

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

SUAYED

**EL MONO GRAMÁTICO: ARQUETIPO DE LA OBRA
LITERARIA DE OCTAVIO PAZ**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ROBERTO HERRERO LOZANO

ASESORA:

Mtra. ANA ISABEL TSUTSUMI HERNÁNDEZ

Noviembre 2014

MÉXICO, D.F.



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.

La vida me dio la oportunidad de contar con gente excepcional: mi familia que jamás
perdió la esperanza en mí y en mi trabajo:

María del Rosario Lozano Zermeño

Santos Álvarez Díaz-Ceballos

Natalia Herrero Lozano

María del Rosario Zermeño del Peón

Héctor José Lozano Zermeño

AGRADECIMIENTOS

Después de una larguísima historia de decisiones, tropiezos, distracciones, en fin, quisiera de todo corazón decir que mi entusiasmo y mis emociones que fueron apagadas en varias ocasiones, acabaron formando de nueva cuenta incendios y relámpagos. Me gusta expresar que la gente que me ha rodeado, que me ha ayudado e inclusive hasta quienes me han condenado, sepan lo agradecido que estoy con todos ellos y con la vida por tener esta magnífica oportunidad. El tiempo ha dicho ya muchas cosas y yo lo he tomado a veces demasiado en serio y a veces como poca cosa. Doy gracias al tiempo por ser quien ha sido conmigo por recriminarme, empujarme, detenerme, gritarme o callarme.

Fueron muchos años desde que comencé este largo recorrido y ha habido gente que se ha quedado en el camino y que no alcanzó a ver lo que con tantas ansias sabían que podría mostrarles. A ellos les agradezco y también me disculpo por no ser consecuente con sus tiempos, pero el mío algo me lo robó, y sin su espíritu alrededor de mi vida no hubiera tenido la fuerza para continuar. Agradezco antes a mis muertos porque ellos esperaban; ya no esperen, hoy es el día, hoy es mi tiempo.

A mi madre agradezco su paciencia y su comprensión casi infinita. Su apoyo y sus empujes, su tenacidad y su fuerza que me entrega para ser mejor cada día, para que no me tome por sorpresa este mundo lleno de gente preparada y forme parte de la lucha por tiempos mejores. Agradezco a Santos, hoy mi padre, quien desde su trinchera ha estado hombro a hombro conmigo a pesar de todos los errores que me he atrevido a cometer. Sus palabras y sus consejos los llevo siempre conmigo y, aunque me sigo equivocando, tengo su voz en la memoria de mis acciones, mis errores y mis aciertos. A mi hermana que ha sido un ejemplo de lucha existencial, que me ha dado tantos ejemplos de fuerza con sus largos silencios y sus cariñosas reprimendas. Mi abuela y mi tío que han sido mis bienvenidas a la Ciudad, que han cuidado y han estado pendientes de que este logro sea materializado, sea algo posible. Sé que les llenará de gusto saber que han formado parte de mi camino y que jamás olvidaré las estancias que me proporcionaron para hacer realidad mi sueño.

Y un millón de gracias finalmente a mi amiga Ana, Fernando, Luis Arturo, Carla, Javier, Ernesto, Alfredo, Thabata, Juan Pablo, Rocío, Hilda, Salvador, Porfirio y María José; a todos aquellos amigos que han estado conmigo desde siempre y que han conocido y me han acompañado a lo largo de todo este increíble recorrido.

¡Mil Gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo 1 Influencias literarias y filosóficas de Paz	10
Capítulo 2 Poesía	24
Mito 2.1	32
Ritmo y erotismo 2.2	36
Capítulo 3 Constitutivos sémicos e isotopías	42
Análisis de categorías clasemáticas 3.1	45
El universo 3.2	47
Esplendor 3.3	52
Hanuman 3.4	58
Capítulo 4 Intertextualidad	62
Núcleos temáticos 4.1	64
Símbolos: Hanuman y Esplendor 4.2	73
CONCLUSIONES	84
Referencias bibliográficas	87

INTRODUCCIÓN

En principio es importante mencionar a los autores de distintas teorías literarias y lingüísticas de los cuales hemos de partir para establecer las isotopías del texto que corresponde al siguiente estudio de la obra *El mono gramático*, de Octavio Paz, así como para el análisis de las metáforas que serán nuestra principal herramienta para el análisis de la obra.

La isotopía es una construcción que va siendo elaborada conforme a las modalidades propias por cada discurso particular. Las diferentes líneas temáticas que conforman la red isotópica, se organizan en torno a una 'categoría semántica fundamental' o clasema, formando un todo hipostasiado. (Beristáin, 2004, p. 291)

Se seguirán los principios metodológicos del post-estructuralismo y el deconstruccionismo, a partir de los siguientes autores: Algirdas Greimas, Paul Ricoeur y John Lyons; y sus obras de estudios literarios: de Greimas *Semántica estructural*, *En torno al signo y Signo II*; de Ricoeur *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* y *La metáfora viva*; y, de John Lyons *Semántica lingüística: una introducción*, para explicar la combinatoria léxica a partir de la transitividad de los constitutivos sémicos que conformarán las significaciones del texto —entendido como un “sistema de relaciones”, concepto adaptado, proveniente de la *Antropología estructural*, de Levi-Strauss— y también para determinar las isotopías del texto, a través de un análisis descriptivo de sus metáforas, más la hermenéutica de sus analogías.

Como principios básicos de la corriente estructuralista me apoyo, entre otros, en Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roland Barthes, quienes establecen sus métodos de estudio literario a partir de los principios de los formalistas rusos. Asimismo, la Nueva Crítica y el Círculo de Praga se fundamentan en que el estudio de un texto ocurre a partir del texto en sí; esto significa que el análisis del poema se centrará en la medida de lo posible sobre sí mismo. Siguiendo a los autores mencionados, aplicando sus métodos y su terminología, y apoyado en una bibliografía complementaria —Helena Beristáin, Mauricio Beuchot, Terry Eagleton, Ramón Xirau, Martin Heidegger, Hegel, Juan Miguel de Mora, Wing-tsit Chan, entre otros—, será la manera establecer la

imagen final como un arquetipo que será conformado por la estructura de *El mono gramático*.

Cabe añadir, también, la importancia de la intertextualidad para estudiar las significaciones de las figuras míticas que habitan en el texto, y que es un aspecto retomado por Bajtin, como explica Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*:

Todos los textos literarios nacen de otros textos literarios, no en el sentido convencional de que se observa en ellas huellas de tales o cuales 'influidos' sino en una acepción más absoluta del término: cada palabra, cada frase o trozo constituye una reelaboración de escritos que precedieron o que rodean una obra en particular [...] toda literatura es intertextual (Eagleton, 2007, p. 167)

Por tanto haremos mención —sobre todo en el capítulo 4, y en el momento en que sea preciso— de la obra épica hindú el *Ramayana*. Como una espiral poética entre ésta y *El mono gramático*, contando 5 mil años de diferencia entre ambas obras.

Así pues, el primero de los capítulos que se presentan en este estudio pretende responder cuáles son las circunstancias multiculturales que contextualizan la obra de Paz durante un periodo que va de 1935 a 1970. El enfoque será acerca del desarrollo del pensamiento analógico de Paz en tanto la creación poética y la crítica. Sus lecturas sus viajes por el oriente, el conocimiento de India y de la cultura hindú.

En general se revisarán las características y los principios del pensamiento alternativo mencionado por Beuchot en su hermenéutica analógica, así como también se hará un recorrido por los principios aristotélicos que se presentan en los estudios metodológicos de Ricoeur en *La metáfora viva* y *Análisis del discurso: excedente de sentido*. También se tratará algo acerca del pensamiento estructuralista propuesto por Levi-Strauss en su *Antropología estructural* y su desarrollo, además de las influencias que tuvo en la lingüística, la historia, la crítica literaria, ciencias representadas por personalidades como Ferdinand de Saussure y Pierce en tanto estudios lingüísticos y del signo, sin olvidar también a Greimas, Ricoeur y Lyons. Por otro lado, en el capítulo 4 se revisarán a profundidad los principios teóricos de la metáfora aplicando métodos de la *Semántica estructural* y de la *Semántica lingüística* así como de *La metáfora viva* para

hacer un análisis que pretende partir de la semántica oracional, hasta el signo y el símbolo. Para todo este proceder se ha trabajado con ejemplos y un aparato crítico pertinente para dicho análisis.

En el segundo capítulo se dará respuesta al por qué la obra utilizará la analogía como fundamento para estructurar las metáforas y cuál es la relación ontológica entre los principios estéticos de los mitos, los ritos, las tradiciones y la poesía. Los ejes temáticos a tratar en este capítulo serán la poesía el ritmo y el ritmo como aspectos fundamentales de la creación no sólo humana sino poética. Se dará pie al análisis de definición que Octavio Paz va otorgando a los signos y a la poesía misma conforme se desarrolla su pensamiento filosófico en cuanto al conocimiento y su relación respecto de la crítica y la poética.

Se profundizará en la idea que desarrolla el poeta en tanto que el metalenguaje es la única crítica que puede existir para el movimiento perpetuo de las cosas y de los tiempos en el universo y que ese metalenguaje es al final lo que permite la existencia del universo mismo. La crítica de las cosas es una crítica de sus nombres y por tanto de sus significados y la crítica a su vez, puede ser creación porque se vale de las transformaciones de los signos y las transgresiones de la tradición. Se evidenciará que para Paz la crítica es una forma de creación y por tanto es un acto revolucionario. Transformar los signos mediante su cópula es dar pie al nacimiento de nuevas concepciones y nuevos mundos. La poesía es el puente o el abismo que une o separa a ambos extremos, las cosas y sus nombres.

Se abordará con profundidad y pertinente terminología el tópico usual en Paz de la metamorfosis. Se explicará cómo la obra poética construida en el período de 1935 a 1970 de Octavio Paz mantiene una constante transformación de signos que le van dando como resultado teorías de carácter lingüístico que afirman que el lenguaje es un objeto y su crítica y estudios sólo pueden realizarse a través del metalenguaje a través de un lenguaje-objeto. Pero como los objetos sólo existen al ser nombrados, la paradoja se hace real y por tanto el *vehículo* (lenguaje) es mutable e insuficiente. La poesía devela el camino incomprensible sólo por un instante que se hace perpetuo y se hace silencio.

En el tercer capítulo se definirán los conceptos metodológicos que se aplicarán como herramientas del metalenguaje, o bien de lenguaje-objeto que se utilizará para la descripción de la obra que en sí misma es ya un lenguaje-objeto, una obra que trata de explicarse a sí misma, desde su propio lenguaje.

Se pondrá en práctica la teoría de la sustitución que retomará Ricoeur de Aristóteles para el análisis de-constructivo a realizarse en este estudio, desde un enfoque metonímico. A su vez se estudiará la función del verbo *ser* que provoca la tensión entre las mínimas unidades de significación que tiene en sí mismo el signo de tal manera que sea posible descifrar y describir las analogías que constituyen gran parte del universo poético de Octavio Paz, principalmente en el período ocurrido de 1935 a 1970. Además como propuesta para otro análisis se expondrá el cuestionamiento sobre la doble tensión del verbo *era* y su función como agente alotópico en un solo capítulo del texto *El mono gramático*.

En este capítulo tercero se ejemplificarán y se aclararán los términos metáfora analógica, expansión polisémica y autorreferencial que están insertos en el poema de Octavio Paz y que, al repetirse constantemente haciendo crítica de sí mismos, terminan por configurar un poema de carácter mítico e histórico.

En el cuarto capítulo haremos un ejercicio de literatura comparada en donde entrarán en juego los elementos poéticos de *Ramayana* que son análogos al poema de Paz y cómo éste toma de la simbología hindú a Hanuman como agente descifrador del mundo y a Esplendor signo del erotismo y del alcance místico.

La literatura de Valmiki proveniente de las tradiciones religiosas de los libros Vedas hindúes será el fundamento de las analogías en *El mono gramático* de Octavio Paz. El camino de la memoria del poeta recuerda su andar en Galta la ciudad de los monos. Una ciudad que habla por medio de sus ruinas y despojos. Que habla del tiempo como algo estático, perpetuo. Narra la historia de Esplendor como signo del alcance místico por medio de la erótica, así como nos dice acerca del mítico salto de Hanuman que está grabado en la memoria universal de la cultura humana. Describe una ciudad rodeada de

monos que se alimentan de la maleza que cubre a la ciudad abandonada a finales del siglo XIX debido a la creciente y acelerada erosión.

Se tomarán fragmentos de la poética de Paz, del periodo de 1935 a 1970 para realizar también la comparación entre los tópicos que se fueron sucediendo y algunos transformando para llegar a la creación de un poema de carácter experimental y crítico del propio lenguaje que lo hace posible. La calidad multicultural del poeta, sus conocimientos de ambos mundos: oriente y occidente, van creciendo y construyendo el camino de sus obras *Libertad bajo palabra*, *Los trabajos del poeta*, *El cántaro roto*, *Piedra de sol*, *Ladera este*, entre otras, hasta llegar a *El mono gramático* donde todo queda concentrado para siempre.

Demostraré que esos elementos intertextuales que habitan las obras de *Ramayana* y *El mono gramático* se encuentran en toda obra poética anterior. Todas esas obras representan un camino que Paz ha recorrido para llegar al meollo de la poesía: de vuelta al silencio. Con ello cerraré el estudio determinando las características arquetípicas que contiene *El mono gramático* con respecto a la multiculturalidad, las obsesiones y los tópicos de Octavio Paz durante el período ya mencionado.

CAPÍTULO I

Influencias literarias y filosóficas de Paz

Comenzaré por afirmar que *El mono gramático* es un lenguaje-objeto que debe ser trabajado con un propósito descriptivo con respecto a sus características, esto es, recurriremos a instancias de una semántica científica donde se trabajará con:

un lenguaje descriptivo o translativo, en el cual podrán ser formuladas las significaciones contenidas en la lengua-objeto, y un lenguaje metodológico, que defina los conceptos descriptivos y verifique su cohesión interna (Greimas, 1971, p. 23)

En cuanto al estudio de las estructuras semánticas que conforman el texto de Octavio Paz y que dan pie al análisis semiótico, seguiremos apoyados en los principios de Greimas y sumaremos a este esfuerzo los principios sobre la textualidad, la metáfora, la analogía y el modelo que Ricoeur propone, así como:

La posibilidad de la realidad textural es correlativa de la posibilidad de verdad metafórica de los esquemas poéticos; la posibilidad de una se establece al mismo tiempo que la otra [...] considerar la imagen como el último momento de una *teoría semántica*." (Ricoeur, 2001, pp. 335 [...] 277)

En la presente investigación aplico la propuesta teórica de Octavio Paz contenida en la obra *El mono gramático*. A continuación, detallaremos aspectos importantes de su vida y obra, con objeto de explorar influencias literarias y culturales como posibilidades para los estudios de las estructuras isotópicas del texto. También explico a grandes rasgos la metodología que me permita determinar el carácter arquetípico del poema. "Con la combinación de los discursos Paz crea una imagen tan poderosa que alcanza la categoría de modelo; de arquetipo". (Solano, 1998)

El lenguaje, la poesía y la crítica son elementos fundamentales en la obra de Paz. Su pensamiento filosófico estará implícito en la naturaleza de sus creaciones así como el

desencanto que le provoca su momento histórico: la modernidad. La palabra poética será para nuestro poeta el espacio donde es posible el encuentro con el instante a través de la develación del ser. *El mono gramático* es una obra en donde Paz se propone poetizar la filosofía del lenguaje, a partir de la transgresión y apoyado en sus múltiples posibilidades; además de la influencia de las corrientes literarias que se fundamentan en la innovación y la transgresión. Así lo establece Patricio Eufrazio Solano con relación al ejercicio ensayístico de Paz:

En virtud de que el ensayo es la interpretación de alguna realidad y se realiza a través del discurso escrito, el texto se mueve entre dos polos. Por un lado, el polo donde el ensayista aprecia alguna realidad, primero, para después traducirla al lenguaje escrito; mientras que en el otro polo se encuentra la operación inversa (traducción y apreciación) por parte del lector de la interpretación propuesta por el ensayista. A su vez, los dos polos se ven influidos por el contexto: sincronía y diacronía históricas, tanto del ensayista como del lector. Estos elementos afectan a la subjetividad de la interpretación y al diálogo promovido por el ensayo. Es importante considerar estos elementos para comprender la trascendencia de la imagen construida con el discurso, ya que una de las características importantes de los ensayos de Paz se encuentra en su habilidad discursiva para transformar a la subjetividad (podría ser) en objetividad (es); así como al diálogo promovido por la interpretación, que, en el caso de Paz, apela más a la sensación que a la razón del lector. De esta forma, el discurso de Octavio Paz crea un arquetipo de la realidad cuya interpretación es un armónico conjunto discursivo de proposición narrativa y seducción poética. Es decir, la imagen contenida y formada por el discurso propone y seduce al lector. (Solano, 1998)

La interpretación de la realidad a través de la poesía deviene en vida y consumación propia de sus signos cuya reconstrucción apunta a exceder los límites de dicha realidad a través de las grietas del ritmo, del silencio que la palabra dice. Es en su trabajo poético donde Octavio Paz define a la poesía misma y establece entre ella y la búsqueda de la plenitud, una analogía que terminará por fundamentar buena parte de su obra. “La poesía no es distracción sino concentración, no sustituto de la vida sino iluminación del ser, no claridad del entendimiento sino verdad del sentimiento” (Pfeffer, 2001, p. 90).

La crítica que realiza Octavio Paz acerca de su momento histórico con respecto a la creación artística definirá su obra literaria a través de los años; así como también los viajes y el contacto con otras culturas y religiones como las orientales y, en el caso preciso de este

estudio, resalto la influencia del hinduismo en su obra *El mono gramático*. A lo largo de un periodo que va de 1935 hasta 1970, que cierra con *El mono gramático*, que se publica primero en francés en 1972 y luego en español en el año de 1974:

Se trata de *Trabajos del poeta* (1949), prosa poética o poemas en prosa que constituyen un desiderátum en el que sujeto y escritura se dicen uno al otro, estableciendo un pacto que culminará veinte años más tarde en *El mono gramático*, epítome de la “escritura como espacio”. (Arroyo, 1993, p. 94)

La producción del autor estará impregnada de una búsqueda alrededor del silencio que revele a la poesía; en un espacio como lo es, metafóricamente, la hoja en blanco —haciendo referencia a una de sus obras que marcan la pauta de su ambición poética y sus obsesiones temáticas, como la soledad, el silencio, la escritura, el tiempo, el erotismo, la mujer, la identidad y la otredad, las cuales se van intercalando o traspasando en sus formas significándose dentro de los universos poéticos—, dentro de su propia textualidad. Acerca de este punto, Arroyo establece lo siguiente:

Lo característico de una labor creadora y reflexiva, sin interrupciones, obliga a un esfuerzo de seguimiento de algunos tópicos recurrentes, aunque no idénticos en su concepción. Sin duda la textualidad de Paz ha sido objeto de sus mutaciones esenciales, sujetas a sus trasplantes, mistificaciones y develamientos, a veces intelectuales, otras netamente históricopolíticos” (Arroyo, 1993, p. 92)

La crítica que se ha ocupado de la poesía de Paz muestra vastos fundamentos de carácter filosófico. Se ha subrayado su naturaleza rebelde, como la de los espíritus románticos que heredan los vanguardistas y desde luego se deja entrever el surrealismo contenido principalmente en *El mono gramático*, que será el objeto de este estudio. “El trabajo de filosofar es un símil de todo nuestro obrar” (Jaspers, 2003, p. 149). Así pues, para el poeta fue necesario construir su poética sobre una cosmogonía a través de un pensamiento filosófico que, en el caso especial de Octavio Paz, no sólo está encerrada en los principios de la filosofía occidental, sino que está abierta al multiculturalismo y al conocimiento de otros principios del pensamiento humano. Para Alejandro Paternain:

Imaginación para explorar las grietas y las llagas del alma; imaginación para comparar obras y autores; imaginación para investigar escuelas estéticas y crisis políticas; imaginación para rastrear las tradiciones visibles e invisibles; imaginación para cultivar la vida inmediata y profunda de los sentidos y para convertir la facultad erótica en el centro solar de la existencia (Paternain, 1979, p. 630)

El ingenio poético de Paz nos permite reconocer, a través de una técnica única, las influencias culturales desde Oriente hasta Occidente, detectar su búsqueda en la palabra que descubre, precaria e insuficiente y que, a la vez, es el vehículo para su crítica. El lenguaje es la materia prima para apuntalar la crítica a su momento histórico que ha privilegiado la industria y a la producción en serie y que ha cerrado sus puertas al decir poético. Así lo establece Arroyo:

La “reflexión sobre el lenguaje” es una constante en el discurso ficcional de Paz, lo aborda en sus múltiples posibilidades: desde el procedimiento metonímico que va de la palabra al cuerpo poético o desde la imagen capaz de fundir lo exterior tangible con lo interior no nombrado, hasta la concepción del acto poético como una cosmogonía en la que el sujeto creador experimenta la asfixia ocasionada por ese mundo que cobra vida propia (Arroyo, 1993, p. 95)

Octavio Paz busca redimir a la poesía en la época moderna, estableciendo que ésta es la mejor crítica de la realidad. Además, lejos de repetir lo que ya se ha producido, todo lo asimila, lo trabaja y lo transforma. Paz no es un repetidor o transmisor cultural, es un creador: un productor de cultura; lo que condiciona una revolución poética. La poética de Paz atraviesa al lector de manera que éste se la apropia y puede, con ella, fundamentar las bases para el autoconocimiento, o, por lo menos, establecer preguntas que tienden a la reflexión filosófica.

El tiempo es una idea obsesiva en la obra de Paz, así como la de la memoria, el pasado y su carga histórica, aspectos de la existencia que busca encerrar en un espacio fijo y en un tiempo que seguirá transcurriendo mientras sea leído; esto es en la escritura. Para Amelia Arroyo se trata de “la escritura como espacio” y “la lectura como tiempo”. En el

poeta todo es búsqueda a través de la realidad que se esconde en las palabras, en el lenguaje y en el instante, espacio fuera del tiempo. Éste será develado por la poesía con su poder de transformarse a sí misma y de crear plenitud. Establece Albistur:

Ya por aquellos años, cuando componía su antología (*Libertad bajo palabra*), la obsesiva idea de una realidad siempre en mutación perseguía al escritor. Su visión ontológica podría explicarse según las concepciones de su reciente obra *El mono gramático* [...] y no es esta una prueba menor de la coherencia interna en un escritor” (Albistur, 1979, p. 319)

Octavio Paz a lo largo de su obra poética se aboca hacia una obsesión intelectual y espiritual, hacia lo múltiple, hacia lo uno. Para Murillo, “Octavio Paz es incansable de los principios de su obra literaria, en la búsqueda de la palabra por la palabra misma y por todo el valor estético que supone su hallazgo, su manejo, su incorporación al texto artístico” (Murillo, 1987, pp. 5-6). Esta búsqueda es producto de la época en que se desarrolla su vida, y su pensamiento poético tenderá a la crítica de su propia materia: el lenguaje. De acuerdo con García Sánchez:

El poeta cuestiona, como filósofo, la realidad a través de la palabra. Su tinte es más dramático, pero igual de vano e interesante. Lo poético goza de más pasión y tiene más posibilidades que lo filosófico —siempre a un nivel de unidad orgánica derivada de la subjetividad adyacente a toda reflexión— de consolidar su propio lenguaje. (García, 1979, p. 51)

En resumen, Octavio Paz realizará la crítica de tiempos donde el hombre piensa que ya no hay más que superar y que todo puede ser medido y entendido. Es una crítica a la arrogancia de su tiempo, a esa época moderna que se percibe autosuficiente. Es así como Paz busca establecer su crítica sin dejar de tomar en cuenta el desarrollo del pensamiento moderno. Para Carreño, Paz “demarca este tiempo histórico, personal y mediato; también un sistema de oposiciones donde testimoniar la libertad de existir, de ser, se fija y contrae con el arte de la expresión” (Carreño, 1991, p. 39)

En el primer capítulo veremos algunos aspectos que corresponden a esta era modernista y también observaremos cómo Octavio Paz va desarrollando su pensamiento crítico y poético a la par de las teorías críticas, literarias y filosóficas propias de la modernidad.

Para las influencias literarias que se van permeando en su pensamiento retomaremos el artículo de Pedro Correa Rodríguez, "Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico", donde establece cómo:

Tres fuentes principales: el barroco español, el romanticismo y el surrealismo [...] también el barroco se vistió de amor, creó una metafísica amorosa, se recreó en la muerte y revistió la encarnadura de lo cotidiano. Lo hispánico fue un elemento integrador [...] La conciencia de la temporalidad del hombre, de su carácter de transitoriedad, lleva al poeta a difuminar los contornos de lo cotidiano y del pensamiento. Las cosas se ocultan tras una luz cegadora que se interpone entre ellas y el hombre" (Correa, 2005)

Estas conexiones analógicas, que son el fundamento del pensamiento barroco, Paz las asimila de tal manera que penetrarán hondamente en el desarrollo de su poética; sin embargo, luego de la asimilación vendrá la ruptura. Rompe las formas barrocas que han fascinado por años a su deleite literario: Góngora, Calderón y Quevedo. El tema del amor en el barroco representa el ideal de la vida pero la vida en el mundo es una máscara, un teatro. Así el imposible es realizable sólo en la poesía que es a su vez angustia e incertidumbre, como lo explicita Correa:

En ocasiones es un ramalazo lleno de pasión, expresado a través de supuestas vivencias personales, para desde ellas trascender a categorías superiores que no desdeñan ni lo cósmico como atracción universal, ni lo telúrico en cuanto fuerza irresistible de los cuerpos; también es un hondo sentimiento balbuceado a través de la palabra, un amor que apenas aflora, que gusta de su estado de latencia. (Correa, 2005).

En el caso de la influencia romántica, Paz quebrantará las formas y los cánones, si bien están presentes sus tópicos más estables como la libertad, la rebelión, el espíritu revolucionario. Bahk lo resume así:

Es importante observar esa alteración de los valores convencionales mediante la cual se originaron las nuevas sensibilidades estéticas. La vanguardia tenía tres puntos en común: el abandono de la estética tradicional naturalista, el descubrimiento de una conciencia de modernidad, y quizá lo más importante, la disolución del 'yo', el último reducto de la conciencia romántica. (W. Bahk, 1997, p. 38)

Es en el romanticismo donde la crítica se convierte en el punto de encuentro con la creación; por lo menos de manera velada y que posteriormente fue permeando cada vez con más fuerza a través de los años. Esta constante invención de nuevas formas de creación relacionadas con lo que metafóricamente llamaríamos el arte de vivir, se encuentra en una pugna interminable con el eje de las tradiciones.

Partamos desde el principio neoclásico: la idea de que la *poiesis* no implica conocimiento sino puro ornamento. Se hace posible entonces, establecer una nueva forma de creación que se niega a sí misma, que recurre a la insuficiencia de la palabra para expresarse por medio de ella, y esto, sin duda, corresponde al espíritu libre e inquieto de los románticos.

Breton estaba buscando un lenguaje pre-racional en el subconsciente, ahí donde flotan las palabras originales antes de ser ordenadas racionalmente; éstas reflejan nuevas imágenes del mundo fuera de la realidad, o sea en la surrealidad. (W. Bahk, 1997, p. 48)

El romántico experimenta una crisis histórica y bien se podría decir que es una angustia en vísperas de la era moderna, casi como aquella angustia en vísperas de la época de entreguerras en el siglo XX. Es una crisis que parece repetirse cuando hay necesidad de cambio, de transformación. Octavio Paz no escapa al desencanto; al contrario, es materia primordial de su poética.

Las ideas surrealistas encaminadas a cuestionar la realidad y a converger las polaridades del mundo son de gran importancia en el desarrollo de la obra de Paz. Si bien no toda su obra queda clasificada como surrealista, el carácter de esta corriente está muy presente en el poema *El mono gramático*, que nos ocupará en capítulos posteriores. La creación de mundos que no responden a la lógica, que buscan una especie de unión mística a través de la creación artística; la creación de imágenes que provienen de ideas y

conceptos aparentemente opuestos, y la crítica de la historia a través del lenguaje, son materia de producción en el surrealismo.

El poeta surrealista se reconoce en la existencia pero niega que la realidad objetiva sea lo único a lo que puede aspirar el ser humano. Entra en juego, una vez más, el concepto dicotómico del hombre fundamentado en un mundo interno y una realidad objetiva. Temas como la otredad, lo enigmático, lo sublime, lo inexplicable y lo inexpresable, están presentes en la creación surrealista. “Si a través de la palabra creamos el mundo, por analogía, el mundo debe emitir señales verbalizantes” (Ruiz, 1984, p. 63)

Entonces la palabra es la posibilidad de expresión del ser a través del poeta, quien crea a través de la unión de contrarios y recurre al pensamiento analógico, y dará origen a las paradojas propias del desarrollo del pensamiento oriental del budismo zen:

El hombre vive esencialmente en el reino de la paradoja, dado que tiene que vivir en un mundo donde coexisten los diferentes elementos del dualismo: la vida y la muerte, la razón y el instinto, el espíritu y el cuerpo, etc. La paradoja tiene efecto terapéutico sobre el hombre confundido en un mundo de dos valores diferentes en pugna. La paradoja ayuda al hombre a superar los mundos diferentes. (W. Bahk, 1997, p. 26)

Desde una perspectiva complementaria, el pensamiento analógico de la filosofía que Paz desarrolla a lo largo de su obra intuye el fugaz encuentro con el ser. El principio complementario de los contrarios o las oposiciones conceptuales indican una nueva forma de conocimiento aunque éste parezca inasible y, finalmente, indecible o inexplicable. El decir es efímero e inestable. Cuando el movimiento poético se establece desde las diferentes perspectivas de los significados (aspectos conceptuales, culturales, propios de la tradición), el poeta logra crear una nueva experiencia de sentido. Para Benavides, la imagen surge entre el silencio que esconden las palabras:

Discurso filosófico por partida doble: si nos libera de la ilusión analítica que nos procuraría un conocimiento falaz, nos conduce a una experiencia del sentido que, si bien fugaz, y evanescente, se nos ofrece como cifra de totalidad, cuyo efecto es felicidad [...] La razón analógica se rige por el principio del placer. (Benavides, 1979, pp. 13-14)

El conocimiento y el contacto con la cultura oriental y sus variadas diversificaciones, la angustia por la desconocida profundidad que une a todo lo vivo es lo que lleva a Octavio Paz a buscar en el lenguaje; si algo halló, fue la poesía como madre de las posibilidades combinatorias de sus elementos: “[...] lo finito en forma de metáfora, símbolo, analogía, sirve para hacer presente la divinidad” (Jaspers, 2003, p. 37). El pensamiento poético se realiza como tránsito perpetuo y tiempo fijo en los textos de Paz. Toda tradición tiene sus grietas, o bien los resquicios donde la cultura oculta se devela en el tránsito del lenguaje y ese tránsito lo realiza el poeta. Son senderos de la palabra en analogía con los caminos de Galta y su maleza de signos por la cual el poeta Octavio Paz penetró y develó otras posibilidades para la filosofía del lenguaje, la crítica y la creación poética hasta entonces posibilidades inciertas para el mundo occidental:

Oriente le dará a Octavio Paz, con sus imágenes y sus símbolos, los elementos necesarios para comprender mejor la situación del hombre occidental. De este modo su producción sea poética o ensayista se funda en un ritmo de culturas. La importancia que Octavio Paz le atribuye a la combinación y relación de los signos de cada civilización se refleja en un sistema basado en el juego de las oposiciones y afinidades. (Areta, 1989, p. 57)

Sin duda, “Paz logra tejer en su estilo un discurso lúcido y racional con conclusiones que se escapan al ámbito lógico tradicional” (Cartelét, 2010). El conocimiento del mundo —que, además, no existe fuera de él— lo lleva a adentrarse en el misterio que guarda la palabra, de modo que realiza una especie de sacralización del lenguaje poético; una mitificación del silencio inherente a su poesía. Se hace la palabra y se construye un mundo, existe un mundo. El poeta escribe desde sus memorias recurrentes desde los caminos del recuerdo y “en esto, mira aquello” Desde la arboleda en Cambridge que mira a través de su ventana, camina por una memoria perpetua, haciendo alusión al presente fijo, hasta llegar a Galta y repetir el cúmulo de sensaciones que el camino recorrido una vez, le otorgó para siempre.

Octavio Paz entrega al lector un pensamiento analógico con infinitas posibilidades que unen los opuestos menos semejantes: “El tránsito se desvanece: sólo así es tránsito” (Paz, 2002, p. 513). El tránsito, entonces, es un desvanecer; los recursos literarios que

ayudarán al poeta a simbolizar su pensamiento en el cuerpo de la palabra violentada desde su interior, en su significado. Así lo explica Martín Sabas:

Por eso la lectura de Paz es la de un mundo verdadero y humano. Por eso su poesía es un diálogo entre el hombre y el universo. Por eso nos asalta un desasosiego, una intranquilidad curiosa por tratar de acceder a todas las cosas que encierran los textos de Paz. La lectura se convierte así, en ese lugar de convocatoria que Paz propone y defiende como posibilidad de acceder al pleno conocimiento de la realidad humana, disfrazada y difuminada tras las palabras. (Sabas, 1979, p. 242)

La empresa es el conocimiento que sólo puede ser la expresión del ser a través de su tránsito, y su transitar es el lenguaje. El lenguaje como único tránsito y vehículo para acceder a la plenitud del conocimiento. El acceso a las sombras indescriptibles que rodean la naturaleza humana y el lenguaje como posibilidad de alumbrar entre las tinieblas y de otorgar algunas respuestas por medio del acto creativo, que se sucede para volver sobre sí mismo. El lenguaje se hace silencio nuevamente, recoge su voz la poesía, vuelve al vacío de donde vino.

El espacio de reunión es la poesía, los poemas son su lenguaje, y la unión de los signos transmutados despierta a la incertidumbre del fin y la certeza del camino perpetuo. Octavio Paz ronda con la poesía la naturaleza humana en conjunción con todo lo que existe. En sus poemas está la búsqueda del ser, disipa el tiempo, transforma el espacio y reconstruye los signos hasta que sus símbolos (la materia poética) se disuelven en la vacuidad del ser en el silencio pleno, de donde nace toda la poesía.

Poeta de la imagen, amigo de poetas, enemigo de otros, “ciudadano antes que funcionario” (Sheridan, 2004, p. 488), arduo lector y escritor, como un caminante se arroja al camino desde cualquier tiempo; poeta de la búsqueda de la unidad, del todo; del universo. En su poesía, Paz abre caminos donde han quedado fijos su pensamiento y su estética.

Octavio Paz asimila e incorpora conceptos que tienen sus referentes en otras culturas (como se ha dicho, principalmente el zen y los principios de la religión hindú). Integra los elementos de manera que transforman los signos veladamente en el transcurrir

de sus poemas. Paz abre la brecha a nuevas formas del conocimiento a través del ritmo del pensamiento y la literatura de Oriente.

Paz ha tomado contacto con el estructuralismo, y sobre todo, ha enriquecido su concepción personal acerca del universo, en el nuevo marco de la filosofía y la naturaleza hindú. Ya no se trata de referencias meramente culturistas [...] sino de una incorporación completa a un nuevo ritmo interno que mantiene la visión acerca del todo. (Martínez, 1979, p. 123)

Argullol afirma que en sus obras poéticas y ensayísticas quedan inmersos la crítica y los fundamentos metodológicos que otorgan validez a su discurso:

El mérito de Octavio Paz reside en su determinación de afrontar las imposibles respuestas desde diversos frentes. Por un lado, asumiendo la experiencia moderna, indagando en la tradición; por otro, persiguiendo el fin de la poesía, utilizando las herramientas del pensamiento filosófico [...] Paz ejerce el cosmopolitismo del pensamiento con una hábil combinación de cautela y fluidez. El vuelo metafísico se mantiene a gran altura gracias a los anclajes de la experiencia poética concreta." (Argullol, 1991, p. 15)

La combinación afortunada que realiza el poeta cuando relaciona el pensamiento mítico y la dualidad ontológica dentro del discurso, construye como resultado un camino hacia la reflexión y por tanto al autoconocimiento; un camino que no tiene fin. Así, Octavio Paz crea con las palabras universos que se sostienen por sí mismos. Se nutre de una tradición común pero personalizada a tal punto que apela a la más íntima sensibilidad del lector:

Siempre estuvo y está presente en la obra de Octavio Paz, esta seguridad de que él es una persona que no viene de un mundo colonial y derivado, sino de un grupo que ha sido por siglos productor de cultura [...] son las personas como Octavio Paz las que nos ayudan, afectivamente con su poesía, con sus ensayos y textos críticos [...] porque las preguntas que se plantearon y las interrogantes que en cada uno de sus lectores suscitaron, nos ayudaron a ver mejor dentro de nosotros mismos." (Szyzlo, 1991, pp. 11-12)

El autoconocimiento por medio de la meditación y la expresión artística, así como a través de la desacralización de las tradiciones y la transgresión del arte y sus principios son las preguntas incómodas de la crítica que generan nuevos estilos y experiencias estéticas. Además nos ayudan a comprender otras experiencias y a crear nuevamente sobre los huesos de lo eterno, las ruinas de las tradiciones. La analogía de la palabra pretende ser el espejo entre el macro y el microcosmos en la búsqueda del conocimiento a lo largo de la obra de Paz.

Así el poeta logra conformar en 1970 desde un apartamento en Cambridge un presente perpetuo en la voz poética que viene desde 1935. Un camino que toma la forma de la escritura “la fijeza momentánea”, el tránsito como algo fijo, perpetuo. Desde un principio del zen, donde la vacuidad se hace cuerpo y regresa a su centro. O también, el gran fundamento o *tao*, herencia de Lao-Tsé, propone Paz veladamente, está en la poesía: la poesía es estar en el ser a través de una estancia, dicha estancia es la voz poética, que es, a su vez, un tránsito: “El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante” (Paz, 2006, p. 25). Esta búsqueda imposible constituirá la ruptura de los límites de una era moderna, netamente Occidental, que amenaza a la poesía. En efecto, “en *El mono gramático* Octavio Paz hace una valoración de lo instantáneo, de la confusión, y plenitud del tiempo cronológico histórico y sus fases convencionales —pasado, presente y futuro—” (Sabas, 1979, p. 251).

Además, la poesía, inevitablemente, se relacionará intrínsecamente con el erotismo de la obra. Explica Penélope Cartelet con elocuencia:

La unión sexual es, como en el tantrismo, la vía de acceso a la conciencia de la unidad universal, y de su expresión gracias a la analogía. Paz asocia de modo recurrente la problemática de la experiencia con la problemática de su expresión: hay que acceder al estado de *sunyata*, y hay que plasmarlo gracias al lenguaje. Por eso, el simbolismo erótico se hace más complejo: alude a la iluminación de los pensamientos orientales, pero también, como siempre fue el caso para Paz, desde sus textos de juventud, aparece como una experiencia similar —análoga— a la de la escritura. (Cartelet, 2010)

La escritura es la voz poética que se transforma y transita desde el yo hacia su propia difuminación: el silencio. Se vuelve sobre sí misma al instante en que se muestra. *El mono gramático* muestra un camino en espiral, que es, a su vez, una ilusión. Los signos se entrelazan y mutan: “El resultado ha sido este extraño libro en que el camino a Galta se borra y se vuelve siempre una nueva apelación metafórica” (Albistur, 1979, p. 320). Es un libro extraño que parece irse describiendo a sí mismo; persiguiendo su propio signo. En esta búsqueda es donde encontraremos dos importantes símbolos para su análisis, el primero refiere a Hanuman y el segundo refiere a Esplendor:

1) *El mono gramático* ofrece el mapa de una busca destinada a ese fracaso privilegiado que circula en toda la obra de Paz. Por eso la unidad entre la aparente bestialidad (no dependencia de nuestra lógica) del mono y la autoridad gramática. La imagen de un mono gramático aúna el silencio de la bestia que no necesita justificarse con el regir de la escritura, del discurso, para mostrar y criticar al universo. (Borinsky, 1979, p. 560)

2) La mujer semeja ahora un símbolo confuso, descubierto entre los grabados de una ciudad muerta, perdida en los templos sagrados del lenguaje, premonición de las visiones de Galta. Es preciso reinstaurar el rito. (Martínez, 1979, p. 133)

El lenguaje es el ritmo de la pintura y del silencio en las ciudades sagradas; son signos del tiempo que transcurre y se queda hecho ruinas. La mujer es la poesía y, la unión con ella es Esplendor, símbolo de la disolución sin posible explicación lógica, es la emancipación del alma y liberación de la voz poética. Los signos procrean al mundo y su unión es análoga a la de los cuerpos. Es la cópula del mundo, que se disuelve en el silencio original. Así, el erotismo se presenta en una figura mítica que simboliza a su vez el umbral de la revelación. Esplendor es el poema (Cartelet, 2010):

La mujer es también símbolo de la escritura, el cuerpo de la poesía. Poética y erótica se abrazan. Si el cuerpo es el doble del universo, el poeta convierte el lenguaje en cuerpo, revela la intimidad sin nombres en el amor-poema [...] el amor es un rito que nos une a dimensiones inasequibles para la razón, precipicio hacia un presente perpetuo erigido sobre el vacío. (Martínez, 1979, p. 140)

La cópula de los cuerpos y la de los signos es la secuencia de las imágenes terrenas que provienen de la escritura del cielo (desde una visión metafórica, desde luego). El macrocosmos de la unión de los cuerpos y el microcosmos de la unión de dos microorganismos. Los significados sólo existen en la cópula, en ese instante de unión, en ese instante erótico que el poeta llamará perpetuo, es en el que los signos cobran vida, ahí los significados podrán pertenecer a la existencia. Nacer al ser nombrados. La cópula de los cuerpos simboliza la unión de dos *otros* para corresponderse a la unidad que los mantiene separados. Una vez que se unen cobran vida, cobran significado. La analogía de la cópula de los signos con respecto a la de los cuerpos, está relacionada con la creación. La poesía hace posible la evocación divina y el milagro de la vida es la creación humana resultado de la cópula de dos cuerpos. Se crea el sentido, se crea la vida.

Así, para terminar esta semblanza crítica podemos decir que *El mono gramático* es una obra de amplia complejidad estilística y con vastas posibilidades de significado. Un poema donde, siguiendo a Paternain, “Paz retoma su pensamiento crítico y su creación poética para unirlos de manera inextricable”:

[...] una convergencia de mitos orientales y experiencias eróticas, de análisis sobre el lenguaje y su correspondencia con la realidad, de profesiones de fe estética y de paisajes descriptivos cuya precisión revela la magnitud del sentido visual del escritor. Porque Paz al proponerse seguir en este libro el camino de la creación, comprendió que ese camino es metáfora, que el texto no va a parte alguna, que se repite y vuelve al comienzo en busca solamente de sí mismo. Entonces logró un texto excepcional: el doble de ese texto, la visión de las repeticiones y las analogías. La imagen del espejo que supone el texto reflejado, indica la primacía del acto de ver y sugiere que la reflexión poética de Paz, su prosa en este caso, se alimenta de sabiduría visual. (Paternain, 1979, p. 636)

De esta manera entonces se podrán abrir caminos al entendimiento acerca de todos los símbolos que quedan insertos en la obra surrealista de Octavio Paz. *El mono gramático* no para de girar sobre sí mismo y sobre la premisa analógica de que el universo está girando dentro de una espiral que se repite y se expande, tanto en la ciencia, como en la creación de la literatura en el mundo moderno. Se probará en los próximos capítulos cómo Octavio Paz conjunta los milenios en el instante de un universo literario que no termina de construirse. El universo, su luz y la expansión de su sentido a través de las palabras es nuestro único vehículo de autoconocimiento, al igual que lo es para el entendimiento del mundo que nos rodea. El universo se refleja en las palabras dichas

y en su transformación cuando entra en contacto con distintos signos; en los próximos capítulos a través de la metodología que se seguirá podremos ver cómo se estructura la arquitectura simbólica de *El mono gramático* con más claridad

CAPÍTULO II

POESÍA

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. (Octavio Paz, *El mono gramático*, 2006, p. 13)

Para Paz, la poesía es la posibilidad de la dislocación, es la manera de vislumbrar, entre las grietas del lenguaje y su ruptura —dada su perpetua transformación—, y la inestabilidad del mundo. El lenguaje está en perpetuo cambio, en constante devenir y en eterna comunicación. La poesía es comunidad, comunicación, y es, al mismo tiempo, la distancia entre el poeta y el mundo. El poema es su vehículo, que sólo logra alcanzarse a sí mismo: “la crítica de la retórica de los árboles y el viento [...] tronco en mitad del ventarrón” (Paz, 2002, p. 511). La escritura es tiempo pero también es negación del tiempo; aunque el poema transcurre en sí mismo, es sólo centro, fijeza; la fijeza es siempre momentánea (Paz, 2002, p. 516).

En muchas de sus obras anteriores a *El mono gramático*, Octavio Paz deja ver su crítica al pensamiento de la época moderna. Así, desde sus primeras creaciones lleva a cabo la crítica del lenguaje conformado por una dualidad poema y poesía, que bien pueden ser interpretaciones análogas de la escritura y el universo: “Las palabras [...] / su movimiento / es un regreso a la inmovilidad” (Paz, 1998, p. 91)

Language and poetry were born when the bound uniting the world and the word, tore, when their primordial unity broke and an abysmal gap between things and names open. Language accept this gap; poetry is an effort to bridge it. (Alzraki, 1982, p. 610)¹

¹ Trad. “El lenguaje y la poesía nacieron de la unión del mundo y la palabra y cuando su lazo primordial se encuentra separado por la grieta, se abre un abismo en medio de las cosas y los nombres. El lenguaje acepta esta grieta; la poesía es el esfuerzo para su enlace.”

El puente que une a la palabra con la realidad desaparece al descifrar el mundo; el lenguaje es metáfora del mundo. Juego de espejos en donde las cosas y la palabra se miran de frente y se reflejan: “The monkey grammarian, the text itself, becomes at once the theorem and the demonstration; the road to Galta is also the road to poetry”² (Alzraki, 1982, p. 611). Por esto la poesía es crítica de lenguaje y búsqueda de su esencia primigenia; unificación en la ruptura de los opuestos, tal como sucede en la metáfora:

La escritura como testamento final acerca de la unidad del mundo. Canto a la vacuidad original que la sostiene, a la sorpresa inexplicable de la inevitable unión de los cuerpos y de los signos, del amor y del poema. (Martínez, 1979, p. 134)

Ahora es importante destacar que el razonamiento analógico de Octavio Paz se sustenta en su propia creación poética y, por supuesto, lo encontramos también inmerso —tanto en lo superficial como en lo profundo, en sus dos niveles, discursivo y retórico, respectivamente— en su crítica, que, a la vez, también es creación, como se ha mencionado. Así pues, en varias ocasiones dentro de la obra que nos ocupa se alcanza a desarrollar de manera encadenada una serie de combinaciones analógicas en donde se irán fundamentando las metáforas y el eje semántico del texto.

Este proceder analógico en el poema *El mono gramático* es fundamental ya que en la propia obra queda inscrita su idea en varias formas. Presento los siguientes ejemplos:

- 1) *la crítica del universo se llama gramática* (Paz, 2002, p. 531)
- 2) *La crítica de la retórica de los árboles y el viento* (Paz, 2002, p. 511)
- 3) *El reverso del lenguaje* (Paz, 2002, p. 569)
- 4) *Universal copulación extática* (Paz, 2002, p. 546)
- 5) *Los tiempos y lugares son intercambiables* (Paz, 2002, p. 571)

² “*El mono gramático*, el texto mismo, se convierte a un mismo tiempo en un teorema y su demostración; el camino a Galta es también un camino a la poesía”

Todo esto sólo es posible en el acto de la escritura, y por supuesto en el de la lectura, aspecto que Paz no deja de lado.

La escritura es un espacio en donde confluyen todos los tiempos. Donde el pasado tiene la oportunidad de ser el presente a través de la memoria y de la nostalgia. Es también un espacio que se sucede en sí mismo y que se significa conforme transcurre y queda. Una visión instantánea del poema que se desvanece.

La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo u otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago [...] toda operación mágica requiere de una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. (Paz, 2006, p. 53)

El poeta es un intermediario que habita entre el ser del lenguaje y la ilusión de la realidad, y ambas convergen en la poesía. Una verdad revelada por medio de la poesía es verdad cubierta por el lenguaje. “La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (Ricoeur, 2003, p. 54). El poema devela por un instante la permanencia de los infinitos cambios cubierta por la máscara del lenguaje. Los cuerpos de los signos se combinan y transmutan para resignificarse. Están inmersos en una perpetua cópula de signos. Así lo establece Ricoeur:

Entonces lo que confina al discurso poético es la necesidad de llevar al lenguaje formas de ser que la visión ordinaria oscurece o incluso reprime. Y, en este sentido, nadie tiene más libertad que el poeta. Hasta podríamos decir que la forma de hablar del poeta queda liberada de la visión ordinaria del mundo solamente porque él mismo se libera para encontrarse con el nuevo ser que ha de llevar al lenguaje. (Ricoeur, 2003, p. 73)

Es por ello necesario violentar la palabra, ampliarla o reducir sus posibilidades, aprovechar, por decirlo de algún modo, la vulnerabilidad de los significados y, por medio de la metáfora, reconstruir sus infinitas posibilidades combinatorias y restituir su naturaleza creadora. La poesía es el engendro mutable producto de la unión de la luz y la sombra. La poesía dice lo indecible; como lo sostiene García Sánchez:

Allí no donde no alcanza el pensamiento llega incluso la palabra-verso. Y lo hace en forma demente y simbólica, declinando ante su pasado inmediato y partiendo de una mínima sugerencia sensitiva, para después declinar en ese discurso —por incoherente— decadente. (García, 1979, p. 59)

En poesía, el orden lógico se pierde ante la transmutación de los significados, que se van sucediendo en la espiral del pensamiento, en sus relaciones sintagmáticas (que mantienen el hilo conductor del nivel discursivo) y paradigmáticas (construcciones metafóricas producto de los razonamientos análogos y paradójicos del nivel estético). La decadencia y la crítica poética se presentan en formas lingüísticas, que, si bien no son fijas, son un proceso de constante transmutación de significados, dislocados de sus significantes que construye su sentido. Así ocurre en *El mono gramático*:

Creo que *El mono gramático* es una de las obras más arriesgadas de Octavio Paz. Al descalabrar el orden comunicacional de la lectura tradicional, y al volver constantemente al principio, encontramos que la palabra en su escritura está constantemente reinventándose y, al mismo tiempo inicial, la originaria escritura. (Sabas, 1979, p. 252)

Las constantes repeticiones, las metáforas, las analogías y las paradojas van y vuelven sobre sí mismas. Cambian en tanto las relaciones sintagmáticas que van resignificando las palabras, de acuerdo a la relación que entre ellas existe, conformando así el paradigma de su propio universo.

El post-estructuralismo y sus preceptos fueron puestos en práctica por Octavio Paz, y muy especialmente en su obra *El mono gramático* porque con el estilo surrealista - análogo en muchos aspectos al post-estructuralismo, como el de la naturaleza cambiante del lenguaje, principalmente- busca la reivindicación del lenguaje por medio de su propia anulación. Esto se complica en tanto expresión lingüística y, dada la paradoja, tampoco hemos de recurrir a la lógica tradicional. Así pues, podemos establecer que la obra de Paz dice lo que no es posible decir;

Donde acaba la filosofía, empieza la poesía. Si el lenguaje ha hechizado a nuestra inteligencia, la poesía intentará hechizar al lenguaje. Aquí hechizar quiere decir obligarle a callarse para que de ese silencio [...]

emerja su mensaje más profundo: un puente de retorno hacia la verdadera realidad. (Alzraki, 1979, pp. 179-180)

La poesía rompe los límites metodológicos del pensamiento filosófico. La poesía como crítica se rehace a sí misma y dentro de sus relaciones analógicas estrecha en sí misma al silencio. La palabra se unifica en el silencio a través del rito poético: la creación. La filosofía aspira el *ir hacia* y es por ello que se mantiene en rotación de signos dentro de su propio universo. “El poeta vuelve palabra todo lo que toca, sin excluir al silencio y a los blancos del texto [...] hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda de sentido” (Paz, 2006, p. 282). En esto coincide Albistur cuando asegura que:

Es que todas las palabras son metáfora, la una de la otra [...] otras veces el lenguaje no se regala y el poeta va entonces hacia su conquista. Goza en regirlo, en someterlo, en escarbar, bucear y vocear, en hacer jadear al lenguaje, humillándolo. (Albistur, 1979, p. 321)

El único vehículo, el lenguaje, es insuficiente. No alcanza el lenguaje para develar al ser, al universo. Éste sirve de máscara, de encubrimiento, y juega doble al ser también el tránsito perpetuo de la búsqueda, estableciendo un principio dual. La violencia que realiza Paz sobre el lenguaje es de minuciosa naturaleza, casi quirúrgica, aunque en otras ocasiones también esta violencia suele ser evidente, a sangre fría. La mutilación del signo deviene en posibilidad infinita y el poeta sirve al ser a través de la escritura. Así se pronuncia Borinsky respecto de este juego en la obra de Paz:

Sus conjugaciones de opuestos tienden a efectuar un vacío que permite la *presentación* de ese detrás del lenguaje que sólo aparece como juego de energías. La obra de Paz se descentra, se aligera de nombres para producir *otro* sustantivo. (Borinsky, 1979, p. 559)

La otra orilla es lo que se esconde detrás del lenguaje que Octavio Paz construye de manera analógica con el mundo; sin embargo, no es el mundo lo que se descubre en las grietas de la voz poética, sino su reverso; la palabra devela el silencio originario del lenguaje al mutar su signo y asignarse nuevamente en su comunicación interna con los otros significados.

La paradoja y la metáfora son figuras que conformarán universos literarios o contextos en donde la palabra se desdice y se dice de nuevo a través de sus transmutaciones de significado, que se dan con otros significados y que contradicen a sus significantes, de tal manera que es intraducible mas no indescriptible. En todo este devenir analógico entran en juego elementos de la filosofía oriental así como influencias del barroco, del romanticismo y, por supuesto, del surrealismo, corriente en que se ha ubicado el presente estudio en anteriores estudios literarios.

Igualmente la analogía muestra “influencia en la formación de palabras de otras semejantes ya existentes, independientemente de las reglas mecánicas de la etimología y a veces en contradicción con ellas” (Moliner, 1999, p. 172). Octavio Paz no dejará de lado esta posibilidad combinatoria que, con el uso del metaplasmo por supresión y adición de segmentos, logra la creación de algunos neologismos (contra los cuales —posteriormente en la lectura— arremeterá realizando una crítica a la escritura de corte dadaísta, origen del surrealismo). “La crítica del lenguaje se llama poesía” (Paz, 2002, p. 560) Y todo esto es consecuente con su labor poética. Son estos los elementos que permiten al poeta la liberación creadora y con ello el nacimiento de nuevas formas que dentro de su universo forman parte del tejido estructural. “Los neologismos vienen a fundir definitivamente estos elementos que la enumeración ya había logrado mezclar, como otra expresión de la plenitud idéntica del universo” (Cartelet, 2010):

[...] fermentación y efervescencia del líquido verbal, burbujas y gorgoritos que ascienden del fondo de la sopa babélica y estallan al llegar al aire, la multitud y su oleaje, su multieje y su multiola, su multialud, el multisol sobre la soledumbre, la pobredumbre bajo el alasel, el olasel en su solitud, el solalumbre sobre la podrecumbre, la multisola. (Paz, 2002, p. 564)

El poema va tomando su propio camino y va significándose a sí mismo. Termina por balbucear ininteligibilidades tales como la propia arboleda, sin dejar de ser, en parte, los signos que de sí tienen una significación fija, mas al combinarlas su revelación se da en sus cambios. Así lo asegura Paul Ricoeur:

La desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libra el poder de referencia de los aspectos de nuestro ser en el mundo que no puede decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas. (Ricoeur, 2003, p. 49)

Cada una de estas corrientes presenta características disímiles; sin embargo, en sus propias estructuras existen elementos análogos como la liberación del espíritu, la búsqueda del ser, el desencanto del mundo, la dualidad, la finitud y la infinitud, así como la naturaleza y su conexión con el humano. Y he aquí que también la poesía es un diálogo intertextual (el universo es un texto) con la poesía oriental inclinada hacia el budismo zen y el budismo tántrico, con la mitología hindú, así como también con el *Ramayana*. El poema épico hindú aportará a Paz especiales elementos mitológicos y, desde luego simbólicos, (designados como *mitemas* en la *Antropología estructural* de Claude Levi-Strauss) para dar un fundamento de carácter multicultural, y con esto me refiero al carácter universal de su poema.

Sin entrar en mayores detalles de categorización, *El mono gramático*, de Octavio Paz, bien puede ajustarse a los principios establecidos por Charles Baudelaire como un poema en prosa. El propio Paz lo dice:

Adoptar el principio de analogía, significa regresar al ritmo. Al afirmar los poderes de la versificación acentual frente a los artificios del metro fijo, el poeta romántico proclama el triunfo de la imagen sobre el concepto, y el triunfo de la analogía sobre el pensamiento lógico. (Paz, 2006, p. 74)

He aquí una forma de espíritu libre, una forma romántica, análoga a la naturaleza, como una maleza en constante crecimiento. La imagen por encima de la métrica, de las formas preestablecidas; la emancipación de las formas como reivindicación de la imagen. Pero en contraposición al romanticismo no leeremos la experiencia a través de la voz de autor, sino a través de la voz poética. Retomando a los formalistas rusos, a la Nueva Crítica y al Círculo de Praga, a Roland Barthes, a Levi-Strauss y al propio Octavio Paz, el texto es experiencia propia del lector, pues sólo en él se desarrolla y se devela su signo (aunque su signo sea el silencio o la nada).

En el poema que nos ocupa, *El mono gramático*, Octavio Paz recurre a las formas geométricas y, en especial, a la arquitectura como signo de los tiempos de las civilizaciones que se detienen:

Y esto precisamente, la obsesión, redimía al palacete de su mediocridad y su banalidad. A pesar de su hibridismo amanerado, aquellos patios y salas habían estado habitados por quimeras de pechos redondos y garras buidas. Arquitectura novelesca, al mismo tiempo cabaleresca y galante, perfumada, empapada de sangre. Viva y fantástica, irregular y pintoresca, imprevisible. Arquitectura pasional [...] Proliferación, repetición, anulación: arquitectura contaminada por el delirio, piedras corroídas por el deseo, estalactitas sexuales de la muerte. (Paz, 2002, p. 558)

La arquitectura es el artificio del hombre que representa la historia, las culturas, las rupturas de las tradiciones —producto de conquistas, guerras y rebeliones—, el cambio del significado de los símbolos, el cambio mismo, de manera universal. Ese transcurrir histórico está pintado en las paredes, está marcado por sus ruinas y todo esto representa atemporalidad y pretende homologarse con la casa o, más bien, el espacio en que habitamos el universo. “No es la ciudad de cemento, sino la ciudad-templo: el símbolo de lo sagrado enterrado por el tiempo” (Martínez, 1979, p. 124). Vuelve aquí, por medio de las metáforas y las paradojas, a florecer el principio analógico que habita en la poesía y en la crítica de Paz: “El discurso de los monzones inscrito sobre esta pared decrepita” (Paz, 2002, p. 525)

Así pues el texto mismo nos indicará (a los lectores), conforme avanzamos, acerca de sus imposibles, acerca de su imperfección, y de esta manera logra establecer una analogía que produce una estructura discursiva crítica-creación, pero establece también en su estructura profunda o, semiótica, la analogía *poética-erotismo*, que se conformará a través de metáforas y paradojas que se van encadenando para convertir este texto —siguiendo a Greimas, desde su mínima partícula de significación (sema) hasta la estructura total que conforma su universo— en el arquetipo (metáfora que tiene su origen en el pensamiento platónico: el ideal) o en el modelo de la obra poética de Octavio Paz.

En ella intervienen muchos factores de ese riesgo atribuido por Heidegger a la esencia del poeta; así, el ser, que es en sí mismo arriesgado, se develará en el poeta como un ente que es más arriesgado que los demás... Esta es la “determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía” (Heidegger, 1978, p. 128). En palabras de Heidegger, que en el lenguaje común se entenderá como llevar una vida poética.

Este riesgo significa transmutación, violentar al signo, trascenderlo. Paz construye el universo de *El mono gramático* sobre la base ideológica de que el lenguaje es insuficiente y que como objeto que es (noción estructuralista) hace referencia a sí mismo pero que, detrás de su decir, se significa en relación a sus demás partes (semas y clasemas) y sólo dentro de ese universo de significaciones transmutables (intercambio y fusión de semejanzas y diferencias con una visión de completud; plenitud) es posible la revelación. De nuevo, citando a Heidegger:

[...] pero este trascender no va hacia otro lado, ni hacia arriba, ni hacia abajo, en dirección a otro, sino hacia este lado, en dirección a él mismo, de regreso a la esencia de su verdad. El propio ser, al atravesar, mide este retorno y es él mismo su dimensión. (Heidegger, 2004, p. 86)

MITO 2.1

Las lecturas occidentales de Octavio Paz: filósofos como Hegel, Heidegger, Jaspers y Nietzsche, fueron imprescindibles para el desarrollo de su creación poética, pero también encontró en la filosofía y en la poesía oriental caminos que lo llevarán a la indiscutible autenticidad de su obra y de su pensamiento. Otros estudios han asegurado que:

Su interés por el budismo radica en el concepto que tiene de la naturaleza a la que pertenecemos todos, hombres, plantas y animales [...] El interés de Paz por Japón se centra en tres aspectos: 1) el poder de síntesis del haiku; 2) el inacabamiento de la obra; 3) El budismo zen [...] por otro lado, el budismo zen tiene el valor de ser pensamiento crítico, es una paradoja. (De la Fuente, 1991, p. 33)

Así, Octavio Paz, desde sus conocimientos y experiencias tanto filosóficas como literarias, desarrolla su obra poética y su crítica.

Tanto para la filosofía como para la antropología, la analogía es un eje del pensamiento primitivo en un sentido peyorativo de la palabra; sin embargo, es una especie de lógica primigenia que logró establecer un vínculo entre el hombre y el mundo que lo rodea. “También esto que escribo es una ceremonia, girar de una palabra que aparece y desaparece en sus giros. Edifico torres de aire” (Paz, 2002, p. 514).

La interpretación de los fenómenos que acontecen en el mundo material tiene su origen en la expresión mítica que se desarrolla paulatinamente mediante los influjos de un lenguaje poético, en ese momento: lenguaje naciente. Mucho más tarde la palabra (entendida como poema) construirá la analogía del universo, creando un espacio donde se realiza la unión del microcosmos y el macrocosmos, de las contraposiciones culturales que contienen, en sí, su propio tiempo y sincronía. Esto es lo que propone en su poema *El mono gramático*, donde “el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática” (Paz, 2002, p. 531).

En el poema de Paz, se pueden observar numerosas contraposiciones conceptuales que no responden a la lógica sino a las relaciones que mantienen entre sí los signos (si definimos el signo como lo hacen Ducrot y Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*). De este modo, Paz traza una línea divisoria casi imperceptible entre los conceptos de crítica y creación, como dualidad poética; así como el mito es el espejo de los fenómenos que trataban de explicar la realidad inmediata produciendo signos sagrados que vincularían a los hombres con la naturaleza, y el signo “es a la vez señal y ausencia: originalmente doble” (Ducrot y Todorov, 1970, p. 122).

Así pues, Octavio Paz hace un uso exhaustivo de las posibilidades que ofrece el pensamiento analógico. No sólo homologa en la creación poética todo su quehacer de poeta sino que lleva la analogía a distintos niveles: literario, cultural, político, social, religioso, etc. “El planteamiento significativo de la propuesta analógica consiste en postular una ‘concepción analógica del hombre’, en la que hay algo común, universal y general, que los hombres y las culturas comparten” (Irigoyen, 2004, p. 162). Como hemos visto, el lenguaje para Octavio Paz es una analogía del mundo; la poesía, su crítica, y por tanto es posible, a partir de este homologar todo lo existente —a pesar de sus aparentes

contradicciones—, realizar el encuentro con el llamado absoluto, ese instante que guarda en sí el poema: analogía de sí mismo, homólogo de la creación perpetua, bastión de la eternidad de los cambios que no sólo se realizan en la escritura, sino en la vida cultural del ser humano.

En este intento por homologar las culturas y la historia (importante: aquí no se trata de suprimir la historia sino de establecer su diacronía, su atemporalidad), Paz crea imágenes como estas:

Paisaje de huesos, restos de templos y casa, arcos que conducen a patios cegados por la arena, fachadas detrás de las cuales no hay nada sino pilas de cascajo y basuras, escalinatas que terminan en el vacío.
(Paz, 2002, pp. 514-515)

La analogía se crea entonces a través de esta cadena de metáforas y se presenta como un vehículo para proponer el vacío. “Sin preocuparme por saber qué quiere decir “ir hasta el fin” ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esta frase” (Paz, 2002, p. 509). La escalinata que no lleva a ningún lado en este paisaje sórdido y hueco que nos describe Paz de los caminos de Galta es, al mismo tiempo, el lenguaje que sobrevive a sus propias ruinas; su imperfección y mutilaciones, son los residuos de la poesía (crítica del lenguaje), de lo indecible. El lenguaje niega y limita sus posibilidades, mientras que la poesía es el ritmo que ocasiona la ruptura y posibilita la fusión de lo múltiple con lo uno, el salto a la otra orilla, la revelación poética: el silencio; todas estas obsesiones poéticas de Paz a lo largo de todas sus obras.

También el mundo natural es metáfora de la historia; “el mundo vegetal repite el horror sórdido de la historia de ese continente” (Paz, 2002, p. 529). La historia queda entonces homologada a las condiciones naturales del continente, y este proceso de razonamiento hace posible el mito. Si seguimos la propuesta de que el universo es un texto, es posible leer a través de las selvas, los desiertos, etc., a los pueblos, tal como lo hacemos a través de la arquitectura, que es expresión artística del pensamiento civilizado. Así podemos ver claramente dos niveles de significación: al tiempo que la arquitectura es analogía de los espacios del universo, es analogía de la naturaleza y, a su vez, análoga al

lenguaje. Y, de esta manera, a través de estas conexiones aparentemente desligadas, Paz establece al universo como una analogía donde todo se funde: “más allá de la palabra *realidad*, es la realidad tal cual, la abolición de las diferencias y la abolición también de las semejanzas” (Paz, 2002, p. 534).

En otro intento poético, Paz combina en *El mono gramático* símbolos que universalmente se encuentran en el corazón de todas las culturas, es el caso del viento y de la palabra: “como el caracol marino, todos los tiempos son este tiempo de ahora que no es nada salvo, como el cuarzo de cristal de la roca, la condensación instantánea de los otros tiempos en una claridad insubstancial” (Paz, 2002, p. 579). En este devenir simbólico podemos encontrar los llamados mitemas, propuestos por Levi-Strauss, haciendo referencias mitológicas interculturales e intertextuales. Así lo propone Sabas:

El mono gramático es una constelación de signos y de imágenes, de presencias fonéticas y semánticas. Es una indagación en torno al sentido del lenguaje y sus relaciones con la realidad fenoménica. Correspondencia entre idea y verbo, palabra y percepción, erotismo y conocimiento. Mitos cosmogónicos orientales y arquetipos revelados en el arte romántico o en el arte de los dementes, convergen ocultamente. El budismo tántrico en tanto que experiencia mística del absoluto, se manifiestan al fin de la revelación poética. (Sabas, 1979, p. 252)

Son dos mundos y ninguno de ellos se sostiene por sí mismo. Aunque uno parece la ilusión del otro, no es posible definir la realidad a través del lenguaje, ya que este gira y retrocede en sí y hacia sí mismo. Si el lenguaje no corresponde al mundo sino a lo que aparenta, la poesía deconstruye su materia primordial y la transmuta y lo obliga a otorgar una visión primigenia. “La poesía es una operación mágica destinada a transmutar la realidad. El arte deja de ser exclusivamente, representación y contemplación para ser también intervención activa sobre la realidad” (Benavides, 1991, p. 16). La poesía no sólo dice al mundo, vive en él, en su reverso. La poesía es el pensamiento del origen, la búsqueda de la unificación de la fragmentaria realidad.

La poesía es experiencia y perpetua construcción; así como se realiza el camino hacia Galta, igualmente se disipa mientras es recorrido y leído. “El camino es escritura y la escritura es cuerpo [...] el cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis [...] el cuerpo

es el lugar de la desaparición del cuerpo [...] Todo cuerpo es lenguaje que en el momento de su plenitud se desvanece” (Paz, 2002, pp. 573-574). Los cuerpos que a su vez son letras se conjugan en el erotismo, en la copulación y en ella misma se disuelve el yo, se disipa el signo y queda sólo la visión poética de lo eterno, el instante fijo como un árbol soportando el ventarrón de la historia. “La poesía es corporal: reverso de los nombres” (Paz, 2002, pp. 573-574).

RITMO Y EROTISMO 2.2

La poesía es rito; es ritual erótico, es ritmo del universo, cocreadora del mundo e instrumento revelador de su esencia. “El erotismo es una metáfora de la sexualidad porque transmuta los cuerpos en nudos simbólicos y el acto en rito” (Benavides, 1979, p. 25). El erotismo es la discontinuidad de los cuerpos; representa la dislocación del yo, el desdoble. Es una realidad que fusiona los contrarios y que significa igualmente procreación, expansión del mundo. Esta realidad permanente, inhabitable por cuestión de nuestro devenir perpetuo, sólo puede ser expresión del reverso del lenguaje. Como bien lo expresa Benavides:

en el momento del vértigo amoroso el tiempo cesa de fluir [...] es el instante: reverso del tiempo lineal, y al mismo tiempo, su consumación. Sin esa realidad irreductible al tiempo lineal, fuera habitable por nosotros de manera habitual, seríamos como dioses: pero somos hombres y no podríamos soportarlo. (Benavides, 1979, p. 25)

La poesía es análoga al acto erótico en tanto expresión del instante indecible. Es el momento culmine de la creación, fundado en un acto copulativo donde existe una anulación del yo para transformarse en la unidad del Universo. Ejemplifico con un fragmento del poema “La poesía” de Octavio Paz:

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

Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
huelas mi frente,
abres mis ojos.

Percibo el mundo y te toco,
substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra. (Paz, 2014)

La poesía y el éxtasis del ritual amoroso son expresión del desprendimiento, ritmo discontinuo del ser, con respecto algunos principios del erotismo. Según Bataille, “al comienzo es un impulso natural, pero ese impulso no puede darse libre sin cruzar una barrera, hasta tal punto que, en el espíritu, *el curso natural y la barrera derribada se confunden*. El curso natural significa la barrera derribada; la barrera derribada significa el curso natural” (Bataille, 2005, pp. 112-113). A partir de estas enunciaciones de Bataille podemos percatarnos de que Paz desarrolla en el poema *El mono gramático* analogías que terminan por ser metáforas y paradojas a las que alude el francés Bataille. La poesía como discontinuidad. Es el espacio del instante que no se reconoce como devenir pero que está fijo en el tiempo. La barrera o el árbol; su curso, el camino o la escritura.

En efecto, el éxtasis estético como el éxtasis místico son un embelesamiento del alma que descubre que el espacio está inscrito en el infinito y el tiempo en la eternidad, como nuestro mundo está inscrito en el cosmos, la existencia en el ser. (Forgues, 1992, p. 111)

Si bien el erotismo se entiende gracias al estudio del desarrollo cultural de las diferentes civilizaciones, constituye un concepto universal que se enraiza en la historia del hombre, y por lo tanto en la historia del lenguaje. La experiencia erótica y la experiencia poética poseen en sí la magia del ser, una interpretación primitiva, que no ilógica, de los fenómenos que acontecen en este plano de la existencia y que permitía al hombre vincularse con el metalenguaje del universo; para Paz, “la escritura humana refleja a la del universo, es su traducción, su metáfora: dice algo totalmente distinto y dice lo mismo [...] Analogía: transparencia del mundo: en esto ver aquello”. (Paz, 2002, p. 580-581).

Al igual que la experiencia erótica tiene un fondo místico producto de una ruptura, una dislocación del yo, en la experiencia poética de Paz la situación es análoga:

El hecho de que Octavio Paz haya seleccionado la poesía como un camino de búsqueda de esa realidad, sin nombre todavía, nos lleva a deducir que para él es el lenguaje poético el instrumento que por su naturaleza intangible, inapresable, es el más idóneo para acercarse a aquello que por sí mismo es atemporal, aespacial. (Murillo, 1987, p. 59)

El ritmo da vida al rito y en este caso el ritmo es, a su vez, una analogía del erotismo, de la experiencia del éxtasis de la creación a través de los cuerpos que dejan de serlo en tanto logran la unificación. Igual sucede con el signo: éste copula con otros dando origen a nuevas expresiones del mundo que, en medio de un ritmo, develan el instante perpetuo:

La poesía nos guía más allá de la vida, y lo mismo hace el amor. Todo este proceso se realiza naturalmente con el poder de la imaginación. En el surrealismo lo imaginario rompe incesantemente con el marco de la realidad. La supera y evoca un acceso al más allá, esforzándose en igualar las dos realidades al mismo nivel." (W. Bahk, 1997, p. 65)

Y así lo afirma Paz: "Se destruye y al destruirse se repite, pero cada repetición es un cambio [...] Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos" (Paz, 2006, p. 57). La unión de los cuerpos y de los signos es entonces analogía universal del ritmo, del devenir, de la ruptura, del cambio.

Es el tiempo el que pasa a través de nosotros y no al revés. Somos tiempo y, por tanto, ritmo: "En resumen: el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, y el ritmo la vibración que confiere vida" (Pfieffer, 2001, p. 21). Y nos encontramos aquí con otra conexión analógica de carácter universal propuesta en el devenir poético de Octavio Paz: el ritmo es el erotismo, el metro es el cuerpo, el erotismo es instante perpetuo y el cuerpo materia perenne, vehículo de unión mística.

Al mismo tiempo la poesía entonces es diálogo, metáfora de reunión. Este concepto ofrece a Paz múltiples posibilidades de homologación entre poesía y erotismo. La unión de los cuerpos es una nostalgia de reunión con el universo; una repetición perpetua que se renueva cada vez que acontece. Así como en la literatura el discurso poético se actualiza a

través del diálogo que establece el texto con el lector —“si todo discurso se actualiza como un acontecimiento, se le comprende como sentido” (Ricoeur, 2003, p. 26). El erotismo es la metáfora que ofrece sentido a la unión de los cuerpos:

Los signos eróticos destruyen la significación —la queman y la transfiguran: el sentido regresa al ser—. Y del mismo modo el abrazo carnal lo anula. Como en la poesía y la música los signos ya no significan: son. El erotismo trasciende la comunicación. (Paz, 1967, p. 115)

El ritmo de la poesía es entonces metáfora del devenir erótico de la humanidad: continuidad discontinua, donde los opuestos convergen para lograr una develación poética, una revelación de la realidad que está detrás del lenguaje de los cuerpos y de los signos. “Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo” (Paz, 2006, p. 57).

El ritmo es fuerza generadora. Es permanente e impulsa el movimiento universal que con los signos pretendemos medir: “El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones [...] El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías” (Paz, 2006, p. 59). El ritmo, pues, está detrás de toda la ilusión del mundo, es el pulso del universo; y el acceso a sus pulsaciones sólo dura un instante y ese instante es poético, es erótico, de origen mítico, mágico.

De acuerdo con Levi-Satruss y los inicios de la teoría estructuralista de casi mediados del siglo XX, “el lenguaje como la sociedad es un sistema de relaciones y en el devenir de estas relaciones (que son relaciones con significados) se da una transmutación: interpretación de signos lingüísticos por medio de signos no lingüísticos” (Paz, 1967, p. 19). El estructuralismo tradicional termina por rechazar el argumento de que lo extralingüístico no debía ser objeto de análisis en el universo de la obra en sí. Sin embargo, la propuesta de Bajtin restableció la importancia de los elementos que en una obra significan o simbolizan algo previo, de origen natural, cultural, mítico o, bien, literario. Tanto Bajtin como Paz comentan que no sólo la escritura es análoga a la geometría universal. Para Paz el poema

es la homologación de otro texto: “Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto” (Paz, 2002, p. 581). Y en seguida el poema da visos de su origen; y, es así que se realiza la referencia concreta al *Ramayana*, poema épico hindú atribuido a Valmiki y creado colectivamente alrededor del siglo X a. C. Son cantos antiquísimos que datan de centurias anteriores a Cristo. En este poema épico se narra “el salto de Hanuman a la otra orilla”. Hombre-mono que descifra el universo, que es viento y palabra (como ya observamos, la analogía con el caracol marino). “En ese texto Hanuman contempla el jardín de Ravana como una página de caligrafía, como el harem del mismo Ravana” (Paz, 2002, p. 581). Así, el universo, que parece estar preso en el lenguaje, despliega su ser en la poesía; y entonces el mundo muestra su reverso.

Si bien, como aseguran algunos estructuralistas como Roland Barthes, no hace falta la competencia lingüística (o, en este caso, literaria) para comprender un texto en su totalidad, el tener la dicha competencia abre las posibilidades al lector para seguir descubriendo y actualizando el discurso poético. Y desde esta perspectiva el texto mantiene su actitud crítica sin perder su excelencia poética; la referencia alude a la imperfección e insuficiencia universal de las culturas y de los entes, entre quienes nos desarrollamos. Se postula, pues, que la posibilidad del encuentro con el universo ocurre a través de su crítica, a través de la poesía.

CAPÍTULO III

CONSTITUTIVOS SÉMICOS E ISOTOPÍAS

CATEGORÍAS CLASEMÁTICAS E ISOTOPÍAS EN *EL MONO GRAMÁTICO*

Para dar comienzo al siguiente análisis partiremos del eje semántico introducido en el capítulo “Poesía, rito y erotismo”. Analizaremos los desplazamientos de sus constitutivos sémicos a partir de dos expresiones metafóricas que nos servirán de fundamento para describir y establecer las dos isotopías que conforman *El mono gramático*. Distingamos los dos niveles que ofrece la gramática narrativa:

el nivel de la superficie (discursivo) y el nivel profundo (semiótico). El nivel de la superficie contiene el componente narrativo que regula los encadenamientos sucesivos, estados y transformaciones y contiene también el componente discursivo que regula el encadenamiento de las figuras y de los efectos de sentido. El nivel profundo contiene dos planos de organización de sus elementos: un primer plano de organización consiste en una red de relaciones en que se clasifican los valores de sentido común según las relaciones que mantienen entre sí. Un segundo plano de organización consiste en un sistema de operaciones que organiza el paso de un valor a otro. (Beristáin, 2004, p. 361)

Para completar mi estudio acudo también a la *Semántica estructural*, de Greimas; la *Semántica lingüística*, de John Lyons, y *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur, para hacer evidente el texto de Paz como un texto biisotópico.

Será necesario definir algunos conceptos clave que nos ayudarán a describir la naturaleza de la obra *El mono gramático*. Por ahora retomo la aserción de Greimas: “[...] un lenguaje descriptivo o translativo por el cual podrán ser formuladas las significaciones contenidas en la lengua-objeto, y un lenguaje metodológico, que defina los conceptos descriptivos y verifique su cohesión interna” (Greimas, 1971, p. 23). De esta manera podrá estudiar y describir la constitución y transitividad de los significados en las formas poéticas en el poema. “[...] el discurso se nos ofrece, en su desarrollo y a pesar de su carácter lineal, como una sucesión de determinaciones, y como creador, por ese mismo hecho, de una

jerarquía sintáctica” (Greimas, 1971, p. 103.). Si bien he presentado ya las relaciones analógicas que Paz realiza a través de su poema *El mono gramático*, trataré ahora de ahondar en las profundidades de sus semas, mínimas unidades de significación, que, siguiendo a Greimas, acabarán por construir categorías clasemáticas, que a su vez conformarán el eje semántico que “tiene como función, la de totalizar las articulaciones que le son inherentes” (Greimas, 1971, p. 32). En este caso serán dos expresiones metafóricas o, bien, dos estructuras clasemáticas de carácter isotópico, y una última que, por su naturaleza alotópica, otorgará al texto su organización biisotópica.

Tomaré como punto de partida el ensayo *El redescubrimiento del lenguaje*, de Penélope Cartelet, quien propone tres analogías fundamentales:

- 1) la escritura es un camino
- 2) esplendor es el poema
- 3) monograma es la palabra poética

Analizaré dos analogías que se encuentran en la obra, propiamente con una función clasemática, de la siguiente forma:

- 1) el universo es analogía (Paz, 2002, p. 546)
- 2) Esplendor es una ondulación (Paz, 2002, p. 542)
- 3) el símbolo de la épica hindú: Hanuman.

Para conformar el estudio en toda su amplitud posible, propongo especialmente el capítulo 16 de *El mono gramático* a partir de su clasema “la reconciliación era una fruta” (Paz, 2002, p. 555). Esta es una estructura alotópica del texto, debida a una especie de doble tensión en el tiempo del verbo la cual generará *es* a partir de su imperfecto *era*.

Las aparentes contradicciones del pensamiento occidental serán parte del texto como en cualquier otro universo textual de la obra de Paz. Debemos partir de la idea propuesta por Claude Levi-Strauss de que la significación de un signo viene precedida por

un sistema de relaciones (1977) que se genera en un contexto fértil para la creación de nuevas significaciones que a su vez se traducen en imagen. Estas cadenas de relaciones en el poema de Octavio Paz mantendrán entre sí el nexo contextual que proporciona el eje semántico —que ya hemos establecido como poesía—, que a su vez determinará cada una de las isotopías del texto, pero siempre bajo la forma de metáforas y paradojas que otorgarán significado propio a los elementos de la obra, desde los constitutivos sémicos de las unidades mínimas de significación hasta su último significado; siempre en un “movimiento centrípeto” (Cartelet, 2010).

Para Paul Ricoeur, “análisis material del objeto y análisis nocional del objeto no se superponen; el primero conduce a una conjunción de clases, pues se funda en las semejanzas; el segundo, a un árbol disyuntivo, pues se funda en diferencias” (Ricoeur, 2001, p. 219). Así, en el poema de Octavio Paz podemos estudiar dos niveles: el nivel discursivo, donde propone a la poesía como crítica y al mismo lenguaje como posibilitador de éste; y el nivel semiótico, donde recuperaremos aspectos simbólicos que permiten definir las estructuras isotópicas y localizar sus relaciones paradigmáticas. Me asistiré asimismo de un análisis de semántica oracional para explicar cómo las palabras buscan conformar, entre sus constitutivos sémicos, tanto de semejanza como de diferenciación, todo un universo casi pictórico por medio de la concatenación metafórica.

Para comenzar propiamente a estudiar los clasemas (o bien, semas contextuales), seguiremos la definición de Greimas: “[...] corresponden a unidades de comunicación, sintagmas o proposiciones, más amplias que los lexemas, en el interior de las cuales se manifiestan, grosso modo, los núcleos sémicos [...]” (Greimas, 1971, p. 80) Así, las relaciones sintagmáticas creadas dentro de un contexto propio del discurso se relacionan de tal manera que conforman un nuevo sistema de relaciones. Se recrea el movimiento de significaciones, partiendo de sus características hipotácticas, término que obedece a lo que de sí trae como valor una palabra; y siguiendo este curso también se analizará el resultado hipertáctico, el cual sugiere una expansión del sema. “Los cambios de significación puestos en juego por el mecanismo de la metáfora sólo conciernen a los ordenamientos internos de los semas constitutivos del lexema empleado” (Ricoeur, 2001, p. 243). Esta característica

responde a nuevos rasgos de significación, a posibilidades de polisemia y a la creación de nuevos parónimos (término aristotélico retomado por Ricoeur) dentro de las relaciones sintagmáticas del discurso, de las cuales partimos para estudiar el texto. “Por tanto, la significación de la palabra depende de la significación de la frase” (Ricoeur, 2001, p. 175).

Análisis de las expresiones metafóricas (categorías clasemáticas) 3.1

Puesto que se han demarcado los principios del análisis en cuanto al método que se aplicará y a la terminología a emplear, se procede ahora a analizar las relaciones sintagmáticas propuestas interactuando la semántica estructural con la semiótica generativa, sin soslayar la importancia del pensamiento analógico que reside en el trasfondo de la creación y la crítica poética de Octavio Paz en *El mono gramático*.³

El primer clasema que estudiaré es “El universo es analogía” (Paz, 2002 p. 546). Partiendo de este principio y relacionando sus sintagmas a lo largo del poema, se hará evidente la intención de la voz poética para consolidar su propio espacio en la existencia. Si bien esta construcción no se encuentra al principio del poema, irá fundamentando su primera isotopía a lo largo del discurso. Cabe aclarar que las metáforas estarán relacionadas de tal modo que serán denominadas como metáfora en presencia siguiendo al Grupo M. En ellas encontraremos siempre presente el verbo copulativo *es* y en el caso específico del capítulo 16 aparecerá en su tiempo imperfecto *era*, por ello se considerará como la alotopía del poema. La metáfora “el universo es analogía” se dictamina a sí misma desde un concepto de analogía de carácter nominal, por la naturaleza predicativa de la oración.

Para el cambio semántico de carácter puramente nominal cabe aplicar una focalización metonímica, en palabras de Ricoeur: “La metonimia no se incorpora a la metáfora como figura sino como focalización solamente, abstracción hecha de la

³ “La palabra analogía parece pertenecer a los dos discursos. Del lado poético, la analogía, en el sentido de <<proporción>> se sitúa en el principio de la cuarta especie de la metáfora de Aristóteles [...] del lado filosófico, esta misma palabra se halla en el núcleo de cierto discurso que se apoya en Aristóteles y se extiende hasta el neotomismo”. (Ricoeur, 2001 p.340)

denominación nueva. Por tanto sólo es figura la propia metáfora, que es el resultado de todo el proceso” (Ricoeur, 2001, p. 273) y, Según Albert Henry, citado por Ricoeur, “[...] en la triada *sinécdoque-metonymia-metáfora* actúa solo una operación de la mente; y en esta operación se presenta en grado simple en la metonymia (y la sinécdoque), y en segundo grado, en la metáfora.” (Ricoeur, 2001, p. 268) Es decir, que forma parte del proceso que responde a la teoría de la sustitución; es el caso de la metáfora analógica de la cuarta especie propuesta por Aristóteles, pero que entrará en tensión sólo a partir de la función del verbo *ser* en la relación copulativa de ambos sustantivos.

Una de las particularidades de la obra es que nos permite localizar los elementos sustitutivos dentro del propio texto, debido a su expansión polisémica y autorreferencial y al uso reiterativo de la metáfora *en presencia*.

Veamos entonces cómo “el universo es analogía” se va respondiendo y afirmándose a sí mismo dentro del discurso, a lo largo del poema:

La razón analógica proclama el escándalo sin más: una cosa es esto y lo otro. Al mismo tiempo que proclama el escándalo proclama el derecho al mismo [...] Discurso filosófico por partida doble: si nos libera de la ilusión analítica que nos procuraría un conocimiento falaz, nos conduce a una experiencia de sentido, que si bien fugaz y evanescente, se nos ofrece como cifra de totalidad y cuyo efecto es felicidad. (Benavides, 1979, p. 13)

Bajo estos términos podemos entonces englobar la idea de Paz en tanto que el poema mismo es universo y por tanto es analogía, ¿pero analogía de qué? Si el universo es inalcanzable, igual lo es el lenguaje. La insuficiencia no está en la poesía sino en el lenguaje, y sin embargo en el clásema que ahora estudiamos ya se ven homologadas ambas estructuras. Sin profundizar aún del todo, sigamos a Julio Vélez:

La palabra poética posee una relación genética y funcional con la realidad, muestra su cohesión en cierto modo autosuficiente por componerse de una armonía compacta y expresiva de cualidades formales y de significados transmitidos eidéticamente [...] sería como si el ser humano estuviera proyectado sobre las bambalinas existentes de un teatro carcomido por la eternidad. (Vélez, 1991, p. 3)

Bajo este principio analógico debemos enfocarnos en la premisa paciana que menciona *en esto ver aquello* de tal manera que podremos vislumbrar que tras la palabra y su significado hipotáctico existe una expansión de significado que le otorga sus características hipertácticas y es, entonces, cuando se hace posible detectar algo más allá de lo que la palabra dice del mundo. Como en las prácticas milenarias de la astrología en donde los signos son los astros y su aparente y constante movimiento se interpretaba, de tal manera, que los planetas y las estrellas contenían mensajes conectados con la vida en la Tierra y el pensamiento mítico-religioso era el principio de las culturas para ligarse ante la presencia divina con el propósito de una mejor comprensión del mundo.

El universo 3.2

Comenzaré entonces por sustituir y veremos que dicha sustitución no sólo se realiza a nivel del lexema sino que también pueden ocurrir sustituciones predicativas debido a que los sustantivos cumplen funciones adjetivadoras o modificadoras.

<<El universo es analogía>>

Los semas constitutivos del universo bien pueden establecerse como presencia y movimiento, mientras que la analogía tomaría la parte de la ausencia (entiéndase como pensamiento). Además, en el caso del término *analogía*, debemos considerar que cumple una función predicativa y no precisamente nominal, es decir que califica, de manera que la función predicativa que cumple dicho término acaba por modificar el sustantivo. De esta forma se refuerza la teoría de la tensión a pesar de que la sustitución no quedaría del todo relegada. Dirá al respecto Ricoeur:

[...] lo que sucede en poesía no es la supresión de su función referencial, sino su alteración profunda por el juego de ambigüedad [...] A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado, y además, una referencia desdoblada. (Ricoeur, 2001, p. 296)

En este caso la referencia al término *analogía* bien podría indicarnos *poesía* y cobrará sentido sólo en tanto exista la copulación verbal y que el contexto del poema lo reafirme. Aquí entran en juego los mismos elementos sémicos que constituyen los dos primeros sustantivos, la presencia y la ausencia. Por ejemplo, como primera homologación con respecto al clasema “el universo es analogía”, no ocurrirá lo mismo en “nadie está solo y nada es sólido”, en donde existe también una afirmación que parte de la negatividad expresiva y por su puesto expone una contradicción que fundamenta la paradoja que, a su vez, dará vida a la metáfora. Los términos *nadie* y *solo*, así como *nada*, refieren propiamente a la ausencia; sin embargo, *sólido* parecería más el *elemento insólito*. No podemos dejar de recordar: “[...] la propia semejanza debe entenderse como tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa desencadenada por la innovación semántica” (Ricoeur, 2001, p. 12). Así entonces, las semejanzas y las diferencias (principio de identidad y de no-identidad) entran en un juego de interacción continua de semas que mantiene en un estado de tensión las relaciones entre los signos. Entre el término *solo* y el término *sólido* hay un principio de identidad (dejando fuera la fonética y la problemática de los segmentos), y ese principio está en sus semas constitutivos que se intercalan de tal manera que construyen la imagen. El término *solo* refiere hipotácticamente a una condición humana, animada, abstracta y que tiene una fuerte característica de naturaleza hermética. El término *sólido*, de igual manera, hipotácticamente, nos refiere a un objeto, inanimado, y se observa como algo cerrado en sí mismo, es decir, hermético. Así, el principio de identidad y el de no-identidad realizarán un trabajo de tensión que culminará por crear un nuevo sentido: la imagen del humano (la expresión *no hay nadie...* a su vez indica *todos están ausentes*), como un ser imposibilitado y hermético.

Esta característica de homologación es propia del desarrollo de la obra poética de Paz; ésta también se encuentra en las microestructuras del texto, esto es, entre sus clasemas. De una metáfora a otra, el texto se construye repitiéndose y reafirmando desde diferentes estructuras que referirán a ellas mismas. A continuación presento otro sintagma análogo a “el universo es analogía”:

“La realidad también es una metáfora”

En este caso, la focalización metonímica y el principio de sustitución seguirán funcionando para el análisis. De la misma manera, apoyándose en el verbo copulativo (cuya función establece el principio de la teoría de la tensión), Octavio Paz logra mantener su discurso poético. Aplicamos ahora la teoría de la sustitución y tenemos los dos resultados siguientes: 1) *la realidad es analogía* y 2) *el universo es metáfora*.

Este intercambio, aunque aparentemente arbitrario, no es más que el seguimiento de un texto que no se refiere sino a sí mismo y a su propia búsqueda, que es el lenguaje: “un sentido que sea compatible con la desproporción de lo finito y de lo infinito” (Ricoeur, 2001, p. 365). Se trata de la búsqueda de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; el silencio universal y la palabra: metáfora del mundo.

Otra posible combinación: 1) *la realidad es universo* y 2) *la metáfora es analogía*. Tras de esta posibilidad combinatoria basada en la teoría de la sustitución, nos podemos percatar de que, si bien adjetivamos la función de los sustantivos, no queda en los clasemas ya nada de significado que corresponda al discurso; al contrario, se ajustaron de tal manera que sus correspondencias están mayormente en el terreno de la semejanza; es decir, aunque el verbo *ser* nos dará en buena medida la posibilidad de tensión, nos regresa a la función denominativa y descriptiva casi propia de los diccionarios. Esta última reconstrucción escapa a la función poética y queda postrada en el plano discursivo. De esta manera, Paz establece en *El mono gramático* que “el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (Paz, 2002, p. 517).

“El discurso de los monzones impreso sobre esta pared decrepita”

Este paralelismo es más complejo pero no por ello menos claro. Veámoslo por partes: *discurso de los monzones*. El discurso es entonces análogo al universo, se corresponden los semas de movimiento, transformación, estructura, orden, en fin..., que,

desde luego, no podemos separar del comportamiento de la naturaleza (en este caso el fenómeno de la lluvia) con el concepto abstracto de *universo*. Los monzones denotativamente indican lluvias torrenciales que se dan en una ubicación geográfica específica durante cierta época del año. Los monzones expresados en este sintagma de *El mono gramático* forman parte de las metáforas en presencia, porque sencillamente pueden ser sustituidos sus términos por otros que se encuentran dispersos en el mismo discurso.

Metonímicamente, los monzones representan el universo. Su discurso está enclavado en el tiempo de su expresión, que queda impreso en esta pared... En este caso el verbo *impreso* connota al verbo *ser*. A pesar de que *impreso* bien puede referir más al verbo *estar*, no es así. Si el universo es analogía, la lluvia no está en el universo sino que es en el universo. La lluvia es un fenómeno que se transforma —debido a la focalización metonímica— en universo. Ahora, la predicación del sustantivo, que en este caso es *impreso en esta pared decrepita*, termina por transformar por completo el sentido de la oración. Se llevó a cabo un desplazamiento de un término concreto (*monzón*: fenómeno natural) a otro concepto de naturaleza abstracta (*universo*). Si bien la lluvia no escribe, este fenómeno tiene la cualidad de dejar rastros, y éstos, a su vez, aparecen con el tiempo, cargados de significados: *pared decrepita*.

Cabe mencionar que el sustantivo *pared* tiene semas constitutivos que se transforman conforme transcurre el discurso y, a su vez, estos semas se relacionarán con otros tal como hemos estado demostrando. Siguiendo a Ricoeur, “El árbol concreto es la conexión empírica de todas sus partes; el árbol abstracto la disyunción racional de todas sus modalidades” (Ricoeur, 2002, p. 220). El término *pared* nos remitirá, dentro del discurso, a una superficie en donde algo queda instaurado, construido; es la posibilidad espacial para el tiempo del discurso, para la escritura del tiempo. El modificador, *decrepita*, realizará un movimiento de significado debido a que su aplicación va directa a un sustantivo inanimado. Esto es que, al adjetivar la palabra *pared* le concede a ésta última cierto grado de animación y por ello, y a su vez, *pared* deja de serlo en su sentido concreto para transformarse en algo más, en una superficie donde la historia cuenta su transcurrir.

Para terminar con el análisis de la metáfora “el universo es analogía” y su relación con los clasemas analizados, como el elemento que conforma la primera isotopía, trataremos de establecer la conexión con el siguiente clasema, que fundará la segunda isotopía.

“La poesía es corporal”

Una vez analizados los constitutivos sémicos de nuestra estructura sintagmática que fundará la primera isotopía, pasemos directamente al análisis de la constitución sémica para establecer así los puntos de encuentro y posteriormente ver de qué manera ciertos desplazamientos léxicos no rompen el sentido que construyen los significados del clasema a pesar de las diferencias.

Primero. El término *poesía* no refiere al acto creativo como tal, pero sí nos señala un objeto. La poesía es la lengua-objeto que se irá transformando y definiéndose a lo largo y ancho de su propio discurso. Este término contendrá entre sus campos semánticos una relación análoga no sólo con el clasema que define nuestra primera isotopía, sino también con la segunda y, en fin, con toda la obra.

Así pues, en este caso, *poesía* es análogo a *universo*: movimiento, creación, tiempo, espacio; ambos términos son de naturaleza abstracta, y dentro de estos parámetros responden a la perfección al principio de identidad. Por otra parte, el lexema *corporal*, que refiere a corporeidad, figura, espacio y tiempo, también responde al principio de identidad. El cuerpo es la posibilidad, representa la existencia concreta de un sujeto y un objeto, el primero capaz de crear, o bien, nombrar al segundo. La poesía, si bien es una especie de abstracción, es también una concreción imperfecta; con esto es posible observar que el fundamento poético de su obra está en que el cuerpo, finito, es análogo al universo, infinito. Los poemas, y en este particular: *El mono gramático*, se establecen como una analogía concreta del universo poético que pertenece a la poesía, al universo. El humano a su vez es el cuerpo imperfecto y finito, el microcosmos, que se corresponde con su diferencia: lo perfecto y lo infinito, el universo, el macrocosmos. De acuerdo con el proceso

de focalización metonímica, inherente a la teoría de la sustitución, realicemos una de las combinaciones posibles entre estos dos sintagmas sin percibir, ciertamente, grandes cambios: 1) la poesía es analogía y 2) el universo es corporal.

Así queda demostrado que la concatenación de sintagmas, además de que irán estableciendo paradigmas a lo largo del poema, permite la interrelación de unos con otros por medio de metáforas en presencia, conformando un universo particular dentro de un sistema de relaciones significativas propias de su contexto.

Esplendor 3.3

“Esplendor es una ondulación”

Este cuerpo que aparece en el camino a Galta tiene rasgos de iconicidad análogos con respecto a la Nayika, figura que representa la creación y las jerarquías del mundo. En el poema, Nayika toma la forma de Esplendor, pero al mismo tiempo es una representación pictórica. El aspecto de la simultaneidad no se da sólo en este caso; está en toda la obra, en sus constantes paradojas y contradicciones: “universal copulación extática” (Paz, 2002, p. 546). Así, Esplendor aparece en el camino y transforma el cuerpo en fenómeno creativo. Esplendor es el poema, el poema es el universo, el universo es corpóreo. De esta manera, Octavio Paz establece una doble función en Esplendor; la primera es de carácter mundano y la segunda celeste:

Asimetría entre las dos partes: arriba, copulación entre machos y hembras de la misma especie; abajo, copulación de una hembra humana con machos de varias especies animales y con otra humana. (Paz, 2002, p. 547)

Las dicotomías universales de la filosofía están adheridas en el poema. La visión del arriba como instancia puramente ideal y la mirada del abajo, que representa la imperfección en búsqueda perpetua del arriba. Esplendor encarna al poema, renuncia a su perfección y se entrega al mundo. “Ahora puede verla y abarcarla. Antes sólo había entrevisto pedazos de

ella” (Paz, 2002, p. 541). Esplendor entonces es un símbolo paralelo al de Hanuman de la mitología hindú, al que se dedicarán algunas menciones.

Ahora bien, la segunda categoría clasemática no está ni separada ni en contraposición a nuestro primer sintagma categorial. Al contrario, el discurrir erótico se transforma en poesía y por tanto en crítica del universo, como se ha estado analizando. El segundo sintagma, *Esplendor es ondulación*, lo trabajaremos de manera similar, aunque no idéntica, al primero. A pesar de que el signo *Esplendor* está en constante copulación con los elementos, como en este caso el fuego, así estará relacionada también con el tiempo, es decir la escritura, con el rito erótico y, desde luego, la unión con el ser; por tanto, también se puede intuir, a partir de lo dicho, que la analogía *Esplendor es el poema* —como lo estudia Penélope Cartelet—, y la relación verbal copulativa que tiene el signo *Esplendor* en el texto, es análoga a la experiencia erótica. Si analizamos a profundidad los constitutivos sémico nos percataremos de ciertas relaciones interesantes: “La unión sexual funciona como una metáfora de la unión de los extremos, que revela la unidad íntima de la realidad, que el intelecto y sus dicotomías no pueden alcanzar” (Cartelet, 2010). Sucede igual con la cópula de los signos, al decir de Paternain:

[...] el verbo copulativo —expreso o elíptico— abunda efectivamente, hasta el punto de constituir un rasgo de estilo [...] el que permite vertebrar la reflexión y abrir un camino —uno de tantos posibles— hacia el texto [...] La cópula propicia la metáfora, y la metáfora en sí misma es cópula, punto o centro donde se abrazan para asemejarse las realidades disímiles. (Paternain, 1973, pp. 80-81)

Esplendor es, pues, nombre propio, pero de carácter ambiguo. A veces será el nombre de un cuerpo pero su implicación connota el alcance del ser. La mujer como símbolo de la disolución del yo, el camino hacia el ser. Recordemos que la propuesta crítica de *El mono gramático* busca la anulación de los nombres propios. “La realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo” (Paz, 2002, p. 535). Es por ello que Esplendor no tomará un cuerpo fijo: se mantendrá en continua ondulación; “Esplendor es la palabra-mujer”, nos dice Penélope Cartelet. El sustantivo *ondulación* mantiene su función calificativa; sin embargo, en el proceso de la

transitividad de los significados le otorga, paradójicamente, a Esplendor características de concreción y al mismo tiempo se contradice dado que ambos movimientos, el esplendor y la ondulación, responden a un movimiento de naturaleza más abstracta que concreta. Así pues, al nivel de su denotación se corresponden mayormente bajo un principio de identidad mientras que, en su nivel connotativo la tensión entre ambos lexemas es mayor debido a que entre ambos, el principio de no-identidad es más evidente. A nivel connotativo, Esplendor toma cuerpo, se concretiza, de manera que la ondulación se transforma en temperatura, en respiración:

El cuerpo de Esplendor al repartirse, dispersarse, disiparse en mi cuerpo
al repartirse, dispersarse, disiparse en el cuerpo de Esplendor:

Respiración, temperatura, contorno, bulto que lentamente bajo
la presión de las yemas de mis dedos deja de ser una confusión de
latidos y se seúne y se congrega consigo mismo. (Paz, 2002, p. 581)

Así como la escritura habla de sí misma en un tiempo que transcurre sobre su propia lectura, así Esplendor se disipa en la otredad de sí misma: “El simbolismo erótico se hace más complejo: alude a la iluminación de los pensamientos orientales, pero también, como siempre fue el caso de Paz desde sus textos de juventud, aparece como una experiencia similar —análoga— a la escritura” (Cartelet, 2010). Esplendor connota también el instante, el éxtasis, la renuncia de la realidad, la ruptura con el momento histórico para que se presenten todos los tiempos y espacios en un solo *instante*, un momento efímero, lúcido, revelador. El instante, metáfora en ausencia de *Esplendor*, es el espacio que contiene los opuestos en constante fusión y disipación. El presente perpetuo se deslinda del tiempo desde su continuidad, así como los signos transmutan el supuesto significado original o, dicho de otro modo, transitan de la diáfora a la epífora para expandirse y mutar.

Las concepciones orientales sólo admiten la disolución de opuestos, mediante la paradoja que aboca al <<satori>>: el poema debe, simultáneamente, convertir su propio cuerpo en mandala del universo y disolver la realidad que se le evidencia —fijeza en la punta suprema del vértigo— en la transparencia final del silencio (Martínez, 1979, p. 138)

En estas metáforas queda implícita la asimilación cultural de Oriente. Como se puede observar, el erotismo, desde una visión religiosa y transgresora, está en proceso de sacralización dentro de la creación poética. Así:

Las metáforas tántricas encierran en su hermetismo la analogía universal, la concepción de la escritura como doble del cosmos [...] De aquí el carácter secreto y enigmático de la poesía Tantra, pues su lenguaje es un microcosmos, doble verbal del universo y también del cuerpo (Martínez, 1979, p. 133)

De lo que también se sigue lo que establece Juan W. Bahk acerca del budismo zen:

Liberado de la existencia terrenal, el mundo Zenista de la Nada y el Vacío, fue un manantial de creación infinita. Los maestros no podían describir ese mundo con palabras. Por consiguiente, sus actitudes hacia el lenguaje eran escépticas, negativas y trascendentales, y trataron de encontrar algo más allá de la concepción lingüística (W. Bahk, 1997, p. 17)

Retomando la idea de la disipación entre la operación corporal en el erotismo y la escritura, ésta última se lleva a cabo a través del ritmo cargado de imágenes que se entrelazan así como lo hacen la figura de Esplendor y el movimiento ondulatorio o bien la temperatura y la respiración.

Esplendor es, entonces, metáfora de un conocimiento inasible, inexpresable. Es la luz del silencio y el origen de la poesía. Lo no dicho es la poesía y la poesía es lo que se dice de ese silencio original: “[...] la belleza de Esplendor no se asocia directamente con el poder de la poesía, sino que la logra mediante la fuerza del erotismo, casi siempre relacionado con ella” (Cartelet, 2010). Los cuerpos de las palabras bajo sus operaciones de significación dadas por la transitividad de sus constitutivos sémicos y el verbo copulativo, sus semejanzas marcadas por principios de identidad y no identidad, se van encadenando, de tal manera, que en el tránsito discursivo, forman el universo de la obra. Esplendor es el instante, es decir es el tiempo estático, la fijeza siempre momentánea. Así lo explica Martínez Torrón:

El amor es una vía de acceso a la plenitud final. Los cuerpos se entrelazan sobre el vacío. El amor —según la tradición india— es un deleite místico —que en la poesía de Paz está cargado de metáforas conceptuales— que supone la unión con lo absoluto (<<ananda>>) y la disolución en la vacuidad (<<samata>>) que indican el regreso al principio innato (<<Sahaja>>). (Martínez, 1979, p. 139)

La analogía comunica, a través del lenguaje metafórico, la unión con lo absoluto, que aquí se presenta como Esplendor. La erótica es analogía universal de la escritura y de la muerte. El cuerpo perece y se disuelve en la vacuidad luminosa (constitutivo sémico de Esplendor); la escritura se plasma y su sentido se disipa en el silencio. La erótica es el lenguaje del ser, la voz del absoluto que se presenta a veces de manera corporal, a veces ideal, de Esplendor. “Esplendor es ondulación [...] la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la profanación (tuya y mía), reconciliación / liberación, de la escritura y de la lectura” (Paz, 2002, p. 582). De esta manera, Esplendor expande sus posibilidades nominales para adjetivarse y sustantivarse una y otra vez según las estructuras del tejido del texto. Por esta expresa volatilidad toma un aspecto de carácter religioso que es análogo al pensamiento del budismo zen y el budismo tántrico; como bien afirma Sologuren:

[...] una prueba más de que toda honda poesía baña sus raíces en el origen, encuentra su suelo en lo sagrado. El poema deviene entonces vínculo que religa: la palabra del origen, palabra religiosa (Sologuren, 1991, p.31)

Octavio Paz connota en Esplendor un matiz de carácter religioso. Sacraliza la palabra al nivel de la mujer, y construye principios religiosos afines al budismo tántrico. Al sacralizar la palabra, ésta se vuelve al origen de toda existencia y es, al mismo tiempo, vehículo para establecer, mantener y modificar los vínculos entre el poeta y el mundo. “Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen” (Paz, 2002, p. 582).

Hemos seguido el pensamiento analógico de Octavio Paz a lo largo del poema con respecto a Esplendor y su expansión polisémica; revisamos la pluralidad de significaciones que contiene y su conexión con el resto de las estructuras sintagmáticas y paradigmáticas para adquirir su propio signo: el erotismo. Esta es una transgresión que sacraliza; una

dualidad entre el acto sexual animal y la entrega psíquica humana que converge a nivel del ser, a nivel ontológico. Esplendor es así erotismo, religión, símbolo místico. Martínez Torrón lo resuelve de este modo:

En la contemplación inextricable de signos en la ciudad derruida del lenguaje, el poeta sin lengua, diciendo ruidos, borborismos naturales. Y la aparición de Esplendor —la hija de Prajapati— Esplendor es el poema (Martínez, 1979, p. 141)

La palabra se busca a sí misma entre la relación de significados que establece con las otras. Así expresa el propio Paz este proceso de identidades y otredades:

Maleza de líneas, figuras, colores: los lazos de los trazos, los remolinos de color donde se anega el ojo, la sucesión de figuras enlazadas que se repiten en franjas horizontales y que extravían al entendimiento, como si renglón tras renglón el espacio se cubriese paulatinamente de letras, cada una distinta pero asociada a la siguiente de la misma manera y como si todas ellas, en sus diversas conjunciones, produjesen invariablemente la misma palabra. Y no obstante, en cada caso la figura (la palabra) posee una significación distinta. Distinta y la misma (Paz, 2002, pp. 545-546)

Así, primero Esplendor es una revelación que va cobrando significado con referencia al universo de la obra, hasta que queda convertida en la imagen erótica que expresa el máximo alcance del alma humana hacia el ser. La lógica no puede explicarlo. Se relaciona con la experiencia de la escritura y de la lectura. En una palabra, con el acto de descifrar; sin embargo, el signo que ya hemos descrito, Esplendor, va tomando y entregando nuevos constitutivos sémicos desde una posición siempre sustantiva. Este transcurrir de la escritura otorga a la figura su permutabilidad desde su fijeza significativa. Así, su diáfora se refiere a iluminación del ser, a los principios del pensamiento budista tántrico. Es un símbolo porque sin perder sus valores históricos toma forma, se hace cuerpo y estancia de mayores expansiones polisémicas, ampliando sus connotaciones simbólicas sin perder su denotación inicial: *palabra-mujer*.

Hanuman 3.4

Revisemos ahora el personaje-símbolo de Hanuman en *El mono gramático*, que procede de la épica hindú.

Hanuman es el puente entre Oriente y Occidente, héroe y pudoroso gramático, nombre propio del título paciano, convierte esta obra en el símbolo máximo del quehacer poético: La purificación del lenguaje (Areta, 1989, p.61)

La distancia entre las palabras y las cosas, así como la distancia cultural y geográfica, se presentan en esta figura mítica con características que invitan a ser lector del universo, actitud de puente que posibilita el salto a la otra orilla: “Tal vez aquí está pintado todo lo que allá hizo y vio Hanuman después de haber saltado sobre el mar —espesura indescifrable de líneas, trazos, volutas, mapas delirantes, historias grotescas, el discurso de los monzones impreso en esta pared decrepita—” (Paz, 2002, p.525). Es Hanuman, en *El mono gramático*, de Octavio Paz, un símbolo análogo del personaje del *Ramayana*. Es el mismo símbolo. Es, con palabras del poeta, “en esto ver aquello” (Paz, 2002 p.581).

Hay en el Hanuman de Paz los mismos atributos del Hanuman del *Ramayana*. Veamos primero alusiones recogidas por Valmiki: “Hanumat, él, hábil en todas las materias de los *sastras* (libros sagrados) y uno de los principales del ejército cuadrumano [...] Entonces se dijo el simio, todos estos ruidos se mezclan para formar una sola voz” (Valmiki, 2005, pp. 66-67).

Como se ve, el personaje es perceptivo en materia del lenguaje. Tiene también la capacidad de la metamorfosis y de la perpetuidad, “hijo del viento, presente de vida”(Valmiki, 2005, p. 93). Es un agente descifrador de la geometría del mundo: “Yo soy el mono llamado Hanumat, consejero de Sugriva (monarca de los monos) y mensajero de Rama (monarca y símbolo de amor, honor y virtud entre los hombres), el infatigable héroe, león de reyes” (Valmiki, 2005, p. 72). Hanuman, hijo del viento, es mensajero y consejero de hombres virtuosos: es guerrero honorable y humilde; todo un símbolo.

Como hijo del Viento se le asocian atributos de semidiós con capacidades de transmutación. Él es el signo sin tiempo, presente de vida que descifra la plenitud y se abstiene de la voz articulada para dar pie a la voz del silencio. “El mono sabio”, mitad bestia, mitad humano y de naturaleza divina, un símbolo de carácter épico-religioso que corresponde al origen de la historia del hombre: el desarrollo del lenguaje.

Estos ejemplos de la obra del *Ramayana* ayudan a establecer los principios de identidad y no identidad del símbolo en su analogía con el poema *El mono gramático*, así como las metáforas que se construyen a partir de éste. Dice Paz:

[...] entre la montaña y el mar el espacio aéreo y la mitad de esa región vacía una gran forma oscura, la montaña ha disparado como un bólido, hay un cuerpo poderoso suspendido sobre el océano, no es el sol: ¡es el elefante entre los monos, el león, el toro de los simios!, nada vigorosamente en el éter plegando y desplegando las piernas y los brazos con un ritmo parejo como una rana gigantesca [...] los ojos son dos faros que traspasan los torbellinos y taladra el espacio petrificado [...] (Paz, 2002, p. 524)

Este es entonces, símbolo de conjugación y de permutación constante, como el propio universo textual, donde los signos se relacionan y se significan entre sí. El mundo es un texto y Hanuman es el símbolo de la cifra:

Hanuman sonríe con la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino. Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo [...] vuelve a cerrar los ojos y se ve a él mismo en otra edad, escribiendo [...] Compara su retórica a una página indescifrable de caligrafía y piensa: la diferencia entre la escritura humana y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras el de la segunda es infinito; por eso el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. (Paz, 2002, pp. 530-531)

La voz poética se apropia así del pensamiento de Hanuman y describe los sucesos que acontecen por su mente, con ello se retoma la idea de la escritura como camino, y de nueva cuenta se hace referencia al primer clasema estudiado aquí: “el universo es analogía”. Ocurre entonces la propuesta de Ricoeur: “Las metáforas raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen las imágenes subordinadas y esparcen conceptos a un nivel más

elevado. Son las metáforas dominantes, capaces de engendrar y a la vez organizar una red que sirve como empalme en el nivel simbólico, con su lenta evolución, y el más volátil nivel metafórico” (Ricoeur, 2003, p. 77). Así pues, nuestro sintagma *el universo es analogía* se define como la metáfora raíz de la primera estructura isotópica a la cual le corresponde una estructura paralela, cuya metáfora raíz es *Esplendor es ondulación*.

Volviendo al sintagma que fundamenta la primera estructura isotópica, *el universo es analogía*, diremos que ésta se desarrolla en el capítulo 21, especialmente en el siguiente párrafo: “En los vericuetos del camino de Galta aparece y desaparece el *Mono gramático*: el monograma del Simio perdido entre sus símiles” (Paz, 2002, p. 567).

Esta observación va dirigida a esta sugerencia textual del poema que declara el imposible fin y el eterno retorno. Esto es que Hanuman es un espejo de Hanuman, un símil de sí mismo, un avatar como lo fue Rama de Visnú —de acuerdo al pensamiento Hindú—. Un presente que siempre está por llegar y se oculta entre los instantes. Hanuman, entonces, es una analogía de Hanuman: es el símbolo permanente de la ruptura constante, de un salto que queda, entre las montañas, suspendido y se revela la figura de Hanuman. “No hay fin sino un perpetuo recomenzar” (Paz, 2002, p. 569).

Esta relación parte de la propuesta metodológica de Paul Ricoeur de que “siempre es posible relacionar la misma oración de distintas maneras con esta o aquella oración que se considera la piedra angular del texto” (Ricoeur, 2003, p. 89). Y por tanto el sintagma que corresponde a la primera categoría clasemática será fundamental para la estancia y el desarrollo del símbolo de Hanuman en el poema *El mono gramático*. Retribuyéndole sus propiedades a través de las metáforas en presencia, éstas, a su vez, de manera encadenada irán preparando sus apariciones, su acontecer en el texto: “La instancia del discurso, es la instancia del diálogo. El diálogo es un acontecimiento que conecta dos acontecimientos, hablar y escuchar (en este caso escribir y leer)” (Ricoeur, 2003, p. 26). A ello respondería Octavio Paz en su obra, que expresa cual diálogo: “Cada tentativa termina en lo mismo: disolución del texto en la lectura, expulsión del sentido por la escritura” (Paz, 2002, p. 569).

Se han visto entonces las relaciones analógicas entre las microestructuras que definen y adquieren su significado en su relación con otros signos y que además establecen

las isotopías del texto. Se han analizado los constitutivos sémicos, las características denotativas y connotativas de los lexemas, así como de las categorías clasemáticas y sus funciones de transitividad durante sus procesos de operación utilizando los principios de la teoría de la sustitución y los de la teoría de la tensión. Se han analizado también los dos símbolos fundamentales que se encuentran en el poema de *El mono gramático*, mostrando una breve analogía con otra literatura. Podría decirse que se ha aludido al texto original como sugerencia implícita dentro del poema: “Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto” (Paz, 2002, p. 581).

Hanuman es entonces el espejo del universo. Es la figura que descifra y conoce el mundo que lo rodea y lo resuelve a través de la fertilidad en la cópula y, a partir de un conocimiento en la palabra que parecería indescifrable. El cuadrumano, general del ejército de los monos, es quien encuentra los caminos de la metamorfosis en el transcurrir del tiempo por el universo. Su reflejo es su escritura, y Valmiki como Octavio Paz, son parte de su organicidad. Todo texto ha sido ya escrito, vuelve sobre sus páginas como si éstas fueran espejos en busca del monograma, en busca de la develación del universo a través de la cópula de los signos. **Hanuman** es pues, el universo.

Para relacionar adecuadamente esta premisa de que Hanuman simboliza la metamorfosis perpetua del universo, en el cuarto y último capítulo de este estudio se pretende establecer las últimas condiciones para responder, finalmente, por qué *El mono gramático*, de Octavio Paz, es un arquetipo.

Capítulo IV

INTERTEXTUALIDAD

Todos los textos literarios que han sido escritos son análogos. Al hablar de intertextualidad hablamos de la relación que existe ya sea en estructuras externas, internas, o bien, semánticas y semióticas como estamos por descubrirlo en el caso de la obra que nos ocupa con respecto de la épica milenaria hindú y, además respecto del desarrollo poético del escritor Octavio Paz durante el período de 1935 a 1970. Por tanto, se recurrirá a citas explícitas de algunos poemas de otras obras de Paz para evidenciar a través de las metáforas la relación simbólica con el budismo y el *Ramayana*

Sin dejar de lado todo lo estudiado, antes sumaremos a esta investigación algunos conceptos necesarios como el de:

Extratexto (y extratextualidad, intratexto): —se sigue la definición de Helena Beristáin— Contorno del texto*, exterior a él, constituido por la historia, la cultura* y otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor. Dicho contorno condiciona al texto y éste en cambio tiende a integrarsele [...] Los elementos del extratexto son históricamente recurrentes. Cada escritor al elaborar su propio texto lo somete a un proceso de transcodificación que pertenece al mecanismo de la semiosis literaria, pues, al retomarlos dentro de otro contexto, histórico cultural, renueva su sentido (Beristáin, 2004, p. 206)

La contextualización de un texto proviene de otro texto que, además sugiere su origen mítico; tal es el caso de la épica *Ramayana* que es análogo al mítico texto escrito por el propio Hanuman, noveno avatar de Vishnú. Lo que rodea al texto *El mono gramático* es el pensamiento mítico hindú en donde se fundamenta, además de una filosofía del lenguaje, a través del símbolo de Hanuman cargado de un sentido profundo de metamorfosis y virtudes como la lealtad y la obediencia a Rama; también se hace presente la idea tántrica de la transformación del espíritu en la unión de los cuerpos. La carga erótica, más las experiencias míticas y ritos de la religión hindú serán análogas a la persecución conceptual y poética de la naturaleza de los signos que realiza Paz a lo largo de un período de 35 años que dará como resultado *El mono gramático*.

Ahora bien, para Octavio Paz y su pasión por la palabra poética, la filosofía del silencio, la búsqueda y la otredad son elementos frecuentes de su poética. De esta manera desarrolla su ejercicio crítico hasta alcanzar su máxima propuesta poética de dicho periodo: *El mono gramático*. Es aquí donde se puede pensar que con esta obra converge su pensamiento poético y filosófico, y quedan fijos buena parte de sus núcleos temáticos, o mejor dicho de sus isotopías, propias de sus creaciones poéticas y críticas literarias. A continuación presento un planteamiento sobre tres principios lingüísticos fundamentales y continuos en la obra de Octavio Paz, realizado por Myriam Najt:

1°. La concepción lingüística de Octavio Paz, como conocimiento y crítica de determinadas teorías que expone con finalidad no literaria en algunos de sus trabajos (ejemplo: *Claude Levi-Satrucc o el nuevo festín de Esopo*).

2°. La utilización (consciente o no de posturas lingüísticas que emanan por sobre la literaturidad de algunos textos, y que pueden ser producto del acervo personal o pertenecer al ámbito de lo cultural generalizado como consecuencia de la divulgación científica (ejemplo: *El mono gramático*).

3°Las referencias al lenguaje pero como recurso poético (ejemplo: *Vuelta*)

(Najt, 1979, p. 111)

Estos tres aspectos planteados por Najt se articulan de diferente manera, en tanto las posturas de Paz con respecto a las teorías críticas, la filosofía, las corrientes literarias, el carácter multicultural y su crítica al momento histórico, que conforman el nivel especulativo o, bien, discursivo de la obra *El mono gramático*, su estructura hipotáctica o superficial como lo propone Lyons (1997). Y en cuanto a su nivel metafórico o, bien, figurativo es el que revela la estructura profunda, que a su vez se correlaciona con las tradiciones culturales y experiencias asimiladas de la voz poética.

Las isotopías o estructuras clasemáticas son las enunciaciones textuales que harán referencia a la épica hindú del *Ramayana*, éstas se relacionarán directamente con el símbolo Hanuman. Asimismo las referencias isotópicas acerca de Esplendor, conectarán directamente al texto con el budismo. Ambos símbolos contienen los núcleos temáticos más utilizados por Paz durante el período antes mencionado. Su fascinación por el oriente, su filosofía y su poesía otorgarán características hipertácticas (entiéndase como

expansiones del sema) a los signos que trabaja Paz en su obra. La estructura superficial del sema, antes de su expansión o ampliación de su significado o bien también, antes de una mutación de sus constitutivos sémicos, responde a su característica hipotáctica.

La expansión del sema requiere de violentar los constitutivos sémicos de tal manera que se abra, por decirlo de algún modo, su estructura hipotáctica. Esta apertura de la estructura conlleva a una ruptura del signo lo cual deviene en la ruptura de la tradición que Paz define como una transgresión que parte de sus propias bases. El proceso de sacralización de la palabra es objeto de transgresión, por ello, la historia y la cultura se desarrollan y se modifican resignificando sus códigos, actualizándolos:

El significado del texto es más que una mera cuestión interna: también se halla inherente en la relación del texto con sistemas de significados más amplios, con otros textos, códigos y normas, tanto en la literatura como en toda la sociedad [...] (Bajtín) insistía en que no había lenguaje que no estuviese envuelto en relaciones sociales definidas, y en que esas relaciones eran, a su vez, parte de sistemas políticos, ideológicos y económicos más amplios. Las palabras eran 'multiacentuales' y no estaban congeladas en un solo significado. (Eagleton, 2007, p.127 [...] p. 143)

Núcleos temáticos 4.1

A lo largo del período de 1935 a 1970 Octavio Paz irá construyendo una espiral de la palabra con características míticas y metamórficas con las que se puede pensar que define buena parte de su obra. Comencemos cronológicamente con *Calamidades y milagros*, que desde la edición de 1960 se contiene en su antología *Libertad bajo palabra*. Revisemos el siguiente fragmento del poema "A un retrato":

No suena el viento,
dormido allá en sus cuevas
y en lo alto se ha detenido el cielo
con sus estrellas y sus sombras.
Entre nubes de yeso arde la luna.
El vampiro de boca sonrosada,
arpista del infierno, abre las alas.
Hora paralizada, suspendida

entre un abismo y otro

Y las cosas despiertan, vueltas sobre sí mismas,
y se incorporan en silencio, con el horror y la delicia
que su ser verdadero les infunde [...]" (Paz, 2006, p. 99)

Dentro de este poema se percibe el debate entre el movimiento y el estatismo; la imagen del cielo detenido refiere a la perpetuidad del tiempo, del instante que está fijo. En el fragmento de "El retrato" se van complementando las diferencias y a partir de la teoría de la interacción que va concatenando los constitutivos sémicos, se va creando el significado del texto: "y las cosas despiertan, vueltas sobre sí mismas, / y se incorporan en silencio [...]"; éstos muestran que las cosas de naturaleza inanimada adquieren animación gracias a la metáfora, al choque de conceptos opuestos dentro de un proceso casi metafísico, que se abordará con mayor amplitud. Estamos tomando en cuenta para el análisis la tensión entre los términos del enunciado que contiene en su estructura atributos animados y humanizantes al sustantivo abstracto *cosas* en ambos sintagmas.

Como se puede observar, en el sintagma *las cosas se vacían* hay una característica análoga al verso del poema, esto es que no hay agente que actúe sobre la palabra, la palabra actúa sobre sí misma. Desde su denotación la palabra es un recipiente que quedó vacío, vacío de significado; ahora el nombre es el que significa la cosa y no la cosa nos referirá el nombre.

Partiendo de la premisa que dicta que el lenguaje habla de sí mismo en el poema *El mono gramático* el concepto *cosas* es el lenguaje mismo; esto es, cosas es igual a palabras. Cuando las *cosas* se vacían es que las palabras se han quedado sin significado. Lo que anima lo inanimado es lo que se dice la *cosa* y, por tanto, del conocimiento que se adquiere acerca del objeto-palabra en cuestión; primero desde su significado hipotáctico, siguiendo con el ejercicio de abrirlo y vaciarlo sobre sí mismo para crear su sentido hipertáctico y llevar a cabo la expansión del sema, como se ha analizado en anteriores capítulos. Por tanto la animación del mundo se representa en la relación del movimiento de características analógicas, entre la palabra escrita y el lenguaje como pensamiento y conocimiento del mundo.

En este nivel discursivo, el poeta especula acerca del estado de la lengua con respecto de las cosas. En el caso de *las cosas despiertan* no sólo el sustantivo *cosas* adquiere atributos positivos de animación sino que al mismo tiempo se humaniza y con ello pasa enseguida a la oscuridad y al vacío, oscuridad en tanto a la búsqueda y vacío por el resultado de ésta; así pues, serán conceptos dentro de los campos semánticos que corresponden al eje *poesía* y, que a su vez, son constitutivos sémicos fundamentales en la interacción de significados y, por tanto, en la creación de las metáforas y las imágenes de ambos textos. De nuevo, para Ricoeur:

Las metáforas raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen imágenes subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado. Son las metáforas dominantes, capaces de engendrar y a la vez organizar una red que sirve como empalme entre el nivel simbólico, con su lenta evolución y el más volátil nivel metafórico (Ricoeur, 2003, p. 77)

Así pues, se puede observar que la animación y humanización de los objetos concretos, aun expresados bajo términos abstractos como las *cosas*, y también las conexiones que se van sucediendo, no sólo quedan encapsuladas en su universo sino que tienen correlación con otros universos, como el de los nombres:

manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias [...]

un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

(Paz, 1989, p. 100)

Las cosas y los nombres se transforman en la obra de Paz de tal manera que su poética del silencio está plagada de contraposiciones que se reconcilian en la expresión de la poesía. Se crean nuevos caminos, caminos que no terminan, los significados están en perpetua transformación: “[...] el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible” (Paz, 2002, p. 531) debido a su movimiento perpetuo que se relaciona con el

erotismo simbólico, así como con el conocimiento del mundo y todas las implicaciones rituales y lingüísticas, o mejor dicho, poéticas, que entre ambas existen. Así como con la escritura y la lectura. La selva es “una página de enmarañada caligrafía vegetal [...] la lectura considerada como un camino hacia. El camino como una lectura” (Paz, 2002, p. 530).

Si es verdad que la significación, aun bajo su forma más elemental, es una continua búsqueda de sí misma, en la doble relación del sentido y la referencia, la enunciación metafórica no hace más que llevar a su culmen ese dinamismo semántico (Ricoeur, 2001, p. 394)

Se observa entonces una correlación directa entre los sustantivos y las funciones predicativas que los afectan, a pesar de ser obras distintas y metáforas que difieren, en algunos aspectos, en su configuración; sin embargo, demarcan el paso de un seguimiento importante acerca de la creación y la crítica de Octavio Paz, que, siguiendo el texto *Semiótica de las pasiones*: “es posible concebir las modulaciones del devenir como cierta manera de manejar simultáneamente la heterogeneidad de las tensiones y la homogeneidad de la orientación” (Greimas, y Fontelle, 1994, p. 33). Como podemos ver en el poema *El mono gramático* las modulaciones del devenir de los signos que se transforman de manera constante se descubren a sí mismos conforme se van concatenando, copulando:

Y del mismo modo que, aunque desconocían el sentido de aquel teatro de signos, no ignoraban su tema pasional y sombrío, sabían que, a pesar de estar hecha de sombras, la enramada que tejían sus cuerpos era impenetrable (Paz, 2002, p. 539)

En este largo desarrollo poético de Octavio Paz, entran en juego características muy importantes que aluden a su naturaleza crítica y por supuesto a su idealismo. “Es más una forma del conocimiento que de la acción, de la especulación intelectual que de la praxis social. Una poesía inscrita dentro de una perspectiva idealista y formalista que procura cuestionar la noción tradicional de la Historia” (Forgues, 1992 p. 121).

Es por ello que Octavio Paz establece la posibilidad del conocimiento a través de la poesía, pero este conocimiento sólo es posible alcanzarlo por medio de las rupturas de las tradiciones, la transgresión y la desacralización, entre otros conceptos de similares principios, así como por la transformación de los signos. Es por ello que podemos encontrar sus incansables repeticiones y reiteraciones a lo largo y ancho su obra poética, aspecto que él mismo deja enunciado en *El mono gramático*: “Quietud vertiginosa por ser un tejido de claridades: en cada página se reflejan las otras y cada una es el eco de la que la precede o sigue —el eco y la respuesta, la rima y la metáfora—” (Paz, 2002, p. 579). No sólo hace referencia el texto a sí mismo, sino que en su estructura profunda hace referencia a toda la creación poética como ecos del pasado que se instauran perpetuamente en el presente (que es la página), en el espacio del instante (que es la escritura): “El acto poético es un acto de recreación del mundo, una repetición de la cosmogonía” (Forgues, 1992, p. 54).

Con el poema “Dónde sin quién”, de *Hacia el comienzo*, podremos reidentificar, como diría Paul Ricoeur, a la arboleda como un camino hacia la pérdida del sentido, o bien de la identidad:

No hay
ni un alma entre los árboles
y yo
no sé adónde me he ido (Paz, 1998, p. 86)

Se observa entonces el siguiente paralelismo que es de carácter intertextual, un núcleo temático recurrente de Octavio Paz, en el nivel de connotación de la arboleda. Vemos otro ejemplo de *El mono gramático*: “La arboleda se ha ennegrecido y se ha vuelto un gigantesco amontonamiento de sacos de carbón abandonados no se sabe por quién ni por qué en mitad del campo. Una realidad bruta que no dice nada excepto que es [...]” (Paz, 2002, p. 559). El carbón como significado de una muerte que no termina. Es el carbón tránsito entre la madera y la ceniza. Es la perpetuidad de lo inerte, mas no de lo muerto. Requiere de un impulso para seguir mutando y entonces brillar con el fuego y transformarse en luz y calor; contrapuesto al frío y la oscuridad en su modo de transitividad que va de la madera a la ceniza. El bosque se ha transformado en tránsito. El carbón es la

ruina que nos queda por interpretar. Las sombras, el carbón y la maleza son paralelismos en la creación poética de Paz, veamos el Soneto I de Libertad bajo palabra:

tu cuerpo de sí mismo se desata
y cae y se dispersa tu blancura
y vuelves a ser agua y tierra oscura. (Paz, 1989, p. 11)

El carbón ya no es madera. Un cuerpo que se ha transformado pero continúa en el tránsito de ser lo que fue desde su origen: ceniza, polvo. El agua es también el tránsito de los ríos y la profundidad del agua es igualmente oscura; es una sombra para el conocimiento.

Así, entonces, la arboleda es un signo que permuta pero que conserva sus propiedades fundamentales. Su ininteligibilidad principalmente que como dice Paz, “le viene de su exceso de realidad” (Paz, 2002, p. 559). Este exceso de realidad al cual alude Paz, metafóricamente, refiere a la mutabilidad de los signos en tanto su contexto lo permite, como en el caso del poema *El mono gramático*, donde la arboleda es por un instante “sacos de carbón”, y por supuesto sigue haciendo alusión al hecho de que la naturaleza es un texto el cual hay que ir descifrando paso a paso en el camino; en la “maleza de signos”, que tiene el mismo comportamiento que la arboleda: “Maleza de signos negación de los signos [...] los signos se comen a los signos” (Paz, 2002, p. 525). Así como la arboleda se constituye de manera enredada, como diría el poeta, ininteligible.

Otro ejemplo: “Cuento de dos jardines”, en el que la idea del tiempo y el espacio, así como el instante y la perpetuidad, se desarrollan desde sus primeros versos. De manera similar sucede en *El mono gramático*:

Una casa, un jardín,
no son lugares:
giran, van y vienen.
Sus apariciones
Abren el espacio
otro espacio,
otro tiempo en el tiempo.
Sus eclipses
No son abdicaciones:
nos quemaría
la vivacidad de uno de esos instantes
si durase otro instante.

Estamos condenados
a matar el tiempo:
así morimos,
poco a poco.
Un jardín no es un lugar [...]

(Paz, 1998, p. 127)

Ahora se observa en el fragmento siguiente del poema *El mono gramático*: “No, Galta está aquí, se ha deslizado en un recodo de mis pensamientos y acecha con esa existencia indecisa” (Paz, 2002, p. 513). Así es posible notar la propuesta aespacial y atemporal, producto de los senderos de la memoria, que a todo lo trae de regreso, de vuelta. “Fluye el jardín en la noche, / río de rumores [...] espacio hecho de aire / para los juegos pasionales / del agua y de la luz” (Paz, 1998, p. 127). Así como también se observa en *El mono gramático*, “Paisaje de huesos. Restos de templos y casas, arcos que conducen a patios cegados por la arena, fachadas detrás de las cuales no hay nada sino pilas de cascajo y basuras, escalinatas que terminan en el vacío” (Paz, 2002, p. 515). Nada es como lo que se nos presenta en el camino, nos dice el poeta.

De entrada, podemos deducir que *aire* y *vacío* son lexemas que se relacionan en tanto no son perceptibles por medio de la vista, aunque el aire puede tomar atributos táctiles, no así el vacío. Mas en este devenir, proceso de la teoría de la interacción de significados, entre la denotación y la connotación del término —así como la relación que tiene con los otros signos dentro del sistema—, en este caso *vacío* y *aire* serán trabajados en el sentido figurado desde sus aspectos sémicos de características sinonímicas. Y a pesar de que se atienen más a la teoría de la sustitución y el método de la focalización metonímica, también estarán en constante interacción con otros signos, por lo cual la expansión sémica de sus campos sigue posibilitando la flexibilidad de significación, o bien, la potencialización hipertáctica de los signos. Cuestión fundamental en la poética de Paz.

Presento otro ejemplo acerca del trabajo poético que realiza con la idea de la atemporalidad y la aespacialidad que habitan y transcurren sólo en el lenguaje: “Los tiempos y lugares son intercambiables [...] todo es lo mismo y es lo mismo que yo sea el que soy o alguien distinto al que soy [...] Cada tiempo es diferente; cada lugar es diferente y todos son el mismo, son lo mismo. Todo es ahora” (Paz, 2002, pp. 571-573). Así,

intercalando tiempos y espacios por medio del uso del verbo copulativo y la metáfora en presencia, logra Octavio Paz una sincronía y diacronía simultáneas en su obra poética. Se puede ver también en “Viento entero”:

El presente es perpetuo
Los montes son hueso y son de nieve
están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
Sin edad
Como la luz y como el polvo (Paz, 1998, p. 101)

Podemos observar como el tiempo puede ser nulificado mediante la poesía que transmuta la palabra. El origen es perpetuo porque todo vuelve a su sitio. Por ello todos los lugares son el mismo lugar. No hay tiempo porque no hay edad; no deja de ocurrir siempre el mismo tiempo, el tiempo presente, el tiempo ahora ocurre a cada instante. Es tránsito perpetuo de regreso al polvo y a la luz. Se vive y se muere a cada instante; tránsito perpetuo de la espera. El carbón no es madera y no es ceniza, es el tránsito entre ambas y su consumación final es el regreso al origen, el regreso al polvo. Tránsito fijo que vuelve sobre sí mismo también, como el viento.

Como hemos mencionado en los capítulos anteriores y no dejaremos de mencionar en el presente, el pensamiento oriental y los principios hindúes, tántricos y budistas que también serán poetizados por Octavio Paz. Nos detenemos con los símbolos Esplendor y Hanuman, paralelos entre los poemas de sus otras obras, fincándonos en *El mono gramático*, para determinar el carácter arquetípico. Tenemos entonces, por ejemplo, el poema “Sunyata”, término que recoge de la filosofía hindú y hace referencia al proceso metafísico de la meditación y sus resultados:

Sunyata es un término que designa el concepto central del budismo *madhyamika*: la vacuidad absoluta. Un relativismo radical: todo es relativo e impermanente, sin excluir a la afirmación de la relatividad e impermanencia del mundo. La proposición que niega la realidad también se disuelve y así la negación del mundo por la crítica es asimismo su recuperación [...] (Paz, 1998, p. 176)

Se anulan los tiempos y los espacios y todo puede suceder entonces en el lenguaje que va creando la realidad mientras la nombra y, que a su vez, se van disipando todos los nombres para volver al silencio de donde vinieron; se observa entonces así en “Sunyata”, de *Ladera este*:

Al confín
 yesca
del espacio calcinado
la ascensión amarilla
del árbol
 Torbellino ágata
presencia que se consume
en una gloria sin substancia
Hora a hora se deshoja
el día
 ya no es
sino un tallo de vibraciones
que se disipan
 Y entre tantas
beatitudes diferentes
brota
 Intacto idéntico
el día
 El mismo que fluye
entre mis manos
 el mismo
brasa sobre mis párpados
El día El árbol (Paz, 1998, p. 94)

La enunciación poética *presencia que se consume* es un ejemplo paralelo a la isotopía: *Esplendor es ondulación*. En ambos se percibe movimiento del cuerpo. Esto es que, si bien, una presencia indica un objeto o un sujeto, ya sea concreto, abstracto, o simbólico, ésta se adscribe a un espacio y a un tiempo necesariamente; sin embargo, es aquí donde la metamorfosis de los signos se da a partir del movimiento ondulatorio del cuerpo (vibraciones) que pasan a éste de una forma a otro estado de forma distinto. En otras palabras, el sustantivo deja de significar presencia mientras hace de sí mismo un tránsito. La contradicción o, bien, el oxímoron, que constituye la metáfora, ya que produce una tensión entre dos términos opuestos, queda resuelta en una transformación instantánea del sustantivo al convertirse en lo que niega. De esta manera, el pensamiento filosófico del sunyata hindú queda poetizado en esta isotopía.

Ahora, en el caso de *Esplendor es ondulación*, parecería que la tensión entre los sustantivos es mucho menor dado que las semejanzas superan la contradicción; por ello parecería más sencillo establecer la analogía. *Esplendor* es un nombre propio, es por eso que es un cuerpo que está a punto de transformarse. Está por disiparse al ser nombrado. Las vibraciones y la ondulación son también elementos léxicos análogos en ambos poemas *Sunyata* y *El mono gramático*. Por ello me permitiré la siguiente combinación para demostrar la identidad de ambos sintagmas: Esplendor es una presencia que se consume; es ondulación, un tallo de vibraciones.

Símbolos

Hanuman y Esplendor 4.2

Toda vez clarificados algunos conceptos como el tránsito, el movimiento, lo perpetuo, el polvo, el silencio, el carbón, el mono sabio, la ondulación, entre otros. Avancemos entonces al siguiente y último paso donde se establecerán los paralelismos pertinentes que construyen la analogía entre la creación poética de Octavio Paz *El mono gramático* y la obra de Valmiki: *Ramayana*.

Enseguida, con el texto *Ramayana* se realizarán algunos paralelismos desde donde podremos sostener las características simbólicas de **Esplendor** y **Hanuman**, en *El mono gramático*. De esta manera se obtendrán los elementos suficientes para concluir el estudio y evidenciar el poema como arquetipo poético de Octavio Paz entre los años de 1935 y 1970.

Si no hay una recapitulación de herencias culturales del pasado en un conjunto que abarca todo y que está liberado de la unilateralidad de sus componentes parciales, la historicidad de la transmisión y la recepción de estas herencias no puede ser superada. Entonces la dialéctica entre el distanciamiento y la apropiación es la última palabra en la ausencia del conocimiento absoluto (Ricoeur, 2003, p. 56)

Así, entonces, se ha de seguir a Paul Ricoeur y se expondrán en el presente apartado las características análogas entre ambas obras así como la importancia de la presencia simbólica de los sujetos **Esplendor** y **Hanuman**. Si bien **Esplendor** connota principalmente el aspecto erótico, éste, como ya hemos trabajado el concepto, se relaciona directamente con la unión de polos opuestos, con la cópula y la disipación del yo. Es pues, sabiduría del ser por un instante y por ello dicho concepto se hace símbolo toma el cuerpo de la mujer, pero de la mujer como signo mutable y con características expansivas, como los lexemas de su contexto:

Definición de mujer que es a su vez definición de la poesía. Mujer y poesía son para Paz versiones diferentes de un mismo silencio preñado de sentido [...] Amor y poesía desgarran la ficción del mundo —cuerpo disgregado en sus funciones, cuadro pintado por palabras— (Alzraki, 1979, p. 182)

Luego, *poesía es Esplendor*. Se presenta como el enigma del mundo, como una visión instantánea, atemporal, para después disiparse en el espacio, ser en el espacio sin cuerpo, sin identidad que fundamente las diferencias del mundo. El signo *mujer* es conocimiento imposible para el género masculino, pero es al mismo tiempo su única posibilidad de desgarramiento y unión simultánea, análogo al ejercicio de la escritura y la lectura, así la experiencia erótica parte de su imposibilidad de decirse y es por ello que la cópula verbal, a través del rito (la escritura y la lectura), transforma por medio de sus conexiones, fundamentadas en los principios de identidad y de no identidad, sus significados para formar una imagen igualmente indescriptible en tanto visión mística.

La unidad puede entenderse como la metáfora-raíz o analogía de base en la escritura de Paz. La misma forma todo un sistema de ideas conexas: el origen, el centro, la identidad, la completud y sus contrarios. Ella es la suprema aspiración y el objetivo de la obra del escritor. (Madrid, 1991, p. 27)

Esplendor es el símbolo es la palabra-mujer. En términos de Greimas y Fontelle, es un simulacro existencial. La fecundidad, la perpetuidad del cambio y el estatismo del presente en constante transformación, están representadas en la ondulación de los

cuerpos. Las vibraciones son energía que transforma los cuerpos. Son cargas que encienden, consumen y transforman la materia. La palabra es la materia de la voz, la materia de la poesía. Es la materia prima de los mundos creados por el poeta: “El examen de los simulacros existenciales modales nos conduce, pues, a otorgar un papel fundamental a las cargas modales en la constitución de los imaginarios pasionales: al insertarse entre el enunciado narrativo y su ejecución en el discurso, la carga modal abre un espacio semiótico imaginario en el que puede desplegarse el discurso pasional” (Greimas y Fontelle, 1994, p. 53). Esplendor representa el discurso del mundo de las sensaciones. De la búsqueda interminable de la experiencia erótica en donde el propósito es la transmutación del yo en relación con el otro, a otro estado de conciencia ligado con el macrocosmos.

De todo esto último destacamos que el poema *El mono gramático* cuenta con algunos símbolos que fundamentan la relación del texto con el pensamiento oriental, que más específicamente refiere a la práctica del budismo tántrico, que, a su vez, está relacionado intrínsecamente con el ritual erótico. La obra tiene el propósito de la unificación de los polos opuestos y, como fin de un proceso ritual, la revelación del ser.

Recapitulando: “El Zen no es algo divisible sino completo; no es esquemático sino orgánico; no es un pensamiento que traza planes a largo plazo sino inmediatos, y no es analítico sino integrador” (W. Bahk, 1997, p. 11) al igual que “En el mundo del surrealismo todo se hace uno” (W. Bahk, 1997, p. 65). No dejamos, pues, de ver al creador en su faceta de crítico: el universo es analogía.

Después de haber establecido las funciones simbólicas del signo **Esplendor**, pasemos entonces a la intertextualidad literaria y su relación con **Hanuman**. Las propiedades fundamentales del modelo descansan en el símbolo, por tanto se acudirá a los aspectos externos principales de la obra el *Ramayana* y, por supuesto, se extraerán también fragmentos que evidencien los paralelismos simbólicos.

El *Ramayana* es una obra colectiva de origen hindú que fue atribuida a Valmiki en el siglo IV a. C., pero hay quienes aseguran que comenzó a gestarse en el siglo X a. C. y de

manera colectiva. Es análoga a las epopeyas occidentales de Homero, *La iliada* y *La odisea* -aunque mantiene sus grandes diferencias culturales

Con mayor profundidad ejemplifico y homologizo el rito social de una tribu en especial que rinde culto a la figura de **Hanuman** y al autor Valmiki, y que, en el propio poema de Octavio Paz, la voz poética narra la leyenda literaria de la epopeya que lleva un grupo de una casta inferior de la cultura hindú a realizar este culto; esto nos remite al *Análisis del discurso*, de Ricoeur: “Un acto del discurso no es meramente transitorio y evanescente. Puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez o en otras palabras” (Ricoeur, 2003, p. 23). Asimismo, por ejemplo, los constitutivos modales de **Hanuman** harán referencias filosóficas originarias de oriente. **Hanuman** como símbolo, principalmente de la metamorfosis y el viento, portador de orden y devoción política y religiosa, así como receptáculo de humildad, servicio y heroísmo:

Nos recuerda que el discurso se realiza temporalmente y en un momento presente, mientras que el sistema del lenguaje es virtual y está fuera del tiempo. Pero esta característica aparece sólo en el momento de la actualización que va del lenguaje al discurso. Por lo tanto, cualquier apología del acto verbal como acontecimiento es significativa si, y solamente si, hace visible la relación de actualización, gracias a la cual nuestra competencia lingüística se actualiza en su realización. (Ricoeur, 2003, p. 25)

Para la tradición literaria hindú existen dos grandes grupos de documentos considerados escrituras sagradas, en donde se ubica la obra el *Ramayana* dados los procesos sociales que ha implicado desde que se concretó la obra y en los cuales no profundizaremos, más que para hacer alusión a la leyenda que cuenta la tribu Balmik con respecto de la autoría y la destrucción de el *Ramayana*, original escrito por las propias manos de **Hanuman**. Como escritura sagrada pertenece al grupo de los sruti, esto es, que son textos que se creen inspirados y revelados por las deidades; para la tradición literaria, se adscribe al grupo de los smiriti, que son prácticamente el género de las epopeyas, en donde está lo que una sociedad naciente recuerda de índole legendaria o semihistórica.

“Tanto el *Ramayana* como el *Mahabarata* han sufrido recesiones de tiempo en tiempo, que fueron la fuerza irresistible que conformó el espíritu hindú” (Valmiki. Pról. Teresa E. Rohde, 2005, p. XVIII). Así es posible destacar las similitudes en la formación de los pueblos orientales y occidentales desde la tradición indoeuropea a partir de epopeyas que se sirven del mito. Los personajes épicos tienen fuertes características que los divinizan. Éstos encarnan los valores heroicos y sociales de una civilización con fuerte arraigo religioso y, por tanto, de un pensamiento mítico predominante.

Los personajes principales de la epopeya el *Ramayana* son “como modelos en lo referente a amor, fidelidad, heroísmo y amistad, y, de esta manera, a fuerza de recitar ciertos pasajes del texto literario como si se tratara de mantras u oraciones, éste llegó a adquirir la categoría de texto sagrado y se le asoció íntimamente con el culto vishnuita” (Valmiki. Pról. Teresa E, Rohde. 2005, p. X). Asociado el texto al rito, destacando su carácter sagrado gracias a la recitación de los cantos, éste adquiere una función social de carácter religioso que, por tanto, es revelación del ser. Así, Octavio Paz asimila la epopeya para reconstruir un espacio atemporal que pertenece a un ciclo interminable del desarrollo universal de las civilizaciones y por eso su propio texto revelará explícitamente la analogía con el texto original: “Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto. En ese texto Hanuman contempla el jardín de Ravana como una página de caligrafía [...]” (Paz, 2002, p. 581). Y a continuación se expone un fragmento que versa acerca de la mirada descifradora de **Hanuman**:

“El inteligente mono vio las casas de gente ebria o somnolienta, de tronos, de carros, de caballos y de despojos conquistados por los héroes. El príncipe de los monos paseando su mirada por cada casa, vio mujeres bellas, graciosas, que enajenaban por su alegría, adornadas de flores [...] El mono dio una vuelta alrededor del palacio de arcadas de oro, de perlas y piedras finas, de recintos de plata y columnas de oro macizo; y contempló el edificio sublime, de erizadas astas y estandartes [...]” (Valmiki, 2005, pp. 92-93).

Esta lectura del mundo que **Hanuman** puede observar no será la misma escena paisajística de Paz. El recuerdo del poeta emerge de las ruinas de una ciudad antigua, análoga a la geometría y a la arquitectura de aquellos majestuosos castillos llenos de piedras

preciosas, así como oro macizo y plata; sin embargo, el tiempo ha invadido por medio de la naturaleza la ciudad donde se ubica uno de los templos de **Hanuman** por donde el poeta realiza su viaje memorístico, Galta, Rasajstán en la India.

Esta espiral poética de Octavio Paz, que inspira la mayor parte de sus trabajos poéticos de 1935 a 1970, tiene su raíz en un eje semántico común: poesía o, bien, la palabra poética, como eje sintagmático, con *poesía* como lexema raíz—, de manera que sus relaciones sintagmáticas pueden ir mutando a paradigmas de una obra a otra para al final constituir la imagen del mono al que:

[...] grandes serpientes lascivas y demonias del océano se levantan de sus lechos viscosos y se precipitan a su encuentro, quieren devorar al gran mono, quieren copular con el casto simio, romper sus grandes cántaros herméticamente cerrados y repletos de un semen acumulados durante siglos de abstinencia, quieren repartir la substancia viril entre los cuatro puntos cardinales, diseminarla dispersar al ser, multiplicar las apariencias, multiplicar la muerte, quieren sorberle el pensamiento y los tuétanos, desangrarlo, vaciarlo, estrujarlo, chuparlo [...]” (Paz, 2002, p. 525)

En este último párrafo del poema se pueden ver claramente signos recurrentes trabajados desde el pensamiento analógico y, a su vez, transmutados en metáforas que se combinan en un símbolo, **Hanuman**. Figura mítica hindú que nos remite a otra cultura y a su literatura, espacialmente el *Ramayana*. En este pasaje cargado de fuerte erotismo se hacen presentes las serpientes que destacan por su ferocidad y violencia terrena para alcanzar su gracia divina en la fertilidad, copulando con el mono. El mono a su vez es casto como dice el texto. Su estado de conciencia tiende a la virtud, a la lealtad. El mono representa un estado de conocimiento, de sabiduría y de desprendimiento del mundo. Las serpientes lo rodean. Serpientes lascivas, apegadas a la procreación a la fertilidad de sus cuerpos. Figuras míticas que refieren a la creación y a la destrucción debido a que se asocian con **Vishnú** y **Sivá**. Igual que el mono **Hanuman** las serpientes tienen cualidades metamórficas; en sánscrito *naga* quiere decir elefante y serpiente a la vez. Son las portadoras del mundo. Representan la agresividad y fuerza divina en sus manifestaciones terrenas (Chevalier, 2009).

El mono desapegado de lo terreno, una vez dado el salto al jardín de Ravana, - como se expresa en la épica hindú- permanece en un estado de conciencia tántrico. Domina la palabra, se interna en el silencio. Descifra la maleza de signos que vuelven a su plenitud de origen, vuelven al Nirvana. El rey mono alcanza el estado del buda (Chevalier, 2009) El mono entonces se disipa y se relaciona con su perpetua transmutación como la naturaleza de los signos. El mono se hace signo. Y el rito de la imagen mítica aquí desarrollada, se realiza en Galta de la siguiente manera: “En la India las mujeres se desnudan y abrazan la estatua de Hanuman para hacerse fértiles” (Chevalier, 2009).

Las ruinas de Galta por donde el poeta realiza su recorrido de búsqueda están marcadas por la mítica epopeya de Rama que camina sin rumbo al lado de su hermano y su amada Sita por la enmarañada selva debido al exilio dictado por su padre. La ruina de Rama y sus rumbos en la selva son parte del pensamiento mítico inscrito en los senderos de la ciudad perdida, la ciudad de los monos. El poeta deberá dominar la palabra para salir ileso tal como Rama lo hace ante el demonio de diez cabezas y veinte armas, Ravana, que ha secuestrado a su fiel amada esposa. El comandante del ejército de los monos, **Hanuman** descifrará el camino y dará el salto a la otra orilla, simbolizando así el dominio de la palabra y la escritura que harán posible la restauración del cosmos de Rama y las virtudes de quienes lo siguieron en su batalla contra la mítica Lanka. El recorrido del poeta es el camino del descifrar que no tiene fin.

ARQUETIPO

El espacio entonces ha sido derruido y sin embargo conserva, a través de la naturaleza y del ritual, su fuerza simbólica; **Hanuman**, el mono sabio, sigue entre los tiempos. El mito sobrevive a través del rito que se fundamenta en la devoción religiosa y por tanto este ente mítico habita en Galta. Se observará a continuación cómo sucede el salto de Hanuman en la narración del *Ramayana* y posteriormente citaremos la imagen que realiza Octavio Paz en *El mono gramático* de aquel salto suspendido en el tiempo. Dice Valmiki:

Para que la travesía del gran mar fuese buena, el gran mono de largos brazos inclinóse con recogimiento, llevándose las manos a las sienes en honor a los Inmortales. Después abrazó a los suyos, saludóles con un pradaksina, y lanzóse a la ruta limpia y sin escollo, habitada por el viento —¡Hasta la vuelta!— gritaron todos los monos. Y extendió los brazos y volvió la cara hacia Lanka. Sus dos brazos extendidos en el cielo, resplandecían como dos cimataras o como dos serpientes con piel nueva. En todos los lugares del mar por donde pasaba el gran mono las ondas se levantaban con furia, azotadas por el aire. Al ver aquel tigre-simio, los reptiles que habitan en el mar creían que era el propio Garuda en persona. Los peces, al ver la sombra del rey de los monos, que cubría diez yodjanas de anchura y tres más de longitud, se quedaban atónitos de estupor. Las grandes nubes producidas por los brazos del mono brillaban purpurinas, blancas, rojas, negras, en el espacio iluminado de rayos, inflamado de relámpagos y que festoneaban de guirnaldas de fuego en su caída (Valmiki, 2005, pp. 91-92)

Esta escena corresponde al gran salto de **Hanuman** entre las montañas de los Himalayas, para llegar al palacio donde habita la princesa cautiva, Sita. Es la mujer de Rama, el príncipe que cumplía con honor el exilio impuesto por su padre, quien fue engañado por su esposa para que Rama habitara los bosques. Así pues, la princesa Sita, esposa de Rama, quien es protegido por **Hanuman**, fue secuestrada y se encuentra cautiva bajo el poder de Ravana, rey de los raksasas, “azote del mundo / liberador de demonios”.

En la escena descrita en la obra el *Ramayana* se observan detalles de los que se harán breves menciones. Bien pues, nos enfocaremos en primer lugar en dos aspectos conceptuales —en los cuales no se profundizará sino para extraer el punto que interesa a este estudio— de procedencia lingüística propia de la región hindú: pradaksina y Garuda. El primero es un ritual en el que se realiza una ofrenda a los dioses, a partir del cual el devoto busca una conexión con el cosmos, el universo; la ceremonia consiste, brevemente, en caminar en círculos alrededor de un objeto o un sujeto o un lugar sagrado, e incluso alrededor de uno mismo; en el segundo caso, Garuda es un ave con atributos de semidiós de un brillo tal que los otros dioses lo confundieron con el dios del fuego, Agni.

Los mitemas propuestos por Claude Levi-Strauss en su *Antropología estructural* tienen lo que llamará una *eficacia simbólica* (1977) dentro de la cultura en donde se desarrolla, es decir dentro de un contexto donde el símbolo adquiere una significación metafísica que, aunque parte de la lógica, termina en conjuros mágicos, remitiendo al

poder que emana del símbolo. Es a partir de estos mitemas que se crean los dioses y a partir de ellos, los ritos y los objetos que participarán durante el acontecimiento. En seguida se observa en la escena de *El mono gramático* cómo ese acontecimiento, el salto de **Hanuman**, es un momento permanente, una fijeza momentánea, una pintura que ha quedado a través del tiempo y la historia:

[...] el relieve de Hanuman relucía como un cuerpo de atleta untado en aceite. A pesar de la espesa pintura roja, se percibía con cierta claridad la figura del Simio en el momento de dar aquel salto descomunal que lo transportó desde las montañas de Nilgiri al jardín del palacio de Ravana en Lanka; la pierna derecha flexionada, la rodilla como una proa que divide la onda, a la zaga la pierna izquierda extendida como un ala [...] (Paz, 2002, p. 575)

Como se ha podido observar, en ambas escenas el acontecimiento heroico de **Hanuman** rebasa la visión del tiempo lineal y, como en el rito pradaksina, **Hanuman** vuelve sobre sí mismo en círculos danzantes para después dar el salto a la otra orilla. Tradicionalmente en las costumbres de la fe hindú existe la creencia de la permutabilidad de los dioses. Esto es que pueden adquirir diferentes formas para realizar ciertas acciones. En el caso de Hanuman se observa que su forma de simio es susceptible de mutar: “[...] el hijo del Viento, guerrero de renombrada velocidad, hízose de pronto de forma alargada y adecuada para navegar por los aires. Este espectáculo encantó a todo el ejército simio” (Valmiki, 2005, p. 91). **Hanuman** se transforma en ave, esto es adquiere una forma que no poseía anteriormente, adquiere otro significado. Además, cabe destacar que, principalmente para la tribu de los Balmik, entre otros grupos de la misma casta que veneran a **Hanuman**, éstos profesan al hijo del Viento como noveno Avatar de Vishnú: “El noble mono, de pie sobre la meseta de la montaña, brillaba en aquel momento como Vishnú en el momento de salvar la distancia del mundo en tres pasos” (Valmiki, 2005, p. 91). Ahora se observa qué es lo que nos dice Octavio Paz en su poema *El mono gramático* acerca del *Ramayana*:

Un criptograma ni más ni menos indescifrable que los enigmas que inscribe el fuego en la pared con las sombras de dos amantes, la maraña de árboles que vio Hanuman en el jardín de Ravana en Lanka y que Valmiki convirtió en un tejido de nombres que leemos ahora como fragmento del *Ramayana* [...] transmutación de las formas y sus cambios y movimiento en signos inmóviles: escritura; disipación de los signos: lectura. (Paz, Octavio. 2002, p. 561)

Y en otras obras de su extenso quehacer poético entre 1935 y 1970 encontramos muchos paralelismos a nivel discursivo y conceptual. Obsérvese el siguiente fragmento del “Soneto I” del año 1935:

Tu salto es un segundo congelado
que ni apresura el tiempo ni lo mata:
preso en su movimiento ensimismado (Paz, 1989, p. 11)

En este terceto, fragmento del “Soneto I”, encontramos elementos paralelos muy similares al símbolo de Hanuman: el concepto del salto y el tiempo perpetuo que sucede en sí mismo y avanza para regresar al principio como vimos también en “Piedra de Sol” del año 1957:

un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre: (Paz, 1989, p. 100)

Así también en “Espiral” de 1944:

Como el clavel y como el viento
el caracol es un cohete:
petrificado movimiento.
Y la espiral en cada cosa
su vibración difunde en giros:
el movimiento no reposa. (Paz, 1989, p. 20)

Así pues, **Hanuman** es el signo metamórfico en perpetua mutación, resignificación; y, **Esplendor** es el signo inalcanzable y también de continua transformación. Estos son a su

vez, el tiempo y su crítica, es la imagen, y más allá, el símbolo que pervive sobre las ruinas del tiempo. Es la presencia del pasado donde todo mito nos regresa al origen, el silencio de la bestia y a la sacralización por medio de la transgresión del rito erótico. Ahora sí es posible decir que *El mono gramático* es el arquetipo del pensamiento crítico, creativo, cultural que se fundamenta en los símbolos **Esplendor** y **Hanuman**. Éstos se estructuran intercalando sus isotopías mediante cadenas de metáforas que se suceden en imágenes constantes que remitirán una y otra vez a más de una de las especulaciones y obsesiones más importantes de Octavio Paz a lo largo de su obra poética, específicamente de 1935 a 1970, como la poesía, el pensamiento mítico, el tiempo, la naturaleza, el erotismo, el misticismo, el silencio y la metamorfosis.

CONCLUSIONES

En *El mono gramático*, las constantes repeticiones, las relaciones analógicas implícitas y explícitas, las metáforas en presencia y en ausencia, las imágenes encadenadas y alegóricas, transforman el signo en infinidad de posibilidades dentro de su universo. Los significados transmutan la realidad y la simbolizan, se entretajan y se convierten en el doble del mundo. La poesía hace de la escritura un universo. El texto se vuelca sobre sí mismo, habla de su propio mundo; un mundo que es perpetuo tránsito que nace de una memoria ahistórica; una memoria como reminiscencia del origen y que es la búsqueda perpetua del poeta.

La memoria juega el papel del vehículo para encontrar el camino a Galta, es esta la voz poética que hace un viaje a otro espacio con el fin de recuperarlo. La palabra reconcilia las distancias y la memoria es una especie de acceso a esa distancia temporal para que la palabra, a su vez, suprima la distancia y el tiempo. “Nuestro poeta busca ‘lo otro’ en todos los viajes posibles, cuyo medio de transporte sea la literatura” (Kwon Tae, 1989, p.35). La distancia entre las palabras y las cosas, así como las distancias culturales y geográficas, transmutan los signos que los definen, y en esa aparente disonancia e incongruencia surge el ritmo: aquello que hay entre las distancias es poesía.

Así pues en el primero de estos cuatro capítulos se logró exponer cómo es que Paz a través de su relación y conocimiento de la cultura oriental, establece la búsqueda del ser en la palabra poética a través de la imagen y con un principio simbólico fundamental que refiere a la metamorfosis. También se alcanzó a realizar el recorrido pertinente que nos contextualiza con respecto a sus escuelas literarias y filosóficas. Esto nos permitió entender el por qué de la concentración de imágenes, que se sugieren en muchos casos superpuestas a esa exagerada arquitectura en ruinas como lo fue su fascinación por el barroco, o bien, la posibilidad de crear mundos alternos a través de las influencias del surrealismo.

Resulta constante, entonces, en Octavio Paz la búsqueda del ser. Su poética en general trata de alcanzar el conocimiento pleno del ser (aun a sabiendas del fracaso) a

costa del único vehículo que aparentemente posee: la escritura. Esta es la voz expresiva y plasmada del lenguaje que habla a través del poeta. Lenguaje: vehículo y mutilación del mundo. Y es por esto que la poesía es la crítica del lenguaje; en ella se lleva a cabo la reconciliación de los contrarios en el sentido de completitud.

En el segundo capítulo se enfatizó el uso del pensamiento analógico muy característico de la cultura oriental, que fundamenta el principio crítico del poeta. Ejemplificando con la premisa 'en esto ver aquello' que es utilizada por Paz para describir parte de su proceso creativo. Se explica cómo, a través del pensamiento analógico fundamentado en la comparación de ideas, Paz genera las metáforas que serán objeto de este estudio literario. Se demuestra cómo el metalenguaje en el texto *El mono gramático* habla de sí mismo al tiempo que forma un camino a través de su lectura. Se explican entonces las analogías fundamentales que establecen los núcleos temáticos como el rito y el mito, la poesía y la mujer, el ritmo y el erotismo y, además, se ejemplifica cómo es la búsqueda inagotable del poeta de lo que es inasible, pero que la palabra devela efímeramente para después refugiarse de nuevo en su origen: el silencio. El ritmo es discontinuo, perpetuo e imperfecto. La palabra inacabada y el mundo de sus representaciones simbólicas son la materia del poeta. Este conocimiento que despliega la poesía requiere su propio lenguaje y de alguna u otra forma es una propuesta de Octavio Paz a lo largo del período revisado.

El mono gramático no sólo incursiona en el pensamiento filosófico para impregnar de su esencia la creación poética sino que de alguna manera reafirma postulados referentes a estudios estructuralistas sobre la lengua y el signo, así como de la metáfora y la teoría de los modelos. *El mono gramático* expresa las ambiciones más profundas de cualquier hombre con visos de trascendencia y que sólo el poeta es capaz de develar a través de la transgresión del lenguaje. Así lo expresa Oscar Pujol en *El mono gramático y el sabio alquimista*: "Si el mundo es real, el rostro del poema es un eco falso de lo real; cuando el poema es real es un mero esplendor, una reverberación. Un remolino de sentidos ahoga y destiende las relaciones entre palabra y mundo" (Pujol, 1999).

En el tercer capítulo se estableció la metodología y se definió la terminología que se utilizó para el estudio formal del texto *El mono gramático* donde además se descubrió que el metalenguaje utilizado para el estudio del poema termina por establecer al poema como una especie de metalenguaje que habla de sí mismo. Se demuestra pues, que el pensamiento crítico y el proceso creativo para el poeta no están separados, sino que se intercalan entre dos niveles: el discursivo y el simbólico y que se encontrarán en perpetua correspondencia.

Asimismo se observó a través del análisis de sus constitutivos sémicos, de sus ejes semánticos y sus categorías y estructuras clasemáticas con las que se va relacionando en el transcurso del poema, que el texto refiere a los núcleos temáticos -tales como: el ajuste del mundo, la transformación de las cosas en silencio, la transmutación de los signos en otros referentes, algunos ni siquiera existentes, indescriptibles- que están en todos los poemas anteriores a *El mono gramático*.

La poesía devela este conocimiento de lo enigmático, cerrándose sobre sí misma, creando una estructura propia que conforma todo un universo alterno, donde la historia no dejará de suceder cada vez que ocurra —siguiendo a Ricoeur— el acontecimiento de la lectura y con ello su actualización.

Así, el texto se responde a sí mismo con una obsesión infinita de incertidumbres. Las palabras se esconden tras las otras palabras. El texto poético se encubre tras el lenguaje y la voz poética revela el instante pleno. El poema termina por ser análogo al poeta, a sus obsesiones, a sus búsquedas. Los núcleos temáticos son los caminos constituidos por sus estructuras clasemáticas paralelas que el poeta viene descifrando (escribiendo, de forma análoga) desde 1935 hasta 1970.

En el cuarto capítulo de este estudio se demuestra como en el poema *El mono gramático*, el pasado milenarío de la cultura hindú se inserta en el presente —de manera análoga- a través del símbolo del *Ramayana*: “Hanuman, el mono gramático / hijo del Viento / líder del ejército cuadrumano”. Es el signo de **Hanuman** “la fijeza mutable”. Símbolo de la escritura. **Hanuman**, perteneciente a la literatura épica del pueblo hindú que

representa las metamorfosis y las virtudes más altas de contemplación y lectura del mundo.

Asimismo se demuestra cómo el signo del budismo simbolizado en **Esplendor** representa el erotismo y el alcance del ser desde el ejercicio tántrico, análogo al de la escritura. La reunión del universo a través del acto erótico. La reconciliación del micro y el macrocosmos, la reunión de las almas. La creación del signo, y su relación análoga a la cópula humana. **Esplendor** es el poema, esplendor es la posibilidad de la transformación, es la puerta que lleva a la reunión cósmica sólo por un instante.

En este capítulo, para finalizar y cerrar la investigación, se demostró con base en todo lo estudiado previamente, desde las influencias literarias y filosóficas de oriente del poeta, hasta el análisis formal y estilístico de su obra, que la relación entre los símbolos del *Ramayana* con los núcleos temáticos de su obra del periodo de producción de 1935 a 1970, estructura un arquetipo que se funda en el pensamiento analógico. Este arquetipo universaliza la obra del poeta. *El mono gramático* cumple con la función universalizante que colma el contexto y los textos del poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albistur, Jorge. (1979) *La imposible fijeza* en Cuadernos hispanoamericanos N° 343-345 pp. 317-323
- Alzraki, Jaime. (1982) *The monkey grammarian or poetry as reconciliation* en World literature today. N° 56 pp. 607-612
- Alzraki, Jaime. (1979) *Para una poética del silencio* en Cuadernos hispanoamericanos N°343-345 pp. 157-184
- Areta Marigó, Gema. (1989) *Los espacios sincrónicos de El mono gramático*. En Philologia hispalensis Vol. 4 Fsc. I pp. 56-65
- Arroyo, Amelia. (1993) *Octavio Paz: del texto al metatexto* en Thesaurus Tomo XLVIII N° 1 pp. 92-110
- Argullol, Rafael. (1991) *Poesía y enigma*. En Ínsula: revista de letras y ciencias humanas, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz) p. 15
- Bataille, George. (2005) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets
- Benavides, Manuel. (1979) *Claves filosóficas de Octavio Paz* en Cuadernos hispanoamericanos N° 343-345 pp. 11-42
- Beristáin, Helena. (2004) *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, México.
- Borinsky, Alicia. (1979) *Equilibrismos: poesía / sentido* en Cuadernos hispanoamericanos N° 343-345 pp. 553-560
- Canedo, José. (1942) *Resumen de la literatura sánscrita*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija.
- Carreño, Antonio. (1991) *La 'soledad multiplicada': la función del oxímoron en la lírica de Octavio Paz* en Ínsula: revista de letras y ciencias humanas, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz) pp. 39-40.
- Cartelét, Penélope. (2010). *El mono gramático. El redescubrimiento del lenguaje*. 26 de marzo 2012, de Círculo de poesía Sitio web:
<http://circulodepoesia.com/nueva/2009/08/el-mono-gramatico-el-redescubrimiento-del-lenguaje/>
- Correa Rodríguez, Pedro. (2005). *Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico*. 27 de marzo 2005, de Revista electrónica de estudios filológicos N° 9 junio Sitio web:
<http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo.htm>
- Chevalier, Jean. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo. (S/F) *Octavio Paz y la poesía japonesa*. en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 p. 33

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. (1970) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 20° edición, México: Siglo XXI editores.

Eagleton, Terry. (1998) *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Enjuto, Cecilia. (S/F) Octavio Paz and the representation of ruins . 11 abril 2012, de Lehman Sitio web: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/enjuto.html>

Forgues, Roland. (1992) *Octavio Paz: el espejo roto*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

García Sánchez, Jorge. (1979) *Octavio Paz – Wittgenstein: La palabra silenciada en Cuadernos hispanoamericanos* N° 343-345 pp. 43-63

Greimas, Algirdas Julien. (1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Greimas, Algirdas Julien. (1971) *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. y Fontaille, Jacques. (1994) *Semántica de las pasiones*. México: Siglo XXI editores.

Heidegger, Martin. (2009) *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.

Heidegger, Martin. (2004) *Para qué poetas*. México: UNAM.

Hirsch, Edward. (2001) 'En busca de un instante' de *Homenaje a Octavio Paz*. Instituto Cultural Mexicano de Nueva York. N.Y.

Irygoyen, Martha Patricia. (2004) *Hermenéutica, analogía y discurso*. México: IIF, UNAM.

Jaspers, Karl. (2003) *La fe filosófica*. Buenos Aires: Losada

Kwon Tae, Jung Kim. (1989) *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara, Jal. Universidad de Guadalajara.

Levi-Strauss, Claude. (1977) *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.

Lyons, John. (1997) *Semántica lingüística: una introducción*. México: Paidós.

Madrid, M. Leila. (1991) *Octavio Paz: La invención del origen* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz), pp. 27-28

Martínez Torrón, Diego. (1979) *Escritura, cuerpo del silencio* en *Cuadernos hispanoamericanos* N° 343-345 pp. 123-144

- Martínez Torrón, Diego. (1979) *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid: D. Martínez Torrón.
- Montoro, Blas. (1991) *Octavio y el 'Otro'* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz) pp. 19-20
- Murena, H.A. (1984) *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona: Alfa.
- Murillo Gonzales, Margarita. (1987) *Polaridad-unidad: caminos hacia Octavio Paz*. México: UNAM / Centro de Estudios Literarios.
- Najt, Myriam. (1979) *¿Una trampa verbal?: 'La fijeza es siempre momentánea'* en *Cuadernos hispanoamericanos* N°343-345 pp. 11-121
- Naranjo, Rodrigo. (2006) *Barroco excremental conjunciones y disyunciones en la ensayística de Octavio Paz* en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, N° 39 págs. 85-96
- Oviedo, Gerardo. (2012). Analogía. 14 de mayo 2012, de CECIES Sitio web: <http://cecies.org/articulo.asp?id=37>
- Paternain, Alejandro. (1979) *El camino y la arboleda (notas sobre la prosa de Octavio Paz)* en *Cuadernos hispanoamericanos* N°343-345 pp. 629-641
- Paternain, Alejandro. (1973) *La cópula del mundo* en *El urogallo* Año IV N° 23 pp. 79-84
- Paz, Octavio. (2002) 'El mono gramático' de su *Obra poética (1935-1988)*. México: Seix barral.
- Paz, Octavio. (2001) *Águila o sol*. México: FCE.
- Paz, Octavio. (1967) *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: J. Mortiz.
- Paz, Octavio. (2011) 'Tránsito y permanencia' de *Por las sendas de la memoria*. México: FCE.
- Paz, Octavio. (1998) *Ladera este*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Paz, Octavio. (2006) *El arco y la lira*. México. FCE.
- Paz, Octavio. (1989) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix barral.
- Paz, Octavio. (1989) *El fuego de cada día*. Barcelona: Seix barral.
- Paz, Octavio (2014) [http://www.los-poetas.com/h/paz1.htm#La poesía](http://www.los-poetas.com/h/paz1.htm#La%20poes%C3%ADa)
- Pfieffer, Johannes. (2001) *La poesía*. México: FCE.
- Poniatowska, Elena. (1991) *El universo: plaza pública* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz), pp. 9-11

Pujol, Oscar. (1991). El mono gramático y el sabio alquimista . 9 de abril 2012, de Casa Asia
Sitio web: <http://www.casaasia.es/pdf/460445719PM1081263439394.pdf>

Ricoeur, Paul. (2001) *La metáfora viva*. Madrid : Europa.

Rodríguez Padrón, José. (1991) *Conjunción y disyunción* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz), pp. 28-30.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. (1984) La incesante búsqueda del lenguaje en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*. N° 3, pp. 61-82

Ruy Sánchez, Alberto. (1980) *Una introducción a Octavio Paz*. México: J. Mortiz.

Sabas, Martin. (1979) *El presente es perpetuo* en *Cuadernos hispanoamericanos* N° 343-345 pp. 240-253

Solano, Patricio Eufracio (1998). Interpretación y revelación: la imagen en los ensayos de Octavio Paz. 15 de abril 2012, de UCM, Especulo Sitio web:
<https://www.ucm.es/info/especulo/numero10/revelaci.html>

Sheridan, Guillermo. (2004) *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.

Sologuren, Javier. (1991) Poliedro de Paz en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz), pp. 30-31

Szyszlo, Fernando de. (1991) *Días de París del 49* en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz), pp. 11-12

Valmiki. *Ramayana*. (2005) México: Porrúa.

Vélez- Saínz, Julio. (1991) Las sombras iluminadas en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 532-533 (Ejemplar dedicado a: Octavio Paz) p.3

W. Bahk, Juan. (1997) *Surrealismo y budismo zen, convergencias y divergencias*. Madrid: Verbum

Wing –Tsit, Chan. (1957) *Filosofía de Oriente*. México: FCE.