea las cosas y cambia. En una entrevista que sostuvieron Enrico Mario Santí y Octavio Paz en 1996 como parte del libro *Retrato de Octavio Paz*

editado por Galaxia-Gutenberg de Barcelona y publicada posteriormente en Letras Libres, Paz recordaba estas experiencias y mencionaba que:

Además se ha difundido la visión de que yo soy un hombre autoritario. Tú que me conoces sabes muy bien que no lo soy, que si algo soy es un hombre que duda de sí mismo, sobre todo, de lo que pienso y de lo que digo. Hablemos del malestar, puesto que hemos hablado de *El laberinto de la soledad*. Hablemos de mí mismo. Porque hay una parte de autobiografía en ese libro, como en todo libro de esa índole. Desde niño me sentí excluido; por razones misteriosas, pero siempre me sentí excluido. No sé si los demás niños sintiesen lo mismo, creo que no. Yo me sentí siempre excluido, aparte. Y eso ha continuado hasta ahora. “No es mexicano”, me acuerdo que me decían. Durante años me criticaron con la idea de que yo no era mexicano, que yo era un extranjerizante, que era un eco de Francia, o de los Estados Unidos, de lo que fuera, que no era de aquí. Después que yo era un escritor difícil, intelectualista, que yo no era poeta, que nadie me entendía, que no era un poeta que se pudiera entender. (Santí, “Entrevista”, 21).

A pesar de toda esta querrela, Octavio Paz no abandonó México, sólo por temporadas, ya que su trabajo como diplomático se lo exigía. Toda esta problemática de Paz con los intelectuales parecería culminar con su muerte, pero no fue así. Es hasta el siglo XXI cuando académicos como: Enrico Mario Santí, Enrique Krauze, Anthony Stanton y Ramón Xirau, entre otros, han realizado una crítica más mesurada del trabajo de Octavio Paz, publicando artículos, ensayos y compendios de crítica.

Pero Octavio Paz no sólo fue odiado, sino también respetado y admirado por un sinnúmero de lectores, escritores, críticos y académicos. Muestra de ello fue la publicación de las *Obras Completas* de Octavio Paz por el Fondo de Cultura Económica en 1994.

De la presentación de las *Obras Completas*, el Fondo de Cultura Económica recopiló y publicó la serie de conferencias que fueron presentadas los días 6 y 7 de abril de 1994, en el Auditorio “Jesús Silva Herzog”, con el propósito de presentar las obras completas que editaba para su colección de Letras Mexicanas. Esta publicación coincidió con la celebración de los 80 años de vida del autor y el sexagésimo aniversario del FCE.

Los autores que participaron en esta serie de conferencias fueron: Ramón Xirau, Enrico Mario Santí, Anthony Stanton, Manuel Ulacia y Alberto Ruy Sánchez (quienes se refirieron a los dos primeros tomos: *La casa de la presencia* y *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero*). Así como Alejandro Rossi (tomo 3: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*), Guillermo Sheridan (tomo 4: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*), Hugo J. Verani (tomo 5: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*) y Teodoro González de León (tomo 6: *Los privilegios de la vista I*). Además de comentarios realizados por Octavio Paz para complementar las conferencias.⁴

Para Adolfo Castañón, la presentación de las *Obras completas* de Octavio Paz es un hecho de múltiples dimensiones: cultural, histórico y crítico. Es un hecho cultural porque no sólo es el nombre de un poeta, sino que es el de un lugar y un espacio de la discusión intelectual dentro y fuera de México; es también un hecho histórico porque la obra poética se desarrolla a través de una lectura de la historia y de la cultura, no sólo de México sino del mundo, para mostrarnos las bases simbólicas de la sociedad; y un hecho crítico porque la obra de Paz se crea y recrea.

La originalidad central de Octavio Paz es el habernos recordado que la poesía no sólo está en el origen de las sociedades y de las religiones, sino que es un método de conocimiento imparcial y que no pretende explicar el todo por la parte porque ordena al mundo en función de la percepción verbal y puede así descifrar sin dificultad los lenguajes que cruzan la historia y configuran el saber: el de la historia y el del arte, el de la literatura y el de la religión. (Castañón, “Un hecho múltiple”, 10).

Justamente es la crítica, el método que utiliza Paz para configurar el conocimiento de la poesía y de los seres humanos. Es esa práctica la que lleva a instaurar a la poesía en el

⁴ Los moderadores de los actos fueron Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro.

tiempo histórico. De ahí que Octavio Paz sea uno de los testigos más vivos de la historia intelectual del siglo XX en lengua española.

Ahora bien, Ramón Xirau opina que Octavio Paz tiene la vocación poética, crítica e histórica, además de realizar lo que etimológicamente significa la palabra “teoría”, esto es “contemplación”.

Para Xirau, las obras teóricas de Octavio Paz constituyen una coherente, dinámica, viva sistematización del ver y del mirar, que en efecto no es otra cosa que observar. Pero qué es lo que observa Paz: eso que somos y eso que, a través de la poesía o en ella, verdaderamente somos. (Xirau, “Palabra en acto”, 13).

Octavio Paz ve al mundo poéticamente, sagradamente. En esto no se aleja de algunos aspectos de la nueva ciencia que nos importa tanto a él como a mí. Me refiero a las palabras de un científico, Ilya Prigogine, bioquímico. En su libro *La nueva alianza* dice Prigogine que el hombre, este ser que pertenece a la naturaleza, debe aliarse con ella de manera “poética” y que el científico “debe escuchar poéticamente al mundo”. Así, poéticamente, con una lucidez que solamente tiene el poeta –este poeta que es siempre Octavio Paz-. (Xirau, 15).

Xirau tiene razón, la figura que mejor encarna Octavio Paz es la de poeta porque todo lo ve y lo crea a través de palabras. Configura un mundo y nos presenta la realidad tal cual es, sin espejismos. Por eso, el poeta sólo puede ser poeta. O como Stephen Spender, al presentarse con Octavio Paz, le comentó: “No soy más que un poeta”. Esta anécdota referida por el propio Paz a Rodolfo Usigli plantea el problema del ser poeta y de la poesía con relación al mundo actual: su utilidad. Utilidad humana. ¿Para qué sirve la poesía? ¿Para qué sirve un poeta?⁵ (Rodolfo Usigli, “Poeta en libertad”, 155). Cuestiones que Octavio Paz responde en *El arco y la lira*, así como en su obra poética y ensayística. A mi parecer, estas son las interrogantes esenciales en el trabajo literario de Paz.

⁵ Cuestiones que abordan Hölderlin y Heidegger.

En relación con esta misma postura, Enrico Mario Santí menciona que la obra de Octavio Paz no se podía medir únicamente en el contexto de México o América Latina, sino en el contexto del mundo entero. Pocas veces en la historia intelectual de Occidente, y nunca en la de la lengua española, un escritor había situado con tanta prominencia a la poesía como marco de un quehacer que desborda los límites de la creación poética o la crítica literaria. (Santí, “Los derechos de la poesía”, 17).

La vasta reflexión poética por la que se conoce toda la obra de Paz adquiere la postura de un legítimo discurso que tiene el derecho de incursionar en aquellos ámbitos de la civilización que tradicionalmente se habían reservado para otros tipos de saber y que, sobre todo a partir del siglo XVIII, a partir de la llamada Modernidad, habían desplazado el saber poético de la arena de la discusión pública (Santí, 19).

Por lo tanto, Paz afirma como marco de referencia en toda su obra a la poesía, no para defenderla de otras disciplinas, sino para regresarla a su función vital: contemplar la experiencia humana. Con esto, Paz se asume como parte de una tradición y deja a un lado la vieja querrela entre filosofía y poesía. La poesía, en tanto que conocimiento, ya no será exclusiva para los filósofos, como instauró Platón ni como mimesis exclusiva de la realidad palpable del hombre, como mencionaba Aristóteles. Para Paz, la poesía, como la filosofía, contempla...

Es contemplación...es una actividad anfibia...que participa de las aguas movientes de la historia y de la limpidez del movimiento filosófico, pero que no es ni historia ni filosofía. La poesía siempre es concreta, es singular, nunca es abstracta, nunca es general. (Santí, 19).

Así pues, nos encontramos ante la obra de un poeta que ha podido articular las cuestiones fundamentales del ser humano, desde la política hasta la cosmogonía.

Por otra parte, para Anthony Stanton, Octavio Paz pertenece a nuestra época y nos habla desde el presente. Sus reflexiones sobre literatura, arte, historia y política tienen una actualidad apremiante: son estímulos para pensar los problemas que nos asedian. *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz* son únicos en más de un sentido. En primer lugar, porque casi no tienen antecedentes ni en México ni en la tradición hispánica (Stanton, “Una poética histórica”, 24).

Stanton menciona que la parte más leída de Paz son sus ensayos sobre historia y política. La prosa tiene más lectores que la poesía, pero esta condena a la marginación es también una bendición: como no tiene un valor mercantil y no está sujeta a modas efímeras, la poesía está obligada a ser, en palabras de Paz, *la otra voz*, la voz de los otros y de lo otro: de las zonas sumergidas, olvidadas o censuradas (24). Por eso la función del auténtico poeta es incómoda y no es menor la soledad del poeta consagrado, porque su marginalidad es consustancial a su tarea (24).

Para Alberto Ruy Sánchez, Paz además de ser un gran poeta es un gran traductor. En su libro *Excursiones/IncurSIONES. Dominio extranjero* el poeta se enfrenta al problema de vivir la obra de autores que escribieron en lenguas diferentes a la nuestra. Así, cada ensayo sobre un poeta va acompañado de la traducción de algún poema: doble experiencia porque el ensayista se ensaya a sí mismo en los diferentes temas por los que va pasando y se ensaya también como poeta porque crea de nuevo las palabras de otro poeta, en otro momento histórico ajeno al traductor. Por tanto, traducir es la metamorfosis de una experiencia poética en otra semejante, pero nueva (Alberto Ruy Sánchez, “Cuentos y cuentas de un Alarife Nómada”, 31).

Sobre esto mismo, pero ampliando el trabajo de escritura e investigación de Octavio Paz, Manuel Ulacia menciona que:

(...) raras veces en nuestra historia de la lengua se ha visto el caso de un poeta tan informado, que igual dialogue con las tradiciones occidentales que con las orientales; que lo mismo traduzca a poetas chinos o japoneses, que a poetas norteamericanos o franceses; que igual escriba una teoría sobre la poesía que un libro donde medite sobre la identidad del mexicano; que lo mismo hable de política nacional e internacional que de literatura o de artes plásticas; que igual escriba una biografía que una obra de teatro. Lo más sorprendente de todo es que Octavio Paz ha sabido integrar la totalidad de su obra de una manera armoniosa y natural (Manuel Ulacia, “La conciliación de los contrarios”, 34).

Para redondear esta idea, Danubio Torres Fierro menciona que Octavio Paz en sus *Obras Completas* hace referencia a ese espíritu universal de las letras americanas y que a diferencia de todas las literaturas modernas, la nuestra no ha ido de lo regional a lo nacional y de éste a lo universal, sino a la inversa. Somos entonces, los americanos, hijos de esa modernidad universal, singular, excéntrica, incómoda y en permanente acomodo o desacomodo, pero modernidad universal al fin. Por tanto, Octavio Paz es no sólo hijo de ese espíritu sino su encarnación más cumplida, su ilustración más alta (Danubio Torres Fierro, “Un espíritu universal”, 48).

A partir de esta “conciencia moderna”, Octavio Paz va a desplegar otro de sus grandes talentos: la prosa.

Para Alejandro Rossi, la prosa de Octavio Paz es:

(...) tan límpida y tan tensa, prosa guerrera muchas veces, prosa que en una página transita de la tesis general al detalle íntimo y conmovedor. Prosa que no perdona al error, pero sí al hombre que lo cometió. Sobre todo, prosa inquisitiva, siempre en busca de algo, prosa de velocísimas asociaciones, como si tuviera la sensación de que no hay tiempo para decirlo todo, es decir, para relacionar. *Relacionar*: ésa es el alma de su prosa. El tiempo le ha concedido, así me lo parece, una gravedad prosódica mayor, que yo asocio a un temple más clásico. En fin, rozo apenas el territorio sobre la prosa de Octavio Paz, memorable como su poesía (Alejandro Rossi, “Borrador de un elogio”, 55”).

Por tanto, la prosa de Octavio Paz se puede concibir como dialéctica, es decir, como el saber a través de un diálogo entre opuestos que sólo se reúnen en un espacio momentáneo e ideal para generar nuevas búsquedas y asociaciones.

A través de este diálogo en la prosa de Paz, Hugo J. Verani analiza la relación entre sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz, no sólo como poetas sino como intelectuales que reflexionan y que concilian la erudición y la voluntad creativa (Hugo J. Verani, “Confluencia entre el intelecto y la pasión”, 58).

Sor Juana se interesaba en indagar en todos los campos del saber humano y procuraba integrar los conocimientos dispares de su tiempo, carácter interdisciplinario de su quehacer intelectual que la aparta de sus contemporáneos. Y que naturalmente la acerca a la visión del mundo de Paz, abierta a los estímulos culturales más disímiles, de la cual se desprende una marcada tendencia a integrar los diversos conocimientos humanos, a concebir el universo como un vasto sistema de comunicaciones (59).

Por lo tanto, Verani, menciona que la convergencia entre estos dos poetas señala una semejanza esencial de su temperamento: la poderosa inclinación a las letras, el ansia de conocer y de experimentar, la curiosidad enciclopédica. La obra de sor Juana, como la de Paz:

Es una confluencia excepcional de intelecto y de pasión, única en su siglo. Ambos trascienden los límites de su situación histórica, rompen con tradiciones nacionales y pertenecen a la literatura universal. Si *Primero sueño* lleva a sus últimas consecuencias la estética de su época y prefigura la tradición poética moderna, anticipando el poema filosófico extenso, motivado por el deseo de aprehender un absoluto, *Piedra de sol* y *Blanco* pertenecen a este linaje. En estos poemas, la actividad intelectual tiende a convertirse en imagen sensible que penetra la realidad. Por otra parte, sor Juana y Octavio Paz defienden la libertad del ser humano y transgreden ideologías autoritarias de su periodo histórico. La reflexión de Paz sobre la personalidad y la obra de Juana Inés se convierte así en un diálogo consigo mismo y con su tiempo, en una especulación que desborda los límites de la actividad crítica que se propone y que le permite explorar los territorios de su sensibilidad y de su imaginación, construir un espacio textual que refleja, como en *Las Meninas*, su propia imagen (59).

Por tanto, la obra de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* es uno de los libros que son motivo de interés no sólo literario, sino cultural del siglo XX, ya que Paz

reconstruye la situación histórica de la Nueva España a fines del siglo XVII y elabora una biografía espiritual de sor Juana, además sitúa su producción literaria en el contexto de su época, la estética barroca y el hermetismo neoplatónico, y muestra la originalidad de su pensamiento y de sus mejores creaciones poéticas (57).

La escasez de noticias de la vida de sor Juana y la distancia en el tiempo provocan la imaginación de Paz para construir relatos en torno de las intrigas eclesiásticas y los devaneos afectivos de la monja, enlazando en su argumentación la reflexión erudita con la imaginación creativa; el resultado es una deslumbrante y renovada imagen de la figura de sor Juana, vista como mujer, poeta e intelectual, de innegable actualidad (58).

A partir de la publicación de este libro hubo múltiples observaciones; unos argumentaban que por Octavio Paz se conoció mejor la imagen de sor Juana, mientras que otros expresaban su repudio por la recreación imaginaria de la vida de la poeta. Sin duda, unos a favor y otros en contra, todos leyeron uno de los libros más extensos de Octavio Paz con 658 páginas.

Para concluir con esta serie de conferencias, Guillermo Sheridan y Teodoro González de León ejemplifican la obra de Octavio Paz como una ciudad y un museo, respectivamente.

Guillermo Sheridan menciona:

La poesía de Octavio Paz es otra cosa y no es parte del paisaje; es un cuerpo y un espíritu que no se contempla ni se visita: vive en cada lector que en ella experimenta otra manera de tener corazón y cabeza, ojos y manos, otra manera de vivir la fraternidad consigo y con los otros (Guillermo Sheridan, "La ciudad de la poesía mexicana", 62).

Paz, poeta que escribe poesía y sobre poesía, es piedra capital de esa ciudad etérea en la que se cimenta –sin que éste se percate- la conciencia de nuestro pueblo porque si la poesía es la conciencia de un pueblo, la crítica de esa poesía es la conciencia de esa conciencia (67).

Y para Teodoro González de León, la obra de Octavio Paz es:

(...) un museo con la colección de obras que Octavio Paz ha puesto su mirada descifradora y apasionada. Como todas las colecciones de todos los buenos museos, está regida por el azar y la preferencia; no es sistemática, ni tiene intenciones didácticas de construir teorías ni delinear historias. Imaginé un museo real, una obra de arquitectura: un espacio que se envuelve y que se desenvuelve (Teodoro González de León, “El Museo de Octavio Paz”, 69).

El arquitecto Teodoro González de León en su presentación va nombrando sala por sala, de este gran museo; por ejemplo, en la primera sala, que funciona como introducción, está dedicada a Baudelaire y en ella se explica que el pintor es aquél que traduce la palabra en imágenes plásticas y el crítico es el poeta que traduce en palabras las líneas y colores.

A partir de esta sala de introducción, el museo cuenta con siete salas, concebidas como volúmenes independientes, de forma y tamaño diferentes.

La primera sala se llama El Pensamiento en Blanco, dedicada al arte tántrico. En ella Octavio Paz nos revela las afinidades de ese arte con el moderno y a su vez su radical diferencia (69). La segunda se llama El Uso y la Contemplación donde el escritor contrapone objetos de diseño industrial con otros de manufactura artesanal en donde se explica que el arte es una transgresión de la funcionalidad. La tercera sala, aloja dos siglos de pintura norteamericana, que inicia con el expresionismo abstracto de los años cincuenta. La cuarta sala nos conduce por los paisajistas heroicos y románticos, por los realistas, los impresionistas y nos lleva a la pintura moderna que el poeta conoce y palpa con exactitud. La quinta sala es la más grande del museo y está dedicada a Marcel Duchamp y al desciframiento de su obra. Se llama La Apariencia Desnuda que se enfoca a la comprensión del arte moderno. La siguiente sala se llama Corriente Alterna, inicia con un cuadro de

Chardin, sigue uno de Munch, después Pollock, Paalen, Remedios Varo, Yunkers, Baj, Szyzsló y Valerio Adami.

Por último, la séptima sala exhibe el film de Robert Gardner sobre la sociedad “hamar”, alucinante trabajo etnológico y poético. Cuando acaba se proyectan imágenes de iglesias mexicanas tomadas por Porter y Auerbach. Esta sala se nombra Tributos y contiene 19 poemas que Octavio Paz dedicó a diferentes artistas. Algunas de ellas están acompañadas de los cuadros originales que los artistas dedicaron al poeta (73).

Este recorrido es otra lectura a las obras de Paz, por medio de las artes plásticas, un arte admirable de correspondencias, en donde formas y figuras consolidan otra gran pasión: la pintura. Y como lo dijo Octavio Paz al agradecer esta ponencia: “Es maravilloso *leer* un museo como lo es *oír* un edificio”.

Para Paz el acto de mirar, es un acto de meditación. Meditación que ocurre a través de sus propias obras de arte y que a menudo toman forma en sus comentarios en prosa sobre los artistas visuales. En su crítica de arte se ha mostrado más cerca de quienes comparten su reverencia por la palabra: Duchamp, Miró, Motherwell, Cornell, entre otros, y en esto es fiel al canon surrealista que no distinguía entre el poema y la pintura.

Para finalizar con este apartado sobre la figura pública de Octavio Paz, podemos mencionar que estamos frente a uno de los escritores más interesantes y más completos de la lengua española, ya que la diversidad de temas que analizó en su prosa lo presenta como uno de los pensadores más importantes e influyentes del siglo XX, no sólo en el ámbito literario sino el artístico y el político.

Sólo basta ver el índice de las *Obras Completas* para entender la diversidad de temas y disciplinas en las que Octavio Paz incursiona e investiga⁶. Escribe tanto de poesía como de política, de arte como de costumbres, de literatura como de historia o filosofía.

En tanto, se puede mencionar que se está frente, no sólo a un escritor o poeta, sino a un pensador; cuya obra representa la *summa* del pensamiento moderno, en el sentido que lo entiende la filosofía, esto es síntesis o recopilación de todas las partes de una disciplina, ciencia o facultad. Por lo tanto, Paz es síntesis de las ideas artísticas y políticas del siglo XX.

1.2 LA GÉNESIS DE *EL ARCO Y LA LIRA*

Mi pasión más antigua y constante ha sido la poesía. La reflexión sobre la poesía y sobre los distintos modos en que se manifiesta la facultad poética se convirtió en una segunda naturaleza. Las dos actividades fueron, desde entonces, inseparables.

Octavio Paz

Somos Poética y somos Crítica,
acción y juicio, Andrenio y Critilo.

Alfonso Reyes

a) CORRESPONDENCIA ENTRE ALFONSO REYES Y OCTAVIO PAZ

Como ha demostrado Anthony Stanton, *El arco y la lira* surgió a partir de la correspondencia entre O. Paz y Alfonso Reyes. El intercambio epistolar se inicia en 1948, cuando Paz le escribe desde París con el objetivo de solicitar su ayuda para la publicación de *Libertad bajo palabra*, libro de poemas que saldría al año siguiente publicado por

⁶ Revisar anexo 2 para observar con detalle los temas que Octavio Paz desarrolló durante su vida.

“Tezontle”, editorial que Reyes describe como “nombre ficticio”, ya que él y Daniel Cosío Villegas la utilizaban cuando los libros eran pagados parcial o totalmente por los autores y que no cabían en las series didácticas de El Colegio de México. (Stanton, “Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético”, 90).

Posteriormente, se publica con el mismo arreglo editorial *¿Águila o sol?* (1951) pero la primera referencia sobre *El arco y la lira* aparece en una carta enviada desde la Embajada de México en París en mayo de 1951. En esta carta, Paz habla sobre un libro de ensayos sobre arte, literatura y mitos americanos que ha hecho, pero que todavía no tiene nombre (se puede deducir que se trata de *Las peras del olmo*, que se publicaría en 1957), pero se menciona un texto que no forma parte del libro, un ensayo de 60 páginas sobre la poesía en el mundo moderno. He aquí el origen de lo que cinco años más tarde sería un libro de casi 300 páginas: *El arco y la lira*. (Stanton, 90).

En 1952, en una segunda carta que envía a Reyes desde la Embajada de México en Nueva Delhi, Paz describe los primeros rasgos de esta obra:

Tengo listo un pequeño libro sobre la poesía. No me atrevo a llamarlo Poética -no lo es, en realidad- pero tampoco Retórica. Es un manuscrito de 120 páginas: cuatro capítulos y un apéndice que, con ejemplos, ilustra la lucha que entablan en la entraña de todo lenguaje prosa y poesía, razón y ritmo, oración e imagen. El libro aún no tiene título (Stanton, 91).

En una tercera carta, desde la India, Paz le agradece a Reyes su traducción de la *Ilíada* y resume el contenido del libro que interrumpió por el traslado a Tokio, en 1952:

El cambio llegó cuando acababa de copiar el tercer capítulo de mi libro. He tenido que aplazar el trabajo. Creo que podré continuarlo en Tokio, apenas me instale. Hay algo contra ese libro. Hace años que lo pienso. Poco a poco se fue haciendo en mi interior. Lo escribí el año pasado, junto al mar en Córcega. Cuando quise pasarlo en limpio, me trasladan a la India. Y aquí, a medio hacer, otro cambio. Todas esas dilaciones me permitirán corregirlo

un poco y repensarlo. Pero acaso le quiten unidad. Será, me temo, un libro demasiado fabricado. Y, sin embargo, coincide –lo noté ayer, que cometí el vanidoso error de releer algunos de mis poemas- con lo que he dicho en mis versos. Pero acaso sea malo que un poeta explique, justifique o defienda sus hallazgos y maneje ideas, libros y citas. El mito del poeta adánico, en el fondo, es justo. O debería serlo. Uno debería escribir desnudo e inerme. La poesía es –combate o amor- actividad a cuerpo limpio. ¿No cree? En fin, espero que pueda mandarle el libro dentro de un mes y medio (Stanton, 91).

En esta carta se hace referencia al primer borrador escrito en Córcega, por tanto permite fechar la redacción inicial de *El arco y la lira* en el año de 1951, tal vez en el verano. A pesar de la fecha estipulada por Paz, para terminar el libro, las vicisitudes de la vida diplomática no permitirán su conclusión en ese momento. El plan de terminar el libro “en un mes y medio” no se realiza. Antes de su regreso a México, Paz escribe a Reyes desde Ginebra en julio de 1953, que le falta una parte del último capítulo por escribir y el penúltimo que corregir:

Aquel librito sobre la poesía se ha transformado en un libro de cerca de trescientas páginas. Nunca creí que fuese capaz de escribir tanto. Ahora duerme en mi escritorio. En agosto, si tengo tiempo, pienso corregirlo y buscarle título y editor. Se me ha ocurrido llamarlo “La Otra Orilla” –alusión al saber, o mejor dicho: al estar en el saber, de los budistas: Prajnaparamita quiere decir, según parece, “saber (o ´estar´) en la otra orilla”. En suma, la poesía como salto mortal (Stanton, 92).

Hay dos puntos interesantes en la cita anterior; primero, el manuscrito ya tiene su extensión final; y segundo, el título, aunque provisional, resulta interesante, ya que Paz elige el concepto budista de “La Otra Orilla”; esto revela que el escritor más que estudiar el pensamiento oriental lo incorpora en su escritura y en su pensamiento poético. En la versión final, “La Otra Orilla” será el título de un capítulo de la segunda parte.

El título definitivo del libro proviene de un fragmento de Heráclito⁷, que creo anuncia la esencia del libro: la presencia de los contrarios que se unen.

Por otra parte, la correspondencia que Paz sostuvo con Reyes revela la forma de confrontar y sintetizar elementos de la filosofía oriental con la tradición occidental. Por lo visto, el autor sintió una cierta nostalgia de lo griego, no sólo en Córcega sino en la India.

En una carta enviada desde Nueva Delhi se observa la manera de contrastar las tradiciones oriental y occidental. Al recibir la traducción de Reyes de la *Iliada*, Paz se encuentra leyendo el *Ramayana*, texto clásico de la épica de la India. Esto provoca, obviamente, una comparación entre los dos textos y las dos culturas. Paz comparte con Reyes su preferencia humanística por la cosmovisión griega:

Y volviendo a la *Iliada*. En los días que me llegó, leía también el *Ramayana*. De nuevo: no quiero ser injusto ni parcial, pero me sentí más en mi casa entre los griegos. No porque sean más humanos, sino porque esos héroes y sus actos sobrehumanos dan la medida sobrehumana del hombre. En cambio, los héroes indios dan la medida de los dioses. Achican por ende a los hombres (Stanton, 93).

La actitud ambivalente ante Oriente y sus creencias se encuentra no sólo en varias cartas, sino en “Mutra”, un poema de 1952 en donde recoge sus impresiones de la India, que oscilan entre lo fascinante y lo repelente, pero, sin duda, al escritor lo maravillan.

Al regresar a México en 1953, el poeta pide una beca en El Colegio de México. El proyecto que presenta, justamente es ese texto que ha estado escribiendo en los últimos años, al que hacía referencia en las cartas a Reyes.

⁷ En los aforismos de Heráclito encontramos: “no entienden cómo, al divergir, se converge consigo mismo, armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y la lira” en Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 22 B50-51. Con este aforismo, Heráclito considera que la lucha entre opuestos es el origen de todo. Así, cuando se da la confrontación entre opuestos surge una unidad y una armonía superior sin necesidad de que los opuestos desaparezcan.

El proyecto lleva otro título provisional: “Investigación sobre la experiencia poética”. Su extensión, según informa Paz: “aproximadamente 250 cuartillas”, de las cuales tiene “escritos algunos capítulos de la primera parte, notas y parte del capítulo final”. Piensa poder terminar el libro en un año (Stanton, 93).

A continuación transcribo lo que Anthony Stanton encuentra en una carta de Paz a Reyes, fechada el 25 de noviembre de 1953. Al parecer es el índice del proyecto que Paz presentará a El Colegio de México:

Tema. Investigación sobre la experiencia poética.

Primera parte. El Poema

- 1) Poema y poesía. (Lo poético y lo poemático)
- 2) Poema y lenguaje. (Distinción entre lenguaje hablado, el escrito y el propiamente poético)
- 3) El ritmo
- 4) Ritmos y metros. (Con especial énfasis en la doble característica del lenguaje español, que combina la versificación acentuada con la silábica)
- 5) La imagen

Segunda parte. La experiencia poética

- 1) La otra orilla. (Origen de las experiencias poética y religiosa)
- 2) Escrituras poéticas y sagradas escrituras
- 3) La idea de inspiración
- 4) Poesía y sociedad. (Épica y teatro)
- 5) Poesía y sociedad. (La aventura de la poesía moderna) (Stanton, 94).

Si se compara este esquema con el libro publicado en 1956, se notan varias semejanzas que permiten decir que el trabajo está casi terminado, por lo menos en cuestión de estructura.⁸

La principal diferencia reside en que el proyecto consta de dos partes, mientras el libro tendrá tres. El contenido de la primera parte: “El poema” parece coincidir e incluso

⁸ Véase el Índice de las *Obras Completas* de Octavio Paz, Volumen 1: *La casa de la presencia*, Prólogo, Primera Parte, *El arco y la lira*.

comparte el mismo título. Lo que está pensado como el punto número uno: “Poema y poesía”, en realidad en el libro constituirá la Introducción.

Pero la segunda parte del proyecto: “La experiencia poética” se dividirá en dos partes: “La revelación poética” y “Poesía e historia”. Es decir, de los cinco capítulos del formato inicial, tres formarían, con algunas variantes, la segunda parte del libro definitivo, mientras los otros dos apartados: “Poesía y sociedad” pasarían a la tercera parte, con nuevos títulos: “La consagración del instante”, “El mundo heroico”, “Ambigüedad de la novela” y “El verbo desencarnado”. La versión publicada en 1956 incluye, a diferencia del proyecto, un epílogo: “Los signos en rotación”; y tres apéndices: “Poesía, Sociedad, Estado”, “Poesía y respiración” y “Whitman, poeta de América”.

Al día siguiente de haber recibido el proyecto, Reyes le contesta anunciándole la concesión de un subsidio de investigación con valor de \$600.00 mensuales, beca que iniciará a partir del 1º de diciembre de 1953 y que duraría hasta finales de 1958.

A pesar de las múltiples cartas entre Paz y Reyes, éste nunca opinó sobre *El arco y la lira*. Es verdad que Reyes no solía emitir juicios sobre las obras de sus contemporáneos y menos aún, sobre las de autores más jóvenes. A lo largo del intercambio epistolar, Reyes asume una posición discreta, limitándose a ayudar y alentar a Paz.

El silencio de Reyes podría parecer una señal enigmática, pero supongo que la causa de ese silencio se encuentra en la concepción del fenómeno poético y en los diferentes tipos de análisis, que tanto Paz como Reyes, juzgaban pertinentes para su estudio.

En este caso, Paz sabía que el único antecedente en la lengua española de un libro como *El arco y la lira* estaba en los ensayos de Alfonso Reyes, sobre todo en dos libros: *La experiencia literaria* (1942) y *El deslinde* (1944). De hecho, Paz en la “Advertencia” al

lector de *El arco y la lira*, menciona específicamente estos dos libros como fuentes de estímulo.

En los dos escritores mexicanos se observa una gran necesidad de reflexionar sobre el origen y la naturaleza de la poesía, pero lo más importante que comparten es el diálogo entre el escritor y el crítico, que en este caso es la misma persona, ya que para Paz y Reyes “el escritor debe encarnar este movimiento dialéctico, esta lucha entre principios antagónicos; su obra debe expresar, en palabras de Reyes, el anverso y reverso, y el tránsito que los transcurre” (Stanton, 97).

b) “POESÍA DE SOLEDAD Y POESÍA DE COMUNIÓN”

Anthony Stanton nos presenta a partir de esta investigación epistolar la génesis de *El arco y la lira*, pero hay que mencionar también que Paz empezó a reflexionar sobre el fenómeno poético en la década de los treinta. Sin embargo, va a ser en un ensayo escrito en 1942, titulado “Poesía de soledad y poesía de comunión”⁹, donde materializa su poética. El ensayo reproduce el texto leído por Paz en un ciclo de conferencias organizado por la editorial Séneca para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz.

Este ensayo es fundamental para la comprensión del desarrollo de su obra, ya que tiene que ser entendido como el antecedente de todos los libros que conforman hoy en día *La casa de la presencia*. A pesar de que este ensayo no se encuentra incluido en el volumen dedicado a la poética, el mismo Paz en la “Advertencia a la primera edición” de *El arco y*

⁹ Este ensayo se publicó en el número 5 de la revista *El Hijo Pródigo* (15 de agosto de 1943, pp. 271- 278). Está recogido en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, 1988, pp. 291-303.

la lira, así como en el prólogo a *La casa de la presencia*, se refiere a él como punto de partida hacia su obra posterior.

En la “Advertencia a la primera edición” de *El arco y la lira*, Octavio Paz dice: “Este libro no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto” (Octavio Paz, *El arco y la lira*, 7).

Y en el prólogo a *La casa de la presencia* se refiere a este ensayo de esta manera:

No lo conseguí, pero esas reflexiones me abrieron un camino. Llamé a mi ensayo *Poesía de soledad y poesía de comunión*. Con vehemencia que hoy me hace sonreír, pero no repruebo enteramente, describía el anhelo de comunión que anima a todo verdadero poeta como “un apetito... un hambre de eternidad y de espacio sed que no retrocede ante la caída... hambre de vida, sí, pero también de muerte... 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 (Octavio Paz, *La casa de la presencia*, 4).

De esta manera se puede mencionar que el ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” expone dos posturas epistemológicas que asume el hombre ante la realidad: una “actitud de dominación”, ejemplificada en la magia y en la técnica; y una actitud religiosa, la del enamorado o del místico, seres que buscan disolverse en y fundirse con el objeto de su deseo (Anthony Stanton, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, 188).

A pesar de convocar los poderes mágicos de la palabra como medio o instrumento de expresión, la “operación” poética tiene, para el autor, una meta fundamentalmente religiosa: confundirse con el objeto, fusionarse con el absoluto, perderse en lo otro. Se da así un movimiento dialéctico entre dos polos: “El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, “reunirse”, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza”. Se desprende de este acercamiento entre poesía y religión que la meta de la poesía es “tornar sagrado el mundo” (Stanton, 188).

Estos recursos –magia y religión- afines y confundidos en algún momento de su existencia se sirven del lenguaje para crear una entidad. Por ello, Paz se pregunta si la operación poética es una actividad mágica o religiosa. Y se responde que no es ni lo uno ni lo otro. La poesía es irreductible a cualquier otra experiencia.

De ahí que el eje del texto “Poesía de soledad y poesía de comunión” esté situado en las oposiciones entre la magia y la religión y entre realidad y fantasía y que en *El arco y la lira*, también se harán presentes para entender la presencia de la otredad y de la otra orilla en el poema.

Por otra parte, la poética histórica que se desarrolla en la segunda mitad del ensayo se construye sobre dos polos: San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo como los respectivos representantes de una poesía de comunión y una poesía de soledad. Aquí Octavio Paz nos ejemplifica su paradoja o el concepto de contrarios, desde la creación poética: comunión y soledad, así como dos tipos de poesía: sagrado y profano, hasta dos diferentes personalidades de poetas: uno santo y otro secular.

Por una parte, San Juan de la Cruz experimenta y expresa una armonía libre de antagonismos en su poesía, dado que no existen fuerzas contrarias de razón e inspiración, sociedad e individuo, religión y religiosidad individual, ya que lejos de oponerse, se complementan y armonizan, pues San Juan vive intensamente experiencias unitivas en la poesía, a través del erotismo y del misticismo¹⁰, un ejemplo de ello es su poema *Noche oscura*, escrita en la cárcel de Toledo:

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,

¹⁰ Temas que apasionan a Paz y que lo llevan a una reflexión profunda del fenómeno poético.

salí sin ser notada,
 estando ya mi casa sosegada;
 a oscuras y segura
 por la secreta escala, disfrazada,
 ¡dichosa ventura!,
 a oscuras y encelada,
 estando ya en mi casa sosegada;
 en la noche dichosa,
 en secreto, que nadie me veía
 ni yo miraba cosa,
 sin otra luz y guía
 sino la que el corazón ardía.
 Aquesta me guiaba
 más cierto que la luz del mediodía
 adonde me esperaba
 quien yo bien me sabía,
 en parte donde nadie parecía.
 ¡Oh noche que guiaste!;
 ¡oh noche amable más que la alborada!;
 ¡oh noche que juntaste
 Amado con amada,
 amada en el Amado transformada!
 En mi pecho florido,
 que entero para él solo se guardaba,
 allí quedó dormido,
 y yo le regalaba,
 y el ventalle de cedros aire daba.
 El aire del almena,
 cuando yo sus cabellos esparcía,
 con su mano serena
 en mi cuello hería,
 y todos mis sentidos suspendía.
 Quedéme y olvidéme,
 el rostro recliné sobre el Amado;
 cesó todo y dejéme,
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado.

(San Juan de la Cruz, *Obras completas*, 106 y 107).

Frente al místico, Quevedo ejemplifica la conciencia de la caída y la dualidad. A diferencia de San Juan, Quevedo busca inútilmente la trascendencia en la conciencia autónoma, en la subjetividad inmanente: representa, para Paz, “la conciencia de la conciencia, el narcisismo intelectual” (Stanton, 189). De ahí que Quevedo sea un poeta importantísimo para Paz, ya que él representa la parte racional del poeta o la racionalidad de la poesía. En el siguiente

poema se puede observar la influencia temática de Quevedo en Paz, sobre el uso de palabras con significado opuesto, pero con una cierta relación:

[Significase la propia brevedad de la Vida,
sin pensar, y con padecer, salteada
de la Muerte]

Fue sueño Ayer, Mañana será tierra:
Poco antes nada, y poco después humo,
¡Y destino ambiciones! ¡y presumo,
Apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
En mi defensa soy peligro sumo:
Y mientras con mis armas me consumo,
Menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es Ayer; Mañana no ha llegado;
Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
Que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
Que a jornal de mi pena y mi cuidado,
Cavan en mi vivir un monumento.

(Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, 160).

Tanto San Juan como Quevedo son ecos latentes en la obra de Paz, pues hay que destacar que San Juan es visto como el poeta que comparte las creencias de su mundo; mientras que Quevedo, es un antecedente del angustiado poeta moderno, encerrado en la soledad de su propia conciencia, marginado de los grandes sistemas metafísicos, enamorado de la nada y de su escisión interior (Stanton, 189).

Así pues en “Poesía de soledad y poesía de comunión” se observan los albores de la poética de Octavio Paz, esto es, la idea de la poesía a partir de tornar el mundo en sagrado y por otra parte, en reflexionar e indagar desde la soledad del poeta, el fenómeno poético.

De manera que catorce años más tarde, Octavio Paz publica la primera edición de *El arco y la lira*. Libro que da a conocer la poética de Octavio Paz y que este estudio reconoce

como la armonía de los contrarios. Contrarios que son presentados desde el título del libro: arco y lira. El arco que es tensión, flecha, blanco cuando viene la distensión y la lira que es tensión de la cuerda, distensión para que se produzca el sonido, armonía, equilibrio, unidad. Símbolos que expresan los principios sobre los que se fundamenta y desarrolla eso que llamamos *poesía*.

c) LAS DOS EDICIONES DE *EL ARCO Y LA LIRA*

El arco y la lira consta de dos versiones: la primera, publicada en 1956, y la segunda en 1967, ambas publicaciones realizadas por el Fondo de Cultura Económica en México.

Emir Rodríguez Monegal, en su artículo publicado en la *Revista Iberoamericana*, menciona que hay un lapso de 11 años entre las dos ediciones, en consecuencia hay ciertas diferencias interesantes como: la edad del autor, sus viajes, sus lecturas y sobre todo el contexto en el que se desenvuelve el poeta, no sólo en el contexto nacional, sino internacional. Hay que destacar que los cambios más radicales y que influyen en Octavio Paz y por tanto que se observan entre una y otra edición son referentes al ámbito artístico y político. De ahí que Rodríguez Monegal mencione que:

El libro en su primera edición, refleja a un Paz mexicano, viajero de la cultura universal a través de su reflejo en los libros de Occidente, enraizado simultáneamente en la tradición hispánica (Reyes, Bergamín) y en la francesa, que es también hispanoamericana por lo menos desde el Romanticismo, la cultura anglonorteamericana (a pesar de la estancia en los Estados Unidos) es apenas un elemento secundario entonces, y aparece vista principalmente con una óptica francesa. La cultura oriental (en 1952, Paz descubre un vertiginoso primer encuentro la India y el Japón) es también una cultura descodificada en libros occidentales.

Una década más tarde las cosas han cambiado radicalmente. En los once años que corren entre la primera y la segunda edición, Paz vive principalmente fuera de México: en Francia y en la India, en particular. Una mayor exposición directa a la cultura francesa le permite separar mejor la paja del grano, y (sobre todo) le facilita la puesta al día de su repertorio bibliográfico. Pero es, indudablemente, la estancia de unos seis años en Nueva Delhi (1962-1968), como Embajador de su patria, lo que permite a Paz esa fabulosa maduración del

pensamiento poético y de la misma poesía que hace de su obra actual la más importante de las letras hispánicas (Emir Rodríguez Monegal, “Relectura de *El arco y la lira*”, p.36-37).

A partir de esta cita, Rodríguez Monegal clarifica la lectura de una y otra edición, no sólo son los cambios de palabras, frases o citas, sino lo que aquí plantea el académico es un cambio más radical: el de una visión hacia una cultura que si bien, en la primera edición era hablar de occidente a partir de una óptica francesa; en su segunda edición es ver a Occidente desde Oriente. Yo pensaría que el cambio es aún más radical no es sólo de visión de una cultura, sino que la transformación con más intensidad sucede en el interior del poeta. De ahí que Rodríguez Monegal, menciona que “El libro que se republica en 1967 es el mismo y es otro” (37).

Aquí hay que aclarar que este estudio se basa en la segunda edición de *El arco y la lira* de manera que, a partir del estudio de Rodríguez Monegal, creo que mi lectura se acerca más a la experiencia más sutil del poeta con respecto al tema de lo sagrado, esto como influencia de la filosofía oriental en su estancia en la India. Esto es importante mencionar, ya que este proyecto tiene como fin investigar el sentido profano y sagrado de la poética planteada en *El arco y la lira*.

En párrafos anteriores mencionaba que uno de los cambios más notables entre las dos ediciones era el contexto en el que se desenvolvía el escritor, no sólo en el sentido biográfico, sino para la cultura de Occidente. La diferencia de una década deriva en el rumbo del pensamiento. En la propia “Advertencia”, segunda edición, Paz menciona que recoge las modificaciones de la versión francesa y otras recientes como la ampliación del capítulo “Verso y prosa” y el cambio rotundo del epílogo por uno nuevo. Todas estas reflexiones se deben, juzga Rodríguez Monegal, a nuevas reflexiones de Paz sobre

problemas estéticos y, sobre todo, lingüísticos, además otras modificaciones se deben a la implantación de un nuevo elenco de autores citables (38).

Por ejemplo, en 1956, en Francia el existencialismo todavía dominaba las discusiones, pero al mismo tiempo Lévi-Strauss había publicado sus primeros trabajos, al igual que Roland Barthes publicaba *El grado cero de la escritura* (1953). Textos que influyen en el pensamiento de Paz sobre el origen de la poesía y de la escritura.

O dicho de otro modo: entre la primera y la segunda edición el estructuralismo francés –con todo lo que significa como método para el estudio de la antropología, el psicoanálisis, el marxismo, la filosofía, la crítica literaria, hasta la política y las matemáticas –irrumpe en el mundo occidental y no sólo cuestiona el concepto clásico de las humanidades sino que destruye el prestigio aún latente de las versiones sartrianas del existencialismo. El mero examen de algunas de las modificaciones entre la primera edición de *El arco y la lira* permite registrar este cambio (39).

Como mencioné anteriormente, una de las modificaciones más interesantes, según mi punto de vista, es en el capítulo de “El lenguaje” porque aquí Paz cita nuevos pensadores y escritores como Jakobson, Lévi-Strauss y Trubetzkoy que ponen en discusión y estudio al lenguaje como parte esencial del hombre.

Otra modificación importante que realiza Paz en esta segunda edición es una ampliación del panorama poético que cita en el libro, Monegal con respecto a este punto menciona que Paz modifica su visión panorámica de la literatura para enfocarse en el texto mismo, así como dejar a un lado las interpretaciones o intermediarios (40). Un ejemplo de esto es la cantidad de cuartillas que Paz le dedica a *The Waste Land* en la segunda edición, con lo que se advierte una lectura más minuciosa.

También hay un cambio en el énfasis sobre la presentación de la poesía hispánica; en la primera edición, en el capítulo “Verso y prosa” dominaba la poesía peninsular y ya en la segunda edición, aparecen más menciones a la poesía hispanoamericana.

Un cambio radical fue la omisión de un párrafo dedicado en la primera edición a la crítica literaria hispanoamericana, donde Paz decía:

La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas –tarea vana entre todas- como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático, como el labriego que prepara la tierra para que la semilla fructifique; y después, acercando la obra al oyente. El crítico debe facilitar la comunión poética –sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad- y luego retirarse. Todo se opone entre nosotros a esta doble misión de la crítica. Por una parte, la envidia es un mal, mucho más profundo de lo que se cree, que corroe a los pueblos hispánicos. Por la otra, la prosa española es en sí misma excepcional y única, universo cerrado creación que rivaliza con el poema. La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía (42).

La eliminación de este párrafo en la segunda edición es obvia, ya que es excesivo mencionar que no había crítica en español. Rodríguez Monegal menciona que en un artículo posterior, Paz amplía, corrige y precisa el punto de vista. El artículo se titula “Sobre la crítica” y está publicado en *Corriente alterna* (1967) (42).

Según mi lectura del artículo de Rodríguez Monegal, el cambio más intenso es la lectura de Oriente. El cambio radica en la experiencia de Paz, pues no es lo mismo ir de visita a la India que vivir seis años (1962-1968). De ahí que es casi imposible señalar los cambios entre una y otra edición, pues no son sólo de referencias, sino de postulados, por ejemplo la idea del Ser; en la primera edición es bajo una visión occidental y con referencias a los griegos y en la segunda edición es ya bajo una visión más oriental y con referencias tántricas más profundas, en donde se observa un conocimiento más profundo de la filosofía hindú.

Creo y comparto la idea de Monegal que la estancia en Oriente ha permitido a Paz la clave para disolver las contradicciones del pensamiento occidental: un sistema que acepta la existencia del Otro y la eliminación del yo, la instauración de lo divino y no de un Dios y la concepción circular y no lineal, lo que rompe con la idea de progreso. Con esto, cabe afirmar que Paz, en la segunda edición de *El arco y la lira* no expone un punto de vista puramente oriental, sino que Oriente es ahora parte de su visión para entender el verdadero rostro de su Occidente (45).

1.3 EL ARCO Y LA LIRA: UNA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

En este apartado quisiera sugerir una línea temática para examinar la poética de Octavio Paz en *El arco y la lira*. Esta línea temática surge de una deducción del presente estudio bajo el tema de “la conciliación de los contrarios”, por lo tanto me permito ofrecer lo que en mi opinión constituye la poética de la conciliación de los contrarios.

Para iniciar, asevero que la estructura de *El arco y la lira* se sustenta en ideas de: dualidad, polaridad, presencia de contrarios, otredad, paradoja, analogía, es decir, una visión dualística de la realidad.

Para Margarita Murillo, en su libro *Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz* (1987) menciona que:

La dualidad, enigma al que se enfrenta todo ser humano (eco, sombra, espejo) desde sus primeros intentos de comprensión de cuanto le rodea hasta su muerte, encuentra en OP al incansable buscador, espectador, analizador y poeta. El enfrentamiento de los polos de dualidad lo lleva a la búsqueda permanente de una explicación que en él se resuelve en la unidad metafísica del ser; en la absorción, no en la

aniquilación de los contrarios; en la unidad de todo lo que sea vida o representación de la misma.

Se ha dicho que el nivel más alto de una obra es una formulación filosófica. El contenido y la dinámica que supone “El principio de los contrarios” sería para mí, tal formulación en OP”. (Murillo, *Polaridad-Unidad*, p.274).

Con esta cita, Murillo plantea que la formulación filosófica de *El arco y la lira* está en el contenido y la dinámica de los contrarios, así como en su absorción para lograr la unidad.

De hecho, en la Advertencia de la obra, Paz formula una serie de preguntas sobre poesía y una de ellas ejemplifica la presencia de elementos contrarios y su absorción, cuando dice: “¿Será posible una comunión universal en la poesía?” (7).

Esta presencia de los contrarios también es referida por Gustavo Segade, que alude a que la presencia de los contrarios va a ser clave para entender la estética de Paz:

Los conceptos claves de la estética paciana son: su visión dualística de la realidad, la dependencia bipolar entre el ritmo y el pensamiento en el lenguaje, la imagen como el ente poético definitivo, el poema como un instante del tiempo arquetípico, y la función sagrada de la poesía (“La poética de Octavio Paz: una estética contemporánea”, en *Cuadernos Hispano-Americanos*, p.145).

De igual manera, Manuel Benavides en su estudio “Claves filosóficas de Octavio Paz” menciona:

Paz encarna la fecunda tradición hispánica del ensayo: habla de *esto*, de *aquello* y de *lo de más allá*, nada le es ajeno, porque nada es ajeno: todo es relación: esto en tanto que aquello, esto *como* aquello. Juego de correspondencias, juego de espejos, juego de reflejos, todo se corresponde a sí mismo [...] Al mundo no lo explica la razón discursiva, ni lo sostiene Dios, ni se sostiene sobre una Sustancia: el mundo juega al mundo y su juego se llama *correspondencia analógica*. Si la razón no lo explica, el Arte lo remeda y lo prolonga. En la historia del pensamiento, si exceptuamos a Nietzsche, jamás se había formulado de manera tan explícita la afirmación de que la Metafísica sólo puede ser una Estética [...] Si la prosa de Paz es una de las más tersas, lúcidas, concisas y musicales en que jamás se había escrito en castellano, es porque obedece una pasión conceptual de la que no podía ser sino la expresión: *la analogía universal* (Manuel Benavides, “Claves filosóficas de Octavio Paz” en *Cuadernos Hispano-Americanos*, p.11).

De manera que al observar estos tres puntos de vista, opino que la existencia de los contrarios es una consideración fundamental en *El arco y la lira* y un principio para la estética de Octavio Paz que encuentra confirmación y delineación en la filosofía presocrática de Parménides y Heráclito.

Según Parménides, las muchas formas de lo material, percibidas por los sentidos, engañan al hombre y le hacen creer que existen oposiciones verdaderas, y el caso es que el universo es verdaderamente un todo armonioso. Sólo lo armonioso del ser es real, y solamente el intelecto o el espíritu lo pueden percibir.

Tiene que ser que lo que pueda pensarse y hablarse es; porque es imposible que no sea, y no es posible que lo que no es nada, sea. Esto les pido que consideren...hay mortales que no sabiendo nada vagan con dos mentes; porque la vacilación guía al pensamiento vago en su pecho, de tal modo que se encuentran llevados estupefactos como hombres mudos y ciegos. Indiscernientes masas, en cuyos ojos la misma cosa es y no es, y todo sigue en direcciones opuestas (Segade, "La poética de...", p.146).

Heráclito, al contrario, cree que la tensión en la oposición es la fuerza creativa en el universo. Sólo el cambio es real, y el cambio ocurre en el conflicto:

No se puede pisar dos veces los mismos ríos; porque las aguas frescas siempre están fluyendo. Homero se equivoca al decir: «¡Ojalá que la lucha desapareciera de entre los dioses y los hombres!» No veía que estaba pidiendo la destrucción del universo; porque, si se le contestara la plegaria, todo desaparecería. Los hombres no saben cómo es que lo que tira de diferentes direcciones armoniza con sí mismo. La estructura armoniosa del mundo depende de la tensión opuesta, como la del arco y la lira (Segade, p.146).

Tanto Parménides, como Heráclito ven oposiciones como problemas que se tienen que resolver, pero al mismo tiempo, hablan de una unidad o armonía, así que para Gustavo Segade, el aceptar una realidad dual que evite tanto el prejuicio heraclíteano como el parmenídico forma el fundamento metafísico para la estética de Octavio Paz (147). Pues

poseyendo un modelo dualístico de la realidad, Octavio Paz puede elaborar una teoría estética que abarque tales distinciones y al mismo tiempo comprenda que en el momento poético, hermético, simultáneo, puede haber una experiencia unificadora de los opuestos (149).

Complementando esta idea, para Manuel Benavides, el acto que va a disolver los contrarios es el acto amoroso.

En el acto amoroso los contrarios se disuelven –se resuelven- en un tercer término que los anula reabsorbiéndolos: término que no es ni ayer ni mañana (disolución de los opuestos temporales), y que, sin embargo, participa del ayer y del mañana; disolución-resolución de otros opuestos: vida y muerte, masculino y femenino.

Pero esa fusión de contrarios es inestable, vivaz; está rehaciéndose constantemente. Por ello, «la unión amorosa no es identidad (si lo fuera seríamos más que hombres), sino un estado de perpetua movilidad como el juego, o como la música, de perpetuo acordarse».

El amor no es un acto natural, sino el acto más específicamente humano, es decir, una creación que no se da en la naturaleza. Libre elección, acaso, de nuestra fatalidad, súbito descubrimiento de la parte más secreta y fatal de nuestro ser. Pero en nuestro mundo al amor se oponen la interdicción social y la idea cristiana del pecado, etc. El amor también es transgresión, por eso mismo. Ahora bien: «el amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y *se convierta*. En el amor no se cumple el yo, sino la persona; el deseo de ser otro. El deseo de ser».

Puerta del ser, el amor es enajenación que nos saca de nosotros mismos para ser otro –otro cuerpo, otros ojos, otro ser-, únicamente en el cual podemos ser nosotros mismos. Todo se hace presente y vemos el otro lado, el lado oscuro y escondido de la existencia. El ser abre sus entrañas. «La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios» (Manuel Benavides, “Claves filosóficas de Octavio Paz, p.27-28).

De manera que, la línea temática a seguir es entender esta presencia de los contrarios bajo una mirada ontológica, o como lo dice Manuel Durán, una estética ontológica. Para ello, se resuelve estudiar sólo la presencia de un juego de polaridades, esto es, lo sagrado y lo profano a través de ámbitos que la conforman.

Y con esto, no debe entenderse que Paz busque una nueva definición de poesía, sino que Paz lo que busca es una nueva manera de acercarse al acto poético, a la intuición y a la acción artística.

Manuel Durán en su artículo publicado en la Revista Mexicana de Literatura (1979)

menciona:

Es preciso hacer una pausa en este punto y preguntarse en qué grado *El arco y la lira* nos ofrece una base nueva, original, sobre la cual edificar una estética. No es, desde luego, posible aspirar a la originalidad absoluta en un tema que desde Aristóteles viene preocupando insistentemente al hombre occidental. La concepción del hombre que se encuentra en la raíz estética de Paz arranca explícitamente de Machado, de Ortega, de Heidegger. Todos ellos nos dan versiones literalmente distintas del carácter existencial del hombre (Durán, "La estética de Octavio Paz, p.124).

Así que Paz nos presenta su manera de acercarse al fenómeno poético a partir de su propia experiencia de vida, de modo que vida y obra, en este caso, son inseparables. De igual manera, hay que puntualizar que la estética es el estudio de un aspecto de la realidad que para el artista es el más importante. Por lo cual, para nuestro autor, la poesía es el aspecto a contemplar y del que se va a hablar, de ahí su interés esencial en el marco de la estética contemporánea.

La estética de Paz desemboca en una ética que es a la vez un programa revolucionario. "El verdadero dios de Occidente se llama dominación sobre los otros, expansión del yo, propiedad privada: las cosas son mías y los hombres que me obedecen o que utilizo también son cosas". Pero esta aparente expansión del yo conduce a una mutilación: el hombre es apetito de ser otro, de complementarse en otro o en otros, no en las cosas-objeto.

Este programa moral estaba ya implícito en la ontología, pero nadie lo había desarrollado hasta ahora en la forma convincente y completa en que lo hace Paz. (Los intentos de Sartre en algunos artículos, excelentes en cuanto a la parte crítica y negativa, no ofrecen un programa positivo distinto en esencia al del culto de la productividad soviético). Y claro está que muchas cosas parecen estar implícitas en ciertos principios y sin embargo su deducción es tarea ardua. La elaboración de una estética y una moral de este tipo, en teoría posible desde que se publicaron las obras centrales de Heidegger, Scheler y Ortega, y quizá incluso desde que se difundieron las ideas de Bergson, ha tenido que aguardar hasta nuestros días, hasta *El arco y la lira*. (Durán, 131).

En esta obra Paz nos ofrece un vasto y fecundo esfuerzo de síntesis, en que todas las corrientes del pensamiento contemporáneo existencial son aprovechadas para presentar una idea del hombre completa y profunda, además presenta una estética, una ética política y una historia de la poesía. Con esto, Durán se refiere:

Paz ha renovado dos de las corrientes principales de la crítica contemporánea que se agotaban por falta de contacto con fenómenos humanos más generales y profundos. Nos referimos a la estilística y a la crítica histórica. La primera está siempre en peligro de convertirse en un juego formalista, en un ejercicio de estadística aplicada. Paz le devuelve su sentido instrumental primigenio al asociar alguno de sus aspectos más importantes –el estudio del ritmo, por ejemplo- con el tiempo vivido, interior (132).

En cuanto a la crítica histórica [...] tal como la presenta Paz, permite apreciar y comprender los movimientos de pleamar y bajamar vital, que explican, por ejemplo, y ello más allá de toda prosperidad tecnológica y económica, la íntima insatisfacción del hombre moderno con sus formas de vida que hace posible el triunfo de la novela burguesa, con sus ambiguas tentativas encaminadas a fundar una épica en una sociedad que se basa en la crítica, y en que todas las formas de la realidad están en duda [...] Angustia, mala conciencia, sadismo, deseo, ambigüedad, añoranza de un paraíso perdido, forman alrededor del hombre moderno una agobiadora muralla irracional que el crítico, incluso en esta época de Freud y de Fromm, no logra penetrar con facilidad, pero de la que el poeta triunfa. Y es que el poeta sabe que en el movedizo suelo de la historia contamos con un punto de apoyo: la palabra (133).

Así pues, a través de la palabra, el hombre se presenta frente a la realidad y a la historia, de manera que Paz las presenta con la intención de mostrar que la poesía va a ser una herramienta fundamental en el hombre para entenderse y para explicar su mundo, su contexto. Por lo tanto, es indispensable relacionar lo histórico y lo mítico, lo estético y lo ontológico, pues son partes esenciales del acto poético. Además, la presencia de la palabra y su transformación en poesía la instala en un ámbito sagrado, ya que nos da identidad y nos conecta a lo otro, es decir, la palabra une las diferencias, los contrarios.

Puesto que, en estos términos, lo sagrado no puede existir fuera de nosotros, entonces sólo puede conocerse a través de la experiencia. Las experiencias de lo sagrado son, entonces, experiencias de nosotros dentro de la totalidad de la realidad. Son participación y comunión con esa totalidad. Para la religión, lo sobrenatural es la puerta que se abre a la experiencia de lo sagrado. Para el amante, es la amada. Para el proceso que se llama poesía, la imagen

estructuradora del pensamiento rítmico es la puerta que se abre a lo sagrado. No importa cuál sea el camino, la puerta de lo sagrado siempre es lo «otro» que es nosotros mismos (Segade, p.156).

Para finalizar con este apartado, la poética de la conciliación de los contrarios es la manera en que Octavio Paz acerca al fenómeno poético a la consagración de un instante, por el cual el hombre crea significado y ese significado humano es la experiencia de lo sagrado. De manera que este estudio plantea una lectura a una polaridad: lo sagrado y lo profano en la poética de Octavio Paz en *El arco y la lira*.

Capítulo II

El arco y la lira: una poética de la conciliación

La crítica es ser condicionado. La poesía es ser condicionante. Son simultáneas, pues sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación.

Alfonso Reyes

En la última parte del capítulo I se mencionó que *El arco y la lira* es un libro que estudia cuidadosamente el fenómeno poético a partir del pensamiento filosófico, social y artístico del siglo XX. Por lo tanto, Paz, como un testigo de su siglo, explica la experiencia poética a través de todas estas ideas, pero destaca un tema en particular: la conciliación de los contrarios, que podemos considerar como la idea que atraviesa toda su poética, entendiendo ésta como:

Una ontología regional que investiga el ser de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene *ser*, y que descubrir su *ser*, su *qué es*, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad (Juan David García Bacca, *La poética*, 11).

Por lo cual, mi objetivo en este capítulo es identificar, a partir de mi lectura, las ideas principales a partir de las cuales el escritor desarrolla su poética y que yo reconozco: sobre la poesía (concepto de poesía y poema) y sobre el poema (concepto de lenguaje, ritmo e imagen).

2.1 SOBRE LA POESÍA

Ahora bien, para entender la poética que Paz plantea en este texto es necesario conocer la interrogante esencial que lo impulsa a escribir esta obra: ¿Qué es la poesía? En la “Advertencia a la primera edición” el autor afirma:

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía? (Octavio Paz, *El arco y la lira*, 7).

Ante tales afirmaciones sólo se puede aseverar que Paz de inmediato nos coloca en el punto más crítico de la reflexión: la relación entre poesía y vida. Relación que sólo se une a partir de una actividad: la escritura. De modo que escribir se convierte para Paz no sólo en un vehículo de expresión y comunicación, sino de reflexión.

Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no cesa de aguijonearnos. Los grandes libros – quiero decir: los libros necesarios- son aquellos que logran responder a las preguntas que, oscuramente y sin formularlas del todo, se hace el resto de los hombres. No sé si la pregunta que ha dado origen a este libro les haya quitado el sueño a muchos; y es más dudoso aún que mi respuesta conquistó el asentimiento general. Pero si no estoy seguro del alcance y de la validez de mi contestación, sí lo estoy de su necesidad personal (Paz, 7).

Paz no sólo presenta la importancia de escribir sobre poesía, sino que pone al acto de escribir como una necesidad en la vida humana, ya que sólo basta recordar que esta actividad es la que desarrolla la cultura, pues permite que las palabras no sean tan efímeras, dado que al escribirlas permanecen no sólo en la memoria, sino en el devenir del tiempo y

de las civilizaciones. De ahí que Paz mencione que “los grandes libros son aquellos que logran responder a las preguntas que se hace el resto de los hombres”.

Por consiguiente, *El arco y la lira* se convirtió para Paz en un libro donde consiguió responder a una de las interrogantes que le obsesionaban: la creación poética.

Hay que tener en cuenta que ya desde sus primeros textos existían diversos acercamientos a una definición de poesía, pero es hasta 1942, cuando José Bergamín organiza una serie de conferencias por el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, en donde Octavio Paz participa con la conferencia: “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en la que el escritor va a inaugurar sus reflexiones en torno a la poesía:

Me dio así ocasión de precisar un poco mis ideas y de esbozar una respuesta a la pregunta que desde la adolescencia me desvelaba. Aquellas reflexiones fueron publicadas, bajo el título de “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en el número cinco de la revista *El Hijo Pródigo*. Este libro (*El arco y la lira*) no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto (7).

Por lo tanto, *El arco y la lira* se convierte en la obra donde Octavio Paz lleva a la madurez sus reflexiones poéticas que giran alrededor de tres cuestiones en particular: el poema, la revelación poética y poesía e historia, temas que aparecen en el subtítulo de la obra. Revisemos según el orden del libro, el apartado sobre poesía y poema que figura en la *Introducción*.

a) CONCEPTO SOBRE POESÍA Y POEMA

Octavio Paz inicia la obra con su concepto de poesía, pero no de una forma ordinaria, sino a partir de una serie de metáforas y analogías.

Es a partir de estas figuras o tropos del lenguaje que Paz puede englobar mejor el concepto de poesía, ya que éstos abren el juego de la significación. Es decir, el autor nos presenta la naturaleza o el origen de lo que considera poesía, a partir de la maleabilidad de la lengua. De ahí que la comunicación del escritor sea a través de lo poético y no de lo retórico, por lo menos en esta primera página de la obra.

Así pues, Octavio Paz menciona en las primeras líneas de su obra que la poesía es:

Conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos, alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas, creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada y pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana! (Paz, *El arco y la lira*, 13).

A manera de canto de sirena, Paz va desplegando poco a poco su concepto, pero para poder entenderlo es necesario reflexionar cada frase. Y como el mismo autor nos dice, cada frase sustituye a la anterior y al mismo tiempo la construye, de ahí que la metonimia se use para mostrar su autenticidad. Por eso, la experiencia poética trasciende al concepto, ya que la poesía no puede asirse por la retórica, sino a través del trato desnudo con el poema. Así que nos enfrentamos a una gran interrogante: ¿la poesía es lo mismo que el poema?

Paz afirma que confundimos arbitrariamente poesía y poema que, incluso para Aristóteles eran distintos. Por eso, el poeta afirma que “no todo poema –o para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro- contiene poesía” (Paz, 14). Así que cuando uno está frente a un poema, no necesariamente está frente a la poesía. Pero así como existen poemas sin que la poesía esté presente, también existe poesía sin poemas, ya que la poesía puede estar en cualquier parte: un lugar, una persona o un cuadro.

De esta manera, si por un lado existen poemas sin poesía; y por otro, poesía sin poemas, ¿cuál será la esencia de la poesía y del poema? Para Paz la esencia consiste en lo poético, ya que:

Quando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes o circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando –pasivo o activo, despierto o sonámbulo- el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente (Paz, 14).

Ahora bien, aquí tenemos la primera aseveración de Paz en relación a su concepto de poesía: la poesía no es un poema, ni necesariamente se encuentra en alguno, pues el poema es una obra, y la poesía es un ritmo perpetuamente creador, menciona Paz.

¿Pero cómo comprender la poesía si cada poema es diferente? El autor explica que la ciencia de la literatura pretende reducir a géneros el conjunto de poemas escritos, pero que si la poesía se reduce a la épica, la lírica y la dramática quedan fuera de ésta las excepciones y las formas intermedias. El poema, concluye, no puede clasificarse porque así no se comprende, pues las clasificaciones sirven para estudiar el poema, pero no para

entenderlo en su naturaleza última, ya que “cada poema es único, irreductible e irrepetible” (15).

La singularidad de cada poema es producto de la historia, ya que cada lengua y nación recrea la poesía; de esta manera, esta disciplina puede ayudarnos a desentrañar el porqué y el cómo del poema, pero no el qué. Y no puede hacerlo, porque si bien cada poema implica un estilo, esto es, una técnica particular que el poeta toma de su momento y termina trascendiéndolo:

El poeta se alimenta de estilos. Sin ellos, no habría poemas. Los estilos, nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituyen una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás (18).

Por lo tanto, el poema es una obra, un producto humano con una técnica compartida en su forma, pero cuyo contenido es único, ya que el poema está hecho de palabras, de colores, de sonidos con un significado específico.

Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en “otra cosa”. Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica- no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser “otra cosa” quiere decir ser la “misma cosa”: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son (22).

El poema presenta a través de la poesía la esencia de las cosas, declaración interesante que remite a Heidegger, quien afirma:

El poeta nombra a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra (Martin Heidegger, *Arte y poesía*, 137).

Tanto Paz como Heidegger presentan a la palabra poética como inauguradora del ser porque muestra lo que es –ritmo, color, significado- en imagen. Por eso, el poema es algo que está más allá del lenguaje, como afirma Paz, ya que al ser servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende. Esta operación paradójica produce la imagen (23).

En segundo lugar, afirma Paz en lo tocante a su concepto de poesía que todo poema que manifieste a ésta será único e irrepetible, ya que cada uno posee un estilo particular, esto es, una técnica con la que se construye su forma, pero no su contenido. Así, cada poema contiene un significado específico que muestra la esencia de las cosas a partir de la imagen.

Por último, afirma Paz que la forma de acceder al centro del poema es la lectura, ya que “la lectura de un solo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía” (24). La lectura recrea la experiencia poética, ya que siempre revela algo sobre nosotros mismos, sobre los otros, es decir, sobre la existencia humana.

2.2 SOBRE EL POEMA

Si el mundo es real
la palabra es irreal
Si es real la palabra
el mundo
es la grieta el resplandor el remolino
No
las desapariciones y las apariciones
Sí
el árbol de los nombres
Real irreal
son palabras
aire son nada
El habla
irreal
da realidad al silencio

Blanco
Octavio Paz

En el apartado anterior expuse las ideas de Octavio Paz acerca de la diferencia que existe entre poesía y poema, esto para entender mejor los conceptos y no confundirlos al estudiar el fenómeno poético. Ahora bien, el siguiente punto a tratar es la concepción que tiene Octavio Paz del poema.

En el primer capítulo de *El arco y la lira*, el poeta reflexiona sobre los elementos que constituyen eso que llamamos poema, y para ello divide su estudio en cuatro partes: “El lenguaje”, “El ritmo”, “Verso y prosa” y “La imagen”. Siguiendo a Paz, me referiré a tres elementos fundamentales: lenguaje, ritmo e imagen.

Para iniciar este apartado, considero necesario recordar lo que Paz entiende por poema: un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. No es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre (Paz, 14).

Ahora bien, si el poema es un organismo verbal¹¹ ¿cómo se puede identificar lo que verdaderamente es un poema? o ¿cuáles son los elementos que constituyen un poema? Para Ezra Pound, en *El arte de la poesía* existen solamente tres elementos para determinar lo que es verdaderamente un poema en sentido artístico-literario esto es: *melopea*, *fanopea* y *logoepa*. La *melopea* se refiere a la melodía, la música y el ritmo que tienen las palabras en el texto. La *fanopea* es la capacidad de revelar el contenido del texto a través de las imágenes producidas por el significado-significante de las palabras y la *logoepa* se refiere a la capacidad estética del lenguaje, es decir, la formación de tropos y figuras retóricas. (Pound, 40).

Si vamos ahora a Octavio Paz, encontraremos que los tres elementos fundamentales que señala en la composición del poema corresponden a los que había planteado Pound. Por

¹¹Término que utiliza Paz para describir al poema, ya que éste se nutre de palabras que la comunidad usa con frecuencia, es decir, de lengua viva. De ahí que Paz lo señalé como un organismo, ya que para él, el poema es un ser con vida.

lo tanto, este estudio utiliza esta clasificación para mostrar dos posturas críticas del fenómeno poético que se asemejan. Para Paz los elementos que constituyen el poema son: lenguaje, ritmo e imagen y para Pound: logopea, melopea y fanopea. La comparación entre los poetas quedaría de la siguiente forma:

1) Lenguaje o *Logopea*

2) Ritmo o *Melopea*

3) Imagen o *Fanopea*

Conviene advertir que esta comparación es propia de este trabajo, ya que Paz nunca menciona a *El arte de la poesía* como una obra que influya en su pensamiento, a pesar de ser un ensayo que se publica en 1964.

a) LENGUAJE

Y se ha dado al hombre el más peligroso de los bienes,
el lenguaje... para que muestre lo que es...
Hölderlin

Para Hölderlin el lenguaje es el más peligroso de los bienes, ya que el hombre dispone del habla con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo, pero el lenguaje puede también crear y destruir la realidad. En la opinión de Paz:

El hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras. Y a la inversa: toda filosofía que se sirve de palabras está condenada a la servidumbre de la historia, porque las palabras nacen y mueren, como los hombres. Así, en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras (30).

De esta manera, para ambos poetas: la palabra es el hombre mismo. Por eso no hay pensamiento sin lenguaje ni tampoco objeto de conocimiento; lo primero que hace el hombre ante una realidad desconocida es nombrarla; ignoramos precisamente lo innombrado (30).

De ahí que Paz hable de la necesidad de un hombre capaz de traducir los signos que lo rodean: el intérprete de la realidad. Baudelaire en su soneto “Correspondencias” habla de ese intérprete de símbolos:

La Naturaleza es un templo, de cuyas basas,
suben, de tiempo en tiempo, unas confusas palabras;
Pasa, a través de bosque de símbolos, el ser humano,
Al cual éstos observan con familiar mirada.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Como la claridad, como la noche, vasta,
se responden aromas, sonidos y colores.

Hay aromas tan frescos como el cuerpo de un niño
Dulces como el oboe, verdes como praderas.
y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,

Con perfiles inciertos de cosas inasibles,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.

De esta manera las palabras son metáforas de lo real o de la realidad misma, en la medida en que vivimos inmersos en las redes del lenguaje.

Las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro. Para apresar el lenguaje no tenemos más remedio que emplearlo. Las redes de pescar palabras están hechas de palabras (...) El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar. El estudio del lenguaje, en este sentido, es una de las partes de una ciencia total del hombre (Paz, *El arco y la lira*, 31).

Cassirer en su *Antropología filosófica* dice, en síntesis, que a diferencia de otras especies animales, nosotros tenemos un sistema simbólico que nos sitúa en una dimensión distinta de la realidad. Si los animales responden directamente a los estímulos que reciben del medio, en nuestro caso somos capaces de demorar la respuesta. Ahora bien, como humanos no podemos escapar a nuestro propio logro y no nos queda más remedio que vivir ya no solamente en un universo físico, sino en un universo simbólico. “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo.” Y adelante: “En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, (el hombre) conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial.” (Cassirer, 45-49).

Así pues, aunque Paz no cita a Cassirer, apunta que el universo simbólico es la esfera propia del ser humano y que el poeta simboliza las cosas a través de las palabras que a su vez convocan otras y van configurando cadenas de símbolos:

La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, a su vez, se vuelve efectivamente en un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos (Paz, 34).

Paz, al referirse a la palabra como un símbolo que emite símbolos pone bajo el reflector su concepto de símbolo, que en este trabajo me gustaría precisar bajo el enfoque antropológico, ya que el poeta habla del símbolo no sólo de manera lingüística (signo que

contiene un significado y un significante), sino de manera ontológica, es decir, como esencia de lo nombrado. Por eso, en palabras de Blanca Solares, el símbolo:

De manera distinta al mero *signo* incluye en su comprensión todo el ser o al “Uno-Todo”. No habla sólo a la razón, sino que engloba en su proceso comprensivo al mismo tiempo: consciencia e inconsciente, sentimientos y razón, cuerpo e intuición, *mythos* y *logos*, en la medida en que alude al desvelamiento del sentido de la existencia encerrado siempre en el *misterio* (de la raíz griega *mystes*: lo encerrado en sí mismo) y que ninguna representación agota ni puede por completo contener. De manera que ni el signo, ni la alegoría, ni la metáfora, ni el emblema, figuras todas ellas con las que suele confundirse y degradarse al *símbolo*, sirven para acotar su significado abierto a la perpetua recreación e interpretación. El *símbolo*, por lo tanto, más que constreñido al ámbito reducido de la significación semiológica constituye una de las *dimensiones* fundamentales del hombre, ontológicas o transhistóricas: *homo sapiens*, *homo parlante*, *homo faber*, *zoon politikon* pero también, de la misma manera y con el mismo estatuto, *homo symbolicus* o *religiosus* que en el ámbito expansivo de su expresión involucra al *homo ludens* y *artisticus*. No sólo porque, en efecto, sean las mejores objetivaciones del arte el ámbito propio en el que solemos hoy en día reconocer la presencia auténtica del *símbolo* vivo, o porque sea ésta “una manera más poética o precisa de decir las cosas”, sino porque el *símbolo*, en tanto fundamento que apunta a dar sentido a todo cuanto es, *arquetipo*, forma primigenia o *seminalis* (Jung) –que da origen a innumerables símbolos concretos y específicos-, vincula históricamente la existencia con el Ser, conectando también justamente los procesos racionales con la *imaginación* o impulso creativo (Blanca Solares, *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, 10).

Pensado como lenguaje, el símbolo nos sitúa en los planos de significación que tiene

Octavio Paz para entender la poesía: el mito y la lingüística.

Cualquiera que sea el origen del habla, los especialistas parecen coincidir en la “naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas del lenguaje...”La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: “parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación...Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización” (Paz, 34).

Así pues, el lenguaje y el mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas (34). Y si el lenguaje poético hace referencia a la realidad del

hombre, no lo hace como mero ejercicio de mimesis, sino de significación de lo que es el hombre y su mundo.

La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas –y, más hondamente, entre el hombre y su ser- se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior (36)(...) la reunión de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente (37).

Así el lenguaje de la poesía trasciende su función comunicativa para manifestarse en el esplendor del símbolo, es decir, ese trascender no implica que el lenguaje poético no trabaje con la lengua viva de la comunidad, sino que transmuta las palabras en imágenes míticas.

El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños, sus pasiones, esto es de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos (41).

El poema confiere identidad, no sólo al individuo, sino también a la comunidad porque nos explica lo que somos; le da sentido a las palabras que utilizamos y les hace recobrar su naturaleza originaria, su carácter polisémico. Para Paz, el lenguaje poético es la herramienta para mostrar el ser.

b) RITMO

El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos.

Octavio Paz

El ritmo para Octavio Paz no sólo es sonido y movimiento: es una visión del mundo que oscila entre los conceptos de magia, rito y mito. Magia, porque el ritmo encanta al lenguaje al despertar fuerzas secretas del idioma, por eso “el poema va a ser un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo” (56), porque sólo el ritmo le da sentido y dirección significativa a la frase poética. “Entrevemos entonces que pensamientos y frases son ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa” (52).

De ahí que Paz señale que las palabras se juntan y se separan no por puro azar, sino atendiendo a ciertos principios rítmicos; el ritmo sería un imán. “Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras” (53). Al convocar las palabras, el poeta realmente las invoca, por eso la operación poética no es diferente al conjuro o al hechizo porque el poeta, al igual que el mago, afirma el poder humano ante la naturaleza. El mago y el poeta siempre se encuentran solos, en búsqueda del poder que los llevará a una suerte de comunión universal, pero el poeta no es un mago porque “la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre (55).

Interesado en el conocimiento del hombre, el poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje lo acerca a la magia, ya que aunque el poema no sea hechizo ni conjuro, el poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo.

Así pues, el ritmo es un sentido de algo, una dirección; no una medida, sino tiempo. “El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las

manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos” (57).

Al plantear Paz la relación ritmo-tiempo nos presenta la segunda caracterización del concepto de ritmo como rito. El rito es un acto humano que no puede disociarse del procedimiento mágico, ya que tiene como finalidad encantar, aprisionar o exorcizar diversas fuerzas, todas ellas sobrehumanas. Y para que esto suceda es necesario que el hombre reproduzca una serie de acontecimientos que den sentido a lo que se está realizando y para ello, el ritmo juega un papel importante.

El ritmo en el rito es “una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre desea: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. La danza contiene ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima son también un drama y una ceremonia: un ritual. El ritmo es un rito” (58).

Pero el rito, no sólo es baile y música, sino también narración, de ahí que mito y rito sean realidades inseparables. Por eso Paz afirma:

En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción en palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito. Y el rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias el mito encarna y se repite: el héroe vuelve una vez más entre los hombres y vence a los demonios, se cubre de verdor la tierra y aparece el rostro radiante de la desenterrada, el tiempo que acaba, renace e inicia un nuevo ciclo. El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que los contiene. De nuevo se hace patente que, lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o “idea poética” no precede al ritmo, ni éste a aquélla. Ambos son la misma cosa (58-59).

De esta manera, tanto el mito como el rito dan cuenta de una cosmología; en cuanto al ritmo, es fuente de todas nuestras creaciones: “calendarios, moral, política, técnica, artes,

filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo” (59). Cada civilización se desarrolla a partir de un ritmo, de ahí que Paz hable de la historia como ritmo; por ejemplo, los chinos veían al universo como una combinación de dos ritmos: Yin y Yang; los griegos como combinación de contrarios: Dionisios y Apolo; los aztecas con un ritmo cuaternario: los cuatro puntos cardinales y nuestra cultura con un ritmo ternario: Padre, Hijo y Espíritu Santo . Así pues, se puede mencionar que el ritmo es inseparable a nuestra condición humana, es decir, el ritmo es inseparable al hecho de ser temporales y mortales. Para Paz cada sociedad posee un ritmo propio, ya que cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular.

¿Pero qué sucede con el poema, cuál es el ritmo del poema? Para hablar sobre este tema es necesario regresar a la tercera caracterización paciana del ritmo: como el mito: “No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación; deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo” (63).

El mito es una narración sagrada que explica el origen de la vida y del universo y ya que todas las culturas que se edifican a partir de estas narraciones, desarrollan un ritmo de vida, es decir, un ciclo, un tiempo. A partir de la organización del tiempo, en todas las sociedades existen dos calendarios: uno que, rige las actividades profanas y otro, las sagradas.

En el calendario profano el tiempo se divide en horas, días, meses y años, mientras en el sagrado se rompe la continuidad a partir de la reproducción de acontecimientos determinados. Así pues, la fecha sagrada no es una medida, sino una representación de una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales. La fecha sagrada constituye un nudo entre tiempo y espacio, donde el pasado se entrelaza con un futuro que ocurre en el

presente. Así, la fecha sagrada instaaura otro tipo de tiempo, el llamado tiempo arquetípico, que no es otra cosa que “pasado susceptible de ser hoy” (62).

La función del ritmo es instaurar en el presente al mito, o como lo dice Paz, volver al tiempo original. Así, el ritmo del poema va a ser el mismo ritmo que el mito, ya que los dos se instauran en el tiempo original o arquetípico.

Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o un conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó”, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar. El poeta, dice el centauro Quirón a Fausto, “no está atado por el tiempo”. Y éste le responde: “Fuera del tiempo encontró Aquiles a Helena”. ¿Fuera del tiempo? Más bien en el tiempo original. Incluso en las novelas históricas y en las de asunto contemporáneo el tiempo del relato se desprende de la sucesión. El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa (64).

Al reencarnar la experiencia, el poema construye al igual que el mito, un tiempo arquetípico que se recrea en la medida en que se repiten las frases poéticas en un incesante renacimiento. Esta coherencia poética se logra gracias al ritmo.

C) IMAGEN

EN DUERMEVELA oigo correr entre bultos
adormilados y ceñudos un incesante río.
Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas,
los gemidos del mundo confuso, despeñándose.
Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza,
también cae y se levanta
y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del
lenguaje.
¡Palabras para sellar al mundo con un sello
indeleble o para abrirlo de par en par,
sílabas arrancadas al árbol del idioma, hachas
contra la muerte, proas donde se rompe la
gran ola del vacío,
heridas, surtidores, conos esbeltos que levanta

el insomnio!
Hace un segundo habría sido fácil coger una palabra
y repetirla una vez y otra vez,
cualquiera de esas frases que decimos a solas en
un cuarto sin espejos
para probarnos que no es cierto,
que aún estamos vivos,
pero ahora con manos que no pesan la noche
aquieta la furiosa marea
y una a una desertan las imágenes, una a una las
palabras se cubren el rostro.

¿No hay salida?
Octavio Paz

La imagen es el elemento del poema en el que se expresa en plenitud la poética de Octavio Paz. Por lo tanto, revisaré puntualmente el apartado dedicado a la imagen para señalar las ideas más relevantes del tema.

En primer lugar, Octavio Paz parte de una definición general de la imagen, que incluye a “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (98). Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica como: comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.

Todas estas definiciones “tienen en común 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” (98).

Es a partir de estas aseveraciones que Paz nos introduce a la esencia de su poética: la imagen. En primer lugar, hablará de la imagen como lo que acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí, para someterlas a una unidad. Esto podría resultar escandaloso para los fundamentos de nuestro pensar, ya que desafía el principio de

contradicción; por ejemplo, si el poeta afirma que lo pesado es ligero, nuestro pensamiento confirmaría que esto no puede ser verdad. De ahí que Paz afirme que la verdad no está en el poema, que el poema no puede mostrar la realidad ni la verdad.

El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del 'imposible verosímil' de Aristóteles. A pesar de esta sentencia adversa, los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser" (99).

A partir de estas afirmaciones se puede subrayar que la imagen es la causa de la polémica histórica entre filosofía y poesía; para los filósofos, el poema no presenta la realidad ni la verdad; tan sólo una imagen de lo real¹²; mientras que para los poetas, el poema presenta en esencia la realidad y la verdad a partir de las imágenes que va creando.

Ahora bien, desde cualquier postura que se adopte la filosófica o la poética, el poema siempre representa una realidad: la negación y la afirmación de esto y aquello de forma simultánea y complementaria. Por eso para el autor "el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad" (101). ¿Pero cuál es esa identidad final? Para la realidad poética de la imagen esas dos identidades contradictorias se fusionan en un tercer estado: la unidad. Esta aseveración muestra una manera muy peculiar de entender el fenómeno poético a partir de una nueva visión que se acerca más al pensamiento oriental que al occidental:

Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser. Este primer desarraigo –porque fue un arrancar al ser del caos primordial- constituye el fundamento de nuestro pensar. Sobre esta concepción se construyó el edificio de las "ideas claras y distintas", que si ha hecho posible la historia de Occidente también ha condenado a una suerte de ilegalidad toda tentativa de asir al ser por

¹² Al hacer esta afirmación pienso en Platón, específicamente en *República* libro X, donde expulsa a los poetas.

vías que no sean las de esos principios. Mística y poesía han vivido así una vida subsidiaria, clandestina y disminuida (101).

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello” y aun el de “esto es aquello” (102).

Para Paz la identidad final de la imagen es la unidad creada a partir de la fusión de los contrarios. En esta segunda aseveración sobre la imagen se muestra lo polémica, pero original, que resulta la poética de Paz.

Hay un punto en que esto y aquello, piedras y plumas, se funden. Y ese momento no está antes ni después, al principio o al final de los tiempos. No es paraíso natal o prenatal ni cielo ultraterrestre. No vive en el reino de la sucesión, que es precisamente el de los contrarios relativos, sino que está en cada momento. Es cada momento. Es el tiempo mismo engendrándose, manándose, abriéndose a un acabar que es un continuo empezar. Chorro, fuente. Ahí, en el seno del existir –o mejor, del existiéndose-, piedras y plumas, lo ligero y lo pesado, nacerse y morirse, serse, son uno y lo mismo (103).

Con esto Paz señala no sólo la unidad de los contrarios, sino también ese otro tiempo, el tiempo arquetípico, que se logra a través del ritmo. Ahora bien, ¿ocurre la fusión de los contrarios en el poema? Esto sólo puede darse en y por el lenguaje que es la esencia de la imagen.

Recordemos que “la imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras; sin excluir los significados primarios y secundarios” (107), de donde sus múltiples significaciones, en ocasiones contradictorias. La imagen poética tiene diversos niveles de sentido. En primer lugar, las imágenes poseen autenticidad: “el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo” (107). En segundo término, “esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras” (107). Finalmente, “el poeta afirma que su imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre

nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos” (108).

De esta manera, la imagen no sólo muestra la realidad, sino que revela lo que somos a través de diversas cualidades, sensaciones y significados. “Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido (...) El sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad” (108).

Por tanto, la imagen poética muestra las realidades en su condición diversa y múltiple y también les otorga unidad. No se trata entonces de representar o describir un objeto, sino de presentarlo.

El acuerdo entre sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabras a su naturaleza primera –es decir, a su pluralidad de significados- no es sino el primer acto de la operación poética (109).

Así pues, el acto de la operación poética es establecer una relación entre el objeto y el lenguaje; entre la realidad y la representación a través de la imagen. Teniendo en cuenta que las imágenes del poema son irreductibles a cualquier explicación e interpretación, se puede mencionar que bajo esta postura la imagen se presenta no como un medio, sino como el sentido mismo del poema, ya que la imagen hace perder su movilidad de las palabras, porque los vocablos se vuelven insustituibles. De esta manera dice Paz:

El lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje (...) Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa.

La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras – excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo. Así, la imagen es un recurso desesperado

contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos.

Por consiguiente, el decir del poeta implica metamorfosis, por eso se encuentra entre la magia, la religión u otras prácticas que buscan la transformación del hombre en un “otro” que al mismo tiempo sea él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y al mismo tiempo, lo regresa a su ser original, es decir, lo vuelve a sí mismo, por eso “la poesía es entrar en el ser” (113).

2.3 LA CREACIÓN DE UNA POÉTICA

El manantial de las palabras para decir yo, tú, él,
nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua
de la lluvia,
para decir los pronombres hermosos y reconocernos
y ser fieles a nuestros nombres
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay
que remar siglos arriba,
más allá de la infancia, más allá del comienzo,
más allá de las aguas del bautismo,
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,
juntar de nuevo lo que fue separado,
vida y muerte no son mundos contrarios, somos
un solo tallo con dos flores gemelas.

El cántaro roto
Octavio Paz

En *El arco y la lira* se realiza un análisis del fenómeno poético, que, lejos de pretender establecer un modelo, se dirige a la raíz de la poesía que no es sólo una visión literaria, sino una concepción del mundo para entender al hombre y su universo. Y es que, ante la visión del poeta, poesía y vida resultan inseparables.

Por consiguiente, podemos afirmar que uno de los objetivos de *El arco y la lira* es permitirnos entrever los misterios de la creación poética, además de explicar la relación de la poesía con el mundo social, con la filosofía y la religión; y establecer nuevas perspectivas entre persona y sociedad, entre tiempo e historia y entre el hombre y lo sagrado.

Al explicar y profundizar sobre lo que es la poesía, el poema y los elementos que lo constituyen, Octavio Paz expone una visión y análisis del fenómeno poético estableciendo una poética a la que, a partir del señalamiento de Manuel Ulacia Altolaquirre, llamaré “conciliación de los contrarios”¹³. Aun, siguiendo a Ulacia, lo que unifica la producción paciana es esta poética de la conciliación de los contrarios, la cual opera en todos los planos de su creación:

Esta poética está presente tanto en la forma en la que Paz establece sus diálogos intertextuales como en la realización de la misma escritura. En una lectura cuidadosa, el lector podrá percibir que todos los diálogos que Paz establece a lo largo de sus diferentes periodos creativos operan de manera binaria. Esto, sin duda, está relacionado con la forma en la que el poeta percibe y entiende el mundo. La conciliación de los contrarios también se presenta en la realización de la escritura misma. En su obra poética esto puede ser vislumbrado en la manera en la que Paz utiliza el lenguaje, el ritmo, la imagen, e incluso en la forma en la que concibe sus temas más recurrentes: el amor, la libertad, la experiencia de lo sagrado, el tiempo. Todos ellos encarnan en su poesía como categorías binarias. Y en su obra en prosa ese fenómeno se da tanto en la forma en la que expone cualquier tema como en el pensamiento que subyace tras ella. Incluso la poética de la conciliación de los contrarios opera –en la totalidad de su obra- en el modo en el que cada uno de los géneros se constituye en relación con los otros (Manuel Ulacia, “La conciliación de los contrarios”, 35).

Dicha poética está presente desde el título del libro. A pesar de que las dos palabras, arco y lira, tienen múltiples significados y su combinación sugiere varias lecturas, en todas hay un paralelismo. Esta doble tensión que supone Paz se apoya en una idea de André Breton sobre

¹³ Hay que puntualizar que la frase “la conciliación de los contrarios” no es exclusiva de Manuel Ulacia, pues viene de una tradición retórica de la Edad Media que se refiere a la concomitancia de los contrarios, *coincidentia oppositorum*.

el valor de la multiplicidad de analogías que el poeta puede encontrar frente a sus ojos. En

Los vasos comunicantes, Breton escribe:

Es necesario que el uno se separe de sí mismo...en provecho de los demás para reconstituirse en la unidad de ellos con él. Lo que se opone está de acuerdo con uno, según la expresión de Heráclito que precisa: “Armonía de tensiones opuestas, como las del arco y la lira” (André Breton, *Los vasos comunicantes*, 138-139).

Breton señala así, apoyándose en la figura heraclitiana del arco y la lira, la doble tensión que supone el poeta en sí mismo y las contradicciones sociales y del mundo en general. De ahí que Octavio Paz retome el ejemplo de ese juego de tensiones en su obra y afirme:

En la sentencia de Anaximandro –las cosas expían sus propios excesos- ya está en germen toda la visión polémica del ser de Heráclito: el universo está en tensión, como la cuerda del arco o las de la lira. El mundo “cambiando, reposa”. Pero Heráclito no sólo concibe el ser como devenir –idea en cierto modo implícita ya en la concepción de la épica- sino que hace del hombre el lugar de encuentro de la guerra cósmica. El hombre es polémico porque en él todas las fuerzas terrestres y divinas se dan cita y pelean. Conciencia y libertad (...) son sus atributos. Llegar a la comprensión del ser es también llegar a la comprensión del hombre. Su misterio consiste en ser una rueda del orden cósmico, un acorde del gran concierto y, asimismo, en ser libertad. Dolor es desarmonía; conciencia, acorde con el ritmo del ser. El misterio del destino consiste en que también es libertad. Sin ella no se cumple (Paz, *El arco y la lira*, 201-202).

Bajo esta perspectiva binaria, Paz reflexiona sobre una variedad de temas que se encuentran relacionados, incluso de naturaleza opuesta. Ya en la *Introducción*, se realiza la pregunta sobre la diferencia entre poesía y poema, así como en los cuatro primeros apartados que constituyen el primer capítulo; en ellos, el autor medita sobre lo que es el poema y presenta las diferencias entre la palabra y la cosa; el lenguaje y el mito; y el verso y la prosa. Un mismo pensamiento binario se presenta cuando habla sobre la imagen, ya que revisa la concepción que se tiene de ella, tanto en Occidente como en Oriente.

De igual manera, en la segunda parte del libro se observa la estructura de esta poética en la exposición de temas como: “La otra orilla”, “La revelación poética” y “La inspiración”, donde se establecen las correspondencias entre religión y poesía; lo divino y la poesía; el amor y lo sublime, además del amor y la poesía. Ya en la última parte del libro, incluyendo el “Epílogo” y los “Apéndices”, se expone la integración del poema en los ámbitos social, literario, histórico y artístico que posteriormente el autor desarrolla en sus obras *Los hijos del limo* y *La otra voz*.

Es importante puntualizar que en este estudio presentaré la poética de la creación literaria exclusivamente a partir de *El arco y la lira* por las siguientes razones: primero, porque expone la poética a partir de los temas: poesía, poema y elementos del poema (lenguaje, ritmo e imagen); y segundo, porque presenta la esencia de esa poética en los capítulos: “La revelación poética” y “Poesía e historia” y en el “Epílogo”.

En cuanto a la estructura de la poética de Paz, en el siguiente diagrama intento mostrar las ideas principales, así como los diferentes ámbitos que observo y relaciono a partir de los conceptos que el autor desarrolla en la obra. Cabe señalar que estos ámbitos resultan de mi lectura de la poética que establece Paz en *El arco y la lira* y que el autor no los señala; considero conveniente, sin embargo, presentarlos para establecer un análisis detallado de los diferentes elementos.

Poética
de Octavio Paz
en *El arco y la lira*



Este diagrama muestra los ámbitos que estructuran la poética de Paz. De entrada se observa que el tema principal, la poesía, está en el centro, es decir, la poesía es el centro de la discusión. Está después el poema, objeto de la poética. Después, el círculo se divide en dos para mostrar las zonas que abarca el fenómeno poético: lo profano y lo sagrado.

Como parte de lo sagrado o lo profano encontramos diversos ámbitos a los que se refiere Paz a partir del segundo capítulo de la obra. Dentro del área de lo sagrado están los ámbitos cosmogónico, religioso, ontológico y mítico, mientras en el profano encontramos lo histórico, lo artístico y lo social. Todos éstos se incluyen en la reflexión que hace Paz del fenómeno poético.

Ahora bien, aunque la poética de Paz sea fruto de sus lecturas e intuiciones, considero necesario delimitar las zonas en que se desarrolla para hacer su análisis.

Así pues, entiendo por ámbito el espacio configurado por las cuestiones y los problemas de una o varias actividades o disciplinas relacionadas entre sí. Por lo tanto, realizaré una selección de ideas principales del fenómeno poético que se relacionan con una disciplina; esto para mostrar los vínculos entre la disciplina y las ideas de Paz.

Ahora bien, si a cada idea principal le corresponde un ámbito; de igual manera, cada ámbito le corresponde una de las dos áreas de la poética. Es decir, al nombrarse la conciliación de los contrarios, la poética se desenvuelve entre dos elementos que se identifican bajo los conceptos de profano y sagrado. Es importante mencionar que esta clasificación es propuesta por este estudio.

Si me refiero a lo sagrado y lo profano¹⁴, no es para dar un nuevo enfoque o teoría, sino para tratar de entender cómo se manifiestan en el fenómeno poético. Por lo tanto, ¿qué es lo sagrado? Antes de hablar de lo sagrado conviene advertir que en este estudio se prefiere usar el término “lo sagrado” en lugar de “Dios” para evitar prejuicios, ya que el término “Dios” sugiere una personalización, en cambio, el término “lo sagrado” no conlleva esta asociación, aunque tampoco la excluye. Además, al ser un adjetivo, “lo sagrado” se concibe como análogo a lo “bello”, ya que lo sagrado suscita sentimientos y actitudes similares al goce estético. De manera que lo sagrado será aquello que no podemos definir y que sin embargo podemos entrever por medio de una serie de aproximaciones. De esta manera, Isabel Cabrera afirma que:

Lo sagrado será, pues, objeto intencional de una serie de creencias, vivencias y prácticas humanas; y en tanto, objeto intencional, lo sagrado existe aunque no existiera ninguna realidad divina. El término nos permite referirnos al objeto de la religiosidad humana sin tener que comprometernos de entrada con su existencia objetiva (Isabel Cabrera, “La experiencia religiosa”, 17).

¹⁴ Es importante mencionar que esta aseveración de lo sagrado y lo profano viene a partir de mi lectura del ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” donde Paz presenta a Quevedo y a San Juan de la Cruz, como contrarios, como un poeta de lo profano y de lo sagrado.

Ahora bien, esta definición se acerca al concepto que maneja Paz en *El arco y la lira*; para él lo sagrado es “la otra orilla”.

Si lo sagrado es un mundo aparte, ¿cómo podemos penetrarlo? Mediante lo que Kierkegaard llama el “salto” y nosotros, a la española, “el salto mortal” Hui-neng, patriarca chino del siglo VII, explica así la experiencia central del budismo: “Mahaprajnaparamita es un término sánscrito del país occidental; en lengua Tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo de vivir y el morir, que es como las olas que se levantan del mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se le llama: la otra orilla” (Paz, 122).

Este “salto” o “ir a la otra orilla”, que es la experiencia que tiene el hombre para cambiar y hacerse “otro”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Pero lo paradójico de este cambio es que el hombre no tiene que ir a ningún sitio, ya que esa “otra orilla” se encuentra dentro de él mismo. Sin moverse, el hombre se siente movido por una fuerza que lo echa fuera de sí, pero al mismo tiempo, lo empuja hacia dentro. De esta manera, se trastorna la figura del mundo: lo de arriba está abajo; lo de abajo, arriba. Bien y mal son nociones que adquieren otro sentido apenas ingresamos en la esfera de lo sagrado (125).

En este sentido, lo sagrado es “lo completamente Otro”, pero esto “Otro”, indescriptible en su extrañeza, resulta ser también indudable e inconfundible. En este sentido, la experiencia religiosa es la experiencia de algo patente, cuya presencia no puede ser negada; por lo tanto, lo sagrado es un objeto distinto, pero no claro. El Misterio se revela y es inconfundible, pero no por ello cesa de ser enigma, plantea Rudolf Otto, en su libro *Lo santo*.

Esta “Otreidad” desafía nuestra razón y exige una lógica diferente, de ahí que Paz establezca que la concepción espacio-temporal sea distinta a la que tiene el hombre profano. “El tiempo profano es lineal e irrepitable, mientras el tiempo sagrado es cíclico y

recuperable. El rito busca precisamente revivir este 'presente mítico', repetir periódicamente una escena, evocando un suceso eterno, oculto para la realidad profana, menciona Mircea Eliade” (Cabrera, 18). De igual manera, Paz dice que:

Lo divino afecta de una manera acaso aún más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa, lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esta manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza. Las fechas sagradas regresan conforme a cierto ritmo, que no es distinto del que junta o separa cuerpos, trastorna los sentimientos, hace dolor del goce, placer del sufrimiento, mal del bien. El universo está imantado. Una suerte de ritmos teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. Fuera de sí y pleno de sí. Y la sensación de arbitrariedad y capricho se transforma en un vislumbrar que todo está regido por algo que es radicalmente distinto y extraño a nosotros. El salto mortal nos enfrenta a lo sobrenatural. La sensación de estar ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia religiosa (127).

Tanto Eliade, como Paz, localizan la diferencia entre lo sagrado y lo profano a partir de la concepción del tiempo y del espacio. Por una parte, como se puede observar en las dos citas anteriores, el tiempo sagrado es cíclico, de ahí que las fiestas religiosas sean siempre una renovada celebración de un hecho que ha marcado una ruptura en la historia, por ejemplo, la Eucaristía que evoca el sacrificio de Jesús.

Respecto al espacio, para Paz todo se encuentra en un centro, que es el presente. Así también para Eliade, quien piensa que el espacio para el mundo profano es homogéneo y sus orientaciones son siempre relativas mientras que para el religioso, presenta “rupturas”, “puntos fijos”, “centros” (Cabrera, 19). Por ejemplo, para los aztecas, Tenochtitlán era un lugar prometido, de ahí que fueran en búsqueda de él con la ayuda de signos misteriosos.

Así, todas las civilizaciones orientan su vida conforme a su concepción espacio-temporal, ya sea profana o sagrada; por ejemplo en la concepción sagrada, todas las

construcciones, ya sean templos, santuarios o ciudades se edifican en lugares que han sido marcados como lugares de encuentro con lo “Otro”. Para Paz:

Esto que está frente a nosotros –árbol, montaña, imagen de piedra o de madera, yo mismo que me contemplo- no es una presencia natural. Es otro. Está habitado por lo Otro. La experiencia de lo sobrenatural es experiencia de lo Otro.
Para Rodolfo Otto la presencia de lo Otro –y podríamos añadir, la sensación de “otredad”- se manifiesta “como un misterio *tremendum*, un misterio que hace temblar (Paz, 129).

Por eso, sacralizar algo es considerarlo receptor y portador de un poder peculiar, poder que anima el universo; así, se venera, no al objeto, sino a lo que el objeto expresa y representa; por consiguiente, para Paz, lo que el objeto representa será lo Otro. Eso Otro que nos repele, pero que también nos causa fascinación, porque para la poética de Paz ese Otro es también yo, de ahí que la experiencia de lo Otro culmine en la experiencia de la Unidad, por lo tanto, cesa la dualidad. O en palabras de Paz: “Estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos” (133).

Pero, ¿esta reconciliación cómo puede entenderse en la poesía?, y sobre todo, ¿qué relación tienen la poesía y lo sagrado? Paz plantea esta relación en el capítulo de “La otra orilla”, a partir de una semejanza: el amor, ya que brotan de la misma fuente, por eso los primeros en advertir esta relación fueron los poetas.

Lo sagrado se nos escapa. Al intentarlo asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con amor y poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos (136).

Tanto en lo sagrado como en lo poético y amoroso se establece la conciliación de contrarios; el yo se relaciona con la Otredad, es decir, con el otro que no soy yo, pero que

entiendo que forma parte de mi realidad, de mi existencia o de mi esencia, por eso cuando se logra la unificación, el hombre se revela.

La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos. Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo (137).

Así pues, la poética de la conciliación de los contrarios es la presentación de lo profano y lo sagrado a partir del fenómeno poético. Como se puede observar en *El arco y la lira*, la poesía no es juicio ni interpretación: es expresión de la esencia humana; por eso hable de lo que hable, la poesía es un acto que constituye una revelación de nuestra condición.

La poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad” y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas –poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etc.- son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra “otredad” constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia (156).

En síntesis, la poética de la conciliación de los contrarios presenta la íntima relación entre poesía y vida, además de afirmar al hombre y su universo. Para referir esto, Paz retoma las raíces de los grandes movimientos literarios y filosóficos cuyo objetivo es rescatar la esencia humana.

Capítulo III

La conciliación de los contrarios. Análisis de los conceptos de lo sagrado y lo profano en *El arco y la lira*

Yo es tú, esto es aquello. La unidad de los
contrarios es un estado en el que cesa el conocimiento,
porque se ha fundido el que conoce
con aquello que es conocido:
el hombre es un surtidor de evidencias.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

En este último capítulo se pretende analizar la poética que establece involuntariamente Octavio Paz en *El arco y la lira*¹⁵. En el capítulo anterior he llamado a esta poética “la conciliación de los contrarios”, que no es otra cosa que un análisis del fenómeno poético no sólo desde una perspectiva literaria, sino como una concepción del mundo para entender al hombre y su universo.

Por consiguiente, esta poética permite entrever los misterios de la creación poética, además de entender la relación de la poesía con el mundo social, con la filosofía y la religión. Al explicar y profundizar sobre lo que es la poesía, el poema y los elementos que lo constituyen, Octavio Paz expone una nueva visión y análisis del fenómeno poético, a partir de la forma en la que el poeta percibe y entiende el mundo.

¹⁵Una poética involuntaria, ya que el propio Paz, nunca tuvo intención de crear una teoría poética o literaria. En la publicación de sus obras completas mencionó que *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *Poesía y fin de siglo* son una justificación de su vida, por lo que sería un exceso nombrarlas como “teorías”. Paz, “Algunos comentarios” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, p.4

La conciliación de los contrarios es la presentación de las ideas de Paz como categorías binarias, tal como se establecen en los siete ámbitos que presento en relación unas con lo sagrado (lo cosmogónico, lo mítico, lo religioso, lo ontológico) y otras con lo profano (lo histórico, lo artístico y lo social).

En relación con estos ámbitos, este estudio retoma la introducción del libro, específicamente, la primera página, para relacionar las imágenes que suscita la definición de poesía con cada ámbito o esfera en que se juega la “conciliación de los contrarios”.

A continuación presento un cuadro comparativo para ejemplificar de mejor manera la relación entre las imágenes que menciona Octavio Paz; los ámbitos o esferas que se van a abordar para realizar el análisis y la poética que establece este estudio. Posteriormente, se explicará cada ámbito a través de una revisión y exposición de los capítulos que constituyen la obra.

ANÁLISIS DE LA POÉTICA EN *EL ARCO Y LA LIRA*

| IMÁGENES POÉTICAS En palabras de Octavio Paz, la poesía es... | ÁMBITOS Esferas de estudio | POÉTICA Conciliación de los contrarios: Sagrado/Profano |
|---|---|--|
| 1.- Conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos, alimento maldito. Aísla; une. | Cosmogónico | SAGRADO |
| 2. - Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. | Ontológico | SAGRADO |

| | | |
|---|-------------------------|----------------|
| <p>3. - Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente.</p> | <p>Religioso</p> | <p>SAGRADO</p> |
| <p>4. - Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito.</p> | <p>Histórico</p> | <p>PROFANO</p> |
| <p>5. - Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas, creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos.</p> | <p>Artístico</p> | <p>PROFANO</p> |
| <p>6. - Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo.</p> | <p>Mítico</p> | <p>SAGRADO</p> |
| <p>7. - Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada y pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno. (Paz, <i>El arco y la lira</i>, 13).</p> | <p>Social</p> | <p>PROFANO</p> |

3.1 Ámbito Cosmogónico

El mundo de los héroes y de los dioses no es distinto del de los hombres: es un cosmos, un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino. El nacer y el morir son las dos notas extremas de ese concierto o armonía viviente y entre ambas aparece la figura peligrosa del hombre. Peligrosa porque en él confluyen los dos mundos.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

Paz afirma que “la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos, alimento maldito. Aísla; une.” (13). En este fragmento, el autor hace referencia al conocimiento de este mundo y del ser humano que implica la poesía y que por tanto opera en el ámbito cosmológico.

Por cosmogonía se entiende la narración mítica que pretende establecer una realidad, a partir de la percepción del universo (espacio) y del origen de dioses, hombres y elementos naturales (tiempo). La cosmogonía responde así a la necesidad del ser humano por concebir un orden que le permita salir del caos y la incertidumbre.¹⁶

Dentro de la poética paciana, la palabra poética da cuenta de la relación entre el cosmos y el hombre. Paz funda su reflexión en torno a lo poético y lo cosmogónico en la cultura griega.

La reflexión inicia con Homero; para Paz, el tema del poeta griego no es tanto la guerra de Troya o el regreso de Odiseo, sino el destino de los héroes, ya que este destino está relacionado con el de los dioses y con el orden del cosmos. De esta manera la poesía épica nos introduce a lo religioso.

Buckhardt señala que la originalidad de la religión griega reside en ser libre creación de poetas y no especulación de una clerecía. Y el ser creación poética libre, y no dogma de una Iglesia, permitió después la crítica y favoreció el nacimiento del pensamiento filosófico (Paz, 198).

Primeramente, hay que recordar que los griegos tenían dos tipos de devociones, principalmente, la de los dioses y la de los muertos. Estas devociones son importantes para

¹⁶ Pienso en la *Teogonía* de Hesíodo y la binariedad: caos-cosmos.

entender la esencia de la poesía épica, la epopeya y la tragedia. La esencia de estos géneros poéticos es la presencia del héroe.

El héroe es un semi-dios, un hijo de dioses o un héroe-dios, es decir, se presenta al héroe, como un dios humanizado o un humano divinizado.

Esta humanización produce, por contagio, la del dios olímpico. Así, Homero es tanto un fin como un principio. Fin de una larga evolución religiosa que culmina con el triunfo de la religión olímpica y la derrota del culto a los muertos. Principio de una nueva sociedad aristocrática y caballeresca, a la que los poemas homéricos otorgan una religión, un ideal de vida y una ética. Esa religión es la olímpica; esas ideas y esa ética son el culto a los héroes, al hombre divino en el que confluyen y luchan los dos mundos: el natural y el sobrenatural. Desde su nacimiento la figura del héroe ofrece la imagen de un nudo en el que se atan fuerzas contrarias. Su esencia es el conflicto entre dos mundos. Toda la tragedia late ya en la concepción épica del héroe (Paz, 199).

El conflicto del héroe es la permanencia o estancia entre dos mundos, ya que los griegos insertan al hombre en el movimiento del cosmos y de la naturaleza. Pero hay que resaltar que el hombre juega un papel importante dentro del cosmos: el de armonizar un caos. De ahí que en la épica griega se presente la idea de justicia, es decir, a partir de una legalidad en la vida del héroe se puede enseñar el orden del individuo que es el del ciudadano. Así se presentan dos categorías del ser: justicia y orden.

El mundo de los héroes y de los dioses no es distinto del de los hombres: es un cosmos, un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino. El nacer y el morir son las dos notas extremas de ese concierto o armonía viviente y entre ambas aparece la figura peligrosa del hombre. Peligrosa porque en él confluyen los dos mundos. Por eso es fácil víctima de la *hybris*, que es el pecado por excelencia contra la salud política y cósmica. La cólera de Aquiles, el orgullo de Agamenón, la envidia de Áyax son manifestaciones de la *hybris* y de su poder destructor. Por razón misma de la naturaleza total de esta concepción, la salud individual está en relación directa con la cósmica y la enfermedad y la locura del héroe contagian al universo entero y ponen en peligro al cielo y la tierra. El ostracismo es una medida de higiene pública; la destrucción del héroe que se excede y va más allá de las normas, un remedio para restablecer la salud cósmica. Ahora bien, no se comprende enteramente en qué consiste el pecado de desmesura si se concibe la medida como un límite impuesto desde fuera. La medida es el espacio real que cada quien ocupa conforme a su naturaleza. Ir más allá de sí es transgredir tanto los límites de nuestro ser como violar los de

los otros hombres y entes. Cada vez que rompemos la medida herimos al cosmos entero. Sobre este modelo armónico se edifica la construcción política de las ciudades, la vida social tanto como la individual, y en él se funda la tragedia. Toda la historia de la cultura griega puede verse como su desarrollo (Paz, 201).

Lo más importante de estas aseveraciones es la que se refiere al héroe, de ahí que haya que entenderlo como el lugar de encuentro de la guerra cósmica, es decir, en donde se dan cita las fuerzas terrestres y divinas. Pero el hombre debe entenderse también como conciencia y libertad, dos atributos que ayudan a la comprensión del ser. El misterio humano consiste en ser parte del orden cósmico y asimismo, en ser libertad.

Ahora bien, en poesía, esa libertad y ese orden cósmico están presentes en la tragedia, pues esa guerra cósmica se da en el lenguaje; ya que los héroes trágicos, nunca pierden conciencia y constantemente se preguntan sobre su condición humana y sobre la naturaleza de los dioses. A partir de estas preguntas el hombre encuentra el sentido de estar en el mundo.

Destino o conciencia humana. En ese conflicto la “otra voz”, reveladora de la condición humana fundamental, se manifiesta con una plenitud y una hondura que hacen, a mi juicio, que sea la tragedia la más alta creación poética del hombre. El hombre es Destino, fatalidad, naturaleza, historia, azar, apetito o como quiera llamársele a esa condición que lo lleva más allá de sí y de sus límites; pero además, el hombre es conciencia de sí. En esta contradicción reside el misterio de su ser, su carácter polémico y aquello que lo distingue del resto de los entes. (Paz, 205).

Pero la grandeza de la tragedia no consiste en determinar si se presenta o no el destino y la conciencia humana, sino en haberla encarnado. Los héroes trágicos, a pesar de todas las vicisitudes por las que pasan, nunca pierden la conciencia de su condición: ¿somos libres?, ¿somos culpables?, ¿esto es justo o injusto?, ¿existe este dios realmente? Estas

interrogantes se desarrollan en la tragedia griega no de manera retórica, sino como una forma de edificar valores en la *polis*.

La tragedia es una imagen del cosmos y del hombre. En ella cada elemento vive en función de su contrario. Y hay un momento en que los contrarios se funden, no para producir una ilusoria síntesis, sino en un acto trágico, en un nudo que nada desata excepto la catástrofe. Todos los actos trágicos, todos los conflictos, pueden reducirse a esto: la libertad es una condición de la necesidad. En esto reside la originalidad de la Tragedia y a esto podría reducirse la revelación que nos entrega. Para el griego la vida no es sueño, ni pesadilla, ni sombra, sino gesta, acto en el que la libertad y el destino forman un nudo indisoluble. Este nudo es el hombre. En él se atan las leyes humanas, las divinas y las no escritas que rigen a entrambas. El hombre es el fiel de la balanza, la piedra angular del orden cósmico y su libertad impide el regreso del caos original (207).

Así pues, los griegos son los primeros que vieron que el destino necesita la acción de la libertad para realizarse. El destino se apoya en la libertad humana, o mejor dicho, sin los hombres, el destino no se cumple y la armonía cósmica se rompe. Por eso Paz menciona que el hombre, el mortal, la criatura que envejece y se enferma es el único ser libre, de ahí que sus crímenes hagan temblar al universo y sus acciones restablezcan el curso de la vida. Por él anda el mundo (207). De esta manera, la tragedia es una imagen del cosmos y del hombre donde los contrarios se funden en un nudo que nada disuelve excepto la catástrofe. Es decir, para Paz cada elemento de la tragedia vive en función de su contrario y hay un momento en que los contrarios se funden, no para realizar una síntesis, sino un acto trágico (207).

Por eso, para el griego, la vida es lucha y su misión es impedir el caos, a costa de lo que sea, es por esto que el hombre es un guardián de la creación. En consecuencia, la poesía trágica sería la manifestación de esta pugna; de la libertad y del destino que manifiesta el hombre al vencer cualquier vicisitud para realizar su deber y mostrarse como un héroe ante la sociedad.

En este apartado, lo que Paz expresa, no es tanto la visión de los griegos ante la vida o ante la poesía, sino la relación íntima entre poesía, sociedad y religión en la poesía homérica.

3.2 **Ámbito Ontológico**

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra.

Martin Heidegger, *Arte y poesía*.

A través de la frase “Invitación al viaje; regreso a la tierra natal” se puede interpretar que Octavio Paz nos presenta uno de los conceptos más importantes de su poética: el conocimiento del ser. Y si el viaje hace referencia a la introspección que realiza el poeta o el hombre para entenderse a sí mismo, éste es sobre todo un regreso a la tierra natal o, como lo diría Heidegger, un regreso al origen.

Siguiendo a Paz, la poesía es un regreso a la tierra natal. Por su parte Heidegger se refiere al origen de la obra de arte. Para el filósofo, origen significa “aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia” (Heidegger, *Arte y poesía*, 37).

En la medida en que la poesía es un “regreso a la tierra natal”, remite al origen y, siguiendo a Heidegger, al conocimiento del ser. Por lo tanto, la poesía ocurre entonces en un ámbito ontológico, ya que es capaz de decir o, mejor dicho, de fundar el ser. Se trata entonces de un conocimiento radical: ontológico.

Se entiende por ontología a la rama de la filosofía que estudia la constitución del ser de la existencia y, por tanto, las condiciones de posibilidad de la existencia o al ser mismo en su apertura originaria (Heidegger, *¿Qué es la metafísica?* p.45).

Para empezar a entender esta visión poética a partir de lo ontológico es necesario saber lo que para Heidegger es poesía. Para él, la poesía es “el nombrar que instauro a los dioses y la esencia de las cosas. 'Habitar poéticamente' significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas” (Heidegger, *Arte y poesía*, 139). Aquí Heidegger presenta a la poesía como una vía de comunicación entre los hombres y los dioses. De igual manera, Paz menciona que “Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser, pues ambas son tentativas de abrazar esa 'otredad' que Machado llamaba la “esencial heterogeneidad del ser” (Paz, *El arco y la lira*, 137).

La idea tanto de Paz, como de Heidegger, sobre la poesía es que se presenta como una vía que expresa lo trascendental frente a la realidad cotidiana; además creen en el poder introspectivo del hombre para llegar a la verdad de su esencia a través del lenguaje.

Poetizar consiste, en primer término en nombrar. Poetizar es crear con palabras: hacer poemas. Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría *a priori* ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos (Paz, 167).

El habla es su propiedad (del hombre). Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo. El habla sirve para entender. Como instrumento eficaz para ello es un “bien”. Sólo que la ausencia del habla no se agota en eso de ser un medio de entenderse. Con esta determinación no tocamos su propia esencia, sino que indicamos nada más una consecuencia de su esencia. El habla no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia (...) El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta

posibilidad de ser hombre. Debemos primero asegurarnos de esa esencia del habla, para concebir verdaderamente el campo de acción de la poesía y a ella misma (Heidegger, 132,133).

Lo interesante de estas dos argumentaciones sobre la función de la palabra en la poesía es cómo presentan al acto de poetizar, ya que tanto para Heidegger como para Paz, la poesía es un acto creativo que convierte en presencia lo nombrado; por tanto, la palabra emitida resulta una propiedad exclusiva del hombre para nombrar todo aquello que le rodea. De ahí que se considere que la poesía es un acto que ocurre a voluntad, porque sólo el hombre es capaz de emitir palabras con un significado específico.

Pero al hablar de poesía, no se puede hablar sólo de voluntad. Una propuesta bastante polémica, pero esencial en la poética paciana que se plantea en *El arco y la lira* es que existe “otra voz” que inspira al poeta a escribir.

La inspiración es una manifestación de la “otredad” constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo [...] La inspiración, la “otra voz”, la “otredad” son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, “otredad”, libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos (Paz, 174).

Para Paz esa “otredad” u “otra voz” que se manifiesta o, mejor dicho, se revela en la poesía se podría entender bajo otro concepto, a lo que llama Heidegger “diálogo”, aunque hay que recordar que este término implica otras cuestiones, pero bien se podría hacer un paralelismo, entre lo que entiende Paz como la “otra voz” con lo que Heidegger plantea como “diálogo”.

El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el *diálogo*. Sin embargo, esto no es sólo una manera como se realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por “habla”, a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Pero ¿qué se llama ahora un “diálogo”? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así entonces el habla es el medio para llegar uno al otro. Sólo que Hölderlin dice: “Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros.” El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario el supuesto de ello. Sólo que también el poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo significa siempre igualmente que *un* diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*) (Heidegger, 134).

Tanto Paz como Heidegger entienden a esa “otredad” como parte constitutiva del hombre, es decir, la “otra voz” y el “diálogo” se encuentran en el hombre mismo. Desde esta perspectiva, la otredad se resuelve en el hombre como unidad.

Ahora bien, esa “otra voz” y ese “diálogo” en poesía refleja la esencia de lo que realmente somos, de ahí que Heidegger deja que “la poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura” (Heidegger, 139).

El poeta consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo. Pero al hablarnos de todos esos sucesos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de *otra cosa*: de lo que está haciendo, de lo que se está siendo frente a nosotros y en nosotros. Nos habla del poema mismo, del acto de crear y nombrar. Y más: nos lleva a repetir, a recrear su poema, a nombrar aquello que nombra; y al hacerlo, nos revela lo que somos (Paz, 191).

La revelación que hace la poesía sobre lo que somos no radica en explicar lo que sí y lo que no somos, a manera de conocimiento, sino lo que revela realmente la poesía es

nuestra condición, es decir, la manifiesta. En consecuencia, el poema no explica ni enseña al ser sino lo presenta. Pero la poesía no sólo instaaura al ser, sino que también nos habla de otra cosa: de los dioses, de lo sagrado.

La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros –dios, demonio, presencia ajena- como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese “Otro” escondido [...] El hombre no está “suspendido de la mano de Dios”, sino que Dios yace oculto en el corazón del hombre. El objeto numinoso es siempre interior y se da como la otra cara, la positiva, del vacío con que se inicia toda experiencia mística (Paz, 140).

Podemos decir que “Cuando el corazón se siente a sí mismo... entonces nace la poesía.” El mismo Otto reconoce que “la noción de lo sublime se asocia estrechamente a la de numinoso” y que sucede lo mismo con el sentimiento poético y el musical. Sólo que, dice, la aparición del sentimiento de lo sublime es posterior a la de lo numinoso (141).

De igual manera, Heidegger menciona que el poeta nombra a los dioses y este nombrar no consiste en sólo dar un nombre a lo ya conocido, sino que el poeta al decir las cosas nombra al ente por lo que es; por lo tanto, refiere el filósofo que la poesía es instauración del ser con la palabra.

Pero al ser nombrados los dioses originalmente y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen, al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de ser. Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser (Heidegger, 138).

Por lo tanto, para entender la poesía, según la poética de Paz y siguiendo la postura de Heidegger se puede decir que la esencia de la poesía debe ser concebida a partir de la esencia del lenguaje.

Así que, “la poesía no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía

no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje” (Heidegger, 140).

Para Paz:

El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo (Paz, 34).

De ahí que la poesía sea considerada un acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo.

3.3 **Ámbito Religioso**

El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

Cuando Octavio Paz afirma que la poesía es “oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente”, nos está introduciendo a un ámbito religioso o sagrado de su poética. Este ámbito religioso o sagrado va a ser de gran importancia, no sólo para este estudio, sino para entender toda la obra de Octavio Paz, ya que lo sagrado es un tema recurrente en sus escritos, tanto de prosa como de poesía.

Ahora bien, en *El arco y la lira*, la presencia de lo sagrado se manifiesta en el capítulo “La otra orilla”, donde se hace referencia a las ideas del filósofo alemán Rudolf Otto, quien se dedica a estudiar ampliamente el tema en su libro *Lo santo*, 1963. Lo

interesante de este capítulo es que Paz analiza estas ideas para posteriormente aterrizarlas en un concepto de poesía en el capítulo “La revelación poética”.

Hay que tener en cuenta que el poeta reflexiona sobre varios conceptos que Otto describe de singular manera en su libro, pero son sólo dos los que interesan a este estudio; me refiero a lo sagrado o numinoso y a la otredad, conceptos que son fundamentales para entender la poética paciana. En primera instancia, lo sagrado para Octavio Paz es:

Erotismo, pero es algo que traspasa el impulso sexual; es un fenómeno social, pero es otra cosa. Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con amor y poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos (Paz, 136).

Mientras que para Otto lo sagrado corresponde a lo *numinoso*, neologismo que recoge de mejor manera el significado de lo que acontece al espíritu.

Forjo, desde luego, un neologismo: lo numinoso (pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, luminoso, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*); y hablo de una categoría peculiar, lo *numinoso*, explicativa y valorativa, y de una disposición o temple *numinoso* del ánimo, que sobreviene siempre que aquélla se aplica. Pero como es enteramente *sui generis*, no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; sólo cabe dilucidarla. Únicamente puede facilitarse su comprensión de esta manera: probando a guiar al oyente por medio de sucesivas delimitaciones, hasta el punto de su propio ánimo en donde tiene que despuntar, surgir y hacerse consciente. Este procedimiento se facilita señalando los análogos y los contrarios más característicos de lo numinoso en otras esferas del sentimiento más conocidas y familiares, y añadiendo: “Nuestra incógnita no es eso mismo, pero es afín a eso y opuesta a aquello. ¿No se te ofrece ahora por *sí misma*?”. Quiere decirse, en suma, que nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra, sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu. (Rudolf Otto, *Lo santo*, 15).

Así pues, tanto Paz como Otto refieren a lo sagrado o *sacer* como un estado en el hombre que no se puede definir o conceptualizar, pero que no por ello deja de existir; por tanto,

ambos mencionan que la existencia de ese estado se encuentra en la esencia o raíz de la persona; lo sagrado es algo que se encuentra en el interior de todo hombre.

Lo sagrado no es sino la expresión de un disposición divinizante, innata en el hombre. Estamos, pues, en presencia de una suerte de “instinto religioso”, que tiende a tener conciencia de sí y de sus objetos “gracias al desarrollo del oscuro contenido de esa idea *a priori* de la que él mismo ha surgido”. El contenido de las representaciones de esa disposición original es irracional, como el *a priori* mismo en que se asienta, porque no puede ser reducido a razones ni a conceptos: “La religión es una tierra incógnita para la razón”. El objeto numinoso es lo radicalmente extraño a nosotros, precisamente por inasible para la razón humana. Cuando queremos expresarlo no tenemos más remedio que acudir a imágenes y paradojas (Paz, 140).

Y es a partir de imágenes y paradojas que lo poético nos conduce a lo numinoso. ¿Y qué es lo numinoso? Para Rudolf Otto es un neologismo de *numen*¹⁷ que no puede definirse de manera estricta, sólo cabe dilucidarlo a partir de analogías. Pero conviene advertir que un aspecto de lo numinoso presenta dos elementos que manifiesta la poesía de manera más explícita, me refiero a la paradoja y a la antinomia. De esta manera, tanto lo numinoso como lo poético se consideran inaprehensibles e incomprensibles porque escapan a nuestros conceptos y muchas veces parecen ir contra la razón o, de manera más extrema, presentan afirmaciones que parecen estar en antagonismo inconciliable e irresoluble con otras. De ahí que no pueden explicarse en el sentido estricto de la palabra, sólo pueden suscitarse o sugerirse.

En definitiva, la imagen y la paradoja son los medios con los que cuenta el poeta para acceder a lo sagrado. De ahí que Paz diga que la experiencia de lo sagrado es parecida a la experiencia poética, ya que se trata de un salto mortal, un cambio de naturaleza que no es otra cosa que regresar a nuestra naturaleza original.

¹⁷ El significado de *numen* en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, menciona los siguientes significados: señal, indicación, voluntad, orden, poder divino, providencia, gobierno de Dios, divinidad, majestad, oráculo.

La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su pérdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos. Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros (137).

En esta cita hay que destacar tres temas para hacer hincapié en la relación entre lo sagrado y lo poético: primero, la comparación entre la experiencia poética y la religiosa; segundo, la revelación de la naturaleza original del hombre a través de la poesía; y tercero, la presencia de la otredad.

Como dije anteriormente para Paz la experiencia religiosa es similar a la experiencia poética y también a la experiencia amorosa:

Todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos (141).

Por lo tanto, estas experiencias, para la poética paciana, revelan nuestra condición original, es decir, nuestro propio ser; ya que manifiesta las dos caras de nuestra condición: vida y muerte en una totalidad.

El acto poético, el poetizar, el decir del poeta –independientemente del contenido particular de ese decir- es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición. Hable de esto o de aquello, de Aquiles o de la rosa, del morir o del nacer, del rayo o de la ola, del pecado o de la inocencia, la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. Como el existir mismo, como la vida que aun en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida (148).

Finalmente, en la relación de lo sagrado y lo poético interviene un concepto que muestra una faceta del ser: la otredad. “Esto que está frente a nosotros –árbol, montaña, imagen de piedra o de madera, yo mismo que me contemplo- no es una presencia natural. Es otro. Está habitado por lo Otro. La experiencia de lo sobrenatural es experiencia de lo Otro” (129).

Para Rudolf Otto, la otredad se manifiesta como “*Mysterium tremendum*”, que no es otra cosa que lo oculto, lo secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano ni familiar, un misterio que hace temblar porque es ajeno o extraño a nosotros.

Pero esos estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Por lo tanto, el extraño, el otro es nuestro doble. Otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida que es ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. Al decir de Paz, se produce la unidad.

3.4 Ámbito Histórico

El poema es un tejido de palabras perfectamente fechables y un acto anterior a todas las fechas: el acto original con el que principia toda historia social o individual; expresión de una sociedad y, simultáneamente, fundamento de esa sociedad, condición de su existencia. Sin palabra común no hay poema; sin palabra poética, tampoco hay sociedad, Estado, Iglesia o comunidad alguna. La palabra poética es histórica en dos sentidos complementarios, inseparables y contradictorios: en el construir un producto social y en el de ser una condición previa a la existencia de toda sociedad.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

Paz afirma en la *Introducción de El arco y la lira* que el poema es “expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito” (13). En esta frase se presenta la paradoja del tiempo en la poesía; por una parte, Paz habla de la poesía como la expresión de la comunidad; y por otra, afirma que la poesía niega a la historia, ya que la poesía para realizarse como poema siempre se apoya en algo ajeno a ella, pero sin lo cual no podría encarnar (185). En este caso los elementos ajenos: el lenguaje, la comunidad y la historia, ya que sin ellos el poema no tendría sentido ni existencia. Así pues, a partir de la relación que tiene el poema con la comunidad y el tiempo, nombro a este ámbito como histórico.

En primera instancia, hay que recordar que la poesía aunque no sea definible sí puede ser explicada desde diversos ámbitos, y uno de ellos podría ser la historia. Por eso, para Paz, la poesía “no tendría sentido ni existencia sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta” (185). Así pues, la comunidad es fundamento importante para entender el binomio poesía-historia.

Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto. Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían *La Iliada* ni *La Odisea*; pero sin esos poemas tampoco habría existido la realidad histórica que fue Grecia (185-186).

Por lo tanto, la poesía es la expresión histórica de la sociedad; de ahí que para la poética paciana, la poesía resulta fundacional para un pueblo. Gracias a la palabra común, hay poema; ya que sin la palabra poética no hay sociedad, Estado, Iglesia o comunidad. La

palabra poética, dice Paz, es histórica en dos sentidos complementarios, inseparables y contradictorios: construye un producto social y posee una condición previa a la existencia de toda sociedad (186).

El lenguaje que alimenta al poema no es, al fin de cuentas, sino historia, nombre de esto o aquello, referencia y significación que alude a un mundo histórico cerrado y cuyo sentido se agota con el de su personaje central: un hombre o un grupo de hombres. Al mismo tiempo, todo ese conjunto de palabras, objetos, circunstancias y hombres que constituyen una historia arranca de un principio, esto es, de una palabra que lo funda y le otorga sentido. Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar. Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente. Es algo que vuelve a acontecer apenas unos labios pronuncian los viejos hexámetros, algo que siempre está comenzando y que no cesa de manifestarse. La historia es el lugar de encarnación de la palabra poética (186).

Hay que puntualizar un aspecto de la historia para entender por qué Paz la entiende como el lugar de encarnación de la palabra poética: se trata de la conceptualización del tiempo. Para Paz, el tiempo se entiende como lineal y como circular. El tiempo lineal es una sucesión de hechos que se pueden medir o referir a una fecha, mientras que el tiempo circular es perpetuamente susceptible de repetirse una y otra vez. Este último tiempo se conoce también como tiempo mítico o arquetípico, *in illo tempore*, por ser un tiempo imposible de fechar, ya que es siempre un comienzo absoluto que sólo existe re-engendrándose, un momento fundamentalmente poético, *poiesis*.

Siguiendo a Paz, el poema rompe con el tiempo cronológico porque no sólo expresa un hecho sucedido, sino que gracias al ritmo puede re-encarnar indefinidamente, ya que el tiempo del poema no es pasado ni futuro, sino un presente que constantemente se recrea al momento de leerlo.

Y esta virtud de ser ya para siempre presente, por obra de la cual el poema se escapa de la sucesión y de la historia, lo ata más inexorablemente a la historia. Si es presente, sólo existe en este ahora y aquí de su presencia entre los hombres. Para ser presente el poema necesita hacerse presente entre los hombres, encarnar en la historia. Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente. Dentro de la historia –y más: historia- porque sólo vive encarnado, re-engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunión poética. Sin la historia –sin los hombres, que son el origen, la substancia y el fin de la historia- el poema no podría nacer ni encarnar; y sin el poema tampoco habría historia, porque no habría origen ni comienzo (187).

Ahora bien, esta reflexión acerca del tiempo del poema determina su pertenencia al ámbito histórico en el que se desenvuelve, es decir, el poema va a ser un producto social y también una forma de creación con un tiempo propio. De ahí que Paz diga que el poema es tiempo arquetípico en la medida en que se crea y se recrea constante e indefinidamente la experiencia concreta de un pueblo o grupo.

Esta manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y un aquí determinados. El poema es tiempo arquetípico; y por serlo, es tiempo que encarna en la experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta. Esta posibilidad de encarnar entre los hombres lo hace manantial, fuente: el poema da de beber el agua de un perpetuo presente que es, asimismo, el más remoto pasado y el futuro más inmediato (188).

El poema por tanto es histórico de dos maneras; la primera, como producto social y la segunda, como creación que trasciende lo histórico, por ser tiempo arquetípico.

La segunda manera de ser histórico del poema es, por tanto, polémica y contradictoria: aquello que lo hace único y separa del resto de las obras humanas es su transmutar el tiempo sin abstraerlo, y esa misma operación lo lleva, para cumplirse plenamente, a regresar al tiempo (188).

Así la relación entre poema e historia no presenta conflicto alguno, ya que el poema se entiende como un producto social, en tanto que es un testimonio histórico. La ambivalencia del poema no proviene de la historia, sino en la naturaleza del mismo poema. Es decir, el conflicto no es entender de una u otra manera el concepto de tiempo, sino de comprender la doble operación que realiza el poema con el tiempo; por una parte, la transmutación del tiempo histórico en arquetípico (porque la experiencia del poema constantemente se recrea al momento de ser leído); y por otra, la encarnación en un momento determinado, fechable.

Este doble movimiento constituye la manera propia y paradójica de ser de la poesía. Su modo de ser histórico (del poema) es polémico. Afirmación de aquello mismo que niega: el tiempo y la sucesión (189).

La discordia latente en todo poema es una condición de su naturaleza y no se da como desgarradura. El poema es una unidad que sólo logra constituirse por la plena fusión de los contrarios. No son dos mundos extraños los que pelean en su interior: el poema está en lucha consigo mismo. Por eso está vivo (189).

El poeta consagra siempre una experiencia histórica que puede ser personal, comunitaria o ambas cosas a un mismo tiempo. Ahora bien, no hay que olvidar que el poeta es considerado por Paz, como un ser aparte porque siempre dice otra cosa. Así en “La consagración del instante” dice:

La índole misma del decir poético provoca el recelo. No es tanto aquello que dice el poeta, sino lo que va implícito en su decir, su dualidad última e irreductible, lo que otorga a sus palabras un gusto de liberación. La frecuente acusación que se hace a los poetas de ser ligeros, distraídos, ausentes, nunca del todo en este mundo, proviene del carácter de su decir. La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades (190).

La poesía nunca puede ser del todo histórica por la presencia de la imagen, ya que ésta nunca presenta esto o aquello de la manera en la que aparece en el mundo, sino *esto* y

aquello al mismo tiempo o incluso esto como aquello. En otras palabras, la imagen juega con el sentido y significado de las palabras para presentar algo más que la realidad, por eso Paz menciona que esta condición determina que la poesía no sea distinta a la naturaleza humana.

La condición dual de la palabra poética no es distinta a la de la naturaleza del hombre, ser temporal y relativo pero lanzado siempre a lo absoluto. Este conflicto crea la historia. Desde esta perspectiva, el hombre no es mero suceder, simple temporalidad. Si la esencia de la historia consistiese sólo en el suceder un instante a otro, un hombre a otro, una civilización a otra, el cambio se resolvería en uniformidad, y la historia sería naturaleza. En efecto, cualesquiera que sean sus diferencias específicas, un pino es igual a otro pino, un perro es igual a otro perro; con la historia ocurre lo contrario: cualesquiera que sean sus características comunes, un hombre es irreductible a otro hombre, un instante histórico a otro instante. Y lo que hace instante al instante, tiempo al tiempo, es el hombre que se funde con ellos para hacerlos únicos y absolutos. La historia es gesta, acto heroico, conjunto de instantes significativos porque el hombre hace de cada instante algo autosuficiente y separa así al hoy del ayer. En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea (191).

De manera que la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, por lo cual el poeta no sólo habla del acto de crear y nombrar, sino de repetir y de recrear al poema en todo aquello que nombra porque al hacerlo, revela lo que somos.

La novedad de los grandes poetas de la Antigüedad proviene de su capacidad para ser otros sin dejar de ser ellos mismos. Así, aquello de que habla el poeta (el esto y el aquello: la rosa, la muerte, la tarde soleada, el asalto a las murallas, la reunión de los estandartes), se convierte para el lector, en eso que está implícito en todo decir poético y que es el núcleo de la palabra poética: la revelación de nuestra condición y su reconciliación consigo misma. Esta revelación no es un saber de algo, o sobre algo, pues entonces la poesía sería filosofía. Es un efectivo volver a ser aquello que el poeta revela que somos; por eso no se produce como un juicio: es un acto inexplicable excepto por sí mismo y que nunca asume una forma abstracta. No es una explicación de nuestra condición, sino una experiencia en la que nuestra condición, ella misma, se revela o manifiesta (192).

Hay que destacar una idea interesante en esta cita: el lector y su papel con el poema. Paz en este capítulo hace referencia a la lectura del poema y su experiencia, de igual manera

expone el papel que desempeña el lector en este triángulo comunicativo (poeta-poema-lector). Para Paz, al recrear las palabras del poema, el lector revive la aventura que tuvo el poeta y ejercita esa libertad en la que se manifiesta nuestra condición.

También nosotros (los lectores) nos fundimos con el instante para traspasarlo mejor, también, para ser nosotros mismos, *somos otros*. La experiencia descrita en los capítulos anteriores la repite el lector. Esta repetición no es idéntica, por supuesto. Y precisamente por no serlo, es valedera. Es muy posible que el lector no comprenda con entera rectitud lo que dice el poema: hace muchos años o siglos fue escrito y la lengua ha variado; o fue compuesto en una región alejada, donde se habla de un modo distinto. Nada de esto importa. Si la comunión poética se realiza de veras, quiero decir, si el poema guarda aún intactos sus poderes de revelación y si el lector penetra efectivamente en su ámbito eléctrico, se produce una re-creación. Como toda re-creación, el poema del lector no es el doble exacto del escrito por el poeta. Pero si no es idéntico por lo que toca al esto y al aquello, sí lo es en cuanto al acto mismo de la creación: el lector recrea el instante y se recrea a sí mismo. El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo (192).

Así pues, la experiencia poética –del poeta o del lector- no enseña ni dice nada sobre la libertad, más bien es la experiencia de esa libertad para conocer al hombre. La gran diversidad de poemas que registra la historia es muestra de que esta experiencia presenta al hombre, tal cual es su naturaleza: la paradoja.

3.5 Ámbito Artístico

Un estilo artístico es algo vivo, una continua invención dentro de cierta dirección. Nunca impuesta desde fuera, nacida de las tendencias profundas de la sociedad, esa dirección es hasta cierto punto imprevisible, como lo es el crecimiento de las ramas del árbol.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

Cuando Paz nos dice en su *Introducción* que la poesía es “experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas, creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos” (13) hace referencia a un ámbito artístico. Determino esto, dado que las frases anteriormente expuestas son fundamentos o características de lo que llamamos arte. Existen diversas concepciones del arte. Para mostrar la diversidad de las aproximaciones, me remito a la síntesis que establece Adolfo Sánchez Vázquez, quien habla de Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Freud, Croce, Lukacs, Maritain, Brecht y Lévi-Strauss, filósofos que en mayor o menor medida han influido en Octavio Paz:

Para Platón (el arte) es una apariencia respecto de la verdadera realidad: el mundo de las ideas. Aristóteles, refiriéndose particularmente a la poesía, ve en él una reproducción imitativa. Kant distingue el arte de la naturaleza, la ciencia y el trabajo (el oficio) y habla de un arte estético o bello como modo de representación que place en el mero juicio de sí mismo, no mediante un concepto. Para Croce el arte es, ante todo, intuición, entendida como expresión o actividad formadora interna. Lukacs considera que el arte es un reflejo específico de la realidad. Hegel no sólo se plantea el problema de la naturaleza del arte que él considera como un producto de la actividad humana, dirigido a los sentidos, que tiene su fin en sí mismo, sino también el de la necesidad que el hombre tiene de producir obras de arte. ¿Se trata de algo accidental o de una tendencia fundamental del ser humano? El problema para Freud es también el de su origen (que encuentra en la fantasía inconsciente) y el de la función que cumple en nuestra vida psíquica (proporcionar un goce que disfraza y suprime las represiones). Maritain define el arte como una virtud del intelecto práctico, que debe distinguirse de la moralidad, ya que se refiere a la bondad de la obra, no a la del artista como hombre. Queda planteado así el problema de las relaciones entre arte y moral. Para Bertolt Brecht el problema del goce o aprovechamiento del arte es inseparable de la disposición o capacidad (que puede ser desarrollada) de observar el arte, es decir, de cierta participación en el trabajo del artista. Por ello, habla de “observación del arte y arte de la observación”. Claude Lévi-Strauss considera el arte como un lenguaje o sistema de signos cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con un objeto (Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, 39).

Por su parte, Paz entiende al arte como algo vivo que constantemente se recrea a partir de determinada sociedad, esto es, se inspira en las creencias e ideales de una comunidad y se nutre de su lenguaje que expresa una visión del mundo.

Hay que recordar que anteriormente, el autor señalaba que las palabras del poeta son también las de su comunidad, ya que toda palabra implica siempre a dos: el que habla y el que oye. “El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad” asevera Paz, en un ensayo de la *Antología de textos de estética y teoría del arte* (“Poesía y lenguaje”, 325).

Ahora bien, la relación entre poesía y arte toma como punto de partida en *El arco y la lira*, la estipulación de las diferencias entre el arte comunal y el arte oficial, pero es *En los hijos del limo* donde Paz aborda de una manera más detallada y crítica esta relación entre poesía y arte.

Para Paz es urgente desvanecer la confusión entre el llamado “arte comunal” o “colectivo” y el arte oficial, ya que para él:

Uno es el arte que se inspira en las creencias e ideales de una sociedad; otro, el arte sometido a las reglas de un poder tiránico. Diversas ideas y tendencias espirituales –el culto de la *polis*, el cristianismo, el budismo, el Islam, etc.- han encarnado en Estados e Imperios poderosos. Pero sería un error ver el arte gótico o romántico como creaciones del Papado o la escultura de Mathura como la expresión del imperio fundado por Kanishka. El poder político puede canalizar, utilizar y –en ciertos casos- impulsar una corriente artística. Jamás puede crearla. Y más: en general su influencia resulta, a la larga, esterilizadora (Paz, *El arco y la lira*, 287 y 288).

Por lo tanto, las relaciones entre el Estado y la creación artística dependen de la naturaleza de la sociedad a la que pertenecen, ya sea que se trate de civilizaciones ritualistas, como sería el caso de la sociedad azteca o egipcia, donde la presencia de lo sagrado se refleja también en el Estado, o bien, en el arte del Imperio, donde el arte aspira a lo sagrado, ya que no se está frente a un Estado religioso, sino ante una religión de Estado. Por lo tanto, el estilo oficial es la negación de la espontaneidad creadora.

Los grandes imperios tienden a uniformar el rostro cambiante del hombre y a convertirlo en una máscara indefinidamente repetida. El poder inmoviliza, fija en un solo gesto – grandioso, terrible o teatral y, al fin, simplemente monótono- la variedad de la vida. “El Estado soy yo” es una fórmula que significa la enajenación de los rostros humanos, suplantados por los rasgos pétreos de un yo abstracto que se convierte, hasta el fin de los tiempos, en el modelo de toda una sociedad. El estilo que a la manera de la melodía avanza y teje nuevas combinaciones, utilizando unos mismos elementos, se degrada en mera repetición (287).

Así, el Estado puede imponer una visión del mundo o estipular lo que sí y lo que no es arte, pero carece de fecundidad para crear un arte valioso, ya que cada vez que intenta convertirlo en instrumento de sus fines, termina degradándolo.

Por otra parte, es necesario para este estudio mencionar que la poesía de Paz abrevia de tres grandes corrientes artísticas: romanticismo, simbolismo y vanguardias.

A partir del romanticismo, Paz recupera la concepción crítica del arte, del mundo y de sí mismo y la condición sagrada de la poesía. Este movimiento influye notablemente en el autor, ya que para él es la primera de las revoluciones poéticas que destacan el inconsciente, el sueño y el erotismo frente al racionalismo imperante en esa época. Uno de los autores románticos que más lo influyó es Novalis, con su visión del arte y lo sagrado sin presencia de la religiosidad a partir de un estado inmanente en el hombre. Otro aspecto importante del romanticismo que influyó en su pensamiento es la unión de la sociedad y la política con la poesía y el amor. Por otra parte, Paz sigue a Baudelaire en cuanto a la coexistencia de la analogía y la ironía en la poesía y en la vida misma.

En cuanto al simbolismo francés, Paz asimila la poesía de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud en lo tocante a la libertad en la escritura poética y a la sacralización del lenguaje. También el modernismo de Darío, López Velarde y Tablada influyó en Paz; la voluntad de creación de un lenguaje poético en Hispanoamérica y la capacidad para incorporar

anglicismos, galicismos, neologismos y arcaísmos, así como la musicalidad del verso y la exploración rítmica.

Está por último, el surrealismo y el pensamiento de André Breton, en el que la rebeldía y el espíritu revolucionario constituyen el motor del espíritu humano. El surrealismo es subversivo porque quebranta la realidad socialmente aceptada por medio de sueños, estados de locura y sueños divinos. Intenta suprimir las diferencias entre el yo y el inconsciente; privilegia la escritura automática y el poder creador de las palabras, así como los valores poéticos por encima de los racionales. Plantea la liberación y la consiguiente supresión del yo a partir del contacto con el espíritu y plantea el amor como vía para el conocimiento del ser. Como el romanticismo, hablará de una sacralidad fuera del ámbito religioso. De ahí que la influencia de Paz fuera André Breton.

Estos movimientos artísticos, presentes en la construcción de su poética, si bien sólo referidos en *El arco y la lira*, son estudiados a detalle en *Los hijos del limo*, donde Paz expone la historia literaria de Occidente.

3.6 Ámbito Mítico

Imaginación y razón, en su origen una y la misma cosa, terminan por fundirse en una evidencia que es indecible excepto por medio de una representación simbólica: el mito. En suma, la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto. Poesía y filosofía culminan en el mito.

Octavio Paz, *El arco y la lira*.

Cuando Paz expresa que la poesía es “Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata.

Visión, música, símbolo” (13). Se puede inferir que se está hablando de un ámbito mítico porque se refiere al origen, a la relación con lo sagrado y a la presencia de lo simbólico, elementos que constituyen al mito. Por mito se entiende a la narración sagrada que resguarda todo lo que una cultura tiene como modelos ejemplares de conducta, a partir de los cuales los hombres constituyen su contexto de creencias y valores; por lo tanto, su razón de existencia.

En el prólogo de *Mitogramas*, Blanca Solares y Leticia Flores Farfán dicen:

Los mitos no son vanas fantasías, ni alucinados relatos fantásticos. “Cuando los mitos, como afirma Raimon Panikkar, se interpretan como narraciones sobrenaturales, porque tenemos una visión muy mezquina de lo natural, olvidamos que son el lenguaje de aquellos que creen que relatan algún aspecto de la realidad –bien natural, por cierto”. El mito comparece así como “historia sagrada” (Eliade), “relato funcional” o “acta notarial” que, al poner de manifiesto el “tiempo prestigioso de los comienzos”, el principio o *arché* que nos antecede y cobija, reitera y ratifica el sentido y consistencia de todo lo real, es decir, de todo el campo de sentido que el ámbito humano solicita (6).

En la historia del pensamiento, la reflexión sobre los mitos es inseparable del conocimiento, ya que fue siempre una vía para legitimar el saber cosmogónico. Por esta razón, *mythos* y *logos* son inseparables: el *logos* es el conocimiento a través de la razón, y el mito es el conocimiento a través de la experiencia y la intuición, es decir, lo irracional, es por eso que los antiguos pensadores griegos mencionaban que no se podía llegar a la verdad sin tener el conocimiento de ambos. Como menciona Julieta Espinosa en su estudio “Mitología y legitimación del conocimiento”:

[...] ¿Por qué persiste, entre los hombres, el cultivo de ambos campos? ¿Cuál es la necesidad que ha llevado a los hombres a mantener espacios de explicación, de justificación, de expresión que no derivan ni de una razón verdadera, ni de una ficción incoherente? ¿Es que el hombre, por su constitución, abriga en sus fibras íntimas tales requerimientos? (Julieta Espinosa, “Mitología y legitimación del conocimiento” en *Mitogramas*, p.12)

Ante estas preguntas, la autora responde que estos dos conocimientos son parte de la naturaleza humana, ya que su coexistencia radica en las variantes que cada uno propone, pues si con el *logos* se ha pretendido que su base sea la razón verdadera, o lo verdadero, con el *mythos* se han identificado facultades imposibles de relacionar con la razón.

Una de estas facultades imposibles es la presencia del símbolo, ya que lo simbolizado está siempre más allá de la forma que se nos presenta; por tanto, el símbolo supone vaciar la mente de todo significado preconcebido.

Para continuar con el análisis del concepto de mito y símbolo en la poética de Paz es necesario precisar el concepto de símbolo. Hay que tener en cuenta que símbolo viene del griego *symbolon*, formado de *sym* que indica un movimiento de reunificación de las partes separadas y *ballein*, lanzar (María del Carmen Valverde, *Sym-bolon*, 12). Por tanto, el símbolo es:

El signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones. Así, lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico o alegórico o figurado. Tiene dos partes. Una es conocida, nos pertenece; es con la que iremos en busca de la otra, la que embona con ella, con la cual y sólo con la cual se cumple la simbolización, se lleva a cabo el acontecimiento de simbolicidad. Esa otra parte que nos falta, con la que nos conecta la que poseemos, es precisamente la mejor. Tenemos la parte individual o concreta del símbolo, y ella nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual. Al juntarse las dos partes, hay un límite en el que se unen, se conectan. Ese es límite analógico. La parte del símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es la superior o trascendente, o trascendental, supera lo empírico (Mauricio Beuchot, *Sym-bolon*, 76).

Por ejemplo, en “Piedra de sol” (Octavio Paz, *La estación violenta*, P.82) se puede observar esta relación de contrarios, ya que el símbolo alude tanto a la parte afectiva como a la parte cognoscitiva del hombre, pues conecta lo emocional y lo conceptual, lo inconsciente y lo consciente, lo sensorial y lo espiritual.

Puerta del ser, despiértame, amanece
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
el reino de pronombres enlazados,

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

(vv.554-570)

En estos versos es interesante ver cómo la imagen de pronombres personales que se entrelazan muestran una paradoja que concluye en la primera persona del plural. Esta paradoja es la imagen que nutre al símbolo para mostrar lo que el poeta nos presenta: una identidad compartida o en conjunto. También es importante observar que los versos se inician con un apóstrofe (*Puerta del ser, despiértame, amanece/ puerta del ser: abre tu ser, despierta*) seguido de una anáfora (déchame ver el rostro de este día, déchame ver el rostro de esta noche/ para mirar mi rostro y que te mire, para mirar la vida hasta la muerte). A pesar de que el poeta se dirige a un ser inanimado, se entiende que está realizando una reflexión o meditación o, como lo diría Heidegger, se realiza la pregunta que pregunta por el ser. Esto se entiende gracias a la imagen simbólica que crea o manifiesta la poesía.

En cuanto a lo poético, la poesía se vale del símbolo para crear metáforas de la realidad. Sobre esto, Paz afirma:

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos:

el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos (Paz, 34).

El símbolo muestra la realidad de las cosas y de los seres, por lo que contiene siempre un significado doble: uno expreso y otro escondido. Por ello es siempre intercesor, experto en conducir a lo oculto. ¿Y qué es lo oculto sino la presencia del Ser?

De ahí, que el mito y la poesía se sirvan del símbolo para explicar la presencia del ser; por eso el mito, la poesía y el símbolo son ontológicos.

Por eso el concepto de Ser es una especie de símbolo. Es un concepto extraño. No es perfecto. Al ser análogo, tiene sus oscuridades, su lado oscuro. Es un concepto como se veía en el barroco, con claroscuros. Pero eso es suficiente. La poca luz que arroja basta para conocer, aun sea de manera incompleta y casi indirecta, el ser, la realidad, el fundamento. Es un fundamento que está más allá, que casi se adivina, pero que se ve o se toca, cognoscitivamente, porque su carácter simbólico nos conecta con él. No es un concepto claro y distinto, casi vacío; es un concepto claroscuro, confuso, distinto, analógico. Pero con ello no renuncia a dar a conocer, a significar. Sólo se retrae en la modestia (Beuchot, 80).

Ahora en poesía, Paz expresa que el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo (Paz, 34). Por eso, para Paz el lenguaje es simbólico porque trata de poner en relación dos realidades distintas: el hombre y las cosas que éste nombra, pero es a partir de la poesía que estas dos realidades heterogéneas encuentran una equivalencia, en donde no desaparecen ni las cosas en su forma particular ni tampoco desaparece el hombre individual. Esto se logra gracias a la metáfora. Así, el lenguaje va a ser inseparable del

hombre; ya que con el lenguaje, el hombre va a dar respuesta a lo que acaece en el mundo, dando lugar a la formación de mitos.

Ahora bien, “el mito resguarda y custodia todo lo que una comunidad humana estima como modelos ejemplares de conducta o paradigmas en los cuales los hombres conforman su campo de creencias, saberes y comprensiones” (Solares y Flores Farfán, *Mitogramas*, 6).

Ahora es necesario exponer la relación que observa Paz entre poesía y mito, pues para él, el mito contiene la vida humana en su totalidad y por medio del ritmo actualiza un pasado arquetípico, es decir, un pasado que potencialmente es un futuro dispuesto a encarnar en un presente (Octavio Paz, 63). Así, el orden mítico invierte el sentido lógico del tiempo: el pasado es un futuro que desemboca en el presente (62). La fecha mítica no muere; siempre se está repitiendo, o mejor dicho, encarnando. Lo que distingue al tiempo mítico de cualquier representación del tiempo es su condición arquetípica¹⁸. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser (63).

Para Paz la representación mítica del tiempo es rítmica, es decir, invoca al tiempo original, al momento primigenio de creación; por eso afirma que el tiempo arquetípico es recreación. De ahí que en el poema, el tiempo cotidiano sufra una transformación: deje de ser lineal para convertirse en un tiempo cíclico a partir del ritmo.

¹⁸ Según Jung, los arquetipos o imágenes primordiales son “formas o imágenes colectivas que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos y, al mismo tiempo, como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente”. Son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas. Los arquetipos en sí mismos son inaccesibles: los llegamos a conocer, y nunca totalmente, porque se materializan en símbolos concretos. Su carácter primordial no alude solo a que son muy antiguas en la historia del hombre, sino que pueden generarse en cualquier otro periodo histórico, incluso en el actual. Los arquetipos no son ideas innatas heredadas tal cual, sino formas, tendencias, patrones que subyacen a la formación de símbolos. Ejemplos: el arquetipo del niño milagroso (por ejemplo Cristo, Hermes, Zeus, etc.), el arquetipo de la madre universal (por ejemplo la madre naturaleza, la “abuela” en ciertos indios, o el principio femenino de las religiones orientales), el arquetipo del héroe, el arquetipo de la conservación (el fuego eternamente vivo de Heráclito o el principio de conservación de la física), etc. En ciertas ocasiones (por ejemplo en los mitos y los sueños), el individuo puede sacar a la superficie estos arquetipos (Progoff Ira, *La psicología de Jung y su significación social*, 103)

Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó”, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar [...] Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo (64).

Así pues, el tiempo del poema es un tiempo arquetípico que constantemente se está recreando en el momento en que un lector repite o lee los versos. Bajo esta visión de tiempo, la narración o historia del poema también cobra un nuevo significado, nos presenta realidades míticas que fundan un sentido.

3.7 **Ámbito Social**

¿Es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora? Este libro no se propuso contestar a esta pregunta: su tema fue una reflexión sobre el poema. No obstante, la imperiosa naturalidad con que aparece al principio y al fin de la meditación, ¿no es un indicio de su carácter central? Esa pregunta es la pregunta.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

La pregunta tiene dos términos antagónicos, pero complementarios: no hay poesía sin sociedad y no hay sociedad sin poesía; la manera de ser social de la poesía es contradictoria porque por un lado afirma, y por el otro, niega simultáneamente al habla, es decir, afirma y niega la lengua que se usa cotidianamente. Ahora bien, a pesar de estas diferencias, la

poesía y la sociedad no pueden estar desvinculadas, ya que una necesita de la otra para existir.

Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras. Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia, los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada (254).

En la cita anterior, Paz habla de la transformación de la sociedad en una sociedad creadora, donde el poema viva y sea imagen encarnada:

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos. Esa sociedad sería libre porque, dueña de sí, nada excepto ella misma podría determinarla; y solidaria porque la actividad humana no consistiría, como hoy ocurre, en la dominación de unos sobre otros (o en la rebelión contra ese dominio), sino que buscaría el reconocimiento de cada uno por sus iguales o, más bien, por sus semejantes (254).

Aquí Paz hace referencia a esta idea romántica y revolucionaria de una sociedad libre y comunitaria, en donde la poesía tendría un papel más activo, más práctico. Esto tiene una relación con la postura política de Paz, ya que aquí toma una postura ética, pues trata de la utopía de la acción de la poesía en la comunidad, lo que históricamente no ha dejado de plantear problemas. En este punto, afirma Paz:

Una descripción de la superficie de la sociedad contemporánea debería comprender otros rasgos no menos turbadores: el agresivo renacimiento de los particularismos raciales, religiosos y lingüísticos al mismo tiempo que la dócil adopción de formas de pensamiento y conducta erigidas en canon universal por la propaganda comercial y política; la elevación del nivel de vida y la degradación del *nivel de la vida*; la soberanía del objeto y la deshumanización de aquellos que lo producen y lo usan; el predominio del colectivismo y la evaporación de la noción del prójimo. Los medios se han vuelto fines: la política económica en lugar de la economía política; la educación sexual y no el conocimiento por el erotismo; la perfección del sistema de comunicaciones y la anulación de los interlocutores; el triunfo del signo sobre el significado en las artes y, ahora, de la cosa sobre la imagen... Proceso circular: la pluralidad se resuelve en uniformidad sin suprimir la discordia entre las naciones ni la escisión en las conciencias; la vida personal, exaltada por la publicidad, se

disuelve en vida anónima; la novedad diaria acaba por ser repetición y la agitación desemboca en la inmovilidad. Vamos de ningún lado a ninguna parte. *Como el movimiento en el círculo*, decía Raimundo Lulio, *así es la pena en el infierno* (255,256).

Para Paz, Rimbaud, el poeta vidente, fue el primer poeta que vio la realidad como la forma infernal o circular del movimiento, ya que su obra es una condena a la sociedad moderna y a la poesía tradicional; por eso, para Rimbaud, el nuevo poeta tendría que crear un nuevo lenguaje, un lenguaje universal, en donde el poeta pudiera definir un presente y un futuro, y donde la poesía tuviere una función profética.

Sin duda, la nueva poesía no repetirá las experiencias de los últimos cincuenta años, ya que son irrepetibles; el poeta tendrá que encontrar una imagen del mundo, además de la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos, operativos, a partir de cuales enfrentar la crisis del significado.

Así pues, aunque la técnica¹⁹ implique una incesante invención, nada dice sobre nuestro futuro ni constituye tampoco un ámbito donde el hombre pueda contemplar el mundo y el universo. La técnica sólo puede ofrecerle al hombre una ruptura en el tiempo.

La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esa configuración es el poema. Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda (264).

En el ámbito de la técnica, el hombre aparece vulnerable, o como lo dice Paz: “gracias a la técnica el hombre se encuentra, después de miles de años de filosofías y religiones, a la intemperie” (265). La sociedad moderna vive en un ahora no proyectado a un futuro, sino en un presente instantáneo, en donde la universalidad de la técnica ha hecho del planeta un

¹⁹ Paz entiende por técnica al saber que aspira a sustituir la realidad real por un universo de mecanismos (262).

espacio homogéneo; por eso, la poesía se ha convertido en una búsqueda en el ahora y el aquí.

El tiempo del poeta: vivir al día; y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese acabar ahora mismo. Así, la imaginación no puede proponerse sino recuperar y exaltar –descubrir y proyectar- la vida concreta de hoy (266).

El poeta, al hablar del aquí y del ahora, se enfrenta a la incertidumbre del porvenir, y este sentido de incertidumbre lo comparte con todos los hombres, porque de momento se ha cortado todo lazo de unión entre el pasado y el futuro. Vivimos en un presente interminable; de ahí que el futuro aparezca desfigurado. Por lo tanto, la misión del nuevo poeta es preguntarse por la búsqueda de ese porvenir.

Una imagen de Heráclito fue el punto de partida de este libro. A su fin me sale al encuentro: la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispara más allá de sí mismo. Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende. Quizá conciencia histórica y necesidad de trascender la historia no sean sino los nombres que ahora damos a este antiguo y perpetuo desgarramiento del ser, siempre separado de sí, siempre en busca de sí. El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus semejantes: ser el mundo sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia (284).

Así pues, la poesía en la actualidad tiene un papel fundamental en la identidad del ser humano, sobre todo en la relación que éste tiene con los demás. Se trata de un ámbito social donde la poesía debe ser entendida simultáneamente desde lo colectivo y lo personal, a partir de monólogos y diálogos, ya sea por medio del poeta, del poema o del lector, o bien a través de su interacción. De esta manera afirma Paz que la poesía es voz del pueblo, lengua de los escogidos y palabra del solitario.

CONCLUSIONES

Este estudio llega a las siguientes conclusiones:

- 1) Octavio Paz fue el intelectual mexicano con mayor proyección mundial y el que mejor abordó las preocupaciones y temáticas del siglo XX, no sólo en el ámbito literario, sino en el artístico y en el político, además fue uno de los escritores más productivos de las letras mexicanas. Se puede afirmar que se trata, no sólo de un escritor o poeta, sino de un pensador cuya obra representa la *summa* del pensamiento moderno, en el sentido que lo entiende la filosofía, esto es, la síntesis o recopilación de todas las partes de una disciplina, ciencia o facultad.
- 2) *El arco y la lira* es un libro que consiguió estructurar un análisis profundo sobre la creación poética que, lejos de pretender establecer un modelo, se dirige a la raíz de la poesía no sólo como una visión literaria, sino como una concepción del mundo para entender al hombre y su universo.
- 3) La poesía no es un poema ni necesariamente se encuentra en alguno, pero es a partir de lo poético como ésta se manifiesta o revela plenamente en el poema, así que todo poema será único e irrepetible, ya que cada uno posee un estilo particular, esto es, una técnica con la que se construye su forma, pero no su contenido. Así, cada poema contiene un significado específico que muestra la esencia de las cosas a partir de la imagen.
- 4) El poema confiere identidad, no sólo al individuo, sino también a la comunidad porque nos explica lo que somos; le da sentido a las palabras que utilizamos y les hace recobrar su naturaleza originaria, su carácter polisémico. De manera que la

poesía es la expresión histórica de la sociedad; de ahí que para la poética paciana, la poesía resulta fundacional para un pueblo. Gracias a la palabra común, hay poema; ya que sin la palabra poética no hay sociedad, Estado, Iglesia o comunidad.

- 5) La revelación que hace la poesía sobre lo que somos no radica en explicar lo que sí y lo que no somos, a manera del conocimiento, sino lo que revela realmente la poesía es nuestra condición humana, es decir, la manifiesta. En consecuencia, el poema no explica ni enseña al ser sino lo presenta. Pero la poesía no sólo instaaura al ser, sino que también nos habla de otra cosa: de los dioses, de lo sagrado. Tanto Octavio Paz como Rudolf Otto se refieren a lo sagrado o *sacer* como un estado en el hombre que no se puede definir o conceptualizar, pero que no por ello deja de existir; por tanto, ambos afirman que la existencia de ese estado se encuentra en la esencia o raíz de la persona; lo sagrado es algo que se encuentra en el interior de todo hombre.
- 6) El símbolo muestra la realidad de las cosas y de los seres, por lo que contiene siempre un significado doble: uno expreso y otro escondido. Por ello es siempre intercesor, experto en conducir a lo oculto. Lo oculto es la presencia del Ser; de ahí que el mito y la poesía se sirvan del símbolo para explicarla y; por eso tanto el mito como la poesía son una forma de ontología.
- 7) El poema construye, al igual que el mito, un tiempo arquetípico que se recrea en la medida en que se repiten las frases poéticas en un incesante renacimiento. Esta coherencia poética se logra gracias al ritmo, pues el tiempo del poema es un tiempo arquetípico que constantemente se está recreando en el momento en que un lector repite o lee los versos. A partir de este tiempo, la narración o historia del poema

también cobra un nuevo significado, nos presenta realidades míticas que fundan un sentido.

- 8) La poética de la conciliación de los contrarios es la presentación de lo profano y lo sagrado a partir del fenómeno poético. Como se puede observar en *El arco y la lira* la poesía no es juicio ni interpretación: es expresión de la esencia humana; por eso hable de lo que hable, la poesía es un acto que constituye una revelación de nuestra condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

a) Directa

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, Primera edición (FCE, México: 1956), Segunda reimpresión, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1998.

_____. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

_____. *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988.

_____. "Poesía y lenguaje" en *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1991.

_____. *La estación violenta*, FCE, México, 2003.

_____. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, FCE, México, 2003.

b) Indirecta

Benavides, Manuel. "Claves filosóficas de Octavio Paz" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-345 (enero-marzo 1979), pp 343-345.

Castañón, Adolfo, Ramón Xirau, [et.al]. *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, CONACULTA / FCE, México, 1994.

Castañón, Adolfo. "Un hecho múltiple" en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, CONACULTA / FCE, México, 1994.

Durán, Manuel. "La estética de Octavio Paz" en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 8 (noviembre-diciembre 1956), pp 114- 136.

González de León, Teodoro. "El Museo de Octavio Paz" en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, CONACULTA / FCE, México, 1994.

Martínez, José Luis. "Imagen primera del poeta" en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Ediciones ERA, México, 2009.

Monsiváis, Carlos. "Octavio Paz y la izquierda" en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Ediciones ERA, México, 2009.

Montoya Ramírez, Enrique. *Octavio Paz: Cronología*, Ediciones de cultura hispánica, Madrid, 1989.

- Murillo González, Margarita. *Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz*, UNAM, México, 1987.
- Pastén, Agustín. *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, Pliegos, Madrid, 1999.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Relectura de *El arco y la lira*” en *Revista Iberoamericana*; v.37 núm.74 (enero-marzo 1971), pp 35-46.
- Rossi, Alejandro. “Borrador de un elogio” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Ruy Sánchez, Alberto. “Cuentos y cuentas de un Alarife Nómada” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Santí, Enrico Mario. “Entrevista con Octavio Paz: El misterio de la vocación”, en <http://www.letraslibres.com>
- _____. “Los derechos de la poesía” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Segade, Gustavo V. “La poética de Octavio Paz: una estética contemporánea” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 343-345 (enero-marzo 1979), pp 145-156.
- Sheridan, Guillermo. “La ciudad de la poesía mexicana” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Stanton, Anthony. “Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis poético” en *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, Ediciones El tucán de Virginia, México, 1994.
- _____. “Una poética histórica” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- _____, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo” en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Ediciones ERA, México, 2009.
- Torres Fierro, Danubio. “Un espíritu universal” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Ulacia, Manuel. “La conciliación de los contrarios” en *Octavio Paz en sus “Obras completas”*, CONACULTA / FCE, México, 1994.
- Usigli, Rodolfo. “Poeta en libertad” en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Ediciones ERA, México, 2009.

Verani, Hugo. "Confluencia entre el intelecto y la pasión" en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, CONACULTA / FCE, México, 1994.

Xirau, Ramón. "Palabra en acto" en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*, CONACULTA / FCE, México, 1994.

c) General

Aristóteles. *Poética*, prólogo de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.

Beuchot, Mauricio. "Hermenéutica, analogía, ícono y símbolo" en *Sym-bolon*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005.

Breton, André. *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005.

Cabrera, Isabel. "La experiencia religiosa: un enfoque fenomenológico", en *Teoría e Historia de las Religiones*, M. de la Garza y C. Valverde (compiladoras), UNAM, México, 1998.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 2001.

Castañeda Ortiz, María Guadalupe. *La poética de Octavio Paz en El arco y la lira*. Tesis de maestría. UNAM, 1999.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, México, 1967.

Ceserani, Remo. *Introducción a los estudios literarios*, Crítica, Barcelona, 2004.

Cohen, Esther. *La palabra inconclusa*, UNAM, México, 2005.

Colodenco, Daniel. *Génesis: el origen de las diferencias*, Lilmod, Argentina, 2006.

De la Cruz, San Juan. *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.

De Teresa Ochoa, Adriana María. *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*. Tesis de Doctorado. UNAM, 2005.

Espinosa, Julieta. "Mitología y legitimación del conocimiento" en *Mitogramas*, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Autónoma del Estado de Morelos; México, 2003.

- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2000.
- _____. *¿Qué es metafísica?*, Alianza, Madrid, 2000.
- _____. *Arte y Poesía*. Prólogo y traducción Samuel Ramos, FCE, México, 2005.
- Hölderlin, Friedrich. *Obra completa en poesía, Tomo I y II, edición bilingüe, traducción Federico Gorbea, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1978*.
- Landa, Josu. *Poética*, FCE, México, 2002.
- Murena, H.A. *La metáfora y lo sagrado*. Tiempo Nuevo, Argentina, 1973.
- Nicol, Eduardo. *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1990.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, traductor Fernando Vela, FCE, Madrid, 2007.
- Panikkar, Raimon. *La trinidad. Una experiencia humana primordial*, Siruela, Madrid, 1999.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- _____. *El artista serio y otros ensayos literarios*, UNAM, México, 2001.
- Progoff, Ira. *La psicología de Jung y su significación social*. Paidós, Buenos Aires, 1967.
- Romero de Solís, Diego. *Poiesis. (Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica)*, Taurus, Madrid, 1981.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, México, 1991.
- Sicilia, Javier. *Poesía y espíritu*, UNAM, México, 1998.
- Solares, Blanca y Leticia Flores Farfán (coordinadoras). *Mitogramas*, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Autónoma del Estado de Morelos; México, 2003.
- Solares Blanca. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. Blanca Solares y María del Carmen Valverde Valdés (editoras), UNAM, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 30, México, 2005.

Wong, Oscar. *La pugna sagrada. Comunicación y poesía*. Ediciones Coyoacán, México, 2004.

_____. *Poética de lo Sagrado. El lenguaje de Adán*, Ediciones Coyoacán, México, 2006.

Xirau, Ramón. *Mito y poesía*, UNAM, México, 1973.

_____. *Dos poetas y lo sagrado*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1980.

_____. *Entre poesía y el conocimiento*, FCE, México, 2001.
