



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas

Signos y olmos: filosofía y poesía en Octavio Paz
Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía

Sustenta: Juan Horacio Garibay Vanegas
Tutor: Dr. Carlos Oliva Mendoza

Facultad de Filosofía y Letras

México, D. F., marzo de 2015



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.

Signos y olmos: filosofía y poesía en
Octavio Paz

Nuestra Señora de la Otra Orilla,
tú misma,
la muchacha del cuento,
la alumna del jardín.

O. Paz

Índice

Proemio

A). Poesía (y ser)	11
B). Meta-crítica	37
C). Ritmo/imagen: <i>presencia</i>	60
D). El arte -moderno- entre la analogía y la ironía	82
E). Amor, erotismo; ética	101
F). La <i>otra orilla</i> o la experiencia de lo sagrado	121

Addenda

Cronología incompleta

Bibliografía

Proemio

Dedicar es ofrecer. Y si he dedicado este estudio a Octavio Paz, entonces para él también es el ofrecimiento. Comencé a leer a Paz a finales de 1989 y lo hice, digamos, como un acto doblemente rebelde: rebeldía hacia mis profesores que en aquel tiempo la mayoría de ellos eran, a su vez, rebeldes hacia a la figura de Octavio Paz. De este modo, la negación universitaria se tornó en mí en afirmación personal y auto-formativa. Lo leí no como poeta sino como *ensayista* –el concepto de crítico en ese entonces aún no se fraguaba en mi glosa personal– su prosa me hizo evidente, antes que todo, a la misma escritura y a sus posibilidades fonéticas y significativas; poco después se tornó en una epifanía. Julio Cortázar, en su momento, describió a la obra de Paz como (...) *esa estrella de mar que condensa las razones de nuestra presencia en la tierra*.¹ Eximio. Yo la vería más como una estrella de cielo que atisba, a manera de augurio, ciertas respuestas sobre la poesía, el ser y el mundo; por lo mismo nos procura un puesto más allá de la tierra. De aquí o de allá, la obra de Octavio Paz es vasta y

¹ Julio Cortázar, “Homenaje a una estrella de mar”, en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 13.

prolija, vasta por la cantidad de libros que escribió y prolija por la variedad de temas tan disímiles que pensó. Enrico Mario Santí, uno de sus mejores críticos, sobre esto afirma y confirma: *Dijo Borges alguna vez sobre Quevedo, el mayor poeta de España, que había escrito tanto que ya no era un escritor sino una literatura. No menos puede decirse de Octavio Paz.*² En efecto, si hay una figura que franqueó los límites y que su obra abarcó muchos géneros la ocuparía Octavio Paz, por esta misma razón hay que tener presente que él se planteó realizar una triple tarea: hacer poesía, pensarla y pensar desde ella. Es cierto que el escribir poesía para Paz fue un acto primordial, pero hay que insistir que no fue para él menos primordial el pensar *sobre* y el pensar *desde* la poesía otras realidades, es decir, Octavio Paz no sólo se ocupó de hacer poesía, sino del *qué*, del *por qué* y del *para qué* de la poesía y esto será uno de los rasgos que, de manera invariable, lo definirá como poeta moderno, pero también será una de las ambigüedades que lo marcará en su derrelicto entre el pensar y el poetizar.³ En suma, *Signos y olmos: filosofía y poesía en Octavio Paz* tendrá como propósito medular indagar en ese *sobre* y en ese *desde* la poesía.

Sobre: la pregunta por el *qué* de la poesía, que comprenden los tres primeros capítulos: A). La poesía como ser. B). La poesía como crítica. C.) La poesía como *presencia*.

² Enrico Mario Santí, “Los derechos de la poesía”, en Charles Tomlinson, Enrico Mario Santí, *et. al.*, *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York/Fundación Octavio Paz/DGE/Turner, México, 2001, p. 27.

³ A tal derrelicto Evodio Escalante lo resuelve, en un primer momento, así: (...) *este escritor a quien bien a bien no sabría si llamar un poeta que piensa o un pensador que poetiza. En sus mejores momentos, Octavio Paz es las dos cosas a la vez.*, en Evodio Escalante, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones sin Nombre, México, 2013, p. 8.

Desde: la pregunta por el *por qué* y el *para qué*, que comprenden los siguientes tres apartados: D). El arte. E). El amor. F). Lo sagrado.

Sé con antelación, acto seguido, que *los olmos si dan peras* lo que quiero decir es que la creación y la reflexión son acciones en esencia soberanas y que la obra universal de un hombre siempre está más allá de su vida particular y circunstancial. Incluso el escritor clausura la escritura, como el mismo Roland Barthes lo sentencia: *Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura.*⁴ Agréguese, además, de que es perfectamente posible conocer la obra sin que se sepa nada del autor, pero es imposible saber algo de un autor si no se conoce la obra. Aunque no se puede negar que de alguna manera hay puentes entre la vida y la obra, puentes si quiere poco estables e ignotos, pero que la fatalidad histórica tiende a cruzar, como quiera que sea la escritura, irrestrictamente, habla por sí misma y sobre todo le habla al lector.

En relación a la dialéctica entre el signo y el olmo puede decirse que simboliza el pensar a la escritura como el lugar de intercesión entre dos fuerzas opositoras y complementarias: la necesidad y la libertad. El signo -la libertad- como fruto paradójico del olmo -la necesidad- que ayuda a este último a mirarse como otro y que, al final, termina constituyéndolo. Así, la poesía permite pensar a la filosofía como algo distinto a ella, pero que gracias a ese extrañamiento la filosofía es. Puede afirmarse, del mismo modo, que esta dialéctica signo-olmo mueve en gran medida a el pensamiento y a la escritura de Paz, ya que en toda su obra hay una constante-sonante pesquisa de ese otro que

⁴ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 70.

es nosotros. El signo se define por el olmo y a la inversa. La vacilación existencial entre la soledad y la comunión. La radical extrañeza entre el exilio humano y su repatriación. ¿Búsqueda de la unidad del ser?, más bien búsqueda de la reconciliación del ser.

El estudio tuvo como centro el concepto de crítica en la obra de Octavio Paz como una ruta hacia el pensar filosófico, para ello se revisaron fundamentalmente los tomos I, VI, VII y X de sus *Obras completas*,⁵ el que se mantuvo en diálogo y contrapunto -manifiesto y tácito- con los escritos de André Breton, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, Martin Heidegger y Ramón Xirau. Una guía ineludible y necesaria para el desarrollo del mismo fue el estudio sobre Paz de Enrico Mario Santi *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*,⁶ así como su trabajo monográfico *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*.⁷ Agrego además, y pese sus años, otros dos libros monográficos imprescindibles: el que editó Ángel Flores *Aproximaciones a Octavio Paz*,⁸ como el realizado por Pere Gimferrer *Octavio Paz*,⁹ ambos sumarios continúan siendo claves para el discernimiento, la sistematización y la contextualización de la obra de Paz. Punto aparte son los catorce estudios

⁵ Cfr. Octavio Paz, *Obras completas* tomo I, VI, VII y X, FCE/Círculo de Lectores, México, 2003, 2004, 2006 y *bis.*, respectivamente. (La obra crítica y poética de Octavio Paz en lo sucesivo se cita de sus *Obras completas*, en 15 tomos, de la siguiente manera: título de la sección principal del volumen en cursivas, abreviación OC también en cursivas, tomo respectivo en números romanos y la -o las- página correspondiente en números arábigos. El año sólo se incluirá en la bibliografía)

⁶ Cfr. Enrico Mario Santi, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, FCE, México, 1997.

⁷ Cfr. Enrico Mario Santi (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Era, México, 2009.

⁸ Cfr. Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, *op. cit.*

⁹ Cfr. Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1989.

críticos en torno a la producción ensayística de Paz coordinada por Héctor Jaimes: *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*,¹⁰ entre otros.

Debo señalar, igualmente, que fue inevitable el ir y el regresar a la obra poética de Paz reunida en los tomos XI y XII de la misma edición ya mencionada. Y tal oscilación se explica por lo que dije arriba: Octavio Paz es un poeta moderno o, en otros términos, Octavio Paz es un poeta crítico, la crítica como elemento constitutivo de la modernidad y entendida como la compaginación entre la creación y el pensamiento. En este sentido se impone una pregunta necesaria y con la que cierro: ¿Con Octavio Paz se inaugura la tradición moderna en Hispanoamérica en el ámbito de la crítica?, -entendiendo por *Hispanoamérica* las naciones americanas que tienen como lengua el castellano-. La cuestión se deriva dado que en varias ocasiones Paz señaló la carencia de la misma crítica dentro este contexto.¹¹ La posible y pronta respuesta sería: sí, en cierto modo. ¿En qué modo?, lo explico: antes hay que decir que la crítica como ese momento de autorreflexión sobre la obra ha sido un ejercicio, por lo menos en el paisaje hispanoamericano, casi exclusivo de poetas y de literatos. Dos ejemplos de ello, a parte Paz, serían el de Jorge Luis Borges y el de Alfonso Reyes. La crítica de Borges aparece diseminada a través de sus cuentos, ensayos y poemas, pero ilustrada en sus conferencias. Tiene como característica el ser más hipotética que asertiva, esto es, pregunta más de lo que responde y, por lo mismo, trata de mantenerse en el enigma. Un caso de

¹⁰ Cfr. Héctor Jaimes (ed.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México, 2004.

¹¹ Sobre esta escases de la crítica en Hispanoamérica véase en “Alrededores de la literatura hispanoamericana” o “Literatura y crítica”, en *Fundación y disidencia*, OC III. O también léase la entrevista: Enrique Krauze, *Octavio Paz. De la revolución a la crítica*, en Enrico Mario Santí (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, op. cit.

ello se encuentra en el “Prólogo” a *Elogio de la sombra*¹² donde su editor Carlos Frías le sugiere que se sirva de ese escrito para exponer su poética, pero Borges – desde su habitual modestia- confiesa estar falto de tal dispositivo crítico, sin embargo líneas después la explicita de manera ejemplar. El asunto con Alfonso Reyes es mucho menos implícito. Reyes sí tiene propiamente una *ars poetica*, aunque no sé con detalle cuántas páginas le dedicó al tema, pero por lo menos se pueden avizorar varios cientos, desde sus “Cuestiones estéticas” de 1911¹³ hasta “La experiencia literaria” de 1941¹⁴ sin olvidar “El deslinde” de 1944.¹⁵ Reyes al preguntarse por la naturaleza de la crítica y por la importancia de la misma, nutrió de forma constante las vicisitudes entre el campo de la creación y el de la reflexión. De hecho Alfonso Reyes vio a la crítica como una tarea urgente y aún pendiente por desarrollar, no sólo en Hispanoamérica sino en totalidad de América, acosta de no estar condenados a ser (...) *eternos lectores y repetidores de Europa*.¹⁶ Dicho lo anterior regreso a la pregunta: ¿Con Octavio Paz se inaugura la tradición moderna en Hispanoamérica en el ámbito de la crítica? Dije que sí, pero que ese sí era con reservas, ya que hay por lo menos dos referencias ciertas antes de Paz: Borges y Reyes. El sí más pleno se refiere al *modo* y la *extensión* con el que Octavio Paz asumió a la crítica y la continuó –tal y como la proyectó Reyes-. Al *modo*: fue más consciente de su tradición hispanoamericana la que pudo desentrañar, dibujar y hasta descubrir a partir de

¹² Cfr. Jorge Luis Borges, “Elogio de la sombra”, en *Obras completas* tomo II, Emecé, Buenos Aires, 2009.

¹³ Cfr. Alfonso Reyes, “Cuestiones estéticas”, en *Obras completas* tomo I, FCE, México, 1996.

¹⁴ Cfr. Alfonso Reyes, “La experiencia literaria”, en *Obras completas* tomo XIV, FCE, México, 1997.

¹⁵ Cfr. Alfonso Reyes, “El deslinde”, en *Obras completas* tomo XV, FCE, México, 1997.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

diferenciarla de otras tradiciones no hispanas como la europea o la norteamericana. A la *extensión*: su crítica no sólo fue literaria sino política, estética, sexual y cultural. Y tanto el *modo* como la *extensión* pueden ratificarse en los mismos escritos de Octavio Paz.¹⁷ Es todo.

Finalmente deseo expresar mi gratitud por la libertad, la aquiescencia y la lectura que me ofrecieron el Dr. Carlos Oliva Mendoza, la Dra. Rebeca Maldonado Rodriguera y el Dr. Ignacio Díaz de la Serna. Sin ellos este designio no hubiese sido posible; gracias siempre.

¹⁷ El *modo* y la *extensión* se irán ampliando -y argumentando- en el desarrollo de este trabajo.

A). Poesía (y ser)

A pesar de sus oriundas *soledades* mexicanas y a pesar de sus postreras *vislumbres* orientales,¹⁸ en Octavio Paz la discusión sobre la poesía y la discusión sobre el ser se acotan, inexorablemente, dentro del pensamiento metafísico occidental, tanto en sus aserciones como en sus contradicciones. La mirada poética y filosófica de Paz se origina y se desarrolla –no obstante de su aparente disidencia- dentro la tradición de Occidente. Los mismos derroteros que tomaron la poesía y el ser son los que Paz se adjudicará desde los presocráticos hasta la época moderna de la que él se siente no sólo heredero, sino continuador y crítico. Si bien es cierto que el proyecto poético y filosófico de Paz tiene sus conexiones más inmediatas y más sólidas con el surrealismo¹⁹ y la

¹⁸ Con esta expresión aludo a dos obras de Octavio Paz: una inaugural de 1950 *El laberinto de la soledad* y otra final de 1995 *Vislumbres de la India*, lo que digo es que, a pesar de que las preocupaciones ensayísticas iniciales estaban dirigidas a la pregunta por la mexicanidad y a pesar de que los intereses intelectuales finales se ocuparon en la disertación sobre lo oriental, la reflexión de Paz siempre tuvo como eje el Oeste. Véase en *Pasados*, OC VIII y *Vislumbres de la india*, OC X. Respectivamente.

¹⁹ Está en discusión si Paz antes de 1945 enarbolaba o no la insignia del surrealismo, pero de lo que no hay duda que una vez afianzada su amistad con André Breton el surrealismo se

poesía crítica moderna no deja de tener vínculos con gran parte de la historia del pensamiento.²⁰ Ahora bien es un hecho que, según cierto canon académico-filosófico, Octavio Paz no es *strictu sensu* un filósofo y sobre esto no hay debate, pero tampoco debe haber querrela al decir que Paz estuvo interesado por la filosofía y por la crítica, y que por lo mismo trabajó –y abordó– muchos de los temas y problemas que ambas procura. Su interés por la ética, la ontología y la estética, fueron los puntos de partida para elaborar una poética, que es en última instancia una filosofía de la poesía, para desde ahí afrontar otros tantos problemas de la cultura contemporánea. Es por esto que cuando Paz dilucida y reflexiona sobre el tema del ser, lo hace desde, y a partir de, su visión de la poesía. En este sentido no existe propiamente en Octavio Paz la pregunta por el ser, pero sí existe la pregunta por el ser de la poesía. De hecho él mismo cree que gran parte de la indagación que ha habido sobre la pregunta por el ser de la

izará en él como una actitud intelectual, espiritual y vivencial. Al respecto mírese el capítulo primero “Octavio Paz y el surrealismo. Actitud versus actividad” del puntual estudio Jason Wilson, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*, Pluma, Bogotá, 1980. O el ensayo de Adolfo Castañón “Octavio Paz: la otra poética del surrealismo”, donde explícitamente se afirma que: El arco y la lira es la poética que el surrealismo no pudo escribir., en Adolfo Castañón *La gruta tiene dos entradas. Paseos II*, Aldus, México, 2002, p. 276. O incluso el capítulo segundo “El modo surrealista” del texto ya casi clásico de Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, FCE, México, 1976. Y más recientemente el libro de Víctor Manuel Mendiola *El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas*, en el que se exponen las formas en la que Octavio Paz asume este ideario poético-vivencial sobre todo a partir de *¿Águila o sol?*, *El arco y la lira* y *Piedra de sol*; verbigracia cito: Paz aprovechó el ideario de Breton. Muy bien podríamos decir que lo volvió suyo no sólo en el terreno de la poesía sino también en el plano mucho más amplio de una teoría del amor y de una visión del hombre., en Víctor Manuel Mendiola, *El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas*, FCE, México, 2011, p. 57.

²⁰ En la obra de Paz confluyen muchas de las tendencias que fueron imperantes en el siglo XX: romanticismo, simbolismo, modernismo y los movimientos de vanguardia, así como algunas tradiciones precolombinas y orientales, sin embargo su cercanía poético filosofía con el surrealismo destaca, ya que además a haberlo vivido –y revivido– en su última etapa, el surrealismo fue el que permitió lograr tal confluencia, digamos que Breton siempre fue vigente en Paz.

poesía, ha caído en el error de confundir poesía y poema: *Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema?*²¹ El poema es una obra, en tanto que la poesía es una *presencia*²² que al materializarse en el poema nos pone ante una *revelación poética*.²³ Jorge Luis Borges, a su manera, sugiere algo igual: el poema es un poema gracias a que en él hay algo que no es recordado. Esto implica que en el poema hay cierta *cosa* que escapa al propio poema y, por tanto, a toda memoria, a toda comprensión y a todo acto comunicable: *¿Y por qué habríamos de necesitar más palabras?*²⁴ Se pregunta Borges. La poesía otorga al poema el espacio vacío llamado olvido. El poema siempre tiene algo de exceso –o de olvido-. Borges llama a esto *el enigma de la poesía*.²⁵ Quizá podemos *saber* si algo es un poema, pero lo que no sabríamos explicar completamente es porqué lo es y, empero, sabemos que lo es. Recordamos y olvidamos. Por virtud de la poesía hay en el poema algo indescriptible e inconfesable.

Entonces: la pregunta por el ser de la poesía debe estar dirigida antes que al poema a la poesía. Y la reflexión que ahí se desprenda tendría que formular las bases para pensar poéticamente al ser. Sin duda la poesía es, para Octavio

²¹ *El arco y la lira*, OC I, pp. 41-42.

²² Más adelante se tratará el tema de la *presencia*.

²³ La idea de revelación poética hay que entenderla como una doble operación analógica e irónica, es decir, una operación que por un lado une lo diferente con lo semejante y, que por el otro lado, vuelve a lo semejante diferente. En la sección D se amplía esta idea.

²⁴ Jorge Luis Borges, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 34.

²⁵ De hecho Borges supone que este *enigma de la poesía* se basa en esta mencionada falla de la memoria llamada olvido, lo dice así: *Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser el darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros.* En este contexto la revelación poética consistiría en llevar el olvido a la memoria y en hacer de la memoria un olvido., en Jorge Luis Borges, *Siete noches*, FCE, México, 2001, pp. 106-107.

Paz, una vía de indagación de la pregunta por el ser, ya que para éste la intuición poética está predestinada a captar la integridad de lo que es. Así considerado, Octavio Paz asume que nociones como la idea del ser desde los orígenes del pensamiento de Occidente ha sido fragmentada y reducida e, incluso, vista como opuesta a la idea de la poesía. Para Paz el ser, que se desprende de la formulación inicial de Parménides de que (...) *del Ente es ser; del Ente no es no ser*,²⁶ ha constituido no sólo un modo de pensar metafísico que tiene como sostén el principio de no contradicción, sino que además ha tenido como consecuencia uno de los primeros grandes equívocos.

(...) el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esa reconciliación, que no implica reducción ni trasmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar. Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que no es y lo que es. El ser no es el no-ser. Este primer desarraigo (...) constituye el fundamento de nuestro pensar.²⁷

Desde este esorcizo a la poesía se le concibe, de origen, como un evento que transgrede a la lógica que se centra en la afirmación de que es imposible ser y no ser al mismo tiempo. La poesía se erige en una *lógica* fundada en la idea de la posibilidad de la *conjunción* en la *disyunción*.²⁸ Poesía es la reconsideración de la unidad del no ser con ser, o acción para reconquistar esa parte olvidada. Y la fragmentación, es decir, la negación de esa otra parte del ser -poesía- vendrá a

²⁶ Parménides, "Poema ontológico", en *Los presocráticos*, FCE, México, 1991, p. 39.

²⁷ *El arco y la lira*, OC I, p. 116.

²⁸ Como se verá esta impostura antitética es una de las estrategias más penetrantes y persistentes usadas por Octavio Paz.

configurarse como el *primer desarraigo* o el primer equívoco dentro del desarrollo del pensamiento filosófico, el que, como sabemos, no pasará incólume para el destino de Occidente. Paz lo dice así: *Las consecuencias de ese exilio de la poesía son cada vez más evidentes y aterradoras: el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo. Pues ya nadie ignora que la metafísica occidental termina en un solipsismo.*²⁹ Se colige que la tarea de la poesía será, en primer término, resarcir esa primera omisión. Para Octavio Paz la poesía recrea y rehace al ser; *vuelve al ser.*³⁰ Y el principio de esta reconstitución consiste en augurar la unidad de ser con el no ser. Si se revoca el principio de no contradicción la poesía se instaura como fundamento. La poesía asume la unidad, incluso así se aleje de la vía de la *verdad*. Estamos ante la diferencia entre el pensamiento poético y el pensamiento conceptual. Estamos ante la diferencia entre un *ethos* lógico/discursivo, que se rige por el principio de la semejanza, y un *ethos* cósmico/paradójico que se funda desde la alteridad.

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillentas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar.³¹

²⁹ *El arco y la lira*, OC I, p. 117.

³⁰ Como lo dice Mario Pinho. Véase en Mario Pinho, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, Peter Lang, USA, 1997.

³¹ *El arco y la lira*, OC I, p. 115.

De una u otra manera para Octavio Paz la crítica al pensamiento conceptual lleva implícita la crítica al lenguaje y la crítica a la realidad. Al eximir el pasamiento de los sistemas rígidos y escleróticos, inevitablemente se exonera el lenguaje y en ese momento también se deja de leer a la realidad de forma rígida y esclerótica.³² Para Paz la labor del poeta consiste en liberar al lenguaje, que es en última instancia, la condición para retornar a la unidad del ser. La poesía es una fuente original de pensar el ser. De tal modo que, al conferir a la poesía la posibilidad de esa rememoración del ser, se le otorga al lenguaje poético la condición para erigirse como un pensar auténtico que nos ayuda a salir, o dar respuesta a lo que llama Paz el *desarraigo ontológico*. La poesía al nombrar el ser en su unidad, no sólo evidencia el alejamiento del pensamiento conceptual frente a la totalidad de la vida, sino que además reconduce a la conciencia humana hacia el lugar de su origen, digamos, *la salva*. El quehacer del poeta lleva expresa, según Octavio Paz, una promulgación de fe que aparece ungida con el poder de resucitar, existencialmente, a la conciencia humana y a la vida. Esto último nos revela, como ya se dijo, el alto apego de la visión de Paz con el surrealismo. Es evidente –así en extenso– que para el surrealismo el pensamiento conceptual no logra captar, por su propia constitución, la totalidad unificada de la realidad. Para el surrealismo la poesía no es sólo un género literario es, ante todo, una actividad vital. Esto es, el surrealismo es un programa existencial en el que, a la manera de un palimpsesto, los sueños, la realidad y las ideas se sobreponen pero ninguno cubre completamente a los demás, es un inmenso sí a la poesía, a lo no previsto y a lo convulso que implica el no ser. En definitiva,

³² No se olvide que para los surrealistas, como para Paz, la transformación de la realidad empieza con la transformación de la gramática.

para el surrealismo la operación poética se mueve en un espacio universal en el que todo se une. Y es ahí donde, de acuerdo a Paz, se dan *las nupcias de los contrarios*.³³ El surrealismo es una forma de nombrar un nuevo orden de cosas que transforme a la vida en poesía y hacer de ésta un bien social, único y ecuménico. Y en ello se asemejan el programa surrealista³⁴ con el proyecto de Paz. El ejercicio poético toma una dimensión ontológica que constituye el motor y el fundamento apto para producir un cambio en la conciencia humana y en la vida. El tema del libro *La otra voz*³⁵ de Octavio Paz justo es eso, es decir, se plantea la posible dirección de la poesía que está por venir y que ha de modificar nuestra relación con el ser. Ya también en el primer párrafo de la *Advertencia a la primera edición de El arco y la lira* Paz se preguntaba por el sentido hondo de la poesía: *Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?*³⁶ Estas serán algunas de las preguntas que dan cuenta de la visión poética y filosófica de Octavio Paz.

La poesía es el bien común o recuperación el reino de lo perdido. Por ello al aceptar la posibilidad de la conversión poética se admite la transformación

³³ Amplio la cita: (...) *la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial*. Es decir, las nupcias consisten en que los dos miembros se unan sin destruirse., en *El arco y la lira*, OC I, p. 125.

³⁴ Cfr. André Breton, “Manifiesto del Surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, Visor, Madrid, 2002. O André Breton, “Por un arte revolucionario independiente”, en *La llave de los campos*, Hiperión, Madrid, 1976. La tesis expuesta es que la poesía es una pesquisa espiritual que quiere la transformación de lo real y su reconstrucción total.

³⁵ Cfr. *La otra voz*, OC I.

³⁶ *El arco y la lira*, OC I, p. 35.

radical de la conciencia. Estamos ante lo que se conoce como *la revolución poética* que, subrayo, no es otra cosa que un programa de acción enfocado a cambiar la forma en que significamos al ser y a su conocimiento. El lenguaje poético se enfrenta al lenguaje conceptual confinado por estructuras y sistemas metafísicos cerrados. En este sentido, Paz cree que la misión más elevada de la poesía es la de traer a la memoria la unidad del ser o, de nuevo, realizar *las nupcias de los contrarios*.

Abro un paréntesis aquí para comentar que el modo del *decir* de Octavio Paz es un modo que se da –como ya se vio y como se verá– desde la ambigüedad y desde la paradoja. Pero entiéndase, en Paz esta ambigüedad metodológica e incluso poética y ontológica es congruente con su misma perspectiva estilística e histórica, pues en muchas ocasiones se le ha criticado de *inconsistente*, de *contradictorio* y de que disfraza con su estilo las indecisiones conceptuales que suele tener.³⁷ Sin embargo, creo que es una falla terrible leer la obra de Paz como si fuera un sistema acabado y consistente. No. En la obra de Paz hay una ligazón interna en movimiento que siempre está entre lo discursivo y lo poético,

³⁷ Revítese sobre todo a: Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1991. Este libro es más que un buen ejemplo de cómo no hay que leer a Paz, pues a pesar de que se intenta abordar la obra total de manera crítica evitando caer en *adulaciones paródicas* o *diatribas envidiosas* como lo señala el mismo autor, no dejan sin embargo de fluctuar, en cierta medida, los comentarios y análisis de Aguilar Mora en esta segunda postura. Por otro lado, es evidente que no se trabaja en su totalidad la obra completa ensayística de Paz, como según se dice ahí, asimismo creo que conceptos fundamentales como *tradición* y *ruptura* o *analogía* e *ironía*, o la misma idea de *presencia* no están abordados con el rigor necesario o ni siquiera se mencionan. Obviamente los comentarios casi personales, que Aguilar Mora hace de Paz, demeritan mucho más al texto. En fin, creo que si Mora es contundente al concluir que la importancia de Paz es sólo histórica y estilística; yo seré igual: la obra de Octavio Paz está más allá de ser de una pieza de museo y también está más allá, como además sentencia Mora, de ser un *espejo que sólo ciega*. La obra de Octavio Paz está viva y, además, es real.

entre la afirmación y la negación, entre la cavilación y la imaginación. Y precisamente esas fluctuaciones se dan, ya que para Paz la poesía es alteridad. Todas las caras y todas las relaciones entre los contrarios se funden en una *razón* que las disuelve y las conserva. ¿Hegel? Tampoco, ya que para Octavio Paz la síntesis no trasmuta los anteriores momentos, sino que los mantiene; de ahí su carácter paradójico. Y es a través de ese pensar en el que se despliegan los equívocos y desde donde la obra se sostiene.

Por ende, el *decir* poético de Paz hay que entenderlo como un doble movimiento: en tanto palabra como expresión temporal y profana, y en tanto silencio como tendencia hierática y atemporal. La primera expresión es filosófica, la segunda no. El *decir* poético está obligado, a un mismo tiempo, a decir y a callar. Dice, porque es expresión escrita o verbal. Y calla, porque es omisión ágrafa y verbal. Paz es concluyente: *Este doble movimiento constituye la manera propia y paradójica del ser de la poesía.*³⁸ Poesía y filosofía. Signos y olmos.

La poesía está marcada, entonces, por la tensión entre el decir y el no decir. O de otra forma: por la tensión entre la conciencia de la realidad total y la conciencia de la realidad fragmentada. O de otra forma: por la tensión entre el ser y el no ser.³⁹ De tal suerte que en el instante máximo de tensión, sólo hay dos opciones, aceptar la imposibilidad de expresar lo inefable y renunciar a la palabra o asumir la palabra aceptando la misma presencia de lo inefable. Estamos ahora ante las dos formas de silencio de las que habla Paz: *Hay dos*

³⁸ *El arco y la lira*, OC I, p. 192.

³⁹ Vale la pena aquí recordar que para el Platón del *Sofista* hay una relación necesaria entre la alteridad y la mismidad, en otras palabras, cada cosa es cada cosa respecto de sí misma, pero es otra en referencia con las demás. Lo otro es su no ser y viceversa. Por tanto el no ser es complementario del ser. Véase en Platón, “Sofista”, en *Diálogos V*, Gredos, Madrid, 1988.

silencios: uno, antes de la palabra, es un querer decir; otro, después de la palabra, es un saber que no puede decirse lo único que valdría la pena decir.⁴⁰ El decir poético usa ambos silencios: dice y no dice. Anoto otra cita: *Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar.*⁴¹ Otra más: *La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio.*⁴² Según Paz el movimiento va del silencio a la palabra y de la palabra al silencio. La poesía es un puente entre dos abismos. El *pathos* paradójico del instante poético está estrechamente vinculado con un modo de nombrar la realidad, en tanto visión irreductible al lenguaje mismo. *No Decir es decir.* Es volver al antes del lenguaje donde silencio y palabra se reconocen. De esta forma, la poesía revela la realidad de algo que no tiene medida y que aun así se manifiesta mediante el *decir* poético. Igualmente, otra de las ideas que tiene Paz sobre ese *decir* poético es que éste sólo es poesía en la medida en que deja de significar a algo y que crea una transparencia entre el significado y el referente. La poesía apunta a ser propiamente invisible, es un (...) *espíritu que no vive en ninguna forma/más hace arder todas las formas.*⁴³ O como bien lo dice Martínez Torrón: *Allí donde el sentido se disuelve aparece la transparencia.*⁴⁴ La palabra poética crea otra palabra-hecho que da tal claridad a lo que nombra que hasta borra el nombre mismo. La vida devenida en poesía.⁴⁵

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, OC X, p. 557.

⁴¹ *Recapitulaciones*, OC I, p. 297.

⁴² *El mono gramático*, OC XI, p. 509.

⁴³ *Libertad bajo palabra*, OC XI, p. 97.

⁴⁴ Diego Martínez Torrón, "Escritura, cuerpo del silencio", en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, op. cit., p. 273.

⁴⁵ La transparencia hay que entenderla como el logro analógico de unir poesía y vida, cuando esto acontece la poesía se vuelve inútil, esto es, se vuelve transparente.

Y a diferencia de que *La poesía es fundación en palabra del ser*⁴⁶ para Octavio Paz la poesía es eso sólo: transparencia. Paz sobre este asunto precisa:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que los llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces por un instante lo podemos ver tal cual es -en azul adorable.⁴⁷

Veamos el primer caso: la acción crítica hacia el ser se llama lenguaje y de este ejercicio se deriva que el ser sea igual a lenguaje, tradición a la que Paz se opone. Veamos el segundo caso: la acción crítica hacia el lenguaje se llama poesía y de tal ejercicio se deriva que el lenguaje se convierta en ser, tradición que Paz asume, pues en este segundo momento el ser es gracias a la no mediación del lenguaje, sino a la transparencia de la poesía. Porque en contra de lo que suele creerse, para Octavio Paz, la poesía no es propiamente lenguaje, sino *transparencia* del lenguaje. De aquí se sigue que el lenguaje -no la poesía- opaca o trunca al ser, ya que lo vuelve un enunciado o un concepto; lo hace útil y comunicable.⁴⁸ Pero la poesía desde el momento que es crítica del lenguaje

⁴⁶ Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid, 2005, p. 46.

⁴⁷ *El mono gramático*, OC XI, pp. 502-503.

⁴⁸ Paz lo expone así: *Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos* (aquí, recuérdese, ser es lenguaje). *Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser* (aquí lenguaje es ser). *Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. En primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente*

logra mostrar al ser como es, esto es, *en azul adorable*.⁴⁹ El poeta no da nombre al ser, más bien diluye al lenguaje para reintegrar al ser a su ser poético. La poesía desgasta al lenguaje hasta volverlo diáfano para después *ver*. ¿Ver qué? *Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello*.⁵⁰ Desmesura y génesis. La edad de oro, la utopía planetaria: la *otra orilla*. La poesía muestra ese otro lado del ser que es analógico e irónico, ya que se accede a él por esta transparencia universal, pero que es propiamente indecible y querer volverlo lenguaje es opacarlo. Por el lenguaje el ser pierde *presencia*, por la poesía la recupera. Al exceso de realidad, a la que parece que estamos defenestrados, hay que objetarle entonces con un exceso de poesía, esto es, con un exceso de aquello que es irónico y que es transparente: *Sí, el exceso de realidad se vuelve irrealidad pero esa irrealidad se había convertido (...) en un súbito balcón desde el que me asomaba ¿hacia qué? Hacia lo que está más allá y que todavía no tiene nombre...*⁵¹ La poesía hace que *hable* eso que todavía no tiene nombre: la ironía. De esta forma, el propósito de la poesía es llevarnos a dar ese salto que derogue la distancia entre las cosas y nosotros mismos para penetrar, aunque momentáneamente, en el misterio de esa otra realidad oculta del ser, vuelto *presencia* en la poesía. Con ello se está diciendo que la poesía nos une con la *otra orilla* –rápidamente diré que la *otra orilla* es una suerte de *espacio* original y pleno de analogías-. Al mismo tiempo en que se arriba a la poesía se arriba a la *otra orilla*,⁵² cesa por un momento la ruptura,

desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar al lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original., en *El arco y la lira*, OC I, p. 72. Lo que está entre paréntesis es mío.

⁴⁹ Tómesese esta expresión bajo el contexto de lo argumentando.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 518.

⁵¹ *Vislumbres de la India*, OC X, p. 363.

⁵² Más tarde se analizará este tema.

luego dejamos de ser nosotros para ser *nosotros*. Nos hemos reconciliado. Lo *otro* es finalmente *nosotros*. Analogía universal. Agregó aparte que según Octavio Paz de la *otra orilla* poco podemos saber, pues no se puede hilvanar la totalidad de su gramática. Los designios de la *otra orilla* son inescrutables. Sólo la poesía o el lenguaje *arruinado* nos avizoran algo *allá* que es, también, *aquí*. Con todo y todo, si el lenguaje fue el principal artificio que instauró la fractura, el lenguaje también será el principal medio de conciliación. Pero este segundo lenguaje que se origina por el momento crítico dirigido hacia el lenguaje mismo es la poesía que dice *nada*, aquella que atenta contra sí; lenguaje *sin revés*. Amplió este asunto del lenguaje, retomando a Pere Gimferrer⁵³ en su exégesis de *Pasado en claro*, que parte de la siguiente estrofa de Paz: *Hay un estar tercero:/ el ser sin ser, la plenitud vacía./ (...) Los nombres que la nombra dicen: nada.*⁵⁴ Lo que comenta Gimferrer es que por un momento se está libre de las asechanzas del lenguaje porque respecto a esa *plenitud vacía* el lenguaje dice nada. Y agrega:

Es esta misma plenitud, ahora lo ve el poeta, la que ha sustentado, como un río subterráneo o una mina honda, este discurso serpenteante, a tientas, en que ha consistido el poema. Aparecía -¿se transparentaba?- tras la higuera, tras los recuerdos, tras las interrogaciones sobre el lenguaje; su presencia fugaz nos era sustraía porque el poeta deseaba nombrar con el lenguaje algo que no pertenece al dominio del lenguaje y escapa a su jurisdicción (...).⁵⁵

Es así que, inevitablemente, todo lenguaje poético es un tipo de conocimiento que está más allá del lenguaje pero que gracias a éste -al lenguaje poético- se

⁵³ Cfr. Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980.

⁵⁴ *Pasado en claro*, OC XII, p. 89.

⁵⁵ Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, op. cit., p. 82.

sabe de él. El abismo que se había abierto entre el ser y el no ser, se sutura de forma secreta por la poesía. Se zurce otra vez lo que naturalmente estaba unido. Paz nos impele a tomar ese camino de regreso a ese estado de, digamos, reconciliación ontológica que sólo puede realizarse mediante un cambio tajante en el modo de cómo hemos percibido y nombrado al ser y a la poesía. El contacto directo con los caracteres creadores del poema, que es el *espacio* predilecto donde empieza y acaba el mismo lenguaje, es el comienzo de la unión. Diagrama visible de la invisible realidad. Al participar con los surrealistas de la misma creencia profunda en el poder transformador y hierático de la poesía, el ideal poético de Paz sigue afirmando la misma dirección del espíritu humano: la inspiración y el trabajo poético expresan el *ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser*.⁵⁶

Con lo que se ha dicho hasta ahora se puede ir concluyendo que la noción de Octavio Paz sobre lo que es la poesía integra una idea reconciliadora-analógica y otra irónica-revolucionaria.⁵⁷ Su mirar, lo he dicho, es la suma del sueño utópico surrealista de que algún día la poesía se encarnara en la vida y en el ser. Paz apuesta a que la poesía no sólo cambiará al poeta que escribe y al poeta que lee sino además inducirá en la construcción de una vida poética basada en la estrella de tres puntas surrealista: la libertad, el amor y la poesía. Es

⁵⁶ *El arco y la lira*, OC I, p. 179.

⁵⁷ Ya desde 1954 Octavio Paz, y parte de su generación, definían su *pathos* como poetas del siguiente modo: *Concebíamos a la poesía como un salto mortal, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a la otra orilla, ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos. Una experiencia capaz de transformar al hombre, sí, pero también al mundo. Y, más concretamente, a la sociedad. El poema era un acto, por su naturaleza misma, revolucionario. La actividad poética y revolucionaria se confundían y eran lo mismo. Cambiar al hombre exigía el previo cambio de la sociedad. Y a la inversa. Por la palabra se libera al hombre.* Octavio Paz citado por Ramón Xirau, en Ramón Xirau *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, Joaquín Mortiz, México, 1970, pp. 53-54.

decir, la poesía no sólo como experiencia estética, sino como una alternativa ética y vital.

Es difícil, sin embargo, que el hombre vuelva alguna vez a la Metafísica y aun a la religión. Después del desengaño de las ciencias y de las técnicas, buscará una Poética. No el secreto de la inmortalidad ni la llave de la eternidad: la fuente de la vivacidad, el chorro que funde vida y muerte en una sólo imagen erguida.

(...) La *sagesse*⁵⁸ moderna no viene de la filosofía sino del arte. No es una *sagesse* sino una locura, una poética. En el siglo pasado (Diecinueve) se llamó romanticismo y en la primera mitad del nuestro (Veinte): surrealismo.⁵⁹

De nuevo: la poesía, aquí, no es una escritura es una forma de ser; la poesía, aquí, empieza cuando termina el poema; la poesía, aquí, es una *presencia*; la poesía, aquí, es un intento exasperado por encarnar en la historia y en la filosofía, la poesía aquí es libertad y amor; la poesía, aquí, es un *aquí* que es un *allá*. La verdadera poesía, luego, modifica a la conciencia y recupera lo otro.⁶⁰ El concepto *recuperación* supone una edad de oro y una pérdida, un volver al comienzo; una búsqueda. El viaje inicia por el encuentro de esa otra mitad extraviada. (...) *todo es una búsqueda del hombre perdido*.⁶¹ El hombre adánico es una de las constantes de Paz, léase:

Entre los medios destinados a consumir la abolición de la antinomia poeta y poesía, poema y lector, tú y yo, el mayor radicalismo es la escritura automática. Destruída la cáscara del yo, rotos los tabiques de

⁵⁸ Sabiduría.

⁵⁹ *Corriente alterna*, OC X, pp. 573-574. Lo que está entre paréntesis es mío.

⁶⁰ Con *lo otro* me refiero justo a la parte olivada del ser.

⁶¹ *El arco y la lira*, OC I, p. 238.

la conciencia, poseído por la otra voz que sube de lo hondo como agua que emerge, el hombre regresa a aquello de lo que fue separado cuando nació la conciencia. La escritura automática es el primer paso para restaurar la edad de oro, en la que pensamiento y palabra, fruto y labios, deseo y acto son sinónimos. La *lógica superior* que pedía Novalis es la escritura automática: yo es tú, esto es aquello.⁶²

En la dialéctica de los signos y de los olmos la poesía es momentánea reconciliación. Y nada es más emblemático, dentro la obra de Paz, que la reconciliación de la antinomia piedra y luz, ejemplo de levedad y pesadez, pero sobretodo ejemplo de la alteridad y de la semejanza entre la poesía y el poema. *Alteridad*, porque la poesía sobrepasa al poema: hay poesía sin poema; un rostro, un cuadro puede ser poético. Y *semejanza*, porque el poema es la poesía hecha palabra. El poema es la forma literal de la poesía, su posible materialización; su *presencia*. En el amorfo texto *Risa y penitencia* hay un imponderable ejemplo de este encuentro entre poesía y poema, o de este encuentro entre piedra y luz, o de este encuentro entre el aquí y el allá. La cita es larga pero ineluctable:

Al alba, un escalofrío recorre a los objetos. Durante la noche, fundidos a la sombra, perdieron su identidad; ahora, no sin vacilaciones la luz los recrea. Adivino ya que esa barca varada, sobre cuyo mástil cabecea un papagayo carbonizado, es el sofá y la lámpara; ese buey degollado entre sacos de arena negra, es el escritorio; dentro de unos instantes la mesa volverá a llamarse mesa... Por las rendijas de la ventana del fondo entra el sol. Viene de lejos y tiene frío. Adelanta un brazo de vidrio, roto en pedazos diminutos al tocar el muro. Afuera, el viento dispersa nubes. Las persianas metálicas chillan como pájaros del hierro. El sol da tres pasos más. Es una araña centelleante, plantada en el centro del cuarto. Descorro la

⁶² *Ibidem*, p. 240.

cortina. El sol no tiene cuerpo y está en todas partes. Atravesó montañas y mares, caminó toda la noche, se perdió por los barrios. Ha entrado al fin y, como si su propia luz lo cegase, recorre a tientas la habitación. Busca algo. Palpa las paredes, se abre paso entre las manchas rojas y verdes del cuadro, trepa la escalinata de los libros. Los estantes se han vuelto una pajarera y cada color grita su nota. El sol sigue buscando. En el tercer estante, entre el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* y *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*, reclina contra la pared recién encalada, el color ocre atabacado, los ojos felinos, los párpados levemente hinchados por el sueño feliz, tocada por un gorro que acentúa la deformación de la frente y sobre el cual una línea dibuja una espiral que remata en una vírgula (ahí el viento escribió su verdadero nombre), la cabecita ríe. El sol se detiene y la mira. Ella ríe y sostiene la mirada sin pestañear.

¿De quién o por qué se ríe la cabecita del tercer estante? Ríe con el sol. Hay una complicidad, cuya naturaleza no acierto desentrañar, entre su risa y la luz. Con los ojos entrecerrados y la boca entreabierta, mostrando apenas la lengua, juega con el sol como la bañista juega con el agua. El calor solar es su elemento. ¿Ríe de los hombres? Ríe para sí y porque sí. Ignora nuestra existencia está viva y ríe como todo lo que está vivo. Ríe para germinar y para que germine la mañana. Y reír es una manera de nacer (la otra, la nuestra, es llorar). Si yo pudiese reír como ella, sin saber por qué... Hoy, un día como los otros, bajo el mismo sol de todos los días, estoy vivo y río. Mi risa resuena en el cuarto como un sonido de guijarros cayendo en un pozo. ¿La risa humana es una caída, tenemos los hombres un agujero en el alma? Me callo, avergonzado. Después me río de mí mismo. Otra vez el sonido grotesco y convulsivo. La risa de la cabecita es distinta. El sol lo sabe y calla. Está en el secreto y no lo dice; o lo dice con palabras que no entiendo. He olvidado, si alguna vez lo supe, el lenguaje del sol.⁶³

Lo expongo: el poeta mira el albor del sol que se desliza, que se abre paso y que trepa. De pronto esa luz tienta una pequeña escultura prehispánica que sonrío

⁶³ *Arte precolombino*, OC VII, pp. 118-119.

impertérrita. Cuando los rayos tocan al rostro, la escultura ríe -nace-. Al encontrarse la luz y la piedra se reconocen y después... Ahí está la poesía o el acontecimiento. Los opuestos -piedra y luz- se reconcilian y van más allá. El poeta entiende esa unidad y ve ese más allá en el aquí del lenguaje, para después.... Ahí está el poema o su representación como escritura. Con este ejemplo se explica cómo es que la poesía participa del mundo -piedra o poema- y no obstante la experiencia a la que nos arroja no pertenece propiamente este mundo -luz o poesía-. El poema y la piedra forman parte de ese encuentro en cuanto nos sugiere, bajo su materialidad, algo más allá. Así, un poema es poesía si su escritura evoca ese más allá desde el más acá. Anulación del significado. Apertura del significado. De aquel significado que no lleva a otro significado, sino del significado que remite a un extra. El poema nombra a la poesía en la medida que su sentido excede a su trasmisión de sentido. Por la poesía el poema enmienda el resquicio infranqueable entre el signo y el sentido. La piedra se hace luz.

Entonces, no resulta ocioso añadir que, todo poema -cualquier que diga la poesía- es parte de un solo y total poema que lleva desde hace siglos escribiéndose -diciéndose-. Y como hay un solo poema, hay una sola poesía.⁶⁴ Poesía única, universal y necesaria. *La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera. Presencia plural: muchas*

⁶⁴ Como dije antes, Borges parte casi de la misma tesis al afirmar que toda la poesía ya ha sido escrita y se encuentra almacenada en nuestra gran memoria humana, el poeta lo único que hace sacarle del olvido o traerla a la memoria, lo arguye de esta forma: *Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra. Según se sabe, en latín las palabras inventar y descubrir son sinónimas. Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. Francis Bacon agrega que si aprender es recordar, ignorar es saber olvidar; ya todo está, sólo nos falta verlo.*, en Jorge Luis Borges, *Siete noches*, op. cit., p. 106.

veces, en el curso de la historia, ha cambiado de rostro y de nombre; sin embargo, a través de todos esos cambios, es una⁶⁵ o: En perpetuo cambio, la poesía no avanza⁶⁶. Paz pondera a la poesía. Ya se vio: la experiencia de la poesía es una experiencia *reveladora*, pues rezarse al hombre de la fractura inicial a que le ha llevado la conciencia, el tiempo y el lenguaje. De acuerdo: el hombre es tiempo, pero es tiempo que se busca fuera del tiempo y esa ausencia del tiempo, que es el no tiempo, es la poesía. De acuerdo: el hombre es conciencia, pero es conciencia que se busca fuera de la conciencia y esa falta de conciencia, que es lo no consciente, es la poesía. De acuerdo: el hombre es lenguaje, pero es lenguaje que se busca fuera del lenguaje y esa falta de lenguaje, que es el silencio, es la poesía. No tiempo, no conciencia y silencio es -son- la poesía. Pero también la poesía es tiempo, conciencia y lenguaje. Huelga a decir: *La poesía es y no es*.

Y si escribí más arriba que puede haber poesía sin poema, no obstante, para Octavio Paz el poema es la mejor *cosa que expresa* a la poesía. El poema dice la poesía. No es ni la obra plástica, ni la partitura, ni el cuerpo donde la poesía logra cabalmente ser. La poesía es por el lenguaje, aunque, la experiencia a la que lleve, no se pueda reducir al lenguaje. Persisto con las aporías: la poesía apunta más allá del lenguaje, pero es sólo por el lenguaje que el poema logra expresar ese más allá. *Sin dejar de ser lenguaje -sentido y transmisión de sentido- el poema está más allá del lenguaje. Más eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje.*⁶⁷ Vuelto a lo mismo sólo para resaltar que si la poesía dice *sí y no*, apunta aquí y allá, inevitablemente corre un atinado riesgo:

⁶⁵ *La otra voz*, OC I, p. 516.

⁶⁶ *Recapitulaciones*, OC I, p. 294.

⁶⁷ *El arco y la lira*, OC I, p. 49.

que se le asocie con el misticismo y el erotismo, experiencias todas que tornan a los hombres en otros hombres. No hay duda de las semejanzas, la poesía hace que los hombres salgan de sí, aunque ese salir sea, en el fondo, un entrar: *La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí.*⁶⁸ Con todo lo que he dicho la tesis de Octavio Paz, en resumen, me parece que es nítida: la poesía debe tener solamente una función. ¡Una función! Sí, pero esa función no es propiamente útil, más bien es inútil. ¿Cuál? Que el hombre no se olvide de sí mismo. Que el hombre oiga su *otra voz*.⁶⁹ Que el hombre *salga adentro*, que pueda ir más allá que es aquí y que sepa decir *sí* y *no*, para que dé oídos a ese *otro* hombre que *Tiene mil años y tiene nuestra edad y todavía no nace*.⁷⁰ La función de la poesía será recordarnos nuestra *otredad*.⁷¹

Agrego que el paso continuo que hay entre el *no* y el *sí* de la poesía marca no sólo un movimiento sino un camino.⁷² Un camino que designa, a flor de

⁶⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁶⁹ En el mismo apartado citado de *Recapitulaciones*, OC I, se advierte: *El poema debe provocar al lector: obligarlo a oír –a oírse. Oírse: o irse. ¿A dónde?*, p. 296.

⁷⁰ *La otra voz*, OC I, p. 590.

⁷¹ La noción que Octavio Paz tiene de *otredad* Roland Forgues la expone de manera vítreo, lo cito: *La otredad es un concepto que Octavio Paz toma prestado de Antonio Machado quien definía la poesía como esencial heterogeneidad del ser, otredad. Partiendo de la reflexión del poeta español, Paz insistirá en la dualidad del ser. Somos al mismo tiempo nosotros y el otro es nuestro doble, nuestro ser desconocido, afirma Paz. Hay en nosotros una presencia ajena que es también nosotros y que constantemente está en una relación de oposición dialéctica con nuestro propio yo., en Roland Forgues, Octavio Paz. El espejo roto, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, p. 43.*

⁷² De hecho la vida caminante e itinerante de Paz, que de alguna establece puentes con este camino poético-filosófico, inicia meses antes del 4 de julio 1937 –que es el día en que se inaugura el Congreso de Escritores Antifascistas- cuando viaja a Yucatán, México, para fundar una escuela para hijos de campesinos mayas, y terminará treinta y cuatro años después –1971- cuando regresa otra vez a México. Entre esos años Paz estará en Estados Unidos, Francia, Japón y la India principalmente. Hugo J. Verani da cuenta de todos estos caminos de Paz reales, estructurales y poéticos en su libro *Octavio Paz: el poema como caminata*. Véase en Hugo J. Verani, *Octavio Paz: el poema como caminata*, FCE, México, 2013.

agua, las nociones de vagar o errar o las nociones de encuentro y de búsqueda, e incluso que designa una forma de leer o una forma de estar, como bien lo advierte Maya Shärer- Nussberger:

Camino feliz de un infinito *errar* capaz de llevarnos en cualquier momento al *encuentro* deseado y en el cual la *meta* revela ser siempre *otra* a la vez que siempre *acertada*. En él, la lectura sería lo que debería de ser y lo que *es* de hecho: una *búsqueda* que no es, al mismo tiempo, sino infinita disponibilidad. En él, la lectura sería un *andar* dispuesto a resolverse (en cualquier momento) en un *estar*. Un ir *más allá* que nos remite a un *más acá*. Una *guía* y *fecha indicadora* que da en el *blanco*, pero sin esfuerzo y como si ese *blanco* no fuera más que un instante del movimiento mismo o, incluso, como si ese *blanco* estuviese designado ya el punto secreto de aquella búsqueda.⁷³

Una forma de estar, un forma de ser. Pero, de manera profunda, la noción de *camino* alude primordialmente a la tensión entre la libertad y la necesidad. *No y sí. Sino*. Según Octavio Paz la tirantez entre estos dos conceptos permite que lo fortuito tenga el impulso fatal de la necesidad y, además, permite que lo necesario tenga la sosegada indeterminación de lo fortuito. *No y sí y sino* son caras de la misma moneda separadas pero juntas. Ello se ejemplifica en el poema/efigie: *Ideograma de la libertad*:

⁷³ Maya Schärer-Nussberger, Octavio Paz. *Trayectorias y visiones*, FCE, México, 1989, p. 31.



Esta representación ideográfica, independientemente del tono oriental que pueda tener,⁷⁵ simboliza en extenso el nerviosismo aludido de la necesidad-libertad. El destino se escinde en los adverbios *no* y *sí*, pero también la libertad se aúna en el sustantivo *sino*. Ascender y descender. La parte intermedia representa un camino, que para Octavio Paz es sinónimo de *ir hacia...*, y que como dije ese *hacia* tiene como única meta la búsqueda y el encuentro mismo. Anoto que Heidegger usa la misma alegoría del *camino*, pero bajo otra variante, para el filósofo caminando vamos en dirección al *habla*.⁷⁶ Para Paz caminando vamos en dirección al camino: *Cuando caminaba (...) tampoco sabía adónde iba ni*

⁷⁴ *Topoemas*, OC XI, s/p.

⁷⁵ En el capítulo F se tocará el tema de Oriente en Octavio Paz, a propósito de la idea de lo sagrado.

⁷⁶ Cfr. Martin Heidegger, “El camino al habla”, en *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 1987. Agregó de paso que la relación entre Paz y Heidegger apenas comienza a ser estudiada, una de las excursiones más esclarecedoras se encuentra en el ensayo de Evodio Escalante “El camino de Octavio Paz hacia *El arco y la lira*” integrado en el libro, ya citado, *Las sendas perdidas de Octavio Paz* incluso Escalante ahí sostiene que en *El arco y la lira: (...) la columna vertebral de la argumentación se apoya en nociones heideggerianas*. Otro escrito importante que abona a este análisis, aunque de forma menos precisa, es el de Juan Malpartida: “Del ser a la presencia (Heidegger y Paz)” publicado en la revista *Universidad de México*. Véase en Evodio Escalante, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, op. cit., p. 34 y en Juan Malpartida, “Del ser a la presencia (Heidegger y Paz)” en *Universidad de México*, n° 548, septiembre 1996, pp. 16-19. Respectivamente.

*me preocupaba saberlo. No me hacía preguntas: caminaba, nada más caminaba, sin rumbo fijo. Iba al encuentro... ¿de qué iba al encuentro?*⁷⁷ El fin es sólo la disponibilidad y el hallazgo. De esta manera, la poesía puede surgir cuando en el camino se da la conjunción prodigiosa de ambas fuerzas; en el cruce de la libertad y de la necesidad. *No, sí y sino*. Pero no sólo la poesía se debe a tal encuentro, a esa unión también se debe el amor. Me adelanto: en la poética de Octavio Paz la poesía y el amor se confunden y se embrollan, primero porque tanto en la poesía como en el amor acontece el doble enlace de la libertad en la necesidad y de la necesidad en la libertad; segundo, porque ambos expresan la contradicción humana o el juego perenne de los opuestos y la necesidad del otro y de lo *otro*; tercero porque los dos funcionan como metáforas, la poesía como metáfora del lenguaje y el amor como metáfora de la sexualidad; y cuarto, porque el amor es como la poesía, una más de las vías de salvación posibles ante el fin de las *metahistorias*, el amor como alternativa para *transformar la vida o cambiar el mundo*. Poética y erótica conviven y viven en la cosmovisión de Octavio Paz, se co-pertenecen. De esto hablaré más tarde.

Puntualizo. A la cierta obsesión monista que ha presentado el pensamiento occidental Octavio Paz⁷⁸ la ha resuelto abriéndose a lo *otro*, a la parte olvidada del ser. El ser es, y ésta sería una primera conclusión, también *otredad*. Y la poesía será, en modo extremo, la posibilidad de mostrar esa

⁷⁷ *El mono gramático*, OC XI, p. 465.

⁷⁸ Cuestión que no sólo Octavio Paz ha vislumbrado, ya que gran parte de la filosofía y la crítica de la segunda mitad del siglo XX se ha venido planteando el asunto de pasar del estudio de lo uno y lo mismo al estudio de lo *otro*.

otredad.⁷⁹ La poesía es reconocimiento de lo uno en lo múltiple o como lo dice Ramón Xirau la poesía es trascendencia de la *soledad* en la *comuni3n*, este 3ltimo así lo escribe:

¿Qu3 experiencia conduce a la comuni3n? La experiencia de lo *otro*, esta experiencia tan frecuente en el pensamiento oriental y tan ausente, salvo en los místicos, en el pensamiento de Occidente. Pero buscar el otro es ya, en cierta medida, ser el otro; solamente podemos alcanzar el *tú* porque *tú* est3 presente en el *yo*. *El hombre, escribe Octavio Paz en El arco y la lira, anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es 3l mismo. Y nada puede volverlo en s3, excepto ese salto mortal: el amor, la imagen, la Aparici3n.* El amor es posible porque el sujeto de nuestro amor es otra persona que es tambi3n nosotros: la imagen po3tica manifiesta la unidad de los opuestos -unidad de mitades perdidas- cuando afirma que las piedras son plumas; la Aparici3n, lo que m3s precisamente Octavio Paz llama lo sagrado, nos atrae y nos rechaza pero igualmente nos une al saber que la *otra orilla* es nuestra orilla.⁸⁰

Sin embargo la poes3a, adem3s, es di3logo con la historia. Y esta mirada no es discursiva, puesto que para Paz, el aqu3, el mundo donde vivimos y morimos est3 hecho de poes3a. La poes3a se engendra y se comunica en la historia. No hay poes3a sin historia, ni tampoco hay historia sin poes3a. Y precisamente *El laberinto de la soledad*⁸¹ es un importante ejemplo de c3mo la historia, tema principal del libro, no tiene porqu3 ser superior al mito, es decir, a la poes3a. En 3l se corrobora que la poes3a es el lado m3tico de la historia o digamos que ah3

⁷⁹ O como lo expresa Paz: *La poes3a: b3squeda de los otros, descubrimiento de la otredad.*, en *El arco y la lira*, OC I, p. 254.

⁸⁰ Ram3n Xirau, "Octavio Paz: la dial3ctica de la soledad", en *Entre la poes3a y el conocimiento*, FCE, M3xico, 2004, pp. 263-264.

⁸¹ *Cfr. Pasados*, OC VIII.

se asienta que la poesía es la metáfora donde la historia se recrea. Desde la misma ordenación del libro⁸² es manifiesta esta articulación entre poesía e historia: en la primera parte se estudia a la poesía de lo mexicano –máscara, fiesta, Virgen de Guadalupe- y en la segunda su historia –conquista, revolución, actualidad- para cerrar con un ejercicio de escritura reconciliatorio titulado *Dialéctica de la soledad*. Paz lo justifica de esta forma: *Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explique a ellas. Ambas son lo mismo. Por eso toda explicación puramente histórica es insuficiente –lo que no equivale a decir que sea falsa.*⁸³ En este sentido no debe extrañarnos que dos categorías que tradicionalmente se han visto como opuestas se vuelvan a reunir con la intención de darle al lenguaje, y en consecuencia a la vida, un nuevo significado y una nueva función. Por lo tanto, si se acepta que la poesía también dice la *verdad* y no sólo la historia, se entiende porque una importante fuente de sentido, que contribuye a tener una mejor comprensión de la historia, viene precisamente de la poesía. Esto me permite llegar a una segunda conclusión: la poesía ya no es *el arte de hacer poemas*, sino el arte de *poetizar* la vida. Ya se había dicho: no se trata de hacer poesía con la vida sino hacer de la vida poesía. En otras palabras, transformar y cambiar a la vida en un acto inesperado o, en otras palabras, en un acto milagroso o, en otra, sagrado. En último término estamos ante una tarea de recobro de lo numinoso.⁸⁴ Una tercera y última conclusión, corolario de lo anterior, es que en la obra de Paz hay una analogía primordial

⁸² Se puede mirar bien esta doble estructuración en el apartado segundo de la “Introducción a *El laberinto de la soledad*” de Mario Santí, en Enrico Mario Santí *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, *op. cit.*

⁸³ *Pasados*, OC VIII, p. 92.

⁸⁴ Revítese el último apartado.

entre la poesía y lo sagrado. Termino entonces, está primera parte, citando el epígrafe de Antonio Machado con el que se inicia *El laberinto de la soledad* y que ahora lo destino como epílogo de lo que aquí se ha expuesto:

Lo *otro* no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno* y *lo mismo*. Pero lo otro, no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional creía en *lo otro*, "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*.⁸⁵

⁸⁵ Antonio Machado citado por Octavio Paz, en *Pasados*, OC VIII, p. 45.

B). Meta-crítica

El quehacer de Octavio Paz como poeta no es inferior a su quehacer como crítico. Como sabemos Octavio Paz no sólo hizo poemas, sino que además pensó y escribió sobre el hecho mismo de la poesía y del poema. E incluso su obra crítica –como también se sabe- supera en extensión a su obra poética. Pero de manera inversa su trabajo como crítico ha pasado casi inadvertido no obstante que Paz, y como lo expresa Agustín Pastén, sea *uno de los más grandes críticos de América Latina*.⁸⁶ Y fue desde un inicio que Paz⁸⁷ se asumió como

⁸⁶ J. Agustín Pastén B., *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, Pliegos, Madrid, 1999, p. 13.

⁸⁷ Revítese a razón el inaugural ensayo crítico “Ética del artista” publicado por primera vez 1931 en el volumen 2 número 5 de *Barandal* –primer intento editorial de Paz y sus amigos posadolescentes- en el que Octavio Paz despliega la disyuntiva entre arte puro y arte comprometido –o de tesis- donde se plantea el siguiente dilema: *El artista ¿debe tener una doctrina completa –religiosa, política, etc.- dentro de la cual debe enmarcar su obra? ¿O debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desentendiéndose de cualquier otro problema?* Obviamente Paz asume como postura imperativa un arte ético –o de tesis- para desde ahí diferenciarse de las lecturas *contemplativas* del arte, debido a su falta posición ética., en *Primeras letras. Prosa*, OC XIII, p. 185.

poeta-crítico o *practicing poet*⁸⁸ a la manera y como lo fueron en su momento algunos grandes poetas modernos –los que en este apartado se avizoran– como Charles Baudelaire, Paul Valéry o T. S. Eliot.⁸⁹ Para el poeta-crítico o, digamos, para el poeta filósofo –o para el *practicing poet*– crear y pensar son una misma cosa. El pensamiento estará ocupado básicamente por averiguar qué es la creación y cuál es su función en el mundo. En Octavio Paz crear y pensar serán al igual un ejercicio mellizo y fecundo que jugará un papel fundante en la existencia de los hombres. De esta forma, tres serán los momentos más acabados en los que Paz hace patente este pensar sobre la poesía y su puesto en la vida.⁹⁰ Uno se presenta en *El arco y la lira*, el otro en *Los hijos de limo* y el último en *La otra voz*. Todos acogidos en el primer tomo de las *Obras completas*⁹¹ en el que se incluye además la disertación “La nueva analogía: poesía y tecnología” asida originalmente de *El signo y el garabato* y los aforismos “Recapitulaciones”, que me parecen son eje de toda la poética de Paz, éstos

⁸⁸ O *Crítico practicante* término que Agustín Pastén toma de T. S. Eliot de su ensayo “The Function of Criticism” para nombrar al crítico que además de ser crítico es creador. Véase en J. Agustín Pastén B., *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, *ibidem*.

⁸⁹ La lista de los poetas-críticos puede ser más larga, por ejemplo, Edgar Allan Poe con *La filosofía de la composición* o Maria Rilke con sus *Cartas a un joven poeta*, e incluso el mismo López Velarde que pudiera considerarse en América Latina como el primer poeta propiamente moderno y no modernista –en la nota ocho se aclara la diferencia– desarrolla importantes arribos críticos véase por ejemplo su texto póstumo “Sobre el poeta y la estética” donde plantea su defensa de una poesía que exprese todas las modalidades del alma., en Ramón López Velarde, *Obras*, FCE, México, 2004, p. 555. Y véase en Edgar Allan Poe, *Escritos sobre poesía y poética*, Hiperión, Madrid, 2001 y en Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid, 1997. Respectivamente.

⁹⁰ Es más que evidente que a lo largo de toda la obra de Octavio Paz la reflexión sobre la poesía y su lugar en la vida es algo constante, ya que incluso cuando trata temas diversos como la libertad, el arte, la muerte, el lenguaje, el amor, la mexicanidad, la política, lo sagrado o el ser; lo hace desde y a partir de la poesía.

⁹¹ Cfr. *La casa de la presencia. Poesía e historia*, OC I.

últimos tomados de *Corriente alterna*.⁹² En efecto: si en *El arco y la lira* la meditación se guía en torno al ser del poema, a la revelación poética y a las relaciones entre la poesía y la historia abarcando, en este último apartado, desde la épica y la dramática griega hasta novela moderna, en *Los hijos del limo* la reflexión sobre la poesía se ceñirá en el espacio que va del romanticismo hasta el fin de las vanguardias, para cerrar con *La otra voz* que profundizará en torno a la situación de la poesía en el mundo contemporáneo y sobre su posible futuro.

Es un hecho, entonces, que el concepto de *crítica* en Octavio Paz es sólo posible avizorarlo en el contexto de lo que se entenderá como poesía moderna⁹³ y esencialmente será a partir de Baudelaire donde la poética se muda a crítica. Lo que quiero decir es que antes de Baudelaire la crítica era propiamente la poética. ¿Cuál es la diferencia? Que inicialmente cuando se habla de poética se habla en extenso sobre la disposición de las reglas o los cánones relativos a la composición de poemas. Y ese es justo el sentido que Aristóteles, en su *Poética* en el apartado primero, le otorga, dice: la poética trata de (...) *si la poesía ha de lograrse*⁹⁴ o, en otras palabras, del arte o las maneras para que la poesía trágica o épica se dé. Ahora bien, la poética como crítica debe entenderse bajo otra concepción: la poética como pensamiento, es decir, la poética ya no sólo como

⁹² Cfr. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991 y Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1984. Respectivamente.

⁹³ Es verdad que la *poesía moderna* es harta compleja de definir o de ubicar. Primero intentaré cercarla a partir de lo que no es. Número uno, la poesía moderna no debe entenderse como una vanguardia o una escuela literaria. Número dos, tampoco hay que confundirla con el modernismo literario latinoamericano del último tercio del siglo XX. Y número tres, la poesía moderna no es la poesía del siglo XX. En conclusión, la poesía moderna es la poesía que logra unir a la creación y a la crítica; de hecho la defensa de la creación poética se da a partir del discurso crítico y lo contrario. Además, la poesía moderna influye –o aspira a influir– en la vida. En el desglose del este capítulo se ahondará más sobre esta cuestión.

⁹⁴ Aristóteles, *Poética*, Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 1.

una prescripción sino como una problematización, como una interrogación reflexiva ante el hecho poético y su función en la vida. De aquí se induce que la poesía moderna plantea el vínculo, nada simple, entre la estética y la ética, en otras palabras, la poesía moderna intenta entretener estos dos niveles y salir bien librada. Las relaciones entre la creación y la crítica dependerán de esta doble articulación de la estética y de la moral. Los designios de la poesía moderna se definen por el paso de la experiencia poética a la experiencia reflexiva y viceversa. Este segundo sentido viene, como se dijo, desde Baudelaire y se consagra en Paul Valéry y T. S. Eliot.

Charles Baudelaire originalmente sostuvo que cada vez era más difícil ser un artista sin ser un crítico. Para Baudelaire poesía y crítica son una. El desarrollo de la poesía lleva en sí el desarrollo de la crítica: (...), *todos los grandes poetas se convierten naturalmente, fatalmente, en críticos*. Y continúa:

En la vida espiritual de los primeros (los grandes poetas) se produce infaliblemente una crisis que se traduce en un deseo de razonar el propio arte, de descubrir las leyes oscuras en virtud de las cuales han producido y de sacar de este estudio una serie de preceptos cuya divina finalidad es la infalibilidad en la producción poética.⁹⁵

Y así ha sido, los mejores críticos, por lo menos en el terrero de la poesía moderna son tradicionalmente poetas. El poeta usa la crítica: la usa en lo que escribe y la usa en lo que lee. Desde su “Salón de 1846” Baudelaire ya se hacía la doble pregunta del cómo, pero sobre todo, del para qué de la crítica. Para

⁹⁵ Charles Baudelaire, “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, en *El arte romántico*, Felmar, Madrid, 1977, p. 243. Lo que está entre paréntesis es mío.

Baudelaire la crítica tiene una función pedagógica: educa a la sociedad y en particular educa al burgués, que es el que tiene los medios políticos y económicos que garantizan que el artista pueda hacer su trabajo. En la dedicatoria del libro mencionado se sentencia más que bien: *Podrían vivir tres días sin pan; –sin poesía nunca; y se equivocan aquellos de ustedes que dicen lo contrario.*⁹⁶ La crítica, en síntesis, ayuda al equilibrio del ideal. Aclarado esto, lo siguiente es explicar cómo debe ser la crítica, para ello Baudelaire es igual de apodíctico:

En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo los horizontes.⁹⁷

La crítica, o la *crítica parcial* como la llama Baudelaire, es la suma que se da entre el examen del rigor teórico y la apreciación de la flexibilidad estética. Y es aquí donde hay que mencionar el tema de la *crítica parcial* en Octavio Paz, aparte tomarse como un modelo de valoración y aparte de indicar el lugar desde donde se habla, vendrá a conformarse implícitamente dentro de la obra –y asumiendo los riesgos- como un método de investigación hipotético-artístico. Paz lo dice:

Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario; añadido que esa arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un

⁹⁶ Charles Baudelaire, “Salón de 1846”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 97.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 102.

poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba *crítica parcial*, la única que le parecía válida.⁹⁸

Otro poeta-crítico es Paul Valéry. Y si bien es cierto que en “Sobre *El cementerio marino*”⁹⁹ ya están expuestos los prolegómenos básicos de su crítica-poética, en la que la reflexión y la *intención de hacer* están dirigidas a la construcción de la obra, más que a la obra.¹⁰⁰ Sin embargo esa *intención de hacer* la va a desarrollar ampliamente en su conferencia *Poesía y pensamiento abstracto*¹⁰¹ donde despliega la tesis de que el pensamiento, y en particular el pensamiento abstracto, no se opone a la idea de poesía, cuando el poeta-crítico se pregunta por la *intención de hacer*. Para Valéry el poeta no sólo tiene como función sentir un estado poético, sino también debe pensarlo y generarlo en los otros. Si para Valéry *La poesía es un arte del lenguaje*,¹⁰² la característica que va a poseer este lenguaje, no es sólo hacerse comprender, para después fenecer como es el caso ciertos lenguajes, sino su particularidad es que el lenguaje poético *respira y vive*, ya que no se rige propiamente bajo las leyes de orden práctico, sino que se gobierna por las reglas que están dadas dentro del *universo poético*,¹⁰³ que a semejanza del universo

⁹⁸ *Los hijos del limo*, OC I, p. 358.

⁹⁹ Cfr. Paul Valéry, “Sobre *El cementerio marino*”, en *El cementerio marino*, Alianza, Madrid, 2008.

¹⁰⁰ En estos términos Valéry lo dice: *Así, pues, si se me interroga, si preocupa saber (como suele suceder, y a veces vivamente) lo que yo he querido decir en un determinado poema, contesto que no he querido decir, sino querido hacer, y que fue la intención de hacer la que ha querido lo que he dicho.*, en *ibidem*, p.17.

¹⁰¹ Cfr. Paul Valéry, “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1998.

¹⁰² *Ibidem*, p. 79.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 86.

musical suele distinguirse, de otras voces o, para usar la misma metáfora de Valéry, se distingue de otros *andares*. Por ejemplo: después de caminar o de correr, el niño descubre que las piernas sirven además para bailar, es decir, tienen una *utilidad* de otro orden que las enriquece copiosamente. Y así como la marcha y la danza se sostienen en las piernas, el universo de la prosa y el universo de la poesía se sostienen en el lenguaje, pero con finalidades distintas. Sobre esto Octavio Paz comenta:

Mientras el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal. Valéry ha comparado la prosa con la marcha y la poesía con la danza. Relato o discurso, historia o demostración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos. La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa. De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición y recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta. El carácter artificial de la prosa se comprueba cada vez que el prosista se abandona al fluir del idioma. Apenas vuelve sobre sus pasos, a la manera del poeta o del músico, y se deja seducir por las fuerzas de atracción y repulsión del idioma, viola las leyes del pensamiento racional y penetra en el ámbito de ecos y correspondencias del poema.¹⁰⁴

Y si la danza no va a ninguna parte, el poema no dice propiamente algo, está hecho expresamente para *no decir*, un *no decir* que dice infinitamente. Y el poema tiene que reconocerse justo por esa propiedad que no va, como la danza,

¹⁰⁴ *El arco y la lira*, OC I, p. 90.

a ninguna parte. El *sentido* del poema se rehace siempre en el *sonido* del mismo. Valéry utiliza otro alegoría más, la del péndulo, verbigracia de lo anterior:

Piensen en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Supongan que uno de esos puntos extremos representa la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento; en una palabra, la *Voz* en acción. Asocien por otra parte, al otro punto, al punto conjugado del primero, todos los valores significativos, las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprensión; en una palabra, todo aquello que constituye el *fondo*, el sentido del discurso. Observen entonces los efectos de la poesía en ustedes mismos. Encontrarán que, en cada verso, el significado que se da a conocer en ustedes, lejos de destruir la forma musical que les ha sido comunicada, pide otra vez esa forma. El péndulo viviente que ha descendido del *sonido* hacia el *sentido* tiende a ascender hacia su punto de partida sensible, como si el sentido mismo que le propone a su espíritu no encontrara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa música misma que le ha dado el origen.¹⁰⁵

Para Valéry, entonces, la estructura poética fluctúa entre la idea y el sentimiento, va del concepto a la locución, de la reflexión a la expresión. O como él mismo lo dice: *Entre la Voz y el Pensamiento, entre el Pensamiento y la Voz, (...) oscila el péndulo poético.*¹⁰⁶ La función del poeta-crítico será no sólo la de emitir *voz* o la de producir *pensamiento*, sino la de ejecutar la unión de ambas a través de ese ir y venir. También aquí en el acto mismo de ser de poeta está el

¹⁰⁵ Paul Valéry, "Poesía y pensamiento abstracto", en *Teoría poética y estética*, op. cit., pp. 93-94.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 95.

acto mismo de ser crítico. Valéry, finalmente, lo escribe así: *Pero todo poeta verdadero es necesariamente un crítico de primer orden.*¹⁰⁷

T. S. Eliot va sobre lo mismo.¹⁰⁸ Para T. S. Eliot la poética se entiende como una cuádruple pregunta que averigua además de cómo se da la poesía, qué es la poesía, qué hace y para qué sirve. En Eliot también la crítica ha venido a ocupar el espacio de la poética y, agrega: *Por crítica entiendo aquí toda actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es la poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita bien (...) a apreciar la verdadera poesía.*¹⁰⁹ Y si Eliot asume el riesgo de que el poeta-crítico pueda hacer de la crítica una forma para vindicar o justificar su labor como poeta –*pro domo*–, aun así cree y asegura que no sólo el poeta, sino la poesía moderna, tienen la obligación de hacer crítica.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 98.

¹⁰⁸ Cuando Octavio Paz recibe el premio T. S. Eliot de la Fundación Ingersoll en septiembre de 1988, en el discurso que da de agradecimiento deja en claro su maridaje y su deuda con el poeta norteamericano. Paz señala a Eliot no sólo como su antecesor, sino como el poeta que le da a él el signo de investida en la poesía moderna: (...) *la circunstancia de que el premio ostente el nombre del poeta angloamericano tiene para mí un alcance primordial, a un tiempo íntimo y simbólico. Es algo más que un premio: es una contraseña, un signo de pase. Era adolescente cuando lo leí por primera vez y esa lectura me abrió las puertas de la poesía moderna; ahora, al recibir el premio que lleva su nombre, veo mi vida como un largo rito de pasaje que me conduce, más de medio siglo después de mi iniciación, ante el que fue uno de los maestros de mi juventud.* Aunque Paz hace patente, más adelante del discurso, sus diferencias con Eliot, no obstante ahí mismo expresa el vértice en el que esencialmente coinciden, léase: *Mi fascinación ante The Waste Land nunca me hizo cerrar los ojos ante la incompatibilidad entre mis convicciones y las ideas y esperanzas que inspiran a ese poema. Toda visión de la historia (...) contiene una metahistoria. La que anima a The Waste Land estaba y está en abierta oposición a mis ideas y creencias, las de entonces y las de ahora. (...) Creía en una revolución universal que trasformaría a la sociedad y cambiaría al hombre. Me seducían por igual las geometrías del futuro y los follajes del comienzo de la historia. Nada más opuesto a Eliot, nada más ajeno y antipático a su manera de pensar, que Rousseau y Fourier. (...) Pero la fascinación persistía. ¿Qué me unía a The Waste Land? El horror al mundo moderno. Ante los desastres de la modernidad, el conservador y el rebelde comparte la misma angustia., en *Excursiones/Incuriones*, OC II, p. 290 y p. 293, respectivamente.*

¹⁰⁹ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 44.

Textualmente lo dice: *Cuando digo de la poesía moderna es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir?*¹¹⁰ El poeta-crítico hace un doble esfuerzo porque la misma brega que invierte en hacer un poema la invierte en pensarlo. Se puede decir que al no conformarse –y esta acción es ineludible– con el sólo hacer, o leer poemas, ya se está accediendo a un segundo estadio de conocimiento poético, e incluso a un tercero si se reordena todo lo anterior. Eliot lo puntualiza de esta manera:

Este criterio de nuestro intelecto alumbra, como un fruto de la poesía con cuya lectura hemos gozado, es en cierto modo la respuesta que se da cada cual a la pregunta ¿qué es la poesía? En el primer estadio llegamos a conocer lo que es la poesía leyendo, y gustando de una parte de la poesía que leemos; más tarde, la percepción de similitudes y diferencias entre el poema que leemos y los poemas que anteriormente nos hicieron gozar contribuye a nuestro placer. Aprendemos lo que es la poesía (...) leyendo poesía; aunque quizá seríamos incapaces de reconocer la poesía en particular si no tuviéramos de antemano una idea de la poesía en general. En todo caso, la pregunta ¿qué es la poesía? brota de nuestras experiencias poéticas particulares. Así, (...) la crítica, lo mismo que toda actividad filosófica, es inevitable y no requiere justificación. Preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función de la crítica.¹¹¹

El poeta moderno hace algo similar al extranjero que abandona su país natal y explora el nuevo territorio de la crítica. Esto permite, según Eliot, pensar no sólo las relaciones entre la poesía y el discurso sobre de ella, sino ante todo

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 47-48.

pensar las relaciones y reajustes de la poesía con el mundo, ¿qué le aporta?, ¿en qué le modifica? En suma: ¿cuál es la función de la poesía?

Octavio Paz se une a esta tradición crítica que va de Baudelaire a Eliot, primero porque es un poeta, segundo porque es un crítico y tercero porque para él (...) *la crítica más fecunda es la de los propios poetas*.¹¹² Ahora, es más que evidente que en su obra hay un desarrollo casi simétrico entre el discurso crítico y su discurso creador, entre su *poética* y sus poemas. Con ello no se afirma que haya una correspondencia equivalente entre los libros teóricos de Paz y sus trabajos como poeta, no. Lo que se afirma es que no es posible leer sólo su poesía sin hacer una lectura de su crítica. Insisto: Octavio Paz es un poeta-crítico. Escolapio –si se quiere- de la *tradición* moderna. Creación y reflexión aquí también son una. Y más: pues hay en la misma poesía de Paz, si se lee bien, copiosos ejercicios de meta-crítica, es decir, en la propia constitución de sus poemas –que es un espacio distinto al de la crítica- abunda el uso de crítica.¹¹³ Ahora bien, el concepto propiamente de *crítica* en Paz está expuesto en un lacónico, pero importante artículo llamado *Sobre la crítica*¹¹⁴ el que inicia ciertamente con el señalamiento de la carencia de actividad crítica dentro del pensamiento Hispanoamericano, sobre todo ahí se advierte que se carece del

¹¹² *Fundación y disidencia*, OC III, p. 68.

¹¹³ En *¿Águila o sol?*, tanto en lo que viene a ser la parte del proemio como la del epílogo, los ejercicios meta-críticos son reveladores, la escritura crítica hace su irrupción dentro de la escritura creativa. El poeta en la búsqueda de la palabra recurre a la conceptualización de la palabra o el poeta que es portador de *mentiras* recurre a su lado crítico que es portador de *verdades*. El que escribe es juez y víctima en la misma acción del escribir. Otro ejemplo es “Lectura de John Cage” del que más adelante se hablará. Véase en *Libertad bajo palabra*, OC XI y *Ladera este*, OC XI. Respectivamente.

¹¹⁴ Incluido originalmente en *Corriente alterna*, *op. cit.*, pero que extrañamente no fue añadido a las *Obras Completas*. Al ser Octavio Paz el responsable de la edición de las mismas, de alguna forma la omisión fue un desliz de él.

algo que Paz llama *espacio intelectual*, mundo de ideas o cuerpo de doctrina. Para Octavio Paz la crítica es la que permite el diálogo, en el espacio de las analogías y de las rupturas, entre la creación y su pensar. *Crítica y creación viven en perpetua simbiosis. La primera se alimenta de poemas y novelas pero a su vez es el agua, el pan y el aire de la creación.*¹¹⁵ Es significativo advertir aquí que esta identidad entre crítica y creación ha hecho de esta última, a su vez, una actividad creadora. La crítica se ha vuelto creación. Tal metamorfosis no define sólo la obra de Paz sino toda una forma de ser dentro de la poesía y el arte moderno. Ahí mismo cito a Paz:

La modernidad es el reino de la crítica: no un sistema sino la negación y la confrontación de todos los sistemas. La crítica ha sido el alimento de todos los artistas modernos (...) Inclusive se ha convertido en creación: la obra se resuelve en convocación de la negación (*Un tiro de dados*) o la negación de la obra (*Nadja*)¹¹⁶

La crítica como tema literario. La crítica como tema poético. La negación como afirmación de la obra. Y peor: la crítica como obra en sí.¹¹⁷ Gracias esto – además de *Nadja*¹¹⁸ de André Breton o *Un tiro de dados*¹¹⁹ de Stéphane Mallarmé–

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

¹¹⁶ *Ídem*.

¹¹⁷ Evodio Escalante mira esta muda de la crítica al espacio de la invención literaria, como la nefasta realización del augurio de Alfonso Reyes de que la crítica iba a terminar, tarde o temprano, por asestar el *golpe de estado* a la poesía. Escribe: *Se asiste, pues, sin embozos ni mistificaciones, al golpe de estado de la crítica que ya veía venir Reyes. Montada encima de la creación como entidad soberana, la crítica coloniza la poiesis y la hace depender de su propio criterio de verdad.*, en Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 18. La verdad no alcanzo a entender dónde está lo apocalíptico del asunto, por lo mismo no agregó más comentarios.

¹¹⁸ Cfr. André Breton, *Nadja*, Catedra, Madrid, 1997.

¹¹⁹ Cfr. Stéphane Mallarmé, *Poesías*, Hiperión, Madrid, 2003.

tenemos, entre otros muchos, libros como *El arco y la lira* de Octavio Paz. Libros que llevan como título implícito *Esto no es un libro*. ¿Momento aciago? ¿Momento loable? Ni aciago, ni loable; necesario. La crítica se comió a sí misma. Pero no hay que olvidar que este rito de autofagia abre un espacio literario -espacio paradójico- donde los significados que de ahí emanan no son de interés propiamente literario, sino crítico o filosófico. Aquí nace la gran dificultad de determinar el *estatus profesional* de pensadores como Octavio Paz: ¿es filósofo?, ¿es poeta?, ¿es crítico? Es vano responder esto, porque es vano preguntarlo. Sin embargo lo diré de esta forma: pensadores como Paz son un descalabro, por no decir un entuerto, en contra de lo que llamamos *filósofo*, *poeta* o *crítico*. Su obra, luego, es una nueva invención:

La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras.¹²⁰

Inherente a la conciencia creadora, la conciencia crítica va a estar presente en toda la obra de Paz y será la llave con la que es posible abrir la puerta del diálogo y la puerta del ejercicio de la pregunta y de la auto-pregunta. La idea de creación como crítica implica además la idea de un ir y venir constante que se opone a que la obra se cierre sobre sí misma y quede inmovilizada. Obra abierta, o mejor: obra en movimiento. Escritura que se lee y se vuelve a

¹²⁰ *Corriente alterna*, op. cit., p. 41.

escribir.¹²¹ Mirada que se ve. Para Paz un texto no es un libro, sino una conversación perenne que se nutre de otras voces ajenas y propias. Voces de aquí y de allá. El poeta-crítico escribe sobre el otro, que es él mismo. Rompe y reúne.

La crítica opera por negaciones y por asociaciones: define, aísla y, después, relaciona. Diré más: en nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación.¹²²

Otro de los apartados decisivos donde Paz vuelve a discurrir sobre el concepto de *crítica* se encuentra en un texto sobre Rufino Tamayo. Aunque el ensayo es un estudio relativo al arte en general entreverado con el análisis del pintor mexicano, no obstante lo que ahí se señala viene a completar lo dicho hasta ahora.

Varias veces he señalado (...) que la crítica es la substancia, la sangre de la tradición moderna. La crítica concebida como instrumento de creación y no únicamente como juicio o análisis. Por eso cada obra se coloca en actitud polémica frente a las que le preceden. Nuestra tradición se perpetúa por obra de las sucesivas negaciones y rupturas que engendra. (...)

Dentro de esta tradición en constante crisis, (...) todavía es posible hacer otra distinción: hay artistas que convierten a la crítica en un absoluto y que, en cierto modo, hacen de la negación una creación -

¹²¹ Esta reescritura explica, en alguna medida, por qué Paz corrigió tanto su obra. Es notorio que sus libros, continuamente, fueron siempre trascendiéndose. Uno de los aciertos de la *Obra Completa* es que permitió establecer la versión definitiva de los mismos.

¹²² *Corriente alterna, op. cit.*, p. 44.

un Mallarmé, un Duchamp; hay otros que se sirven de la crítica como un trampolín para saltar a otras tierras, a otras afirmaciones –un Yeats, un Matisse. Los primeros ponen en crisis al lenguaje, sea éste el de la poesía, la música o la pintura; quiero decir: enfrentan el lenguaje a la crítica sin apelación del silencio. Los segundos hacen de ese mismo silencio un recurso del lenguaje. Eso es lo que he llamado, dentro de la tradición moderna de la ruptura, la familia del No y la del Sí.¹²³

El No y el Sí. Otra vez la fluctuación. Ya no es sólo el antes o el después del silencio, ahora es su anuencia o su renuencia, y desde estas dos últimas variaciones es donde se funda la crítica. De alguna u otra manera ya se ha dicho que en Octavio Paz el No y el Sí son el SI-g-NO del SINO de la modernidad; nuestra imagen del mundo. Entonces, desde esta *tradición de la ruptura* en la que Paz está incluido, no hay diferencia notable entre el discurso creador y el discurso crítico y, si la hay, está relacionada con la forma de negación de la crítica ante esta anuencia o renuencia del silencio –o del olvido-. Así, leer a Paz como crítico, en cierta forma es igual que leerlo como poeta. Es decir, en Paz la poesía es una experiencia pensante, como el pensamiento es una experiencia poética. Y no hay porqué separarlos. Incluso Paz, como todo poeta-crítico, repetida y constantemente hará la vindicación de tal unidad. Digamos que a la poesía se le defiende pensando y al pensamiento poetizando.¹²⁴ Y el estudio de

¹²³ *Solitarios e independientes*, OC VII, pp. 286-287.

¹²⁴ El mismo Heidegger en sus estudios sobre Hölderlin va a reiterar, continuamente, la necesidad de establecer este diálogo entre el pensar y el poetizar. Para el filósofo alemán una poesía sin pensar corren el peligro de *hablar* de más y un pensar sin poesía corre el arriesgo a *divagar* de más. En resumen para Martin Heidegger un auténtico poeta es un filósofo. En su introducción en *Los himnos de Hölderlin* “Germania” y “El Rin”, por ejemplo dice: *Si hay un poeta que exige para su poesía una conquista pensante, ése es Hölderlin, y esto en modo alguno porque, como poeta, incidentalmente, fuese “también filósofo”, incluso uno que podemos poner tranquilamente*

esta mutua defensa no es particularmente tarea de la literatura como disciplina. Sí lo es, en cambio, de la filosofía, ya que lo que realmente subyace, tras la defensa de la poesía que se da desde el pensamiento y viceversa, es la defensa de la libertad: No y Sí. Paz lo dice de esta forma: *En mis libros de prosa me propuse servir a la poesía, justificarla y defenderla, explicarla ante los otros y ante mí mismo. Pronto descubrí que la defensa de la poesía (...) era inseparable de la defensa de la libertad.*¹²⁵ Por último es cierto que tal unidad entre creación y crítica se puede poner en duda.¹²⁶ Pero igualmente es cierto que en el caso de Octavio Paz tal voluntad unificadora y diálogo intertextual entre sus obras fue una apuesta

junto a Schelling y Hegel, sino: Hölderlin es uno de nuestros pensadores más grandes, es decir, nuestro pensador más futuro, porque es nuestro más grande poeta., en Martin Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Biblos, Buenos Aires, 2010, p. 19.

¹²⁵ *La otra voz*, OC I, p. 522.

¹²⁶ Sobre todo como la hace ver Enrico Mario Santí y no sólo con referencia a Octavio Paz, sino en general con cualquier poeta-crítico, pues de acuerdo con él un poeta cuando escribe crítica lo que hace es más bien es una interpretación de esa poesía y en todo caso tal ejercicio crítico es más una política que una poética. Respecto a Octavio Paz, lo que dice Mario Santí es que muchos de los estudios que hay sobre él, dan por sentada la relación que hay entre su poesía y su crítica, sin tomar en cuenta los aspectos prejuiciosos o políticos que todo autor tiene, así como las características evolutivas, tanto de la obra poética como de la obra crítica, con respecto a las modificaciones sufridas en las diferentes ediciones. A lo que va Mario Santí, finalmente, es que si se ha de estudiar (...) a Paz no será, ciertamente, *duplicando reflexivamente las observaciones que encontramos en su prosa. Sí será, en cambio, entablando un diálogo con sus textos.*, en Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, op. cit., p. 257. Tres observaciones: la primera es que a partir del establecimiento de las *Obras Completas* se cuenta ya con la versión final de las mismas y desde ahí es posible construir una lectura de Octavio Paz tan válida como hacerla desde un punto de vista histórico o de gestación. La segunda es que es una perogrullada decir que un autor tiene intenciones por más ocultas que puedan estar como en el caso de Octavio Paz, ¿cuáles son éstas?, sabrá Dios; lo que digo es que para ciertos fines quizá si sea importante estudiarlas, más no son necesarias para otros. Insisto: ¿acaso no es posible ver en sí mismo *El arco y la lira* como eximio ejemplo de prosa poética? Y la tercera es que, si bien es cierto que es imperioso establecer ese *diálogo* con la obra de Paz, sin embargo creo que antes es más urgente leerla, comprenderla y exponerla, pues incluso dentro de los mismos círculos académicos universitarios aún se le sigue mirando con reticencias.

constante y un efecto. El mismo acto de escribir poemas a Paz lo llevó casi al mismo tiempo a preguntarse por ellos y esta doble actividad lo acompañó siempre:

Muy pronto el hecho de escribir poemas (...) comenzó a intrigarme: ¿por qué y para qué? Casi inmediatamente esta pregunta, sin dejar de ser íntima, se transformó en una cuestión más general: ¿por qué los hombres componen poemas?, ¿cuándo comenzaron a componerlos? La reflexión sobre la poesía y sobre los distintos modos en que se manifiesta la facultad poética se convirtió en una segunda naturaleza. Las dos actividades fueron, desde entonces, inseparables.¹²⁷

Y ahí, a la siguiente línea, Paz agrega: *Creación y reflexión: vasos comunicantes*.¹²⁸ De igual forma la alegoría del *arco* y de la *lira* describen lo mismo: la lira que une es, al mismo tiempo, el arco que separa. Lira-arco que lanza-emite acordes-flechas. Instrumentos de tensión, es decir, de escritura, *que consagran al hombre y mismamente lo disparan más allá de sí mismo*.¹²⁹ Objeto que es dos objetos y dos fuerzas. *Relación* de dos formas de la *imaginación*.¹³⁰ Alteridad develada en identidad. Lo uno hecho otro. Asilo y exilio. La escritura en Octavio Paz es arco que es lira: consagra y dispara. Poesía que, a un simple giro, es pensamiento.

¹²⁷ *Prólogo*, OC I, p. 16.

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ *El arco y la lira*, OC I, p. 273.

¹³⁰ *Ex professo* de lo que dice Guillermo Sheridan, a propósito de la presentación de las *Obras Completas* de Octavio Paz: *Criticar es contestar con imaginación a la imaginación*. También *ex professo* de lo que dice Alejandro Rossi, a propósito –mismamente– de la presentación de las *Obras Completas* de Octavio Paz: *Relacionar: ésa es el alma de su prosa (la de Paz)*., en Adolfo Castañón, Ramón Xirau, *et. al.*, *Octavio Paz en sus "Obras Completas"*, CONACULTA/FCE, México, 1994, p. 65 y p. 56 respectivamente. Lo que está entre paréntesis es mío.

La experiencia literaria es otra expresión en la que Octavio Paz une creación y reflexión. Y es en el texto “Escribir y decir. Conversación en la universidad”¹³¹ donde lo expone de esta forma: La experiencia literaria *quiere decir: conversión de lo vivido en literatura. Esta conversión es creación. La experiencia literaria es la experiencia de la creación de obras hechas de palabras.*¹³² La siguiente pregunta es ¿qué es creación? Y ahí mismo Paz responde: (...) *crear obras literarias significa, hoy, predominantemente, escribirlas.*¹³³ Ahora ¿qué es escribir? O ¿cómo se debe escribir? De nuevo Paz:

Pues bien, ¿qué es escribir?, ¿cómo se escribe? Estas dos preguntas son el centro de lo que llamamos *la experiencia literaria*. Las dos preguntas aparecen continuamente en la literatura a partir del Renacimiento. En cambio, en la literatura Antigua hay pocas reflexiones de los escritores sobre el acto de escribir. Las preguntas sobre estos temas – ¿qué es la poesía?, ¿qué es crear?– se las hacían los filósofos, no los escritores. (...) muy pocos poetas –con la gran excepción, claro, de Horacio– hablaron del acto de escribir con la pasión, la frecuencia y la sutileza de los modernos. No es arriesgado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura. El escritor moderno, en el momento de que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo? Esto es absolutamente moderno y aparece también en las otras artes. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad.¹³⁴

¹³¹ El ensayo transcribe el diálogo que Octavio Paz tuvo con estudiantes universitarios de lo que era entonces la ENEP Acatlán, como parte del ciclo “La experiencia literaria” organizado por la UNAM y el PEN Club México en julio de 1979. Recogido en *Escribir y decir*, OC XV, pp. 72-94.

¹³² *Ibidem*, p. 72.

¹³³ *Ibidem*, p.73.

¹³⁴ *Ídem*.

El tema de *la experiencia literaria* será el tema de la escritura sobre la escritura o el tema de la escritura auto-reflexiva. El yo del poeta supera su identidad al ponerle palabras a las palabras. Poeta y crítico son dos momentos de una misma realidad. Pero habrá que subrayar ahora que la pregunta sobre la escritura, lleva en último término a la pregunta de quién –o qué- escribe lo escrito. Y según Paz *Gran parte de la literatura moderna ha sido una exploración de este enigma.*¹³⁵ A lo que nos arroja entonces *la experiencia literaria* es al problema de la inspiración. Digamos que desde Homero hasta Cavalcanti y Dante se creyó que la creación poética surge por una revelación exterior. Alguien habla por boca del poeta. La voz del poeta no es su habla es la voz de otros: dioses, ninfas o demonios. *La tradición tuvo una conciencia muy viva de la presencia de otra voluntad.*¹³⁶ La poesía moderna no es que haya renunciado a la idea de inspiración, si bien es cierto que el poeta moderno cree escribir por sí mismo, también es cierto que hay entidades profanas a las que él les presta pluma como el inconsciente, la vida, la historia o las drogas. El poeta moderno supone que el *trabajo* y la teorización son el habla del poeta, empero sabe que el YO es otro.¹³⁷ Esto es, la poesía moderna es la expresión-tensión de estos dos contrarios. La poesía como trabajo consciente de la palabra y la poesía como expresión externa que irrumpe en el

¹³⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ La frase es de Rimbaud, pero a partir de ella André Breton fundamenta que con el descubrimiento de la escritura automática, ya no es posible atribuirle autor al acto de escribir, pues quien realmente escribe es ese *otro* al que se entiende como un dictado anónimo, torrencial y arquetípico: *Durante años, he contado con el cauce torrencial de la escritura automática para limpiar definitivamente las caballerizas literarias.*, en André Breton y Paul Eluard, *Diccionario abreviado de surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 18-19. Y Arthur Rimbaud, *Cartas del vidente*, Hiperión, Madrid, 1995, p. 103.

yo.¹³⁸ Para Octavio Paz en *la experiencia literaria* hablan todos. La creación poética es algo escogido, pero también es algo dado. La cuestión es que el poeta moderno escribe un poema de manera consciente y auto-reflexiva y sin embargo llega un instante en que éste se enfrenta a una ausencia: la carencia de esa última palabra. Después, aparece la *ayuda*; se completa el poema, en términos narrativos Paz lo escribe así:

Inclinado sobre su escritorio, los ojos fijos y vacíos, el poeta-que-no-cree-en-la-inspiración ha terminado ya su primera estrofa, de acuerdo con el plan previamente trazado. Nada ha sido dejado al azar. Cada rima y cada imagen poseen la necesidad rigurosa de un axioma, tanto como la gratuidad y ligereza de un juego geométrico. Pero falla una palabra para rematar el endecasílabo final. El poeta consulta el diccionario en busca de la rima rebelde. No la encuentra. Fuma, se levanta, se sienta, vuelve a levantarse. Nada: vacío, esterilidad. Y de pronto, aparece la rima. No la esperada, sino otra -siempre otra- que completa la estrofa de una manera imprevista y acaso contraria al proyecto original. ¿Cómo explicar esta extraña colaboración? No basta decir: el poeta tuvo una ocurrencia, que lo exaltó y puso fuera de sí un instante. Nada viene de nada. Esa palabra ¿en dónde estaba? Y sobre todo, ¿cómo se nos ocurren las *ocurrencias* poéticas?¹³⁹

¹³⁸ En *El arco y la lira* Paz hace referencia -además- a la idea de Paul Valéry de que todo poema es el desarrollo de una exclamación, en este sentido si la poesía es una interjección anterior al desarrollo del poema esa interjección es la propia idea de inspiración que se completa con la idea del poema como trabajo al ser desarrollado éste, cito: *En alguna parte Valéry dice que el poema es el desarrollo de una exclamación. Entre desarrollo y exclamación hay una tensión contradictoria; y yo agregaría que esa tensión es el poema. Si uno de los términos desaparece, el poema regresa a la interjección maquinal o se convierte en amplificación elocuente, descripción o teorema. El desarrollo es un lenguaje que se crea así mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación.*, en *El arco y la lira*, OC I, pp. 71-72.

¹³⁹ Octavio Paz citándose así mismo de su libro *El arco y la lira*, en *Escribir y decir*, OC XV, p. 74.

La oposición-reconciliación entre la idea de trabajo y la idea de inspiración en el ejercicio poético permitirá a Paz pensar a la poesía moderna como la acción más anti-moderna, es decir, moderna. La inspiración como noción anti-moderna, dentro de la modernidad es una noción moderna, pues la idea de inspiración se presenta y se manifiesta, dentro de este contexto, como idea crítica, esto es como idea moderna. Es por esto que Paz concibió a la poesía moderna como hija del romanticismo y a Baudelaire como su prolongación más importante en la segunda mitad del siglo XIX. De alguna manera lo moderno es lo moderno por la crítica que hace del pasado, pero en esta búsqueda de lo nuevo o de lo *asombroso*¹⁴⁰ la modernidad no deja de echar mano de la tradición, para oponerse a la tradición misma, como es el caso de la inspiración. Léase: *Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos de lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo.*¹⁴¹ Y esta será otra de las tensiones de la poesía moderna: el diálogo entre la tradición y la ruptura. O lo que el mismo Eliot llamó en el ensayo “La tradición y el talento individual”¹⁴² el diálogo permanente entre vivos y muertos o *el sentido histórico de la tradición* entendida como la herencia consciente del pasado puesta en escena en el presente y en la novedad. Cito a Eliot:

¹⁴⁰ El término es de Baudelaire en el parte D se amplía el tema.

¹⁴¹ *Los hijos del limo*, OC I, p. 335

¹⁴² Cfr. T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Lo clásico y el talento individual*, UNAM, México, 2004.

Mas si la única forma de tradición, de trasmisión, consistiera en seguir los caminos de la generación inmediata anterior a la nuestra con una ciega o tímida adhesión a sus logros, *la tradición* sin duda resultaría desalentadora. Hemos constatado cómo las corrientes simplistas se han perdido entre las arenas y cómo la novedad supera a la imitación; la tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio; no puede heredarse y quien la quiera habrá de obtenerla a través de un gran esfuerzo; implica, en primer lugar, un sentido histórico. (...) Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado sino de su presencia; asimismo, empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos sino con el sentimiento de toda la literatura europea desde Homero –y dentro de ella el total de la literatura de su propio país- tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, sentido de lo atemporal y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor; es, también, lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.¹⁴³

La ruptura debe ser una forma de mirar a la tradición, esto es, en la novedad debe estar inexorablemente la permanencia. De esta manera la tradición, al ser recuperada en el presente, adquirirá otro significado que es el que dará origen y principio a la estética de la convergencia. El propio Octavio Paz –siguiendo a Eliot- observa que partir del arte y de la poesía moderna sostenida en la estética de la ruptura, es posible postular una estética de la convergencia entre la ruptura y la tradición o, en otras palabras, plantear una estética de la *presencia*.¹⁴⁴ El arte de la convergencia será, luego, el arte de la *presencia*. Lo nuevo está en lo antiguo y viceversa. La *presencia* es el principio analógico por el

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 65-66.

¹⁴⁴ Véase la siguiente sección.

que el arte y la poesía moderna evitan lo que parecía ser la inevitabilidad irónica¹⁴⁵ y como consecuencia el debilitamiento de la tradición y como consecuencia el olvido de la misma. La persistencia de la memoria es lo que fortalece a la tradición. La fugacidad de la memoria, en cambio, da paso a la ignorancia. En “Rescate de Enrique Manguía”¹⁴⁶ Octavio Paz lo escribe así: *una tradición literaria no desaparece por las negaciones y las rupturas –al contrario son pruebas de su salud- sino por la ignorancia*. La inversión de la concepción sobre la tradición misma permitirá la reconciliación con el pasado que, como se ha dicho, desde el presente siempre ofrecerá una nueva lectura o una nueva mirada no sólo de lo que fue la poesía o el arte y de lo que ahora son, sino, y más hondo, de lo que hemos sido como seres humanos y de lo que ahora estamos siendo. La obra crítica de Octavio Paz es una querrela en contra los agentes que debilitan a la tradición y una defensa a favor de la convergencia de lo que a su juicio es la poesía y el arte moderno. Y este diálogo entre la tradición y la ruptura constituirán a la *presencia* que es el movimiento que, a través de todas sus permutas, siempre es el mismo. Digamos que por la *presencia* el cambio reposa.

¹⁴⁵ Véase el apartado D.

¹⁴⁶ *Generaciones y semblanzas*, OC XIV, p. 119. (Cabe agregar que Enrique Manguía, miembro del grupo de los contemporáneos, fue el primero que hizo la traducción en español de *The Waste Land* de T. S. Eliot en 1930.)

C). Ritmo/imagen: *presencia*

Irreductiblemente para Octavio Paz el poema está sujeto a dos coordenadas: al ritmo como antecedente de la noción de tiempo y a la imagen como antecedente de la idea de espacio.¹⁴⁷ Esto es, todo poema aparte de que está ubicado en un tiempo -es fechable- se actualiza en un espacio presente cada vez que se lee: *Lo que pasa en un poema, sea la caída de Troya o el abrazo precario de los amantes, está pasando siempre.*¹⁴⁸ El poema es mito y es rito; tiempo pasado que se actualiza. Y a esto, como ya se ha dicho, es lo que Paz llama: *presencia*. Tomando como referencia a Ramón Xirau,¹⁴⁹ Paz insiste: *La presencia, nos ha dicho Ramón Xirau, es un misterio, pero un misterio que vemos (...) La presencia es la conjunción del*

¹⁴⁷Lo expongo así: para Octavio Paz tanto el ritmo como la imagen no sólo son condiciones de todo poema, sino son condiciones que posibilitan nuestra noción de tiempo y de espacio respectivamente.

¹⁴⁸ *Prólogo*, OC I, p. 27.

¹⁴⁹ En el libro de ensayos *Sentido de la presencia* Ramón Xirau lacónicamente lo escribe de esta forma: *La presencia es, de nuevo, el reposo que entraña toda contemplación del cambio; el estar que lleva consigo todo trascurrir.*, en Ramón Xirau, *Sentido de la presencia*, FCE, México, 1997, p. 130.

*aquí y el allá.*¹⁵⁰ Puede decirse, de manera rápida, que la imagen es el aquí y el ritmo el allá. En el poema se da la conjunción de tiempo y de espacio. Y quizá hemos olvidado qué es el poema, pero ahí *está*¹⁵¹ como *presencia*. El *estar* pertenece al orden del tiempo y del espacio, pero al encarnar como *presencia* se hace un tiempo sin tiempo o un tiempo que se actualiza y se torna, además, un espacio sin límites o un espacio epifánico. Así, en palabras de Martin Heidegger la *presencia* sería la unión del *inicio* y del *comienzo*. El *inicio* es el origen del *comienzo*, y en todo verdadero comienzo el inicio se hace patente. Aunque el comienzo sea fechable tiene su punto de retorno en el inicio, el que propiamente no tiene fecha.¹⁵² Digamos que en el poema la *presencia* restaura el inicio en comienzo o, reanuda, la edad de oro del lenguaje. La *presencia* trae al ahora lo que fue la palabra inicial, como lo atestigua “Fábula”:

¹⁵⁰ *Generaciones y semblanzas*, OC XIV, p. 161.

¹⁵¹ De hecho para Ramón Xirau el tema del *estar* es el tema de la *presencia*. El *estar* no es pretérito ni presente es *presencia*. Él mismo ejemplifica el sentido del *estar* con un verso de Jorge Guillen, Xirau escribe: Soy; más: estoy, respiro, dice Jorge Guillen. La palabra *estar* tiene una significación emocional bien clara. El *estar* nos pone en situación, nos instala, nos coloca. Nos coloca en el espacio y nos instala en el tiempo. Nos da nuestro lugar, pues es una forma de la *presencia* y de la *perseverancia*. Es así como las cuatro palabras de guillen componen una fórmula perfecta: el *estar* es más que el *ser*, porque no lleva en su seno la pretensión que el *ser* implica. El *soy* es un deseo y es una asfixia (y es un olvido). El *estoy* es una realidad concreta. *Estar* es respirar. Y si el *ser* pertenece a lo inalcanzable potencial, el *estar* constituye la única posibilidad dable que es la de la actualidad., en Ramón Xirau, *Sentido de la presencia*, op. cit., p. 58. Lo que está entre paréntesis es mío.

¹⁵² Heidegger lo ilustra de esta forma: *Comienzo es algo distinto de inicio. Un cambio de clima, por ejemplo, comienza con una tempestad, pero su inicio es la transformación total de las condiciones atmosféricas que la prepara. Comienzo es aquello con que algo empieza, inicio es aquello con lo cual algo se origina.* Sin embargo, en términos más precisos Jacques Lafaye afirma que: (...) la *presencia* es la traducción, más exacta y elegante a la vez, del concepto clave de la filosofía de Heidegger, el *Dasein*., en Martin Heidegger, *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, op. cit., p. 17 y en Jacques Lafaye, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, FCE, México, 2013, p. 85. Respectivamente.

Solo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado¹⁵³

Y el sinfín de grava se esparce, como *semilla*,¹⁵⁴ en los poemas que *están* en la búsqueda de esta unidad poética inicial. En la *presencia*, entonces, se da el advenimiento de lo original en el presente. Como visión del instante primigenio la *presencia* se funda en la ausencia de la palabra-plétora y ello posibilita, precisamente, la pregunta por el sentido del *estar* del poema. El poema *está* aquí y allá. El poema *está* fijo y no *está*. El significado del *estar* en el poema alude, pues, a su sentido vertiginoso y movable, pero asimismo señala su fijeza y su permanencia. *El estar nos muestra que estamos en presencia*¹⁵⁵ enfatiza además Xirau, es decir, al *estar* como *presencia* no hay que entenderlo como la forma limitada del verbo ser. Asentado esto, el primer momento será mirar al poema en su perentoria movilidad: como tiempo y como ritmo. Para luego mirarlo en su rotunda fijeza: como espacio y como imagen.

El ritmo es la pulsación misma de la vida: diástole y sístole, flujo y reflujo. Y, como se verá, es de alguna manera el principio de la cultura, pues: *El ritmo no es medida sino tiempo original*.¹⁵⁶ Ya se dijo, la noción de ritmo antecede la noción de tiempo. Otra vez Octavio Paz lo expone: *el ritmo (...) es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales,*

¹⁵³ *Libertad bajo palabra*, OC XI, p. 123.

¹⁵⁴ No es en vano que “Fábula” pertenezca a la parte titulada *Semillas para un himno*.

¹⁵⁵ Ramón Xirau, *El tiempo vivido*, Siglo XXI, México, 1985, p. 64.

¹⁵⁶ *El arco y la lira*, OC I p. 79.

ser mortales y lanzados siempre hacia algo, hacia lo otro: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.¹⁵⁷ El ritmo es tiempo arcaico y el orden temporal de la existencia se debe a éste. El ritmo nos hizo accesible lo fugaz y lo perenne; a lo fugaz lo volvió alteridad y a lo perenne semejanza: *El ritmo es relación de alteridad y semejanza.*¹⁵⁸ Causa-efecto: por el ritmo sabemos del tiempo, por el tiempo nos sabemos mortales y por nuestra mortalidad estamos siempre lanzados hacia ese otro, en otras palabras, a lo no mortal. El ritmo nos evade de la quietud, pues nos enseña la necesidad del trabajo y del actuar. No tendría ningún sentido ser-estar si fuéramos inmortales; la mortalidad nos permite ser-estar, pero actuamos para vencer a la muerte. Esto es: semejanza-alteridad-semejanza.¹⁵⁹ El tiempo original, en resumen, da sentido a la existencia que a su vez busca el sin sentido de lo otro. De esta forma el ritmo no sólo funda al poema sino funda a la cultura, tal como lo dice Lemaitre a propósito de su lectura de Octavio Paz:

Dentro de la cultura occidental el ritmo ternario, simbolizado por la trinidad cristiana, es el más común mientras que en los aztecas, por ejemplo, tenían un ritmo cuaternario. Esto hace que Paz se pregunte si son las distintas culturas las que crean su propio ritmo o si son los diferentes ritmos los que crean civilizaciones distintas. Paz llega a la misma conclusión a la que llegara en su discusión sobre las relaciones entre ritmo y poesía, a saber, que el ritmo forma parte integral de todo poema, de toda cultura. Los diferentes ritmos corresponden a distintas cosmogonías, a distintas visiones y concepciones del universo.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵⁸ *Recapitulaciones*, OC I, p. 293.

¹⁵⁹ O: continuidad-discontinuidad-continuidad, o: tradición-ruptura-tradición, o: comunión-soledad-comunión.

¹⁶⁰ Monique J. Lemaitre, *Octavio Paz. Poesía y poética*, UNAM, 1977, pp. 29-30.

El ritmo y el tiempo erigen una forma particular de cosmogonía. El ritmo cíclico y reiterativo genera visiones de vida cíclica y reiterativa. En consecuencia, para Octavio Paz el ritmo es cosmovisión de mundo. Nosotros somos expresándonos por medio de ritmo, incluso nos confundimos con él. El ritmo es variación entre lo que *está* y no *está*, entre lo que *es* y no *es*. Y variación en todos sus términos: sí y no, aquí y allá, tradición y ruptura, signos y olmos. Y si por el ritmo se le da forma y orden de cultura, por el ritmo también se le da forma y orden al poema. El poema es originariamente ritmo. Y, como la cita anterior lo apunta, no puede haber poema sin ritmo. El ritmo antecede al poema. El poema es ante todo ritmo. Por el ritmo, asimismo, el poema se sumerge en el sustrato último de la vida, por ello el ritmo no es un mero recurso retórico en el poema, todo lo inverso, es una tentativa por escuchar la analogía perdida. Además, en el poema el ritmo está por encima del significado, lo importante es la resonancia fonética, las anáforas, su intensidad y su cadencia; el sentido viene después. Incluso el ritmo convoca al significado, cuando el ritmo cambia el sentido cambia. El ritmo es la inicial y fundante expresión del concepto. El discurrir del ritmo, en su marcha, en su lentitud o en sus pausas construye la narrativa del poema. Pero no hay que confundir el ritmo con la métrica. El ritmo es un movimiento que va más allá de la matematización de la escritura, por ello no todo soneto¹⁶¹ es propiamente un poema, ni todo verso libre¹⁶² necesariamente no lo es. El ritmo es la danza hierática del poema. El ritmo, luego, es tiempo que surge de un silencio para dirigirse a otro y el poema transita acorde a esta rotación. El pulso del poema es

¹⁶¹ Recuérdese: la forma clásica del poema es el soneto, que congrega catorce versos endecasílabos, cuya estructura es: ABBA:ABBA y CDE:CDE.

¹⁶² Cuya radicalización es la escritura automática.

el ritmo por el que logra situarse en tal intersección. Ahora bien, la pregunta por el ritmo es la pregunta por el tiempo y la pregunta por el tiempo es, para Paz, una forma de respuesta por lo que es el hombre; el hombre es asedio de temporalidad.

Desde un inicio la obra de Octavio Paz está estremecida y preocupada por el tiempo y por el ritmo: ¿cuál es el origen y cuál es el destino?, ¿cuál es su palpitación? Y tanto el hombre como el poema son el intersticio o el lapso o el tránsito o el puente entre esas nada llamadas aquí silencios. Y digamos que para Paz el sentido del hombre, como del poema, está en esta transición. Asimismo puede decirse que mucha de la reflexión de Paz estará dirigida a investigar este enigma primordial sobre el lugar del que se proviene y sobre el espacio al que se aspira, que justo confluyen en esto nombrado como *presencia*; lapidariamente escribe: *Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.*¹⁶³ Y Carlos Fuentes lo expone así: *La obra literaria de Paz es una constante encarnación del tiempo, pero no del tiempo que marcan los relojes (...), sino de este triple tiempo humano que, al arrêter le jour,*¹⁶⁴ *se instala en el presente sólo para recordar el origen del ser e imaginarlo en la meta.*¹⁶⁵ ¿Cuál es el tiempo que marcan los relojes? Es el tiempo cotidiano, el tiempo que es medida del movimiento, el tiempo objetivo, el que es ahí afuera. Pero en la intuición poética el ritmo, el tiempo arcaico, responde a otro principio, al del mundo interno y al de sus interminables combinaciones.

¹⁶³ *Libertad bajo palabra*, OC XI, p. 200.

¹⁶⁴ Detenerse el día.

¹⁶⁵ Carlos Fuentes, “El tiempo”, en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 33.

Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. *Lo que pasó, pasó*, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar (...) El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repite sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.¹⁶⁶

El tiempo poético se reproduce siempre atemporalmente. El poema es el lugar del encuentro. El presente fijo. A esto igual Paz lo llama: *La consagración del instante*.¹⁶⁷ Por un momento se clausura el mundo de las *apariencias* y se ingresa al de las *presencias*. La vivencia del instante detiene el tiempo: sólo este presente cuenta. Lo que es aquí y ahora. El duplo antes-después desaparece y en su lugar se da la intensa percepción del instante. Esta vivacidad, esta *presencia* y este instante son nociones que trascienden al lenguaje y a la historia y por lo mismo muestran una verdad humana; en última instancia estamos ante (...) *una manifestación de la otredad constitutiva del hombre*.¹⁶⁸

El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido

¹⁶⁶ *El arco y la lira*, OC I, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibidem*, (intitulado de subcapítulo) p. 189.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 183.

consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración.¹⁶⁹

¿Cómo se consagra ese instante? ¿Cómo se patentiza tal revelación? ¿Cómo se deja de reconocer a el antes y al después? ¿A partir de qué se hace presente la presencia? ¿Cómo lo real se torna tan *abrumadoramente* real?:

Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo, hecho de ladrillo y tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca lo habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales.¹⁷⁰

Parte de la respuesta está en el acto de reconocer ese instante y encarnarlo, cuando se acepta el asombro de lo siendo. Comprendiendo que la única eternidad verdadera está en el instante que ya pasó (...) *porque la vida gira en ese instante.*¹⁷¹ Pero es necesario asumir cierta renuncia a lo conocido, a la impresión usual de lo mismo. Labrar lo insólito en esa realidad que nunca desfallece. Sólo en la plétora del segundo la existencia emerge y después se vuelve a ocultar: *En la cima del instante/ me dije: Ya soy eterno/ en la plenitud del tiempo./ Y el instante se caía/ en otro, abismo sin tiempo.*¹⁷²

Se puede decir que Octavio Paz pondera una visión discontinua o alterna del tiempo, ya que es, en esa alternancia, donde se da el instante, en la que conviven todos los ritmos, todas las edades y todos los calendarios. Sólo en la

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 190.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷¹ *Libertad bajo palabra*, OC XI, p. 32.

¹⁷² *Ibidem*, p. 56.

alteridad es desde donde se puede entender la semejanza, es decir, Paz cree que la conquista de la semejanza se da sólo en la alteridad. En un segundo se apiña lo eterno: (*silencio: cruzó un ángel este instante/ grande como la vida de cien soles*).¹⁷³ De alguna forma ese instante abre las puertas del ser. Por último, y a pesar del amplio interés de Octavio Paz por el tiempo y el ritmo, se podría afirmar que en él no hay estrictamente una pregunta por la muerte y, si la hay, más bien sería una pregunta por la vida. Su interrogación está dirigida a la vida que muere a cada instante. Lo dice: *-nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida.*¹⁷⁴ La interpelación a la vida se sostiene por cada momento que es. Así, la muerte se *muere* cuando se aprende a vivir para ese instante inmenso carente de pretéritos y de futuros. Al sostenerse la vida en ese momento alterno, ésta renace -florece- continuamente y con ella todos. Para Paz no hay una vida ni antes, ni después, ni abajo, ni encima. La vida es presente fijo, momento siempre, instante sin fin: y ese es el *tiempo poético*, el que da cuenta de la *presencia*.

Por otra parte para Paz el instante es igual a Ouroboros. Círculo del eterno retorno que pese a ser lo mismo cambia. Se vuelve a lo igual, pero ya se es otro. Y en esto es emblemático el poema *Piedra de sol* pues su elaboración está ligada a un ritmo cíclico y único.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien planteado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo

¹⁷³ *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 209.

y llega siempre:¹⁷⁵

Estos seis iniciales versos que se repiten al final revelan, en primer lugar, un evento circular y, en segundo, un evento único. Ya que después de transcurrir por los 584 endecasílabos restantes del poema –que dicho sea de paso el número 584 representa los días que Venus y el Sol tardan en entrar en conjunción¹⁷⁶- se llega al mismo lugar, pero de forma distinta, ya que después del recorrido el sentido, que vuelve a comenzar, es otro. El inicio sin mayúscula del primer verso, como los dos puntos y aparte del sexto verso, señalan pues esta vuelta. Llegar al final en *Piedra de sol* es llegar al principio. Y el epígrafe –*La treizième revient...*¹⁷⁷- de Gérard de Nerval con que el poema abre refuerza esta tesis de su circularidad y de su unicidad como atinadamente lo explica José Emilio Pacheco:

En su nota Paz (la incluida sólo en la primera edición) habla de *el fin de un ciclo y el principio de otro*. Sobre el enigmático ordinal *la treizième*, Mounir Hafez anota que puede referirse a la decimotercera carta el Tarot; el arcano de la Muerte que significa renovación de un ciclo y paso a otra etapa. Eden Gray dice que la carta número trece –la Muerte con armadura de caballero- no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro antiguo ser. Su significado

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 217.

¹⁷⁶ Así lo explicaba Octavio Paz en una nota final de la primera edición de 1957 y omitida en las anteriores ediciones, según lo cita José Emilio Pacheco: *Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [♀], que es 584 días.* José Emilio Pacheco, “Descripción de *Piedra de sol*”, en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 173.

¹⁷⁷ La decimotercera vuelve...

adivinatorio se refiere a lo que cambia y se transforma. A veces significa destrucción seguida o precedida por renovación.¹⁷⁸

La decimotercera también es la primera hora del día, pero después de que las manecillas han completado su ciclo. La circularidad del reloj elimina al mismo reloj, o de otra forma, elimina la idea del tiempo lineal. El *inicio* vuelve al *comienzo* y en esto se basa la estructura misma de *Piedra de sol*. El inicio como originalidad representa el arquetipo del eterno retorno y el comienzo como actualización del inicio representa la marcha del poema y su transcurrir narrativo. Entonces, el que en *Piedra de sol* el final sea el punto de partida indica que la idea de la circularidad –o la de eternidad– y la idea de unicidad –o la del instante– son dos semblantes de uno mismo rostro o, mejor, son el propio Venus pero visto como la estrella de la mañana o como la estrella de la tarde. El ciclo entronizado en el instante se hace *presencia*.

En seguida la imagen. En Octavio Paz la imagen es espacio arcaico, esto es, epifanía súbita del espacio total. La imagen, otrosí, es unidad de los contrarios: *La imagen reconcilia a los contrarios, más esa reconciliación no puede ser explicada por las palabras –excepto por las de la imagen.*¹⁷⁹ Por ello, la imagen es sentido: *El sentido de la imagen (...) es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras.* La imagen se explica a sí misma. *Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes.*¹⁸⁰ Significa, luego que la imagen es autosuficiente porque se basta a

¹⁷⁸ José Emilio Pacheco, “Descripción de *Piedra de sol*”, en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 174. Lo que está entre paréntesis es mío.

¹⁷⁹ *El arco y la lira*, OC I, p. 125.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 124.

sí misma, es analógica porque reconstruye vínculos esencialmente inconexos y es holística porque devela totalidad. Agregó dos citas más que completan lo que se ha dicho: *La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.*¹⁸¹ Y, asimismo: *La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla.*¹⁸² De ahí que gracias a la imagen comprendamos, bruscamente, las regiones que son vedadas al pensamiento conceptual. La imagen capta la primera lectura de la realidad y a diferencia del concepto la imagen *habla* por sí misma, no requiere ni de disertaciones, ni de razonamientos, ni de apologías. La imagen es, está. El poema expresa siempre una imagen, o sea, expresa una totalidad que es incluso contradictoria. La imagen rebasa a las palabras y a la escritura, y, no obstante, se debe a ellas. Hay que advertir que para Paz un poema no es por sus palabras, o por su escritura, sino es por sus imágenes. Al leer un poema o, al oírlo, más que palabras o sonidos *vemos* imágenes. Sinestesia. La imagen se recrea y vive. En consecuencia la imagen es el espacio poético donde todo cabe: lo alto y lo bajo, lo negro y lo blanco, lo esencial y lo accidental, lo puro y lo impuro. La imagen es *sentir insondable*. Exacto: lo primero que la imagen debe producirnos es una intensa impresión (...) *inexplicable, no ininteligible,*¹⁸³ es decir, que rompa con la reflexión, pero no con la intuición. La imagen no explica, ni indica, ni representa: sólo presenta. Empresa igual de extraordinaria que la del ritmo: la imagen hace presente a la *presencia*.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸² *Ibidem*, p. 126.

¹⁸³ *Recapitulaciones*, OC I, p. 293.

(...) En el poema la silla es una presencia instantánea y total, que hiere de golpe nuestra atención. El poeta no describe la silla: nos la pone enfrente. Como en el momento de la percepción, la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí el objeto un día percibido. El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real. No vale la pena señalar que esas resurrecciones no son sólo las de nuestra experiencia cotidiana, sino las de nuestra vida más oscura y remota. El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente.¹⁸⁴

El signo de la imagen es el espacio y el espacio es también signo de alteridad. La idea de la *presencia* hace del espacio poético un lugar que se desvincula del espacio cotidiano. Ante la imagen la idea usual de la perspectiva se trastorna. Algo nuevo se presenta: la imagen es la actividad poética que consiste en nombrar al espacio; en nombrar al *aquí*. La imagen hace del espacio una transparencia, lo mira en sí mismo. Pero no sólo el espacio empleado como signo de alternancia es cardinal en Paz, pues el espacio como texto escrito sobre la hoja tiene, al igual, harta importancia. En Octavio Paz el poema es un texto visual y espacial, que no es únicamente la escueta extrapolación de las artes plásticas a la escritura, sino que forma parte de la misma condición del poema. El poema no sólo se oye: se ve. El poema como cuerpo, al leerse se contempla. Y cuando el poema ya está, sobre lo que fue una hoja en blanco, estamos hablando de que se logró afrontar, doblemente, el ejercicio de la creación. Por eso dice Paz: *¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma, diálogos con la nieve y la sal: ¡cuántas blancuras*

¹⁸⁴ *El arco y la lira*, OC I, p. 123.

Léase y véase. El espacio inicial que se nos presenta compone la imagen de una espiral dilatada que va y viene. Aquí surge el momento de la creación poética. El poema se engendra a sí mismo: *el comienzo, el cimiento, la simiente*. Y sobre el “blanco” que espera el nacimiento de la palabra, se edifica otro “blanco” que a su vez espera el nacimiento del poema: *latente, inaudita, inaudible, sin edad, la palabra*. Sutilmente el poder oculto de la semilla-palabra está listo para crecer y florecer y dar frutos y morir después. Así avanza bajo la negatividad y la paradoja, bajo la afirmación y método: *la enterrada con los ojos abiertos, inocente, promiscua*. La vuelta va y viene otra vez. Cae y se eleva: *la palabra en la punta de la lengua*. Para llegar al sitio de mayor tensión, ya que el silencio original de nuevo se impone. Por ahora el “blanco” de la página, en lo blanco y por el blanco, nos deja: *sin nombre, sin habla*. El silencio después de la palabra. En síntesis, *Blanco* crea su espacio en la medida que va encarando a la hoja en blanco,¹⁸⁸ el que, en el fondo, va trazando una especie de diálogo con lo otro. Los signos, la disposición e incluso la tipografía, se quedan ahí como huellas que se reanudan con cada lectura del poema. Una vez visualizada la *otra orilla* de la hoja y una vez transitado por sus zonas y sus elementos el poema se acaba. De nuevo: *Blanco* es un lapso entre dos silencios.

La disposición y la búsqueda de nuevas relaciones espaciales en el texto van hacer en los poemas de Octavio Paz un elemento recurrente. El poema deja de ser una sucesión lineal y se pone a la vista. Asimismo el concepto de espacio como principio vital dentro del poema, hace que éste deje de tener un orden

¹⁸⁸ Y esto es más evidente en la edición original del texto, ya que presenta al poema en un gran espacio despegable y único. Véase en Octavio Paz, *Blanco*, El Equilibrista/El Colegio Nacional, México, 1995.

predeterminado y lineal. Por su parte las imágenes, a pesar de ser más lacónicas, reducidas casi a lo necesario, ganan absoluta expresividad. El poema ahora se presenta como una serie de analogías totales y cambiantes en la que el verso deja de ser tal y se muda en una procesión extendida que incita a una nueva lectura; esta zona libre exige poner en juego los signos y las formas de la hoja. Ahora los ojos exploran el poema como algo legible, visible, decible y construible. La idea del espacio y de la imagen en Paz hace que la hoja literalmente soporte y haga circular a los signos. Emerge aire y surge también el lapso, o el vacío, como manifestación poética. Los lapsos, digamos, son las hendiduras dejadas para la circulación de un signo a otro. Y si el signo es el que irrumpe la limpidez de la hoja, luego se puede afirmar que los lapsos son la semejanza y los signos la alteridad.

Pero el lugar –el *verso*– donde sí Octavio Paz acaba con todo lo que hasta ese momento era comprensible con referencia al tema de la imagen y del espacio está en “Noche en claro” poema eximio y poco conocido de 142¹⁸⁹ versos libres sin puntuación que da inicio a *Salamandra*¹⁹⁰ escrito en París alrededor de 1959 como un homenaje a sus insignes amigos surrealistas André Breton y Benjamin Péret:

Sobre el abrigo de ella color fresa
resplandeció la mano del muchacho

¹⁸⁹ Incluyendo a la mano dibujada.

¹⁹⁰ *Salamandra* aparece publicado por vez primera en 1962, después de la segunda estadía de Octavio Paz en París (1959-1962) texto de invocación surrealista, partido entre la conciencia crítica y la creación y –como lo describe Alejandra Pizarnik– de *una irrefutable presencia.*, en Alejandra Pizarnik, “Salamandra”, en Enrico Mario Santí (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica, op. cit.*

las cuatro letras de la palabra *Amor*
en cada dedo ardiendo como astros



191

Aquí literalmente sentido e imagen son uno. El significante es el concepto.¹⁹² Estamos frente a uno de los actos más conspicuos de la poesía en el que el poema es una imagen tan sobrada que su exceso termina por negar al mismo poema. Y, sin embargo, en esa contradicción se encuentra todo el sentido del poema, ya que al lugar al que lleva esta imagen-verso es justo a dónde todo poema tendría que llevarnos: a mostrar la *presencia*. Igualmente tenemos un ejercicio meta-crítico donde la obra se fractura y se mira a sí misma, esto es, se abisma. Quizá hay que decir -y lo pienso dos veces bien- que este gesto marca un antes y un después en la obra poética de Octavio Paz. La mano y el anagrama L-O-V-E.¹⁹³ La mano expresa la idea de manifestación, de hecho la palabra manifestación tiene la misma raíz de mano, esto significa que lo manifestado es lo que está a la mano, es decir, lo que se muestra. Ahora, lo que muestra la

¹⁹¹ *Salamandra*, OC I, p. 300.

¹⁹² Lo que se está diciendo es que en la forma que es el significante, está en armonía total con el significado que es el contenido, esto es, en la mitad del signo está el signo completo. No hay distancia posible entre en le significante y el significado. El significante embona perfectamente con el sentido. De algún modo este es uno tipo de automatismo psíquico surrealista, ya que lo importante aquí es la fluidez ininterrumpida del significante, sin tomar en cuenta su sentido. El significante, digamos, trata de liberarse del dominio de la conciencia.

¹⁹³ L-O-V-E: V-E-L-O.

mano son dos sucesos que están en dos niveles: el poema y las letras L-O-V-E. La primera revelación es este acto que rota sobre sí y se pregunta, el *poema* manifiesta al poema. Y la segunda revelación es la manifestación del amor, no sólo entre los dos jóvenes, sino del amor que hace *arder los astros*, esto es, el amor que devela *la otra orilla*. ¿Qué es lo que no permite ver *la otra orilla*? ¿Qué le oculta? Es ese V-E-L-O -velo de maya- que la manifestación amorosa, por un momento, consigue apartar.

Otra vez la imagen, el ritmo y la *presencia*. Cierro con lo que abrí: siguiendo a Xirau Octavio Paz dice que la *presencia* es *un misterio, pero un misterio que vemos*. Y que es *la conjunción del aquí y el allá*. La *presencia*, en este sentido, es una visión y una unión que se actualiza en el poema. El poema nos muestra - nos pone a la mano- el allá en el aquí. Paz le otorga al poema esta facultad de poder manifestar la *presencia* por medio de la imagen y el ritmo encarnados en los *signos que rotan*. Así, el ritmo y la imagen, más allá de ser características morfo-poéticas, son primordialmente la intuición del ahora y la intuición del aquí, las que en última instancia forman parte de esta intuición más original llamada *presencia*. El espacio es asimismo tiempo. El *ahora* y el *aquí* se integran en un *siempre*. Igualmente la *presencia* es la actualización del inicio en el comienzo. La *presencia* revela que el comienzo no tiene propiamente un comienzo, porque en él se hace presente el inicio. En este orden de cosas según Rachel Phillips la idea de *presencia* en Paz es análoga a la idea de *ánima*, lo escribe: (...) *el motivo de la “presencia” como ánima es uno de los unificadores más importantes en la obra de Paz.*¹⁹⁴ Y para Phillips el *ánima* es un arquetipo que

¹⁹⁴ Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Paz*, op. cit., p. 169.

acoge lo infinito en lo finito, igual que Xirau, lo del allá está en el aquí. Agrega Phillips: *No se trata de un llamado a un consolador personal, sino más bien de una necesidad arquetípica del hombre de experimentar lo eterno, que no puede negarse sin peligro.*¹⁹⁵ Lo eterno es una necesidad humana, peligrosa, pero constitutiva. Peligrosa si no se ve en conjunción con esa otra parte sesgada o limitada que es lo profano o el *aquí*. Así, se puede ir asentando una vez más que para Octavio Paz la experiencia poética es una experiencia numinosa, no obstante es necesario advertir y agregar –para no caer en ese peligro– que para Paz la zona de lo sagrado –la zona del allá– no está separada del terreno de la vida profana –del aquí– y precisamente cuando ambos terrenos se reconocen en uno solo, surge la *presencia*. Y “Aquí” poema incluido en *Días hábiles*, revela justo esta necesidad de resonancia del allá en el aquí, lo cito completo:

Mis pasos en esta calle
resuenan
 en otra calle
donde
 oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde

Sólo es real la niebla.¹⁹⁶

En el aquí se oye el allá y viceversa. En nuestro andar *resuena* otro *espacio* y otro *tiempo* y esa resonancia nos hace ver a la existencia distinta; como *niebla*. El mundo que cotidianamente habitamos en el aquí se hace otro al oír el allá,

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 173.

¹⁹⁶ *Días hábiles*, OC XI, p. 269.

dicho de otra forma, se nos revela. La imagen del poema como círculo, que dibujan los siete primeros versos, figura este vaivén que se articula entre las dos zonas del aquí y el allá. Y eliminada la puntuación el resultado de la circularidad se hace más patente. De nuevo: en el aquí se oye el allá y viceversa. Por su parte el ritmo del poema que se asemeja a un andar que rebota y que es a la vez fijo y móvil e, igualmente, une a los extremos. La anáfora fonética llama a lo semántico y su sonoridad abre las verjas de otro tiempo. El hecho paraliza: aparece el gesto perplejo, que es el espacio vacío entre la séptima y la octava estrofa, que simboliza al silencio efectivo y suspendido. Para luego saber que *Sólo es real la niebla*. Punto final. La niebla cubre y descubre que lo real está en dos lugares y que la propia existencia humana se sostiene entre ellos. *Estamos aquí y allá, pues: Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo.*¹⁹⁷ En los nueve versos –incluido el renglón en blanco– de “Aquí”¹⁹⁸ se expone de modo rápido lo que es la poesía para Octavio Paz, a saber, una forma de vínculo que entraña una visión del tiempo y del espacio que incorporan a la vez una visión de un tiempo sin tiempo y de un espacio sin espacio. La vida está imantada y una suerte de imagen y de ritmo la entretejen haciendo de ella una sola; una *presencia* donde todo converge. Luego, la idea tanto de tiempo como de espacio en Paz es sagrada y profana, profana porque parte del precepto del tiempo como lugar del cambio y del espacio como lugar de objetos y, sagrada, porque incorpora a ese

¹⁹⁷ *El arco y la lira*, OC I, p. 139.

¹⁹⁸ No está de más mencionar que la versión de “Aquí” de *Figuras y figuraciones* de Octavio Paz y Marie José Paz se omite el espacio en blanco, el punto final y se baja la mayúscula del último verso, expongo las diferencias ya que ambas versiones están en la *Obras completas* ya establecidas y, obviamente, la exégesis del mismo poema puede variar. Véase en *Figuras y figuraciones*, OC XII.

precepto la idea del tiempo sin cambio y del espacio sin objetos. El papel de la poesía será mantenerse en el cruce. La poesía es una trama, un *entre* o un estado intermedio, “Decir: hacer” de *Árbol adentro* es la insignia de la preposición *entre* o el ejemplo del estado intermedio de la poesía:

Ente lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
ente lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.¹⁹⁹

La poesía enlaza, incluso la poesía es y *está* en la hendidura; su dominio es la transición. La *presencia* total de la poesía *está* en el puente. Tránsito es quizá el término que mejor le define y decir tránsito es decir camino. Y el intersticio como camino vendrá a ser el tema narrativo del *El mono gramático*.²⁰⁰ Trazar un camino hacia... Por ello otra constante en Octavio Paz es la idea de que la poesía es puente hacia... Puente que permite el paso hacia *la otra orilla*. Pero ese paso implica un doble acto: un desprenderse de sí y un reencontrarse, un ir y un venir. Y este hecho de alguna forma es redentor porque nos hace a nosotros *otros*. Más adelante insistiré en ello.

Cierro, a manera de coda, este apartado citando parte de una entrevista hecha a Octavio Paz –y que Alberto Ruy Sánchez retoma en su libro– en la que habla de *Pasado en claro* para aducir un poco más sobre este sentido teofónico del poema:

¹⁹⁹ *Árbol adentro*, OC XII, p. 98.

²⁰⁰ Cfr. *El mono gramático*, OC XI.

(...) *Pasado en claro* es un nocturno, es cierto. No lo había pensado así. Pero me gustaría agregar algo al respecto. Ese poema termina con una evocación y convocación del mediodía. Un mediodía más mental, diríamos, que vivido, porque el poema enfrenta la idea de la muerte: somos mortales, estamos hechos de tiempo y de historia. ¿Hay salidas de la historia que no sean la muerte?, me pregunto en un momento dado, y entonces recuerdo lo que podemos llamar mediodía: ese momento único en el cual el tiempo se disuelve, y es una salida de la historia y de la muerte. El tiempo, sin dejar de transcurrir, parece que se detiene. Es la ventana que tiene cada hombre hacia la eternidad. Una experiencia que los místicos han expresado muy bien. Pero no es necesario ser santo ni místico para tenerla. Creo que todos los hombres, todos los niños, algunas veces los enamorados, todos nosotros cuando nos quedamos viendo un crepúsculo, o viendo un cuadro, o viendo un árbol, o viendo nada, viendo una pared simplemente, vivimos esos momentos en los que el tiempo se anula, se disuelve: los grandes momentos del hombre que son su salida. Es lo que llamo nuestra pequeña ración de eternidad. No sé si tengamos otra pero ésta sí la tenemos y es algo que la poesía reclama. Si la gente leyese más poesía en el siglo XX podría quizás acceder más fácilmente a esos instantes. No porque la poesía los cree sino porque la poesía los revela, los expresa, “Pasado en claro” es un nocturno, es cierto, pero en su centro surge de pronto el árbol del mediodía.²⁰¹

²⁰¹ Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1990, pp. 117-118.

D). El arte –moderno- entre la analogía y la ironía

El arte moderno *está curado de espantos*;²⁰² porque ya en nada nos puede sorprender. Octavio Paz fue uno de los primeros que advirtió tal singularidad, puesto que para sus ojos la poesía y el arte, dentro de la modernidad, ineludiblemente están insertos en una *tradición paradójica*. Antoine Compagnon, siguiendo a Paz, lo escribe así: *Hablar de tradición moderna sería pues absurdo, ya que esta tradición tendría que estar conformada por rupturas. Ciertamente, estas rupturas se conciben como nuevos comienzos, invenciones de orígenes cada vez más fundamentales, pero se acaban muy pronto con esos nuevos comienzos, y esos nuevos orígenes están destinados a ser de inmediato rebasados.*²⁰³ El arte moderno, digamos, se vuelve contra sí mismo. Cada generación nace con el gesto parricida, de tal manera y en tal exceso que la misma idea de arte al ser consecutivamente negada termina siempre afirmándose. Todo es arte, nada es arte. Se está ante la

²⁰² Aludo con esta idea a Antoine Compagnon en el mismo sentido de que *El burgués (...) lo ha visto todo* y que por lo mismo ya no existe nada que lo desconcierte., en Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, p. 7.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 7-8.

contradicción de lo eterno y lo transitorio, es decir, el arte moderno implica la inversión de la mirada, ya que si anteriormente el pasado era lo que definía al presente y la creación era una imitación de la tradición, ahora el presente –o la novedad- será lo que define al pasado; la tradición depende entonces de la ruptura. Y si el presente es la crítica de la tradición, cada instante luego es insistentemente la negación del pasado y toda novedad estará condenada a ser transitoria. Ahora, el apetito moderno por la novedad, no sólo nos lleva a una constante crítica de la idea de la obra de arte, sino que termina en la negación misma de la idea del arte, sobre ello Paz anota: *La forma extrema de la modernidad en el arte es la destrucción del objeto; esta tendencia, que se inició como una crítica de la noción de obra de arte, culmina ahora en una negación de la noción misma de arte.*²⁰⁴

¿Hay salida? Antes de responder a esto hay que decir que Octavio Paz analizó a esta iconoclasta modernidad estética a partir de dos operaciones fundantes: *analogía* e *ironía*. Cito un apartado copioso, pero importante, sobre estos conceptos, para luego pasar a examinarlos y entrar después al meollo de esta disertación:

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irreplicable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarró el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una

²⁰⁴ Pan, *Eros, Psique*, OC X, p. 200.

escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal.²⁰⁵

Octavio Paz concibe que en la cosmovisión de todas las civilizaciones antiguas hubo una organización que giraba en torno a la analogía, esto es, una organización en la que existía la noción interconectada de correspondencia universal, ya que la analogía al articular a lo extraño con lo familiar y a lo cercano con lo lejano brindaba la idea de uniformidad. La analogía, digamos, es el principio de la palabra y, en consecuencia, es el principio por el que la realidad es comprensible para el humano, pues torna a la existencia homogénea y, como consecuencia, torna a la realidad *habitable*. La analogía diezma a la diferencia con la semejanza y diezma a la excepción con la regularidad. Todo se puede entender porque todo es susceptible de correspondencias. Se sigue, entonces, que el universo es un entretejido de equivalencias en el que las metáforas se miran y se multiplican infinitamente. En este sentido desde la analogía, según Paz, *El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras*. Y agrega: *El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura del lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de texto implica que no hay un texto original.*²⁰⁶ Y si hay pluralidad de textos, además hay pluralidad de autores. No hay texto único. No hay autor único. Sólo hay

²⁰⁵ *Los hijos del limo*, OC I, pp. 397-398.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 395-396

correspondencia. Como ya se dijo, al ser la realidad una metáfora de otra metáfora esto nos impide reconocer al texto del que se derivan todas las series virtuales. Y, al igual, pasa con el autor, porque éste al escribir –que es un ejercicio de *descifrar*²⁰⁷ ya lo escrito- crea otra escritura, la que asimismo se multiplica cuando se enfrenta a cada lector, por ello hay infinidad de autores o, mejor, no hay autor.

La ironía es la ruptura y la disolución, es la afirmación categórica de que *esto no es aquello*. En esencia es la condición moderna. Lo cotidiano hecho extraño. Luego, de acuerdo con Paz, la continuidad ha sido rota por esta operación crítica llamada ironía, que no es más que un *bello*²⁰⁸ hallazgo en la falla de las correspondencias. De esta manera Octavio Paz identifica el surgimiento de la idea de belleza asociado a lo singular y a lo irrepetible como un ejercicio derivado del procedimiento irónico. Por la ironía cada instante es insólito. El mundo es siempre nuevo. La ironía acaba con a la metáfora: el *aquí* no es el *allá*. La ironía es finitud o más bien *es conciencia de finitud*.²⁰⁹ La continuidad es insostenible porque todo se reduce a un solo hecho fatal: la muerte. No hay continuidad. No hay comunicación. Hay nada. *Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra:*

²⁰⁷ La idea de autor no como creador sino como descifrador o traductor, en la poética de la analogía, implica que a éste se le conciba sólo como un intermediario –como una boca o una pluma- que expresa ese fluir de las correspondencias. A diferencia de la poética de la ironía en que el autor si declara hablar, o escribir, en nombre propio.

²⁰⁸ El tema de la belleza como lo diferente líneas después se expone.

²⁰⁹ *Los hijos del limo*, OC I, p. 397.

muerte.²¹⁰ Estamos ante dos poéticas: la irónica que es la poética de la diferencia y la analógica que es la poética de la semejanza.

Entonces, fundamentalmente el arte que corre del romanticismo a las vanguardias es irónico, pues su principio es la crítica. Crítica que es presente y fisura con el pasado. Hay que subrayar, sin embargo, que el movimiento irónico del arte moderno va a presentar el problema privativo de que al querer librarse de la analogía, éste va termina por ser otra *analogía*. Veamos: como hijos de su tiempo los poetas modernos –y aquí el que se impone otra vez es Charles Baudelaire- asociaron a la belleza con lo *nuevo*. El motivo era claro: eliminar de la poesía y del arte cualquier rebaba analógica. Para explicar uno de los inicios de esta operación irónica Octavio Paz recurre a algunos párrafos estratégicos de *Salón de 1845* donde Baudelaire revela ciertos aspectos en torno al lienzo *Las últimas palabras del emperador Marco Aurelio* de Eugène Delacroix los que, sin duda, definirán las nuevas representaciones del arte moderno:

En su primer texto sobre las artes plásticas (Salón de 1845), ante una tela que representa al emperador Marco Aurelio en el momento en que, moribundo, confía el joven Cómodo a sus amigos estoicos, Baudelaire escribe con su natural impetuosidad: *Estamos aquí en pleno Delacroix, es decir, tenemos delante de los ojos a uno de los ejemplos más completos de lo que puede el genio en la pintura*. Unas líneas después, con una sola frase, explica la razón de su fascinación ante este cuadro del género histórico-filosófico: *Esta ponderación del verde y del rojo complace a nuestra alma*. No el tema ni las figuras sino la relación entre los dos colores, uno fresco y el otro cálido. La presencia que convoca la pintura no es la imagen de la historia ni de la filosofía sino el acorde entre un azul y un encarnado, un amarillo y un violeta.²¹¹

²¹⁰ *Ídem*.

²¹¹ *Mirador*, OC VI, p. 43.

Es claro: ya no se trata del arte y su relación con su contenido histórico o filosófico, ya no se trata del arte y su tradición. La metafísica de la obra de arte se ha reducido al color –o en el caso de la poesía se ha reducido a la palabra en su aspecto gráfico o sonoro-. Desde Baudelaire la representación de la obra de arte muere o toma otra significación, esto tendrá dos desenlaces irónicos: la obra de arte se cosifica o la obra de arte, en sí misma, se hace representación. Recorro de nuevo a Paz para ser más explícito:

A partir de Baudelaire la relación se rompe: colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia. Esta ruptura abre un camino doble que es también un abismo. Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas. Tal ha sido la suerte de una buena parte de la pintura contemporánea. La otra dirección, presentida por Baudelaire, se condensa en la fórmula: el color piensa, la pintura es lenguaje. Es la otra vía del arte moderno, la vía purgativa.²¹²

Sí, purgativa porque se evacua a la tradición y la pintura *habla* por sí misma. La obra de arte moderna se vuelve un signo despoblado e irónico. Aunque, como ya se ha dicho, la ironía contradictoriamente terminó por ser otra analogía por su misma condición *sui géneris* de pesquisa insistente en torno de *lo nuevo* y porque el vacío de la obra de arte se volvió una significación. En suma: el arte moderno hizo de la *ruptura* otra *tradición*. Finalmente la analogía se impuso. El arte moderno al querer ser insistentemente una novedad, hace de esa novedad otra costumbre. Esto significa que de manera fatal la poesía y el arte moderno

²¹² *Ibidem*, p. 45.

son apertura y cierre, están sujetos a la significación y a la singularidad.²¹³ El arte moderno es la tensión entre la analogía y la ironía. Unión y desunión entre la *imaginación* y *memoria*. Y cursivo *imaginación* y *memoria* porque pretendo proveerles el mismo significado que Baudelaire les da que es igual al que Octavio Paz da a ironía y analogía. La imaginación pasa a ocupar el espacio de la ironía y la memoria el de la analogía. En la primera yace el aspecto inventivo de la obra y en la segunda su aspecto reproductivo. El poeta de *Las flores del mal* apreciará, por mucho, el lado singular en contraposición del lado cíclico de la obra; por ello afirma que la imaginación es *La reina de las facultades*.²¹⁴ Para Baudelaire el significado deja de ser un dato cardinal. Comienza a morir el sentido, y todos aquellos que se aferren al aspecto analógico de la creación serán, según el poeta francés, considerados plagarios. Por ende, la victoria de la imaginación sobre la memoria obligará al arte moderno a replegarse sobre el significante. La idea se extingue. Y tal vez sea en este recogimiento donde se pueda encontrar el origen de la obsesión por lo nuevo. Encima, agrego, que lo que va a definir al arte y primordialmente a la poesía moderna es que va hacer de su *canto* un *cuento*. Para el artista moderno la narración o realidad filosófica o histórica ya no es merecedora de tomarse en consideración, digamos que sólo *cuenta* el *canto*. El arte moderno es *moderno* porque la materia, poco a poco, se comienza a ser idea. En el caso de la poesía, que había tenido como referencia también el sentido, se irá transformando de enunciado a enunciación. La

²¹³ Por la analogía el arte moderno es apertura, por la ironía es cierre. Y a pesar de que la analogía es un no a lo nuevo y un sí a la tradición, y a pesar que la ironía es un sí a la novedad y un no a la tradición; la analogía, a diferencia de la ironía, es en todo momento búsqueda de significación y de encuentro.

²¹⁴ Charles Baudelaire, "Salón de 1859" en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., pp. 235-238.

referencia de la poesía moderna será la *referencia*. En la obra de Baudelaire vemos el tránsito. No hay duda de que *Las flores del mal*²¹⁵ aluden a un sentido, sin embargo el sentido que se nos presenta comienza a tornarse espectro. Es París, pero derogándose. Hay ancianos, indigentes o prostitutas, pero expuestos a través de la visión alucinante del poeta. Es obvio que Baudelaire se inspiró en los pintores de su época para lograr tal perspectiva fantasmal de la idea, ya que los impresionistas fueron los primeros que empiezan a ver su propia *mirada*. La defensa de la imaginación dada en aquellos tiempos nos permite entender dos cosas: la primera es el sentido de la frase *el arte por el arte* que refiere a la renuncia a todo compromiso de la obra, no sólo político o histórico, sino fundamentalmente metafísico. La segunda es que a partir de aquí, sólo se considerará obra de arte aquella composición que se tenga a sí misma como objeto. Subráyese, entonces, que el arte moderno es gracias a la negación de la memoria -analogía- y que la imaginación -ironía- por ese desprendimiento terminará metamorfoseada en memoria -analogía-. Otra vez la reconciliación.

Este culto a la imaginación, que se puede resumir con la expresión de Baudelaire (...) *lo Bello es siempre asombroso*,²¹⁶ provocará que la poesía se desarraigue y sucumba a la futilidad del tiempo, pues al aceptar que lo bello es la ruptura, además de otorgar a la obra un inédito atributo estético, se está asumiendo que la belleza de una obra no descansa en su posibilidad de permanencia, sino en su posibilidad de cambio. O de otra forma: lo bello no es lo que permanece, sino lo *nuevo*. Si lo bello es lo nuevo, lo nuevo está condenado a fenecer excesivamente rápido, y entre más avance el tiempo más

²¹⁵ Cfr. Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Alianza, Madrid, 1990.

²¹⁶ Charles Baudelaire, "Salón de 1859" en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 231.

corta será la distancia entre lo viejo y lo nuevo. Esto indica que lo nuevo acabará tarde o temprano transformándose en lo viejo. Lo nuevo, se ha dicho, está condenado a ser perpetuamente lo viejo, porque lo nuevo –la ruptura- se ha vuelto una tradición. El arte moderno ha devenido negación de sí mismo. Octavio Paz condensará lúcidamente esta paradoja llamándola *La tradición de la ruptura*. Lo dice así: *En el dominio de la literatura y las artes la estética de la modernidad, desde el romanticismo hasta nuestros días, ha sido la estética del cambio. La tradición moderna ha sido la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa.*²¹⁷

La lógica del proceder irónico trae consigo, igualmente, el origen de la subjetividad o la aparición del autor y la entrada a la experiencia del no-sentido y su búsqueda de la significación:

La ruptura de la analogía es el comienzo de la subjetividad. El hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación del mundo. Doble imperfección: las palabras han dejado de representar a la verdadera realidad de las cosas; y las cosas se han vuelto opacas mudas. El hombre debe dar la cara a una realidad cerrada sobre sí misma, incomunicada e incomunicable.²¹⁸

La pérdida de esta unidad simbólica entre las palabras y las cosas se va a resarcir, según Paz, con aparente anulación de algunos de los dos términos: o palabras o cosas. Aquí el ejemplo de Don Quijote es elocuente: o Don Quijote no está loco –condenación del mundo- o el lenguaje de Don Quijote es un desatino –expulsión de la palabra-. Si bien para Octavio Paz el arte moderno escogió la

²¹⁷ *La otra voz*, OC I, p. 514.

²¹⁸ *La nueva analogía: poesía y tecnología*, OC I, p. 311.

segunda opción, ya que éste ha renunciado a la representación, esto es, ha renunciado a la analogía –el color habla por sí mismo-. Se puede decir, sin embargo, que por dicho movimiento la cosa se transfigura en una inédita representación. El arte moderno es *materia* que se torna *sentido* y lo contrario. Cito: *Fusión de la materia y el sentido: la piedra dice, es idea; y la idea se vuelve piedra.*²¹⁹ O el color dice, es idea; y la idea se vuelve color. Lo mismo sucede con la crítica: la crítica se torna creación y la creación se torna crítica –ya lo hemos visto-. Y con respecto al arte moderno Marcel Duchamp es emblemático.²²⁰ El objeto –y el gesto- crítico del *ready-made* como interrogación hacia lo que es la obra de arte, hace de este movimiento un acto creador. Como objeto –crítica- y como gesto –crítica de la crítica- el *ready-made* es ironía y analogía. Tráigase acá la *Fuente* que es un objeto manufacturado y de uso común como urinario y, a su vez, es un objeto elegido, pensado, firmado y curado como obra de arte. Reunión del arte y del no arte: pone entre paréntesis todas las nociones tradicionales de arte y, asimismo, hace que todo pueda ser arte. La *Fuente*

²¹⁹ *Arte precolombino*, OC VII, p. 83.

²²⁰ Cabe hacer un inciso aquí para mencionar a otro de los emblemas a los que Octavio Paz recurre para su lectura del arte moderno: Rufino Tamayo. Si bien es cierto que Tamayo es caso aparte de las vanguardias europeas y caso aparte del muralismo mexicano, sin embargo para Paz la obra de éste último tiene igualmente el doble gesto moderno-antiguo que lo ubica de manera análoga con la obra de Duchamp. Primero porque: *Este hombre moderno también es muy antiguo*, pues en la pintura de Tamayo lo moderno es lo antiguo; en su oculta antigüedad está su novedad. Y segundo porque: (...) *hay artistas que convierten a la crítica en un absoluto y que, en cierto modo, hacen de la negación una creación –un Mallarmé, un Duchamp-; hay otros que se sirven de la crítica como un trampolín para saltar a otras tierras, a otras afirmaciones (...) Es lo que he llamado, dentro de la tradición moderna de la ruptura, la familia del No y la del Sí. Tamayo pertenece a la segunda.* Es claro que para Paz Tamayo está, entonces, dentro de esta tradición del arte moderno como línea alterna y complementaria a la de Duchamp, ya que su *sí* –como signo crítico- salva a la pintura y la consagra, cito de nuevo: *Toda la inquisición crítica de Tamayo tiende a salvar la pintura, a preservar su pureza y perpetuar su misión de traductora del mundo., en Solitarios e independientes*, OC VII, p. 260 y p. 287 respectivamente.

funciona como metáfora analógica del objeto y funciona como trasgresión irónica del mismo. La *Fuente*, luego, es un acto poético y un acto crítico, une y separa; en definitiva: *es un arma de dos filos*.²²¹ Igual pasa con la fundamental obra de Duchamp el *Gran vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...*, la que Octavio Paz siempre consideró como una gran empresa contradictoria o meta-irónica,²²² pues si bien es cierto que la ironía es su componente central, ésta, asimismo, es una vuelta a la tradición analógica. El no a la tela, el no al óleo y el no al pincel, pero el sí al sentido. O sea, en el *Gran vidrio* la operación ironía está condenada a morderse la cola. La crítica hecha mito o el Mito de la Crítica:

Como Mito de la Crítica, el *Gran vidrio* es pintura de la Crítica y crítica de la Pintura. Es una obra vuelta sobre sí misma, empeñada a destruir aquello mismo que crea. La función de la ironía aparece ahora con mayor claridad: negativa, es la sustancia crítica que impregna a la obra; positiva crítica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito. La ironía es el elemento que transforma la crítica en mito.²²³

En Duchamp la ironía, como dije, se come a sí misma. Otra vez la rueda se atasca. Como nueva obra analógica el *Gran vidrio* viene con su manual de traducción: la *Caja verde*.²²⁴ En este sentido Paz ve a *La novia...* como (...) *una versión del mito venerable de la Gran Diosa, la Virgen, la Madre, la Exterminadora*

²²¹ *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, OC VI, p. 147.

²²² Casi ahí mismo Paz aclara: *la meta-ironía (...) Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa.*, en *ibidem*, p. 133.

²²³ *Ibidem*, p. 180.

²²⁴ La *Caja verde* es un folleto-instructivo, obviamente no retiniano, escrito por Marcel Duchamp, que auxilia en la comprensión, el manejo y la traducción del *Gran Vidrio*.

*donadora de vida. No es un mito moderno: es la versión (visión) moderna del Mito.*²²⁵ La nueva analogía puede leerse incluso en paralelo con la diosa Kali danzando vehementemente sobre el cuerpo inerte de Shiva, de hecho Paz supone que ambos mitos hablan de la circularidad del tiempo: *todo nace del virgen y todo vuelve a ella.*²²⁶ La Virgen postrera. La novia Virgen. Octavio Paz describe prontamente así el *Gran vidrio*:

La última imagen de la Virgen cristiana, la dama ideal de los provenzales y la Gran Diosa de los mediterráneos es *La Mariée mise à un par ses célibataires, même...*²²⁷ El cuadro está dividido en dos partes: arriba la diosa, convertida en un motor, abajo sus adoradores, sus víctimas y sus amantes -no Acteón, Adonis ni Marte sino nueve fantoches uniformados de policías, porteros de hotel y curas. El semen, la esencia vital de los taoístas, vuelto una suerte de gasolina erótica, que se incendia *antes* de tocar el cuerpo de la Novia. Del rito al juguete eléctrico: una bufonería infernal.²²⁸

Una postrera-novia-Virgen que recibe filtrados, por la maquinaria de la composición, los vapores sexuales que los otros producen, poco importa los solteros indecentes y deseantes. De nuevo la circularidad: la Virgen misma engendra el deseo que la desea. La imagen femenina es el medio de la rotación circular porque ella es creación, destrucción y recreación. El *Gran vidrio* integra un indiviso orgánico de plenitud y de vacío, de asonancias y de silencios. De ahí que la función creadora de la crítica en Duchamp se ejercita en el mismo uso

²²⁵ *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, OC VI, p. 172.

²²⁶ *Ibidem*, p. 173.

²²⁷ *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...*

²²⁸ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, p. 196.

del vacío, es decir, del silencio.²²⁹ El uso del silencio en Duchamp incluye una labor demiúrgica y diferenciadora:

En el silencio de Duchamp aparece la primera y más notable diferencia entre la explicación tradicional y la moderna. Una afirma al mito, le da un sustento metafísico o racional; la otra lo pone entre paréntesis. El silencio de Duchamp, no obstante, nos dice algo: no es una afirmación (actitud metafísica) ni una negación (ateísmo) ni una indiferencia (agnosticismo escéptico). Su versión del mito no es metafísica ni negativa sino irónica: crítica.²³⁰

La lectura de Paz sobre el arte moderno va a depender en gran medida de su lectura de *La novia...* porque a partir de ahí postulará que cualquier obra moderna -por irónica que se postule- se debe a los signos y a sus combinaciones -o rotaciones- que nos manifiesta. Para Paz: *Una obra es una máquina de significar.*²³¹ La obra, entonces, sería una vía de la reconciliación con el universo analógico en el que (...) *fluyen los lenguajes y nuestro cuerpo los traduce a otros lenguajes.*²³²

Lenguaje y *presencia*²³³ sería otra manera que Octavio Paz usa para nombrar esta tensión entre la analogía y la ironía. Donde lenguaje está en el

²²⁹ Marcel Duchamp después de 1915 prácticamente guardó *silencio*, es decir se dedicó a jugar ajedrez, pero secretamente estaba trabajando en su gran obra sobre vidrio *La novia...* hasta 1923 año en que la abandonó, esto es, la terminó; luego la expuso.

²³⁰ *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, OC VI, p. 176.

²³¹ *Ibidem*, p. 186.

²³² *La nueva analogía: poesía y tecnología*, OC I, p. 317.

²³³ A propósito de la *presencia* en el arte Dore Ashton escribe: (...) *Paz nos pone en relación con el ambiente intelectual y artístico de nuestro tiempo. Pero su verdadera aportación, creo yo, reside en su voz que resuena remota en el pasado, haciendo del pasado un presente, y profetiza la perdurabilidad del canto -o la obra de arte- y su porvenir, su hacia presencia.* Ashton señala con este *hacia presencia* esta misma idea de Paz de que toda obra de arte trae en su presente su pasado, y de acuerdo

territorio de las correspondencias y presencia en el territorio de las rupturas y *meta-ironías*. Queda claro, igualmente, que la presencia termina por volverse una significación, es decir un lenguaje, pero también queda claro que gracias a esa vuelta el arte moderno existe o tiene sentido. Paz lo explica recurriendo una vez más a Baudelaire:

En Occidente se pasó de la pintura de la presencia a la pintura *como* presencia; quiero decir, la pintura dejó de representar a esto o aquello, dioses o ideas o muchachas desnudas o colinas o botellas, para presentarse ella misma: la pintura no quiere ser representación sino presencia. Baudelaire fue el primero en advertir el cambio y también, el primero en advertir la contradicción. El color, dijo, piensa por sí mismo. Ahora bien, si el color realmente piensa, se destruye como presencia, se transforma en signo. El lenguaje, los signos, no son la presencia sino aquello que la señala, aquello que la *significa*. La pintura moderna vive en esa contradicción entre lenguaje y presencia; más exactamente: vive gracias a ella.²³⁴

Digamos que la pintura *como presencia* es el máximo gesto irónico que llega a tal vértice que se arruina a sí mismo y termina por significar. La *presencia* en el arte es la trasfiguración del presente en lo antiguo y su contemplación. En suma: Analogía e ironía son las premisas implícitas desde la que Paz traza toda una exégesis y un proyecto de lectura del arte moderno. Octavio Paz mira a la obra de arte desde sus soledades y desde sus comuniones; la explora en relación a sus correspondencias y con base en sus rompimientos. Y esto no es más que la poética irónica en busca de *los signos en rotación*, esto es, en búsqueda de la

con Dore ésta sería una de las más importantes contribuciones de Paz en su visión de arte moderno., en Dore Ashton, "A los cuatro vientos", en Enrico Mario Santí (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, op. cit., p. 447.

²³⁴ *Mirador*, OC VI, p. 60.

poética analógica: *La obra de arte no es una cosa: es un abanico de signos que al abrirse y cerrarse nos deja ver y nos oculta, alternativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia que se intercambian en el sentido y en el sin-sentido.*²³⁵ Para Paz todo el arte, incluido el moderno, es un lenguaje y por tanto es un lugar de encuentros.²³⁶ Encuentro, sobre todo como se ha dicho, entre lo moderno y lo antiguo. En la última etapa del tiempo lineal, cuando la misma idea de ruptura entra en crisis, surge el pensamiento analógico,²³⁷ de alguna manera para Paz esto marca el fin del arte moderno y el fin quizá del arte mismo o, por lo menos, el fin de las vanguardias estéticas.²³⁸ Qué nos queda bajo este contexto ahora que *La rebelión se transforma en pasatiempo.*²³⁹ La rebelión se ha hecho un producto vendible y consumible. Toda ínfula bélica tiene un precio. El arte moderno no pudo liberarse de la alienación capitalista, incluso al parecer la estética de lo nuevo fue trazando una relación íntima con el mercado.²⁴⁰ Punto fundamental. Tal cuestión y su replica están expuestas en un

²³⁵ *Ibidem*, p. 66.

²³⁶ O de *encuentros silenciosos* como los llama Fabienne Bradu y que usa para describir no sólo a la forma a la que recurre Paz para nombrar a tales reconciliaciones dentro del arte moderno, sino también para nombrar a su mismo estilo de escritura: *la estricta elocuencia de su prosa para contar sus encuentros más silenciosos.*, en Fabienne Bradu “Encuentros silenciosos”, en Octavio Paz, Héctor Tajonar, *et. al.*, *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, Océano, México, 2009, p. 251.

²³⁷ Pensar en *blanco* o el arte cuyo destino está en el origen.

²³⁸ Para Octavio Paz el arte conceptual e inclusive el arte que está más allá del arte conceptual -expresionismo abstracto, arte pop, minimalismo, etcétera- sigue fundado en la falsa y trasnochada lógica del trasgresión -no se diga el accionismo vienés: Brus, Mühle, Nitsch y sus derivados escatológicos- y en el ya muy gastado culto a lo nuevo -se incluye aquí el ciberarte y el llamado arte pos-humano-. De hecho, y dígame de pasada, Octavio Paz llama a los artistas conceptuales *imitadores* de Duchamp. Véase “El uso y la contemplación” en *Mirador*, OC VI.

²³⁹ *Arte contemporáneo*, OC VII, p. 360.

²⁴⁰ El arte pop escenifica, denodadamente, esta idea del arte como bien de consumo. A sabiendas pues que el mercado siempre ha engullido al arte por más sedicioso que éste sea,

breve pero augural ensayo de Octavio Paz titulado *Presentación de Pedro Coronel* en el que expone con urgencia que primero es necesario regresar a la obra o por lo menos, como lo dice él, sentir *nostalgia* por ella: *Quizá la respuesta consiste en regresar a la obra. Este regreso implica un cambio en la actitud del artista, no sólo ante el mundo y sí mismo sino sobre todo frente a su trabajo.*²⁴¹ Y una vez vuelto a esta olvidada realidad pictórica, lo segundo sería, recuperar todas sus analogías – todos sus sentidos en el doble sentido del término: los que iluminan y los que ocultan- y el ejemplo de esto es la obra de artista Pedro Coronel:

Este joven artista mexicano pinta porque se propone *decir*. Para Coronel la pintura es significación, esto es, materia trasfigurada por la creación humana. Por otra parte, sabe que las significación, mejor dicho: las significaciones, no consisten en aquello que el artista quiere decir sino en lo que la obra realmente dice. Las significaciones brotan tanto de la voluntad de artista como de la del espectador: ambas se entrecruzan en la obra. (...) No cualquier espacio sino el territorio de elección de la mirada, el campo de gravitación del *reconocimiento*. La obra es ese lugar abierto que hace posible la conjunción de las miradas; pero es un lugar que nunca alcanzamos del todo: se abre a los ojos y no lo tocamos. Siempre más allá: la distancia constituye a la obra. (...) La obra tiene vida propia, una vida que no es la del artista ni del que la mira; por eso puede ser contemplada indefinidamente por las sucesivas generaciones de los hombres. Los significados de la obra no se agotan en lo que significa para éste o para aquél. La obra se niega al consumo, pero gracias a la distancia, se abre a la comprensión.²⁴²

los artistas pop –Rauschenberg, Warhol- se anticiparon a ello. En este sentido Compagnon afirma: *el arte pop le sacó provecho al fin del arte.*, en Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, *op. cit.*, p. 88.

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 360-361.

²⁴² *Ibidem*, p. 361.

El que la obra se abra a la comprensión significa que se abra a la contemplación, ya que contemplar es leer la obra como signo o metáfora. Proponer mirar a la obra como objeto comprensivo y contemplativo es proponer mirarle como un puente que une extremos. Fin de la ironía y fin del arte moderno como tal:

El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea esta la presencia o la vacuidad. Escribo *hacia el descubrimiento* porque en una sociedad como la nuestra el arte no nos ofrece significados ni representaciones: es un arte en busca del significado. (...) Este arte de la contemplación rescataría la noción de *obra* sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser *puente* entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo.²⁴³

La visión, salida y retorno del arte como contemplación que Paz augura ya la había planteado en su lectura del arte precolombino y particularmente en su lectura de la *Coatlicue Mayor* como diosa, demonio y obra de arte. La *Coatlicue* aparte de encarnar la suerte que el México antiguo vivió²⁴⁴ y aparte de resumir en la concepción religiosa náhuatl el papel de la diosa madre en su doble visión

²⁴³ *Mirador*, OC VI, p. 54.

²⁴⁴ Como se sabe la *Coatlicue Mayor* la desenterraron por primera vez a finales del siglo XVIII, sin embargo poco tiempo después la volvieron enterar en el mismo sitio en que la habían encontrado. En 1804, por petición de Alexander von Humboldt, las autoridades en cargo nuevamente la volvieron a *exhumar* pero, una vez satisfecha la curiosidad del alemán, fue otra vez soterrada. Y no fue hasta después de la Independencia cuando definitivamente la desenterraron; no obstante corrió casi con la misma suerte, pues fue prácticamente olvidada. Finalmente a mediados de 1960 ocupó el lugar central que ahora tiene en el Museo Nacional de Antropología e Historia.

de creación y destrucción; asume, por su misma condición, este carácter de signo o puente. Paz escribe:

La civilización mesoamericana, como otras tantas, no conoció la experiencia estética pura; quiero decir, lo mismo ante el arte popular y mágico que ante el religioso, el goce estético no se daba aislado sino unido a otras experiencias. La belleza no era un valor aislado (...) El arte no era un fin en sí mismo sino un puente o un talismán. Puente: la obra de arte nos lleva del aquí de ahora a un allá en otro tiempo. Talismán: la obra cambia la realidad que vemos por otra: Coatlicue es la tierra, el sol es un jaguar, la luna es la cabeza de una diosa decapitada. La obra de arte es un medio, un agente de transmisión de fuerzas y poderes sagrados, *otros*. La función del arte es abrirnos las puertas que dan al otro lado de la realidad.²⁴⁵

¿Un retorno al arte religioso, popular y mágico? No sé, pues en el arte religioso, popular y mágico no hay revoluciones estéticas –sólo hay herencias- y lo que Paz vislumbra con esto es, de alguna manera, un cambio. Sí, se ha dicho, hay una vuelta a la tradición, pero vinculada con su presente complejo. Por otro lado, el paso del arte *como en sí* al arte como contemplación entraña un gesto mucho más profundo que la simple búsqueda de la novedad, ya que el arte como contemplación intenta devolverle al objeto su animación universal. El objeto artístico ampliado a su máxima expresión analógica. Y esto precisamente es para Paz una de las misiones que hay que restituir en el arte: su facultad de enlace con algo que está más allá de él. En consecuencia, ver el objeto artístico con los ojos de la contemplación conlleva ver a la realidad de forma distinta. En

²⁴⁵ *Arte precolombino*, OC VII, pp. 82-83.

definitiva el arte de la contemplación es sacrificial porque traza un camino en el que el objeto se queda a medias y muere a gracia de transfigurarse en *otra* cosa.

El espacio al que se inscribe Octavio Paz dentro de esta vasta cosmografía del arte moderno no es sólo el de la búsqueda de las *disyunciones*, sino el de la pesquisa de las *conjunciones*. Digamos que Paz sugiere que el arte vuelva a embestirse de su elemento analógico-apoteósico. Ante la desacralización del arte y la sacralización del artista,²⁴⁶ Paz invierte los términos: la sacralización del arte y la desacralización del artista. La idea es que obra de arte moderna ya no sólo consista en ser un gesto crítico, un autógrafo o una mercancía, sino un puente. ¿Seguirá siendo moderna la obra? Otra vez no sé, pero al menos es una posible salida a la paradoja moderna de la reiteración de lo nuevo. No es la disolución de lo nuevo es sólo su unión con lo viejo y, por consiguiente, fin del mito del desarrollo del arte. Es un hecho, luego, que a lo que Octavio Paz apunta es al encuentro eternamente fértil entre la analogía y la ironía. Estamos, y así acabo con esta parte, ante la reconciliación entre el mundo precolombino y la posvanguardia.²⁴⁷

²⁴⁶ Sobre esto Compagnon escribe: *La desacralización del arte culmina curiosamente en el artista como fetiche, pues éste representa, con su propia persona, con su cuerpo, todo lo que queda como criterio del arte (...) La obra consiste en la firma, cosa que hace del artista el lugar del arte.*, en Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, op. cit., pp. 94-95.

²⁴⁷ Con algo de humor -negro- y sabiduría Donald Sutherland así describe no sólo a la persona de Octavio Paz, sino a su misma interpretación de la literatura, del arte y de la modernidad. El prefijo *pos* no como después sino como repliegue al prefijo *pre*. Véase en Donald Sutherland, "Excursiones, incursiones y retornos de un cráneo de azúcar" en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, op. cit.

E). Amor, erotismo; ética

La cuestión del amor y la cuestión del erotismo se hallan presentes a lo largo de la obra de Octavio Paz y, a partir de este sesgo, *La llama doble*²⁴⁸ vendrá a ser el vértice de sus reflexiones sobre el tema. Si bien en cierto que ya desde el apéndice “Dialéctica de la soledad” de *El laberinto de la soledad*²⁴⁹ y continuando en *Conjunciones y disyunciones*²⁵⁰ Paz presenta, de alguna forma, lo que conformará su erótica,²⁵¹ no será hasta en *La llama doble* donde la idea del amor, del sexo y del erotismo vendrán a configurarse como parte importante de su

²⁴⁸ Cfr. *La llama doble*, OC X.

²⁴⁹ Cfr. *Pasados*, OC VIII.

²⁵⁰ Cfr. *Conjunciones y disyunciones*, OC X. Por otra parte no hay que omitir que en ensayos como “Un más allá erótico Sade”, “Cárceles de la razón” y “La mesa y el lecho: Charles Fourier” completan la reflexión de Paz sobre el erotismo, el amor y la ética. Estos tres últimos incluidos en *Pan, Eros, Psique*, OC X.

²⁵¹ O sea: el amor y el erotismo como consideración filosófica y crítica. Ahora, como es sabido, el tema del amor y del erotismo a Paz no sólo le interesó en aspecto reflexivo, ya que también fue una constante primordial en su obra poética desde su inicial poemario *Luna silvestre* hasta su final cantata “Carta de creencia” incluida esta última en *Árbol adentro*. Pasando incluso por algunos de sus poemas en prosa de *¿Águila o sol?*. Véase en *Primera instancia. Poesía*, OC XIII, *Árbol adentro*, OC XII y *Libertad bajo palabra*, OC XI. Respectivamente.

visión poética del mundo. Y si se ha dicho antes que la visión poética de Paz está atravesada necesariamente por la proposición de hacer de la vida un acto poético, es decir, de hacer de la poesía una experiencia capaz de cambiar al mundo y al hombre, entonces *La llama doble* vendrá a configurarse más como un libro sobre ética que sobre erótica o, mejor, como un libro sobre ética-erótica.

Persisto en esto: en Octavio Paz la poesía –como este acto de *transformación* de la *vida*²⁵² y el amor son uno. Y si en la poesía acontece el doble enlace de la libertad en la necesidad y de la necesidad en la libertad, en el amor igual sucede. Y si en la poesía se da ese juego perenne de los opuestos, en el amor también se da. Pero además, si a la poesía se le concibe como una metáfora del lenguaje, al amor se le concebirá como una metáfora de la sexualidad. Y, por último, si a la poesía se le erige como una de las vías alternas ante el fin de las *metahistorias*, al amor de igual forma se le erigirá. *La llama doble*, en este sentido, no es una historia del amor,²⁵³ aunque pueda parecerlo en algunas ocasiones, es más bien

²⁵² Tal y como Breton lo postula cito: Transformemos el mundo, *dijo Marx*; cambiemos la vida, *dijo Rimbaud*. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una, en André Breton, “Discurso en el congreso de escritores”, en *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 180.

²⁵³ Incluso así lo sugiere la misma estructura del libro: desde el primer capítulo en el que se establecen digamos lo prolegómenos al marcar las diferencias entre la sexualidad, el erotismo y el amor, pasando después por el análisis de las circunstancias históricas que hacen posible el surgimiento del amor cortés, hasta las conclusiones que cierran con el análisis acerca de la mercantilización del cuerpo. De hecho Enrico Mario Santí sugiere que la estructura y la estrategia de *La llama doble* es muy semejante al de *El laberinto de la soledad*, escribe: Como El laberinto de la soledad, el libro consta de nueve capítulos –dos de introducción al tema, tres sobre la historia del amor en sus representaciones culturales, mayormente literarias, tres sobre su manifestación (...) en el mundo moderno, y una conclusión- La analogía con el libro de medio siglo es justa y pertinente: se trata de una investigación sobre la historia del amor, dividida en “prehistoria”, (...) origen, apogeo, actual decadencia y maneras de rescatarlo., en Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 381

uno de los últimos esfuerzos de Octavio Paz para otorgarle a la poesía y al amor un lugar en el mundo actual o un lugar en el ocaso del proyecto de la modernidad. Ocaso que se traduce en crisis ambiental, crisis política, crisis económica, crisis del lenguaje, pero ante todo, crisis moral. Sentado esto, Paz piensa que el amor es una de las vías para recobrar el sentido de lo humano.²⁵⁴ La pregunta, entonces, es: ¿cuál es el papel del amor en la imagen finisecular y postsecular del mundo? Esta cuestión se convertirá en el centro y en el eje de la reflexión de Octavio Paz. Cuestión que será rastreada desde el comienzo de la aparición del amor que surge, de acuerdo con Paz, a partir propiamente de la constitución y de la construcción de la subjetividad femenina, esto es, que surge cuando la mujer deja de asumirse como objeto sexual y se edifica como sujeto amoroso.²⁵⁵ El amor comienza con la posibilidad de la elección de la mujer o, en otras palabras, el amor comienza como el acto inseparable del ejercicio de la libertad femenina.²⁵⁶ Obviamente este hecho vendrá a trastocar, en Occidente, la idea del matrimonio y la misma idea de sociedad, ya que después del

²⁵⁴ En una nota del primer apartado de este escrito decía yo que el surrealismo siempre fue vigente en Paz y ahora nuevamente lo confirmo, pues no hay más vocación surrealista que profesar que la regeneración de la política implica necesariamente la renegación del amor, Octavio Paz lo expone así: *Si nuestro mundo ha de recobrar su salud, la cura debe ser dual: la regeneración política incluye la resurrección del amor. Ambos, amor y política, dependen del renacimiento de la noción que ha sido el eje de nuestra civilización: la persona.*, en *La llama doble*, OC X, p. 319.

²⁵⁵ Paz apuntala: *la historia del amor es inseparable de la historia de la libertad de la mujer.*, en *Ibidem*, p. 259. Y, como ya se ha mencionado en muchos otros sitios, tesis que Paz recupera y recrea de Denis de Rougemont de *El amor y occidente*. Véase en Denis de Rougemont, *El amor y occidente*, Kairós, Barcelona, 2006.

²⁵⁶ Muchos años antes Octavio Paz lo había formulado de este modo: *La mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone; por tanto, sólo puede elegir rompiendo consigo misma. El amor la ha transformado, la hecho otra persona, suelen decir de las enamoradas. Y es verdad: el amor hace otra a la mujer, pues si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser.*, en *Pasados*, OC VIII, p. 180.

nacimiento del amor será la voluntad la que estará puesta en escena. En el descollante ensayo “La mesa y el lecho: Charles Fourier” Paz escribe: *En la historia de Occidente el amor ha sido la potencia secreta y subversiva: la gran herejía medieval, el disolvente de la moralidad burguesa, el viento pasional que mueve (conmueve) a los románticos y llega hasta los surrealista.*²⁵⁷ Digámoslo así: el amor surge, irremediamente, como una trasgresión. Trasgresión en dos sentidos: primero como metáfora, trasfiguración o rito, y segundo como rebelión o expresión libertaria. Lo primero es consecuencia de nuestra *naturaleza* humana, pues por la cultura la sexualidad se complejiza y acaba por ser otra: erotismo, amor.²⁵⁸ Y lo segundo es producto la revuelta erótico poética que acontece en el siglo XII bajo el signo de lo que se conoce como *amor cortés*, Paz lo detalla de esta forma:

La aparición del amor cortés sería inexplicable sin la evolución de la condición femenina. Este cambio afecto sobre todo a las mujeres de la nobleza, que gozaron de mayor libertad que sus abuelas en los siglos oscuros. Varias circunstancias favorecieron esta evolución. Una fue de orden religioso: el cristianismo había otorgado a la mujer una dignidad desconocida en el paganismo. Otra, la herencia germánica: ya Tácito había señalado con asombro que las mujeres germanas eran mucho más libres que las romanas. Finalmente, la situación del mundo feudal. El matrimonio entre los señores no estaba fundado en el amor sino en intereses políticos, económicos y estratégicos. En ese mundo en perpetua guerra, a veces en países lejanos, las ausencias eran frecuentes y los señores tenían que dejar a sus esposas el gobierno de sus tierras. La fidelidad entre una y otra

²⁵⁷ Pan, *Eros, Psique*, OC X, p. 93.

²⁵⁸ Sobre esta singularidad humana Octavio Paz en “Un más allá erótico: Sade” anota: (...) *nada más natural que el deseo sexual; nada menos natural que las formas en que se manifiesta y se satisface.*, en Pan, *Eros, Psique*, OC X, p. 43.

parte no era muy estricta y abundan los ejemplos de relaciones extraconyugales.²⁵⁹

Y serán los poetas de Provenza los que difundirán esta imagen del amor.²⁶⁰ La poesía se unirá al amor, para configurarse como uno de los ideales más dignos al que puedan arribar los seres humanos. La búsqueda de la felicidad amorosa estará muy por encima de los deberes políticos y sociales. Incluso para Paz lo propio del amor cortés es que siempre se mantuvo al margen del matrimonio y de la Iglesia, conservando incólume su experiencia íntima. Por eso y desde entonces: *Defender al amor ha sido siempre una actividad antisocial y peligrosa.*²⁶¹ La vindicación de amor no como un mero sentimiento, cosa que ha existido siempre, sino como una alternativa ética ante los embates de la astucia histórica, pasará incólume desde Dante hasta los surrealistas y manifiestamente lo heredará Paz. De igual forma sabemos que la poesía es un ejercicio de trasgresión o, en otros términos, de libertad, ya que ella sólo tiene sentido en el instante que encara al lenguaje, esto es, sólo en el momento en que: *La poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción.*²⁶² El erotismo estará ligado con la poesía de la misma manera que la sexualidad está ligada con el lenguaje. Ahora bien, para establecer la diferencia que Octavio Paz hace entre el erotismo y el amor –asumiendo que no es fácil diferenciarlos– traigo acá dos citas, uno: (...) *el amor hace del objeto erótico un sujeto con albedrío; el*

²⁵⁹ *La llama doble*, OC X, p. 258.

²⁶⁰ Y según Paz tres son los componentes de poesía provenzal: *La mayor parte de los poemas tiene por tema el amor; este amor es entre hombre y mujer; los poemas están escritos en lengua vulgar.*, en *Ibidem*, p. 257.

²⁶¹ *Pasados*, OC VIII, p.

²⁶² *La llama doble*, OC X, p. 214.

erotismo convierte al ser deseado en un signo que es parte de un conjunto de signos.²⁶³ Y dos: El erotismo puede ser religioso (...); el amor siempre es humano.²⁶⁴ Luego, el amor necesita de (...) la realidad más real²⁶⁵ llamada el cuerpo.²⁶⁶ Y más exactamente llamada cuerpo amoroso, ya que éste comprende a la noción del alma.²⁶⁷ En consecuencia el amor nunca es religioso; es humano. El erotismo, en extenso, implica una descorporalización o el cuerpo sólo es un signo en juego, en este aspecto la santa y el libertino²⁶⁸ no son sujetos amorosos son objetos eróticos, ya que ambos lo que buscan es inmolar al cuerpo o ponerlo en juego. Paz lo dice así: *Unos y otros se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y con sus pesadillas:*

²⁶³ Pan, *Eros, Psique*, OC X, p. 97. Ahí, pero un poco más adelante Paz menciona algunas otras diferencias entre el amor y el erotismo, por ejemplo dice: *El primero (el amor) es histórico (...) aparece sólo en ciertos grupos y civilizaciones. El segundo es una nota constante en todas las sociedades humanas.* Por otra parte señala que el amor es individual en tanto que el erotismo es colectivo: *El erotismo tiende a enaltecer no el carácter único del objeto erótico sino sus singularidades y excentricidades –y siempre en beneficio de algún poder o principio genérico, como la naturaleza o las pasiones. El amor (en cambio) es el reconocimiento de que cada persona es única.,* en *ibidem*, p. 98. Lo que está entre paréntesis es mío.

²⁶⁴ *La llama doble*, OC X, p. 267.

²⁶⁵ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, p. 120.

²⁶⁶ Al contrario del concepto del amor en Platón, Octavio Paz no asume la tesis de la idea del amor como separación del cuerpo, ni del amor como representación de lo bello en abstracto que está más allá del cuerpo-alma y que define a cada ser humano en concreto. Véase en Platón, “Banquete”, en *Diálogos III*, Gredos, Madrid, 1997.

²⁶⁷ Ante la complejidad semántica que del concepto *alma* y sus derivados Paz en *Conjunciones y disyunciones* opta por usar el signo vacío: *no-cuerpo*, entendiendo por este la significación negativa de cuerpo. En lo siguiente usaré *alma* como sinónimo de *no-cuerpo* y viceversa. Véase en Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, OC X.

²⁶⁸ Incluso el filósofo -moderno- nace con la consigna de negar al cuerpo. Por lo menos así lo cree Ramón Xirau cuando escribe: *Con el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo XVII, el hombre occidental empieza a preocuparse más por el no cuerpo que por el cuerpo, y así, el idealismo cartesiano, hace prácticamente imposible (inconcebible) la resurrección de los cuerpos (...)* *La filosofía de Occidente tiende a descorporalizarse –no necesariamente a desmaterializarse- a partir de un idealismo que Descartes no previó ni deseo.,* en Ramón Xirau, “El hombre: ¿cuerpo y no-cuerpo?”, en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz, op. cit.*, p. 254.

con su realidad.²⁶⁹ Pero la característica que definirá particularmente al amor va hacer la relación interpersonal, que está más allá del erotismo y de la misma sexualidad. El amor transfigura al erotismo, porque ni el concepto cuerpo/no-cuerpo, ni el concepto de persona, ni menos el concepto de libertad existe dentro este último. En consecuencia el amor será la metáfora de la expresión humana más cercana a la totalidad, a diferencia del erotismo o la mística que nunca consigue su plena realización –o sólo la consigue en la muerte.²⁷⁰ Acto seguido se puede colegir que para Paz la distancia entre el erotismo y la mística es casi nula, ya que:

El acto que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la conciencia fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada.²⁷¹

²⁶⁹ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, p. 120.

²⁷⁰ Para Georges Bataille la apoteosis del erotismo, que necesariamente surge desde el terreno de la violencia, es la muerte o el fin de la discontinuidad o el principio de la continuidad. Bataille así lo argumenta: *Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación. Pero reflexionemos sobre los pasos de la discontinuidad a la continuidad de los seres ínfimos. Si nos remitimos a la significación para nosotros de estos estados, comprendemos que arrancar al ser de la discontinuidad es siempre lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte que, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos en ver durar el ser discontinuo que somos.*, en Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 1997, p. 30.

²⁷¹ *La llama doble*, OCX, p. 279.

La mística y el erotismo niegan al cuerpo y al *no-cuerpo*; el amor no, los afirma. Y aquí sigo de nuevo textual a Paz: *El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos- no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.*²⁷² Se deduce de aquí que: uno: el amor es libre *necesariamente*, en tanto que el erotismo siempre es fatal; y dos: el amor requiere del erotismo, como el erotismo requiere de la sexualidad.

Explico la primera afirmación: dije “libre *necesariamente*” porque en el amor se cruza el destino –y esto sería la otra idea complementaria del amor en Paz- a diferencia del erotismo que siempre es predestinado. En el amor se conjuga la libertad y la necesidad, en otras palabras el amor es *azar objetivo*.²⁷³ O: *El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad.*²⁷⁴ Para abonar en claridad en torno a esto, tomaré completa la vivencia amorosa –concreta- que Octavio Paz comparte y expone en *Vislumbres de la India*:

Una mañana –azar, destino, afinidades electivas o como quiera llamarse a esos encuentros- me crucé con Marie José. Ella había dejado Delhi unos meses antes y yo ignoraba su paradero, como ella el mío. Nos vimos y, más tarde, decidimos volver juntos a la India. Recuerdo que una noche, un poco antes de mi salida de París, le conté a André Breton mi sorprendente encuentro y él me contestó citándome cuatro versos de un misterioso poema de Apollinaire (*La gitana*):

²⁷² *Ibidem*, p. 229.

²⁷³ El *azar objetivo* es la tesis a través de la que André Breton explica su teoría sobre el amor, la que, como se verá, Octavio Paz asume íntegra. Véase en André Breton, *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2003.

²⁷⁴ *Excursiones/Incursiones*, OC II, p. 211.

Sabiendo que nos condenamos
en el camino nos amamos;
lo que nos dijo la gitana
lo recordamos abrazados.

Nosotros, Marie José y yo, no obedecemos al oráculo de una gitana y nuestro encuentro fue un reconocimiento. Ciertamente, vivir es una condena pero asimismo es una elección, es determinismo y es libertad. En el encuentro de amor los dos polos se enlazan en un nudo enigmático y así, al abrazar a nuestra pareja, abrazamos a nuestro destino. Yo me buscaba a mí mismo y en esa búsqueda encontré a mi complemento contradictorio, a ese tú que se vuelve yo: las dos sílabas de la palabra *tuyo*...²⁷⁵

El amor es el encuentro de dos fuerzas, ambas imprescindibles para su realización. Y no se puede decir que la libertad se impone a la necesidad, ni a la inversa, porque en cruce amoroso (...) *ninguno de nosotros podría afirmar con entera certeza si ese encuentro fue fortuito o necesario. Los más diríamos que, si fue fortuito, tenía toda la fuerza inexorable de la necesidad; y, si fue necesario, poseía la deliciosa determinación de lo fortuito.*²⁷⁶ Y en extenso en eso reside el misterio del amor. Cito otro ejemplo legible que ayuda aún más para entender el concepto del *azar objetivo* tomado de “El lucero del alba” de la *Llama doble*:

Camino sin rumbo fijo por una calle cualquiera y tropiezo con una transeúnte; su figura me impresiona; quiero seguirla, desaparece en una esquina y un mes después, en la casa de un amigo o a la salida de un teatro o al entrar en un café, la mujer reaparece; sonrío, le hablo, me responde y así comienza una relación que nos marcará para

²⁷⁵ *Vislumbres de la India*, OC X, p. 376.

²⁷⁶ *Excursiones/Incuriones*, OC II, p. 211.

siempre. (Y agrega Paz) Hay mil variantes del encuentro pero en todas ellas interviene un agente que a veces llamamos azar, otras casualidad y otras destino o predestinación. Casualidad o destino, la serie de estos hechos objetivos, regidos por una casualidad externa, se cruzan con nuestra subjetividad, se inserta en ella y se transforma en una dimensión de lo más íntimo y poderoso en cada uno de nosotros: el deseo. Breton recordó a Engels y llamó a la intersección de las dos series, la exterior y la interior: *azar objetivo*.²⁷⁷

Para la segunda aseveración parto de la siguiente tesis de Paz: *No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad. Pero la cadena se rompe en sentido inverso: amor sin erotismo no es amor y erotismo sin sexo es impensable e imposible*²⁷⁸

Comenzaré por el segmento último de la afirmación, es decir, cuando *la cadena se rompe*. Entonces, el sexo se basta por sí mismo. El sexo puede realizarse prescindiendo del dispositivo erótico. El fin único del sexo es la reproducción. Por su parte el erotismo puede desplegarse sin el amor. Al erotismo le basta sólo un objeto -o una representación como es el caso del fetichismo- para consumarse o consumirse. Sin embargo, el amor es imposible separado o ajeno del erotismo, como éste último es impensable sin la sexualidad. Esto nos lleva a algo fundamental, que soporta toda la ética-erótica de Octavio Paz, y es el axioma de la persona amada viva -de carne y hueso-, única, necesaria, insustituible e irremplazable y que es un sujeto inserto en un tiempo y en un espacio específico y que por lo mismo se le ama de manera libre y exclusiva.²⁷⁹

De acuerdo a esto, Paz formula cinco elementos constitutivos del amor.

²⁷⁷ *La llama doble*, OC X, pp. 302-303. Lo que está entre paréntesis es mío.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 276.

²⁷⁹ *Exclusivo* denota el sentido profundo e intrínseco de la fidelidad. Octavio Paz lo dice diáfano: *Para nosotros la fidelidad es una de las condiciones de la relación amorosa.*, en *ibidem*, p. 238.

-Elección y exclusividad. Correlativa a la reciprocidad -me aman porque amo- y la diferencia con el erotismo consiste en que el amor transita del apetito de posesión a la inapetencia de la entrega. Este principio en sí es una incógnita, pues es imposible explicar por qué se ama a una persona y no a otra, pero gracias a este gesto de elección el objeto se transforma en sujeto.

-Obstáculo y trasgresión. El amor es trasgresión hacia los obstáculos sociales, raciales, étnicos, económicos y demás. Para que se realice el amor es necesario mellar la interdicción.

-Dominio y sumisión. Si en el amor el amante escoge voluntariamente a la amada y viceversa, ese acto envuelve el acatamiento de él a ella y de ella a él. Dice Paz: *La paradoja de la servidumbre reposa sobre otro misterio: la transformación del objeto erótico en persona lo convierte inmediatamente en sujeto dueño de su albedrío.*²⁸⁰

-Fatalidad y libertad. Otra vez Paz: *El amor es atracción involuntaria hacia una persona y voluntaria aceptación de esa atracción.*²⁸¹ Ya se dijo, el amor tiene como condición la libertad.

-Cuerpo y alma. Atracción física hacia ese cuerpo y atracción espiritual. Sigo con Paz: (...) *el amor exige como condición previa la noción de persona y ésta la de un alma encarnada en un cuerpo.*²⁸² Ni Platón, ni Bataille. Ni la

²⁸⁰ *Ibidem*, pp. 288-289.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 289.

²⁸² *Ibidem*, p. 291.

afirmación del cuerpo –hasta la muerte- por encima del alma, ni la valoración del alma por encima del cuerpo.²⁸³

Al final Octavio Paz resume a tres las anteriores cinco nociones: *La exclusividad, que es el amor a una sola persona; la atracción, que es la fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo.*²⁸⁴ Exclusividad, atracción y persona. Pero así sean cinco o tres las tesis, Paz asume que la idea del amor en el tiempo de *laxismo* que ahora se padece, en el tiempo en que *nuestros resortes morales se han entumecido*²⁸⁵ y en el tiempo en que el amor es un pasatiempo monetario es, preocupantemente, poco sostenible. Las preguntas son: ¿cómo amar a *otro* si ese *otro* no es capaz de detentar la dignidad ontológica que supone el amor?, ¿cómo amparar una ética-erótica en el contexto de las sociedades actuales de Occidente habitadas, como dice D. H. Lawrence –otro eximio teórico del amor- por: (...) *esos seres incompletos, que andan en dos pies y que degradan el único misterio que les resta: el sexo.*²⁸⁶ De acuerdo con Paz la vida contemporánea ha marcado aún más nuestra escisión. La soledad está por encima de la comunión. Y si el amor no tiene importancia, entonces, el concepto persona que es lo que dignifica a hombres y a mujeres tampoco la tiene. Es así que, una vez que la vida actual ha menguado a nada la idea de persona como unicidad, se eclipsa el alma y el cuerpo decae en mero objeto o artefacto. Se asola, se derruye: (...) *la naturaleza sagrada de cada persona.*²⁸⁷ En breve: la idea del amor como expresión soberana

²⁸³ *Ibidem, passim*, pp. 280-293.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 293.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 311.

²⁸⁶ D. H. Lawrence, *La serpiente emplumada*, Losada, Madrid, 2005, p. 143.

²⁸⁷ *La llama doble*, OC X, p. 318.

de la libertad es aquello que está cayendo en el olvido en nuestro tiempo y el olvido del amor es justamente el olvido de lo humano. Octavio Paz de forma adusta deja clara su posición:

Aunque el amor sigue siendo el tema de los poetas y novelistas del siglo XX, está herido en su centro: la noción de persona. La crisis de la idea del amor, la multiplicación de los campos de trabajo forzado y la amenaza ecológica son hechos concomitantes, estrechamente relacionados con el ocaso del alma. La idea del amor ha sido la levadura moral y espiritual de nuestras sociedades durante un milenio. Nació en un rincón de Europa y, como el pensamiento y la ciencia de Occidente, se universalizó. Hoy amenaza con disolverse; sus enemigos no son los antiguos, la iglesia y la moral de abstinencia, sino la promiscuidad, que lo transforma en pasatiempo, y el dinero, que lo convierte en servidumbre. Si nuestro mundo ha de recobrar la salud, la cura debe ser dual: la regeneración política incluye la resurrección del amor. Ambos, amor y política, dependen del renacimiento de la noción que ha sido eje de nuestra civilización: la persona. No pienso en un imposible regreso a las antiguas concepciones del alma; creo que, so pena de extinción, debemos encontrar una visión del hombre y de la mujer que nos devuelva la conciencia de la singularidad y la identidad de cada uno. Visión a un tiempo nueva y antigua, visión que vea, en términos de hoy, a cada ser humano como una criatura única, irrepetible y preciosa. Toca a la imaginación creadora de nuestros filósofos, artistas y científicos redescubrir no lo más lejano sino lo más íntimo y diario: el misterio que es cada uno de nosotros. Para reinventar al amor, como pedía el poeta, tenemos que inventar al hombre.²⁸⁸

Quiérase o no, Octavio Paz hace vigentes las preguntas añejas de la filosofía: las preguntas sobre el origen y el destino del ser humano. Y de inicio a fin *Y a pesar*

²⁸⁸ *Ibidem*, pp. 319-320.

de todos los males y todas las desgracias, siempre buscamos querer y ser queridos.²⁸⁹ En consecuencia, *La llama doble* vendrá a ser el último esfuerzo –del último de los surrealistas– por la construcción de una sociedad fundada en el amor. ¿Una quimera? No sé. Pero aprovecho, para iluminar un poco esta tentativa de Paz, la reflexión que hace Víctor Sosa a propósito de las conquistas y los afanes del surrealismo, dice: (...) *en efecto sus logros fueron menores que sus proyecciones y sus anhelos: ni cambiaron la vida (Rimbaud), ni transformaron al mundo (Marx), ni superaron la insuperable contradicción de los opuestos, pero sí flexibilizaron la relación entre ellos y dismantelaron la ya endeble y deteriorada barrera entre arte y vida al punto de que ambas nociones se confundieran.*²⁹⁰ Los verbos *flexibilizar* y *dismantelar* son los que podrían indicar algo sobre la realidad y el deseo en *La llama doble*, en efecto, el deseo está muy por debajo de la realidad, no obstante, gracias a ese nimio deseo, la realidad poco a poco irá flexibilizando y dismantelando sus posiciones.²⁹¹

Ciertamente han muerto la idea de utopía y, si no, por lo menos está harto desacreditada. El alegato del amor de Octavio Paz, en el que *La llama doble* domina como la cresta de todas sus anteriores cavilaciones sobre el tema, hay

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 350

²⁹⁰ Víctor Sosa, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, México, 2000, p. 25.

²⁹¹ Entre el deseo y la realidad existen vasos comunicantes, a propósito de lo que señala José de la Colina sobre Paz –a diferencia de Buñuel– cuando afirma: *En la poesía y la prosa de Paz se encuentran abundantes y continuas imágenes de felicidad, de comunión y concordia de hombre con el mundo. El amor humano es principalmente, aun entre contrarios, una fausta ceremonia de unión: unión del hombre con la mujer, unión de la pareja con las fuerzas del mundo, y unión incluso en el espacio desunido de las ciudades. Unión que, aun cuando llega ser lucha, es también fiesta.*, en José de la Colina, “Buñuel/Paz: vasos comunicantes”, en Octavio Paz, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*, FCE, México, 2012, p. 26.

que leerle, luego, como un ideal literario/filosófico. Es un hecho que el amor es esencial en la vida y por lo mismo puede proponerse como *otra* mirada ante *la imagen del mundo* que constituye al hombre moderno²⁹² El amor se hace y se deshace por voluntad, y la modernidad ha alimentado su creación y su destrucción; creación porque ha pugnado por su rebelión y destrucción porque se ha hecho de éste un producto y un eslogan publicitario y económico. La vida actual propicia el abandono del amor, la poesía pugna por su *presencia*. La poesía y el amor, por lo menos en términos más modestos e individuales –pero no por ello menos importantes- serán los medios con los que logremos trascender la realidad de todos los días y los medios con los que podamos encontrar alguna salida hacia *otra* parte.

Ahora, en el sentido de ir hacia *otra* parte, el concepto de *comphatía*, es fundamental.²⁹³ Para esto hay que subrayar antes que toda metáfora tacha siempre aquella realidad que la origina y va más allá de ella, y el ir *más allá* se entiende como la nueva realidad dada. Así, si el erotismo es la metáfora de la sexualidad, el amor vendría a ser la metáfora del erotismo y la *comphatía* –cima de las representaciones- se configuraría como la metáfora del amor.²⁹⁴ Después

²⁹² Aludo ante todo a Heidegger y lo aludo específicamente cuando habla sobre el acaecimiento del quinto fenómeno de la era moderna: la *desdivinización* y agrega: *Cuando esto ocurre es que los dioses han huido.*, en Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1997, p. 76.

²⁹³ A pesar de que Octavio Paz cuando escribe *La llama doble* tiene casi ochenta años al tema de la *comphatía* realmente le dedica muy pocas hojas en comparación a las hojas –y a las horas- que invierte en y sobre el tema del amor y del erotismo; admito que ello me parece casi un infortunio.

²⁹⁴ Dentro de las tonalidades del sentir amoroso está además la piedad, por ejemplo Octavio Paz advierte que: *El amor filial, el fraternal, el paternal y el maternal no son amor: son piedad, en el sentido más antiguo y religioso de esta palabra.*, en *La llama doble*, OC X, p. 278. Y piedad, porque su sentir amoroso hacia el *otro* es involuntario.

de la *comphatía*, la muerte. Para explicar la idea de *comphatía* Paz recurre a *Las metamorfosis* de Ovidio específicamente al libro VIII y particularmente a la historia de Filemón y Baucis.²⁹⁵ Retomo partes de la versión que hace Paz de este mito:

Júpiter y Neptuno recorren Frigia pero no encuentran hospitalidad en ninguna de las casas adonde piden albergue, hasta que llegan a la casa del viejo, pobre y piadoso Filemón y de su anciana esposa Baucis. La pareja los acoge con generosidad, les ofrece un lecho rústico de algas y una cena frugal (...). Poco a poco los viejos descubren la naturaleza divina de sus huéspedes y se prosternan ante ellos. Los dioses revelan su identidad y ordenan a la pareja que suban con ellos una colina. Entonces, con un signo, hacen que las aguas cubran la tierra de los frigios impíos y convierten en pantano sus casas y sus campos (...) Entonces Júpiter les pide que digan su deseo. Filemón cruza unas palabras con Baucis (...) Y (dice): puesto que hemos vivido juntos desde nuestra juventud, queremos morir unidos y a la misma hora: *que yo no vea la pira de Baucis ni que ella me sepulte*. Y así fue: (...) gastados por el tiempo, Baucis vio a Filemón cubrirse de follajes y Filemón vio cómo el follaje cubría a Baucis. Juntos dijeron: *Adiós, esposo* y la corteza ocultó sus bocas. Filemón y Baucis se convirtieron en dos árboles: una encina y un tilo. (Y añade Paz) No vencieron al tiempo, se abandonaron a su curso y así lo trasformaron y se trasformaron.²⁹⁶

La *comphatía*, que literalmente es pasión compartida, vendrá a ser la insignia del amor trasfigurado, victoria del instante fijo y lema de comunión. Al respecto un poco antes se pregunta Paz: *¿Cómo definir a este sentimiento? No es un afecto de la cabeza ni del sexo sino del corazón. Es el fruto último del amor, cuando se ha vencido a*

²⁹⁵ Cfr. Ovidio, *Metamorfosis* libros VI-X, Gredos, Madrid, 2012, pp. 114-120.

²⁹⁶ *La llama doble*, OC X, p. 349. Lo que está entre paréntesis es mío.

la costumbre, al tedio y a esa tentación insidiosa que nos hace odiar todo aquello que hemos amado.²⁹⁷ Sí, hay un más allá del amor que es la *comphatía*. La *comphatía* trasciende al amor porque da un paso después de la exclusividad, de la libertad y de la persona. E incluso se puede decir que la *comphatía* trasciende a la ética. En la *comphatía* el yo se integra serenamente al tú, esto es sin los arrobamientos, ni los imperativos específicos del amor. Es significativo que en la historia de Filemón y Baucis antes de que el último follaje recubra su boca no digan *te amo, esposo; te amo, esposa*. Léase igual la versión de Fernández Corte y Cantó LLorca: “Adiós, esposo; adiós, esposa”, dijeron al mismo tiempo y al mismo tiempo una rama cubrió su boca haciéndola desaparecer.²⁹⁸ Esto significa que cuando la *comphatía* se instaura sobra el amor y deja de tener sentido la ética, en otras palabras deja tener sentido la idea de exclusividad, la idea de libertad y la idea de persona. Ya que en la *comphatía* las virtudes del amor ya están *per se* integradas. La *comphatía* sabe, mucho mejor que el amor, lo que quiere el amor. Por tal razón en la *comphatía* sobra decir -o no decir- *amor* y por lo mismo ya no se espera ser amado. La espera, motor del amor, deja de esperar. De tal forma que en la *comphatía* se nos revela el verdadero sentido de la ética o el verdadero sentido del *tú*. No es eliminación de lo *otro* es incorporación del *otro*. Recorro, por último, a otra referencia más, que Paz escribe y que abrevia el sentido de la *comphatía*, cito: *Ya viejo, Unamuno decía: no siento nada cuando rozo las piernas de mi mujer pero me duelen las mías si a ella le duelen las suyas.*²⁹⁹

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 348.

²⁹⁸ Ovidio, *Metamorfosis* libros VI-X, *op. cit.*, pp. 191-120.

²⁹⁹ *La llama doble*, OC X, p. 347.

Recapitulo. El amor, dentro de la era de la desconfianza, recupera el sentido de la persona y su misterio, o sea, recupera su sentido radical de unicidad. Esto implica que la persona amada sea un fin en sí mismo, en tanto singular e irrepetible. La muerte del amor lleva, entonces, a la muerte de la persona. Más allá del vacío y la soledad está el amor, vía de acceso a la comunión. A través del amor reconocemos libremente al *otro* y pactamos con él. Por ello el amor es decisión libre, pero esta libertad no es absoluta. La fatalidad es parte también de la libertad; se conjugan. Y este nudo entre la fatalidad y la libertad expone otro misterio: el de la libertad en la necesidad. En el amor se elige en la necesidad o: *Al enamorarnos, escogemos nuestra fatalidad.*³⁰⁰ La libertad amorosa está condicionada por la presencia del *otro*. Como el prisionero, el hombre edifica su libertad bajo la existencia del *otro*. Por ello el amor es el *más allá* del erotismo. El erotismo vendrá a ser una especie de indagación del amor y una búsqueda del *otro*. Léase:

Ahora bien, el erotismo, por ser un ir más allá, es una búsqueda. ¿De qué o de quién? Del *otro* -y de nosotros mismos- El *otro* es nuestro doble, el *otro* es el fantasma inventado por nuestro deseo. Nuestro doble es *otro* y ese *otro*, por siempre y para siempre *otro*, nos niega: está *más allá*, jamás logramos poseerlo del todo, perpetuamente ajeno. Ante la distancia esencial del *otro*, se abre una doble posibilidad: la destrucción de ese *otro* que es yo mismo (sadismo y masoquismo) o ir más allá todavía. En ese más allá está la libertad del *otro* y mi reconocimiento de esa libertad. El otro extremo del erotismo es lo contrario de la trasgresión masoquista: la aceptación del *otro* como *otro*. El erotismo cambia y ese cambio se llama *amor*.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 291.

³⁰¹ *Pan, Eros, Psique*, OC X, p. 95.

Por otro lado, la *comphatía*, síntesis total de la *dialéctica* amorosa, es tal y como lo expresa Borges en su muy citado poema “Baruch Spinoza”: *El más pródigo amor le fue otorgado,/ el amor que no espera ser amado.*³⁰² Digamos, luego, que la *comphatía* es *el más pródigo amor*, porque nada espera, incluso ni ser amado. En suma, *La llama doble*, y así lo señala Agustín Pastén, vendrá a configurarse en nuestro tiempo como: (...) *el manifiesto de una nueva ética erótica.*³⁰³ Es decir, *manifiesto* en sus dos sentidos actuales: primero como otro naciente género literario y segundo como expresión reivindicadora y estratégica de una nueva visión de mundo. Octavio Paz se frotó los ojos y supo que había escrito uno de sus últimos libros –como lo dice en el *Liminar*³⁰⁴ de *La llama doble*- concretó un designio: el de pensar al erotismo y al amor como la poética del cuerpo y el de pensar a la poesía como la erótica del lenguaje. Juego de representaciones que no olvidan al referente –la necesidad- pero que no dejan de estar en rotación – la libertad-. Olmos en movimiento. *En realidad*, –como al respecto escribe Jacques Lafaye de Octavio Paz- *lo que nos propone es una sophia, una sabiduría de la vida y del mundo. Al articular al amor con la persona y la libertad, es decir, al reconocer al otro, Paz lo constituye en el eje de la civilización.*³⁰⁵ Una *sophia* que desde *Conjunciones y disyunciones* –casi un cuarto de siglo antes de *La llama doble*- ya se había trazado en tonos más discolos, propios del contexto histórico del libro, donde la unión de la rebelión y de la poesía abonara a la recuperación del amor y, como corolario, a la recuperación de nuestra civilización.

³⁰² Jorge Luis Borges, “La moneda de hierro”, en *Obras completas* tomo III, Emecé, Buenos Aires, 2010, p. 176.

³⁰³ Agustín Pastén, “Hacia una *aristocracia del corazón*” en Héctor Jaimes (ed.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, *op. cit.*, p. 81.

³⁰⁴ Cfr. *La llama doble*, OC X, p. 212.

³⁰⁵ Jacques Lafaye, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, *op. cit.*, p. 192.

Si la rebelión contemporánea (...) articula su pasión en la imaginación poética, en el sentido más libre y ancho de la palabra *poesía*, nuestros ojos incrédulos serán testigos del despertar y vuelta a nuestro abyecto mundo de esa realidad, corporal y espiritual, que llamamos *presencia amada*. Entonces el amor dejará de ser la experiencia aislada de un individuo o una pareja, una excepción o un escándalo... Por primera y última vez a parecen en estas reflexiones la palabra *presencia* y la palabra *amor*. Fueron la semilla de Occidente, el origen de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección.³⁰⁶

Finalmente -y con esto cierro- tanto la sexualidad, como el erotismo, el amor y la *comphatía* -excepto la piedad- son puente y lugar de confluencia; punto de fuga; son *representaciones*.³⁰⁷ Algo se quiere alcanzar a través ellos. Todos son impulsos de unión. Todos abren puertas. Todos llevan hacia... Todos son *furor sagrado*. Por tanto, el sentido final de toda experiencia amorosa: *Es la dimensión pánica de los antiguos, el furor sagrado, el entusiasmo: recuperación de la totalidad y descubrimiento del yo como totalidad dentro del Gran Todo. Al nacer, fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos hemos sentido regresar a la totalidad original.*³⁰⁸ Pero aquí dejamos, en cierta forma, el territorio del amor -y de la ética- e ingresamos -o *saltamos*- al mundo de lo sagrado.

³⁰⁶ *Pan, Eros, Psique*, OC X, p. 206.

³⁰⁷ Representación: analogía.

³⁰⁸ *La llama doble*, OC X, p. 352.

F). La *otra orilla* o la experiencia de lo sagrado

Octavio Paz asoció –desde muy temprano– a la poesía con lo sagrado y a lo sagrado con la poesía. Empero en su obra lo *sagrado* no denota propiamente eternidad, ni refiere a ningún tipo de salvación extraterrenal. Ya desde 1942 en *Poesía de soledad y poesía de comunión*,³⁰⁹ escribe que la poesía es una experiencia interior que atisba el misterio de la condición humana en la pesquisa de la identidad perdida. La poesía instaaura al hombre en la soledad y lo lleva a la comunión, y lo saca de la comunión y lo arroja a la soledad ¿Y qué es la comunión? Paz lo dice: es *comulgar, unirse, “reunirse”*.³¹⁰ ¿Y qué es la soledad? Ser *otro*.³¹¹ Por la poesía el hombre es un extraño de sí y por la misma poesía el hombre comulga, se une y reúne, con su parte olvidada. Y escribí que lo sagrado

³⁰⁹ Cfr. *Primeras letras. Prosa*, OC XIII, pp. 234-245.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 236.

³¹¹ El término de *soledad* en Octavio Paz es vasto. Hay que decir primero que es una experiencia humana existencial de saberse y sentirse separado de...; segundo, la soledad es nostalgia de no tiempo y no espacio: nostalgia de eternidad y tercero la soledad es ser ninguno y sed de trascender esa condición de, digamos, *ningunidad*.

en Paz no denotaba propiamente eternidad, ni salvación extraterrenal y escribí bien:

Los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos. Esta eternidad y esta reconciliación con el mundo se producen en el tiempo, dentro del tiempo, y en nuestra vida mortal, porque el amor y la poesía no nos ofrecen la inmortalidad y la salvación. Ya Nietzsche lo decía: *No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa.*³¹²

Lo sagrado está aquí y es parte del tiempo y, como consecuencia, es parte de lo profano, ambos se niegan y se afirman.³¹³ Y tal y como la vida está en relación directa con muerte y la muerte con la vida, lo profano está en relación directa con lo sagrado y lo inverso.³¹⁴ Lo profano al enfrentarse a la idea de muerte encuentra una salida o un momento en que la muerte *muere*; ese intervalo de eternidad es lo sagrado. Escribe Roger Caillois: *Lo sagrado es siempre, más o menos, aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir.*³¹⁵ En efecto: el paso –esa

³¹² *Primeras letras. Prosa, OC XIII, p. 239.*

³¹³ Esta misma tesis la sostiene, de alguna manera, Roger Caillois al afirmar que: *Estos dos mundos, el sagrado y el profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se superponen recíprocamente.* Como es bien sabido Octavio Paz estuvo muy atento a las disertaciones y aportaciones del llamado Colegio de Sociología –la otra vanguardia francesa, etnográfica-artística-filosófica y carente de manifiestos- sobre todo a los escritos de Roger Caillois y Georges Bataille en los temas referentes de la fiesta, el erotismo y lo sagrado., en Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996, p. 11.

³¹⁴ Para Caillois la dialéctica entre lo sagrado y lo profano –al igual que para Paz- se da entre lo cotidiano y la irrupción de lo cotidiano, ahí mismo apunta Roger Caillois: *Lo profano debería definirse como la constante búsqueda de un equilibrio, de un justo medio que permita vivir en el temor y la prudencia, sin exceder jamás los límites de lo lícito, (...) La salida de esa bonanza, de ese lugar de calma relativa, donde la estabilidad y la seguridad son mayores que en otro lugar cualquiera, equivale a la entrada en el mundo de lo sagrado.,* en *Ibidem*, p. 158.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

pequeña muerte entre uno y otro es lo que da pie a la apertura y marca la diferencia. Se está en lo profano y desde esa realidad se *brinca* a lo sagrado. Gracias al brinco se deja de percibir el mundo como substancia y se le comienza a ver como energía, se pasa de una realidad inmóvil a otra intercambiable y equívoca. La realidad es una. De aquí se deriva una consecuencia significativa: el brinco al tornar a la realidad insustancial, hace que todas las nociones se pierdan y se diluyan, incluso hace que la misma separación entre lo profano y lo sagrado desaparezca. A partir de aquí se comprende que la realidad profana es parte constitutiva de lo sagrado, y lo contrario. Así, desde lo profano se penetra a lo sagrado por el *salto* o, como dice, Paz por *el salto mortal*.³¹⁶ Brinco de muerte o brinco de *pequeña muerte*. Y no obstante la desacralización contemporánea del mundo, como seres humanos estamos destinados a dar ese *salto* o hacer ese *viaje* o a trascender nuestra condición. Primero porque el ser humano siempre tiende a ir más allá de sí mismo y segundo por su necesidad de búsqueda de sí: por su soledad y por su comunión. Por lo tanto, decir *más allá de sí mismo* o *búsqueda de sí* significa salir de un espacio y un tiempo y, ahí mismo, entrar en *otro*. O, significa, pasar de esta orilla a la *otra orilla* –saltar a lo sagrado-. Y las definiciones que da Paz sobre lo que es esta orilla y la *otra orilla* de algún modo son claras, escribe: *Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla.*³¹⁷ El paso de esta a la *otra orilla* implica una inversión de valores, implica literalmente, un cambio de realidad. El

³¹⁶ *El arco y la lira*, OC I, p. 135.

³¹⁷ *Ídem*.

movimiento, según Paz, es tan radical y capital que casi es igual a morir y nacer o a nacer y morir. El paso culmina en la reconciliación y en la afirmación de la unidad. Conciliación con uno y con lo *otro* que es uno mismo.

En suma, el *salto mortal*, la experiencia de la *otra orilla*, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la *otra orilla* está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros.³¹⁸

De este modo, el *salto mortal* a la *otra orilla* embrolla un doble movimiento que es un dejar de ser y un reencontrarse. Apenas se da el salto y la realidad de esta orilla se rompe. La moral, el reino de la causalidad, el arriba y el abajo son ajenos a la *otra orilla*. Luego el mundo de la *otra orilla* resulta radicalmente extraño. En la *otra orilla*: *Estamos en un mundo que es, efectivamente, otro mundo.*³¹⁹ Y ese *otro* mundo es lo sagrado. Lo sagrado es una realidad distinta donde el tiempo y espacio como principios de nuestro entendimiento se ven de manera profunda alterados: *La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció.*³²⁰ Y por añadidura la alteración producida por la experiencia de la *otra orilla* pondrá entre paréntesis a esta orilla y a su ser mismo. Después de haber dado el salto, esta orilla de pronto se revela también como distinta. Pero lo que aquí hay que enfatizar es que la misma experiencia de lo

³¹⁸ *Ibidem*, p. 136.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 138.

³²⁰ *Ibidem*, p. 139.

sagrado se va a manifestar como *un misterio que hace temblar*,³²¹ como una experiencia que causa estupefacción y fascinación, debido a la puesta entre paréntesis y al extrañamiento de la cotidianidad profana. A esta ruptura de la homogeneidad profana, debido a la manifestación de lo sagrado, se le va a conocer como hierofanía.³²² El problema está, como de alguna manera ya se ha advertido, en que lo sagrado al irrumpir en la cotidianidad tacha o niega a lo profano, pero de forma contradictoria, lo sagrado sólo puede *manifestarse* a través de lo profano, sobre esto anota Mircea Eliade:

Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra *sagrada* sigue siendo una *piedra*; aparentemente (con más exactitud: desde el punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se trasmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural.³²³

³²¹ Afirmación que Octavio Paz retomará de Rudolf Otto y que más adelante se ampliará.

³²² Mircea Eliade acuña el término para referirse a la manifestación de lo sagrado como un orden distinto -muy distinto- al orden de lo profano, pero inevitablemente comunicado a través de éste último. Anota: *El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término hierofanía. (...) Se trata del mismo acto misterioso: la manifestación de algo "completamente diferente" de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo "natural", "profano".*, en Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 14-15.

³²³ *Ibidem.* p. 15.

En lo sagrado: *Todo se precipita hacia lo blanco.*³²⁴ Blanco³²⁵ como color, blanco como hierofanía y blanco como lugar: la *otra orilla*. Y aquí el ejemplo de lo blanco como sagrado, en estos tres sentidos, es *Moby Dick* de Herman Melville³²⁶ y de forma expresa en los apartados “La blancura de la ballena”, “El alcázar” y el capítulo homónimo “Moby Dick”. En un momento central de la narración Samuel confiesa que lo que le producía una estupefacción innombrable y una fascinación mística no estaba referida ni al tamaño, ni a la magnificencia del cetáceo, ni a su ferocidad casi vengativa. Lo que lo atraía y repelía de Moby Dick era su blancura, la blancura de la ballena; su incomprensible color blanco:

Aparte de esas consideraciones más obvias en lo referente a Moby Dick, que no podrían evitar despertar en el alma de cualquier hombre cierta alarma ocasional, había otro pensamiento, o más bien un vago e innombrable horror sobre ella, que por momentos superaba completamente todo lo demás; y, al mismo tiempo, era tan místico y tan cercano a lo inefable, que casi desistí de exponerlo de manera comprensible. Era la blancura de la ballena lo que me horrorizaba por encima de todas las cosas.³²⁷

³²⁴ *El arco y la lira*, OC I, p. 143.

³²⁵ Recordemos: *Blanco* es uno de los poemas más extensos y ávidos de Octavio Paz, escrito en la India entre el 23 de junio y el 25 de septiembre de 1966. En él se conjugan la escritura gerundial, la escritura códice y la escritura erótica-amorosa. *Blanco* apunta al *después* de la poesía –¿y hay después?– (Lo *después*: la escritura haciéndose-deshaciéndose, la escritura que avanza del texto a la desazón afásica, la sintaxis en desgarramiento que pone en riesgo toda la visión de la misma sintaxis. Y aún peor: la escritura que acaba en el instante en que el signo ya no puede aludirse. Escritura blanca: escritura vacía. Resumiendo, el *después* de la poesía es la escritura poética que está más plagada de silencios –y de movimiento– que de voz). Véase en *Blanco*, OC XI, s/p.

³²⁶ Cfr. Herman Melville, *Moby Dick*, Alianza, Madrid, 2005.

³²⁷ *Ibidem*, p. 303.

Y así continúa –después de enumerar una serie de adjetivos y situaciones benignas a las que por regla se le asocia a lo blanco como la pureza, lo digno, la honradez, etcétera- señalando: (...) *aun así, por toda esta acumulación de asociaciones, con todo lo que es agradable, honorable y sublime, acecha (en el blanco) algo difícil de entender en la más íntima idea de ese color, que infunde más pánico al alma que el rojo aterrador de la sangre.*³²⁸ En el caso del alienado capitán Ahab Moby Dick era un objetivo omnipresente y espectral con el que habría que dar con él fuese como fuera. Para Ahab Moby Dick era un blanco inmortal, un objetivo mono-maniático que ningún humano hasta ahora había podido arponear de modo fatal. Presa inalcanzable, Moby Dick era el único blanco de la vida –o de la muerte- del capitán Ahab. Cito otra vez a Melville:

¡Quienquiera de ustedes (Ahab se dirige a la tripulación del *Pequod*) que me señale una ballena de cabeza blanca, con la frente arrugada y la mandíbula torcida; quienquiera de ustedes que me señale esa ballena de cabeza blanca con tres agujeros pinchados en la aleta caudal a estribor, miren, quienquiera de ustedes que me señale esa misma ballena blanca, tendrá esta onza de oro, muchachos!³²⁹

Ahab se embarcó con el único protervo propósito de dar caza a la ballena blanca, e incluso vaticina a sus nautas que en caso de no matar a Moby Dick, Dios, en desagravio, les dará caza a ellos; y así fue. Otra forma literaria de este *precipitarse hacia lo blanco* lo ejemplifica el poema “El albatros” de Charles Baudelaire, ya que esta ave de mar vendrá a representar al hombre en su relación con lo sagrado. El albatros simboliza al navegante o al poeta que ha

³²⁸ *Ibidem*, p. 305. Lo que está entre paréntesis es mío.

³²⁹ *Ibidem*, p. 266. Lo que está entre paréntesis es mío.

sido exiliado -expulsado- de la tierra y deriva errante por el océano. El diomedéidae que por lo general es también de color blanco y que se caracteriza por ser un ave de buen augurio será fundamentalmente, luego, una metáfora del viaje y el tránsito hacia lo *Otro*. Inmejorable Baudelaire escribe:

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
Dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío surcando los amargos abismos.

Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
Dejan penosamente arrastrando las alas,
Sus grandes alas blancas semejantes a remos.

Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Este quema su pico, sádico, con la pipa,
Aquél, mima cojeando al planeador inválido!

El Poeta es igual a este señor del nublo,
Que habita la tormenta y ríe del balletero.
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
Sus alas de gigante le impiden caminar.³³⁰

El ser humano, indolente, con sus alas magníficas y torpes va ineludible hacia el abismo. El océano, metáfora de lo sagrado, llama de forma irremediable al hombre agobiado por su ser finito y torpe. Siempre exiliado, siempre siendo otro y siempre desarraigado, el ser humano nunca está en su lugar.

³³⁰ Charles Baudelaire, “El albatros”, *Las flores del mal*, *op. cit.*, p. 18.

La poesía, en su sentido más hondo, es revelación de lo sagrado. Revelación, no disertación, ni demostración; la poesía muestra o le *atina* a lo sagrado. Siguiendo a Rudolf Otto, Octavio Paz colige que la experiencia de lo sagrado no es una revelación de un objeto exterior, sino es una categoría *a priori*³³¹ que, independientemente de toda experiencia sensible, existe como una disposición original y cuyo contenido no es cien por ciento racional y, como tal, no puede ser explicado por conceptos, ni deducciones. Hay que decir, con el riesgo de exagerar, que lo sagrado no es trascendente, sino es trascendental. La poesía será luego una forma que atisba el contenido de esas representaciones internas, ya que ella misma es una emanación de lo sagrado. Estamos pues ante una disposición innata e irracional que se revela en imágenes y antinomias.

La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros -dios, demonio, presencia ajena- como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese Otro escondido. La revelación, en el sentido de un don o gracia que viene

³³¹ Rudolf Otto para explicar lo sagrado como categoría *a priori* recurre básicamente a un fragmento de la *República* de Platón en el que Sócrates, sin apoyo de alguna argumentación, convence sin desvelo a Adimanto o Adeimantos, cito a Otto: *Sócrates dice, en La República, de Platón, libro segundo, al final: Pues Dios es sencillo, es veraz en palabras y hechos; no se transforma ni engaña a nadie. A lo cual Adeimantos responde: Ahora que lo dices se me hace enteramente claro. En este pasaje (aclara Otto) no es lo más importante la elevación y pureza del concepto de Dios, ni tampoco la alta racionalización y moralización del mismo ahí expresada, sino el aparente dogmatismo de la expresión de Sócrates; pues ni siquiera deja ver el menor esfuerzo por razonar y fundamentar su proposición. Y asimismo es importante la manera cómo Adeimantos acepta una cosa nueva para él, aceptación ingenua y pronta y, sin embargo, completamente segura. En realidad se trata de un verdadero convencimiento. Adeimantos no cree a Sócrates, sino que cae en la cuenta. Ahora bien, este es el signo característico de todos los conocimientos a priori. A saber: que se presentan en la verdad de una afirmación, cuando esta se ha expresado y entendido claramente, con la seguridad de lo que se ve por los propios ojos. Lo que aquí ocurre entre Sócrates y Adeimantos se ha repetido mil veces en la historia de la religión., en Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 183-184. Lo que está entre paréntesis es mío.*

del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo. Lo menos que se puede decir de esta idea es que la noción de trascendencia –fundamento de la religión– sufre un grave quebranto. El hombre no está *suspendido de la mano de Dios*, sino que Dios yace oculto en el corazón del hombre.³³²

Lo sagrado es una experiencia original de la que se desprende la poesía y por lo mismo esta última puede dar, de alguna manera, cuenta de aquel. Entre lo sagrado y la poesía se sitúa el ser humano: en tanto que lo sagrado es el desarraigo, la poesía es arraigo; en tanto que lo sagrado es lo extraño, la poesía es lo propio; en tanto que lo sagrado es ironía, la poesía analogía. Empero, las fronteras entre lo uno y lo otro son volátiles, espectrales y cambiantes. Podría decirse que la poesía revela y encubre a lo sagrado como lo sagrado revela y encubre a la poesía. Así, si lo sagrado nos pone en falta la poesía por su parte nos redime, de la misma forma si la poesía nos arroja a la soledad lo sagrado nos resguarda en la comunión. Como ha quedado claro para Octavio Paz toda la situación humana se juega en este hecho de unión y desunión.

La experiencia religiosa como la experiencia poética revelan lo sagrado: *Poesía y religión son revelación.*³³³ Asimismo, ya se dijo antes, que la experiencia erótica al igual revela lo sagrado. Poesía, religión y erotismo contienen la misma predisposición y volición: *Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez*

³³² *El arco y la lira*, OC I, p. 151.

³³³ *Ibidem*, p. 148.

volvemos.³³⁴ Pero la diferencia entre la experiencia religiosa y la experiencia poética –para ahondar ahora sobre este punto– es su modo de expresarse, su forma y sus metas; me explico: el sustrato original donde se hincan ambas experiencias es en lo *Otro*, esto es, el decir poético y el decir religioso provienen del ámbito de lo inefable, pero el medio con que se manifiesta es distinto, mientras que en la experiencia poética lo sagrado se muestra con imágenes, ritmos y paradojas; en la experiencia religiosa lo sagrado se manifiesta a través de salmos, teofanías y rezos. Además la palabra, en la revelación poética, nace, o sea, es metáfora y creación; por el contrario la palabra, en la revelación religiosa, muere, o sea, es dogma e interpretación. Por otro lado en la experiencia poética la manifestación es interior o, en otras palabras, el misterio está adentro del hombre mismo. En la experiencia religiosa, en cambio, la revelación es exterior, es decir, el misterio es ajeno a la condición humana. Paz lo explicita mejor:

La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye –al menos en la medida en que es palabra– el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su *otredad* y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y poética tienen un origen común; sus expresiones históricas (...) son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra *otredad* constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias

³³⁴ *Ibidem*, p. 147.

confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia.³³⁵

No puede soslayarse, por otro lado, que la alegoría de la *otra orilla* plantea una confluencia de la visión y recuperación de Octavio Paz del pensamiento y la tradición oriental y específicamente de la tradición budista en su versión *mahayana*.³³⁶ De hecho el propio Paz señala que la palabra *Prajnaparamita*,³³⁷ además de nombrar a una divinidad que es la encarnación del principio femenino, es un concepto que designa a la *otra orilla*³³⁸ entendiendo por ello el no apego a esta orilla y su desprendimiento –o salto– a otro estado en el que la

³³⁵ *Ibidem*, pp. 163-164.

³³⁶ El budismo *mahayana*, a diferencia de la escuela *hinayana*, plantea una interpretación más libre e incluyente de las enseñanzas de Buda contemplando, además, la figura de los bodisatvas que son seres iluminados que han renunciado a el *nirvana* a fin de mantenerse ente los hombres con el propósito de mostrar a éstos la vía a la liberación. A los bodisatvas Paz los describe como: (...) *seres que han renunciado transitoriamente al estado bienaventurado de Budas para ayudar a las criaturas vivas en su lenta peregrinación hacia la iluminación.*, en *Vislumbres de la India*, OC X, p. 471.

³³⁷ En concordancia con Octavio Paz, Víctor Sosa escribe: *Prajnaparamita es un término proviene del budismo mahayana que significa Perfecta Sabiduría; a la vez que designa un Sutra –o escritura canónica–, con el tiempo y la necesidad de adoración, deviene una diosa dentro del panteón budista. Se la vincula con los bodisatvas y la compasión. Quien llega a ella se dice que llega a la Otra Orilla, al estado de budeidad, al despertar definitivo y a la liberación de la rueda del samsara. Paz hace de la diosa su objeto de deseo y consuma maithuna, el encuentro sexual donde se anulan los contrarios y se alcanza la unidad, el todo que, a su vez es la nada plena: sunyata.*, en Víctor Sosa, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, op. cit., p. 78.

³³⁸ Rachel Phillips aclara, con pertinencia para esta misma disertación, el posible uso de la palabra *orilla*, en este sentido advierte: *Aquí el uso de la palabra orilla tiene un doble efecto. En el contexto de la filosofía india la “Sabiduría de la Otra Orilla” es la iluminación hacia la que todos se esfuerzan. En el budismo mahayana es la naturaleza del Buda alcanzable por todos al Gran Trasmordador (mahayana literalmente es vehículo superior). Entre los textos budistas más extraños se encuentras los llamados Prajna-paramita (“La Sabiduría –prajna- Pasada a la Otra Orilla –paramita-”)*, en Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, op. cit., 83. Sólo lo que está entre paréntesis después de la palabra *Trasmordador* es mío.

fragmentación de la realidad deja de existir. Salto a lo desconocido, salto a la unidad, salto a la divinidad y salto a uno mismo: *La palabra Prajnāparamitā designa a uno de los conceptos cardinales del budismo mahayana. Es la “suprema sabiduría” de los bodhisattvas y aquel que la ha alcanzado está en la otra orilla, en la otra vertiente de la realidad. Es la vacuidad última y primera. Fin y principio del saber, también es una divinidad en el panteón budista.*³³⁹ Por consiguiente la “suprema sabiduría”, a la que conlleva el salto, consiste en la superación de las antinomias y ésa es la entrada en la verdadera naturaleza de la realidad, esto es, el estado que trasciende a la realidad dual o ilusoria se llama la *otra orilla*. Asimismo el *Prajñāparamitā* es el conjunto de enseñanzas que el propio Buda dictó para el acceso a esa “suprema sabiduría” en los que, de modo extenso, se traza la distinción entre la verdad supuesta *-samsara-* y la verdad absoluta *-nirvana-*, términos que a su vez están vinculados con la noción de *sunyata*, al que Enrico Mario Santí le da el sentido de *impermanentia*, más que de *vacío* como usualmente suele traducirse. Mario Santí lo argumenta así:

Con el término *vacío* el budismo Madhyamika (y en particular el de Nagarjuna) no quiso decir que nada existe (que es como interpretaríamos en Occidente), sino otra verdad: que todo es relativo. En efecto, en un primer momento al menos, la tendencia Madhyamika es relativista, ya que concibe las cosas desprovistas de lo que el budismo llama *svabhava*, “propio ser”. Como nada tiene sustancia independiente o eterna, las cosas, siendo imágenes de sueño o ilusión, ni existen sustancialmente ni dejan de existir absolutamente. Y así, en vez de concebir la ontología a base de conceptos como razón suficiente, causa, fundamento o razón de ser, que es como la entendemos en Occidente a partir de Aristóteles, la

³³⁹ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, p. 164.

ontología misma se desvanece: el mundo se vuelve un tejido, como dice el budismo Madhyamika, de *originación dependiente*.³⁴⁰

Sunyata es impermanencia: realidad que no tiene sustancia permanente, es decir, la realidad es y no es; la realidad es *plenitud vacía*.³⁴¹ El error, desde esta lectura, sería pensar que la realidad tiene un sustrato propio y soberano, e incluso las mismas nociones de *samsara* y de *nirvana* en la vacuidad son impermanentes. *Sunyata*, entonces: *Marca, efectivamente, una vía de en medio, entre afirmación y negación y entre nirvana y samsara, que se hacen uno en el vacío*.³⁴² Estrictamente hablando *Sunyata* incluye al *nirvana* y al *samsara* y los anula. Esto significa que el salto a la *otra orilla* –que es, como se ha dicho, la “suprema sabiduría”- nos permite entrever que no hay distinción sustancial entre ella y esta orilla. En breve: el paso a la *otra orilla* nos muestra que en esta orilla está la *otra orilla*. Y más: esta orilla y la *otra orilla* son idénticas, porque son insustanciales. Paz apunta: *La realidad fenomenal es idéntica a la realidad esencial: las dos son vacuidad. Samsara es nirvana*.³⁴³ Y por este mismo pulso se trasciende la dualidad entre la soledad y la comunión, entre la alteridad y la semejanza o entre la ironía y la analogía. *Ex professo* de la “Lectura de John Cage”, que es en efecto una lectura de *Silencio* de Cage,³⁴⁴ despliega –bajo este principio de ironías continuas y meta-ironías- su contraparte analógica: *Nirvana* es *samsara*.

³⁴⁰ Enrico Mario Santi, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, op. cit., pp. 319-320.

³⁴¹ (...) *jsunyata,/ plenitud vacía,/ vacuidad redonda como tu grupa!*, en *Hacia el comienzo*, OC XI, p. 419.

³⁴² Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, op. cit., p. 71.

³⁴³ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, p. 165.

³⁴⁴ *Silencio*, como es sabido, es el título de uno de los escritos-compendio del fúlgido músico y pensador John Cage, Octavio Paz en su poema “Lectura de John Cage” justo lo que hace es

es *nirvana* y *nirvana* es *samsara*, no significa decir ser o no ser, sino ser y no ser. La conjunción aquí es lo importante porque señala una vía tercera que es la indeterminación o, como se ha dicho, la impermanencia: *sunyata*. Además, al dar el salto sobre nuestra falsa percepción de lo real –que para el budismo sería la conciencia o el velo de *maya*- a la verdadera naturaleza que es impermanencia, lo primero que se pone entre paréntesis es la temporalidad o, para que ser más explícitos, se pone entre paréntesis la visión histórica e irónica de la realidad, ya que cientos o miles de años en *maya* equivalen en la impermanencia a minutos o segundos. En la analogía budista el tiempo se pliega y, una vez roto el tiempo ilusorio y habiendo llegado a la impermanencia, se accede a una segunda verdad: la impermanencia es también ilusoria. La impermanencia está vacía; es *llano abrasador*. Eliot Weinberger escribe a propósito el siguiente paisaje:

El dios Vishnú (la divina sustancia de la vida y de la muerte) aparece en la cueva de un asceta, Nárada, quien ha practicado austeridad durante décadas. Nárada le pide al dios que lo instruya en el poder de *maya*, la ilusión. Vishnú le dice a Nárada que está sediento y lo envía en busca de un poco de agua a un pueblo que hallará al otro lado de la colina. Nárada se apresura y toca en la primera puerta, que abre una hermosa joven. La contempla y olvida a lo que ha ido. Entra en la casa; los padres lo tratan con deferencia; al año siguiente ya se ha casado. Vive las dichas del matrimonio y las penalidades de la vida pueblerina. Doce años pasan: ya tiene tres hijos; su suegro ha muerto y Nárada ha heredado una pequeña granja. Ese año, un monzón singularmente intenso lo inunda todo: el ganado se ahoga, la casa se viene abajo. Con sus hijos a cuestas, luchan contra el agua. La más pequeña se le escapa. Deja a los otros dos en el suelo para salir a su rescate pero es demasiado tarde. Al regresar ve cómo la corriente barre a sus otros dos hijos; su mujer que nada tras ellos se ahoga. Una rama golpea a Nárada en la cabeza; con el impacto se desmaya y es llevado por la corriente. Cuando vuelve en sí se encuentra llorando

sobre una roca. De pronto escucha una voz: “¡Hijo mío! ¿Dónde está el agua que te pedí? Te he estado esperando casi media hora”. Nárada abre los ojos y se encuentra solo con Vishnú en la inmensidad del llano abrasador.³⁴⁶

La distinción entre el velo *maya* y *sunyata* también desaparece. *Sunyata* es páramo y es silencio universal. *Sunyata* no significa pero tiene sentido, tal y como el silencio. *Sunyata*, finalmente, no afirma y no niega, pero sí dice: *Dice otra cosa, alude a un más allá que está aquí. Dice sunyata: todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio.*³⁴⁷ Ejemplo: sin el espacio no se comprende la arquitectura, sin el silencio no se comprende la música; sin lo vacío no se comprende lo pleno. Y a partir de esta anulación e integración continua de los opuestos que plantea el budismo *mahayana* emanará el budismo tántrico,³⁴⁸ ya que no hay mejor acto de absorción del otro que el acto erótico-sexual. El acceso a la *otra orilla* que es, como se dijo, disolución de los contrarios o unión con *Prajnaparamita* -o unión con el lado femenino- no se logra vía negación del cuerpo y sus sentidos, sino se logra por su afirmación y su exacerbación y, ante todo, por su ascetismo anástrofe. El paso o la prolongación del budismo *mahayana* al budismo tántrico Paz lo expone así:

³⁴⁶ Eliot Weinberger, “Un cosmopolita en Asia” en Enrico Mario Santí (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, op. cit., p. 320. Lo que está entre paréntesis es mío. Agréguese además que este ensayo de Weinberger contiene un descollante e ingenioso estudio de *Blanco* incluido también en Enrico Mario Santí, *Archivo Blanco*, El Equilibrista/El Colegio Nacional, México, 1995, pp. 189-202.

³⁴⁷ Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, OC X, p. 557.

³⁴⁸ Mario Santí lo define de forma sucinta así: *Tanto en su versión hindú como en la budista, el tantrismo es erotismo cargado de espiritualidad.*, en Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, op. cit., p. 324.

Llevada por la lógica de sus principios o arrastrada por la afición del espíritu indio a suprimir los contrarios sin aniquilarlos, la tendencia *mahayana* afirmó la identidad última entre el mundo fenomenal y la vacuidad, entre *samsara* y *nirvana*. Esta sorprendente afirmación metafísica tenía que provocar una resurrección de la corriente corporal, yógica, pero ahora como un ascetismo de signo inverso: un erotismo. Así pues, el tantrismo no se desvía del budismo ni es, como se ha dicho, una intrusión extraña, mágica y erótica, destructora de la tradición crítica y especulativa. Al contrario, fiel al budismo, es una nueva y más exagerada tentativa por reabsorber el elemento yógico, corporal y aborígen, en la gran negación crítica y metafísica del budismo *mahayana*.³⁴⁹

No obstante de que el tantrismo está conformado por una serie de tendencias, escuelas y lecturas, puede decirse en general que es un ritual, una práctica y una disposición filosófica o un modo de estar en la vida. Tantrismo: (...) *rito de abolición de contrarios*.³⁵⁰ Luego, el tantrismo intenta resarcir la separación que hay entre la realidad exterior y la realidad interior o entre lo espiritual y lo orgánico. Y a diferencia del tantrismo hindú que pone el énfasis en la unión de la conciencia individual con la conciencia absoluta, el budismo tántrico, bajo la ausencia de Dios, busca la fusión con el vacío.³⁵¹ Pero digamos que *fusión* es la

³⁴⁹ *Conjunciones y disyunciones*, OC X, pp. 150-151.

³⁵⁰ Diego Martínez Torrón, "Escritura, cuerpo del silencio", en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 265.

³⁵¹ A ambas tradiciones Octavio Paz las explica de este modo: *Para Shankara el Uno es el límite de lo pensable; para Nagarjuna, la vacuidad. Entre el Uno y el cero, combate incesante y abrazo instantáneo, se despliega la historia del pensamiento indio. Y en esta misma dirección Diego Martínez Torrón añade: Todas estas doctrinas (budista e hinduista) buscan una experiencia que pueda realizarse en el aquí-ahora. Esta experiencia consiste en la abolición de los contrarios: masculino y femenino, objeto y sujeto, mundo fenoménico y trascendental. La diferencia reside en que le ser absoluto es ser pleno para el hindú, y la vacuidad inefable para el budista.*, en *Vislumbres de la India*, OC X, p. 452, y en Diego Martínez Torrón, "Escritura, cuerpo del silencio", en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 266. Lo que está entre paréntesis es mío. Respectivamente.

palabra que define en extenso al tantrismo o, mejor, *unión*. Unión entre dos aspectos primordiales, en este caso la unión de lo femenino con lo masculino que representa la armonía complementaria y el abrazo que sólo termina cuando empieza. En la tradición hindú Shiva y Parvati representa esta fusión hombre-mujer como otra vía de acceso a la plenitud final o a la reintegración de la parte femenina y masculina existente en cada uno de nosotros. Consumación del arquetipo hermafrodita. El desdoblamiento tántrico de la visión hindú coincidirá con la mirada *mahayana* de la no-diferenciación, y tal como el principio no diferenciado del *nirvana* y el *samsara*, la iluminación mostrará que la supuesta diferencia entre hombre y mujer es inexistente.

Habrà, a continuación, que subrayar dos cosas. Uno: la búsqueda de Octavio Paz no es propiamente religiosa, sino poética; bien lo sentencia de nuevo Rachel Phillips: *La otra orilla puede alcanzarse, aun si se niega el otro mundo*.³⁵² Y dos: el encuentro de Paz con Oriente³⁵³ sólo le permitió ampliar y profundizar su mirada sobre ambos temas. Ya se dijo: la poesía y lo sagrado son dos realidades con una misma forma. La poesía es una experiencia sagrada, como lo sagrado es una experiencia poética. Por la poesía se hace *comunicable* lo sagrado, es decir, se transforma en palabra. Por lo sagrado se hace *incomunicable* la poesía, es decir, se transforma en silencio. Sin duda la poesía siempre es palabra, pero cuando trasciende su ámbito de enunciación y muestra por otros

³⁵² Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, op. cit., p. 69.

³⁵³ Manuel Durán en su ensayo “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz” respecto del citado flanco oriental de Paz es más que contundente, escribe: *Paz es un escritor occidental, y no puede dejar de serlo, sean cual sean las vicisitudes de su experiencia y de sus publicaciones, de su poesía y de su verdad vivida. Su género y su especie, sin lugar a dudas, quedan fijos en la poesía occidental, y, más específicamente, la tradición hispanoamericana y mexicana.*, en Manuel Durán, “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”, en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, op. cit., p. 236.

medios algo que por la propia palabra no ocurre, tal y como el silencio, en ese momento es cuando se puede hablar de lo sagrado. Sin duda lo sagrado siempre es silencio, pero cuando trasciende su ámbito de encubrimiento y muestra por otros medios algo que por el propio silencio no ocurre, en ese momento es cuando se puede hablar de la poesía. Ahora, pensar a la poesía como expresión de lo sagrado es pensarla como un contenido abierto que no está propiamente en la historia, pero que consagra y fundamenta a la realidad. Y pensar que lo sagrado se manifiesta en la poesía –en la otra dirección– es pensar a éste no sólo como una realidad aparte, sino como un acto en el que se establecen los vasos comunicantes por los que son posibles suscitar su instantánea aparición y mostrar su verdadera voz. En resumen: plenitud y vacío, fijeza y movimiento, silencio y palabra son tanto estados poéticos, como sagrados. Lo sagrado como *expresión* de la poesía y la poesía como *expresión* de lo sagrado y no más:

Los absolutos las eternidades
y sus aledaños
no son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo que escribo
Advenimiento del instante³⁵⁴

La *otra orilla* es esta orilla o (...) *la otra orilla está aquí*.³⁵⁵ Toda escisión –e incisión– queda enmendada. Triunfo de la simultaneidad. Los opuestos se disipan y se da la aprehensión de lo trascendente en lo inmanente. La *otra orilla* es lo blanco: color que contiene todos los colores, alegoría por la que se

³⁵⁴ *Ladera este*, OC XI, p. 371.

³⁵⁵ *Hacia el comienzo*, OC XI, p. 418.

resuelven todas las antítesis y se derogan todas las paradojas; fin de la división e inicio de la transparencia. La *otra orilla* es un estado sin estado. No hay frontera y *No hay más jardines que los que llevamos dentro*.³⁵⁶ La *otra orilla*, por último, no es ni búsqueda de la vida eterna -religión- ni búsqueda de la muerte eterna -filosofía-, sino su complementariedad -poesía-: *Entre nacer y morir la poesía nos abre una posibilidad, que no es la vida eterna de las religiones ni la muerte eterna de las filosofías, sino un vivir que implica y contiene al morir, un ser esto que es también un ser aquello*.³⁵⁷

Recapitulo. Para Octavio Paz el ser humano se encuentra existencialmente en un estado de soledad: fue arrancado y ahora está puesto frente una realidad primitivamente irónica, esto es, una realidad extraña e indiferente, marcada por fragmentación y por la muerte. Y va a ser esa condición desamparada lo que lo llevará a la constante búsqueda ontológico-poética de la comunión o, de otra forma, a la inquebrantable búsqueda de la *otra orilla*. Ya desde *El laberinto de la soledad*³⁵⁸ Paz reflexionaba sobre ese algo del que fuimos arrancados y la necesidad de ir a la *otra orilla* o retornar a ella, anota: *Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por reestablecer los lazos que nos unían a la creación*.³⁵⁹ De esta manera la lectura de Paz de la *otra orilla* -y enriquecida por sus visiones del Oriente- expresará la posibilidad del regreso y el encuentro con la gran analogía y la condición original. Lo *original* como retorno y huida a lo sagrado.

³⁵⁶ *Ídem*.

³⁵⁷ *El arco y la lira*, OC I, p. 163.

³⁵⁸ *Cfr. Pasados*, OC VIII.

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

Lo *sagrado* como hierofanía o irrupción de lo cotidiano, en lo cotidiano. Por lo demás, el salto ineludiblemente nos cambia, hace tú al yo. Y cambia nuestra percepción de la realidad. Salto de muerte, salto a nuestra otredad: ahora no somos *nosotros* somos *otros*. Finalmente, el *salto es mortal* porque por él se muere y se renace. Y se renace en ámbito de lo sagrado, al saltar caemos en *nosotros* mismos pero como *otros*. Momento fundante. Fin y principio del exilio.

Addenda

Hay en su expresión más corta dos analogías que logran contener el concepto poético-crítico de la obra y el pensamiento Octavo Paz: *las peras en rotación* y *los signos del olmo*. Obviamente no sólo apelo al recurso retórico del quiasmo para aludir al título de uno sus libros, así como a un epílogo de otro de sus textos, a saber: *Las peras del olmo*³⁶⁰ y *Los signos en rotación*.³⁶¹ Voy más allá de ese juego, como ya lo advertía en el proemio de este trabajo. Hablo del maridaje inextricable entre la libertad y la necesidad. El signo es la metáfora del olmo y el olmo es la realidad del signo. Gracias al signo vamos más allá, y gracias al olmo estamos más acá. El olmo literalmente es el árbol -la tierra- y el signo son sus pájaros movibles -el cielo-. Los hechos humanos son signos y son olmos, al efectuarse se realizan como naturaleza -olmos-, pero se manifiestan como cultura -signos-. Uno y otro se niega y al negarse se afirman. Sus fronteras son indecisas, porque se comunican y al comunicarse se funden. Por lo mismo: las peras también rotan y los signos reposan. ¿Dónde termina uno y otro? ¿Dónde

³⁶⁰ Cfr. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

³⁶¹ Cfr. *El arco y la lira*, OC I.

comienzan? Nadie lo sabe. Ahora, ambas imágenes bien pueden ser sustituidas por otras, ya que al decir *signo* no sólo decimos libertad o al decir *olmo* no sólo decimos necesidad. Por *signo* podría decirse: inspiración, comunión, amor, poesía, sagrado, analogía. Y *olmo* puede cambiarse por: trabajo, soledad, sexualidad, filosofía, profano, ironía. Reitero: los límites están en mutua conexión e interpenetración y, por lo mismo, la inspiración puede pasar al campo del olmo como la filosofía al territorio del signo. Lo importante es que armonizan y están siendo; son, digamos, irremediabilmente gerundiales.

Y es a partir de esta posición que la tesis *Signos y olmos: filosofía y poesía en Octavio Paz*, da cuenta de la integración de la poesía al ser, concibiendo a la poesía como lo *otro* olvidado de la filosofía. La poesía y el ser debatiéndose entre la memoria y el olvido; el olvido como la naturaleza no comunicable y transparente del lenguaje y la memoria como la materialización hecha poema o prosa. Asimismo se ha explicitado la diferencia entre la poética y la crítica, juzgando a esta última como el gran gesto moderno en el que se erige, por primera vez, la pregunta por la escritura y que trae la aparición del poeta como *practicing poet* que a la luz de tal cuestión interroga por el qué y el para qué del hecho creativo. Además se indagó en otro concepto insignia: la *presencia*, entendida como un misterio que vemos como ser traído al *estar* y determinado por las coordenadas del ritmo y de la imagen; el ritmo como antecedente del tiempo y la imagen como antecedente del espacio. Por otro lado se planteó que ante el inminente fin del arte irónico la salida estaba en la recuperación del arte analógico de la contemplación, aquí los ejes fueron: tradición y ruptura, imaginación y memoria y, por supuesto, ironía y analogía. Ironía como discontinuidad o alteridad. Analogía como continuidad o semejanza. Otro de

los temas tratados fue el del amor bajo dos sentidos: el amor como vía para recobrar el significado del otro como persona o como signo *cuerpo/no-cuerpo*; y el amor como la elección más alta de la libertad, en otras palabras, el amor como la libre elección en la fatalidad. Finalmente se abordó la cuestión de lo sagrado como ese camino hacia la *otra orilla* entendida como la búsqueda de la gran analogía o *Prajnaparamita*.

Tareas pendientes quedaron varias, señalo sólo una: haber expuesto la relación poesía y técnica. No obstante aprovecho este espacio para anotar dos de las tesis que se pueden encontrar sobre el tema entre los textos de Paz. La primera que se despliega en el análisis al rededor del origen y el desenlace de la técnica en el mundo contemporáneo. Y la segunda que muestra las posibles relaciones no sólo heurísticas, sino también libertadoras entre la técnica y la poesía. Sobre la primera idea retomo algo muy exiguo pero puntual: *La técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo.*³⁶² Es decir, la técnica, al iniciar la mecanización y digitalización de la vida comienza fatalmente destruyendo la imagen del mundo. Por ahora no hay más que agregar. En torno a la segunda tesis diré que Octavio Paz presenta una tipo de relación dialéctica entre la poesía y técnica, pues por un lado la poesía se inclina cada vez más a utilizar los recursos de la técnica y en particular los que están vinculados con los *mass media* pasados y actuales, pero por otro lado tiende, a través de esos medios, a enfrentarse a esa negación de la imagen del mundo realizada por la misma técnica. La escritura es una técnica que rebasa su condición al modificar y transformar nuestra visión –técnica- de mundo y de vida. En relación a las posibilidades creativas del binomio poesía y

³⁶² *La nueva analogía: poesía y tecnología*, OC I, p. 304.

tecnología, la pantalla sería uno de los ejemplos de cómo puede influir –y ha influido– en la visión y en la audición de la poesía tanto en su tradición escrita, como en su tradición oral, ya que actualmente las *pantallas* se han tornado en una sofisticada *hoja* en blanco en la que al poema, además de ser dotado con imagen y sonido, se le puede otorgar movimiento. Las imágenes y los sonidos se despliegan en el espacio y en el tiempo. Y más: el poema al ser materialmente visual y movable representaría las correspondencias exactas e infinitas entre el contenido y la tipografía. El poema se vuelve un signo plástico, multicolor y móvil.³⁶³ La pregunta ahora es si las presentes variaciones tecnológicas perjudican o renuevan a la poesía. Me parece que eso no importa, pues el poema, si de veras es poema expresará, irremediablemente, sea por estos medios o por los usuales, a la poesía.

Por último regreso a la cuestión inicial de esta tesis: ¿es factible concebir a la crítica –hecha por Octavio Paz– como una ruta hacia el pensar filosófico? Hay que advertir antes que siempre –o casi siempre– frente a preguntas complejas las respuestas más viables son de Perogrullo: Sí. ¿Pero por qué sí? Primero por lo que ya se ha argumentado a través estas páginas y segundo porque el ejercicio que constituye y define la naturaleza de la crítica es el mismo que constituye y define a la filosofía, a saber, preguntar. En este sentido, la pregunta por la condición, el carácter y la función de la poesía es innegablemente una pregunta filosófica. Ciertamente: Octavio Paz no sólo pregunta –o duda– también *vuela*, o de otra forma, hace poesía, pero desde su vuelo otra vez pregunta, “Ejemplo”:

³⁶³ Incluso ahora se puede conseguir la versión digital de *Blanco* y de *Discos visuales* de Octavio Paz bajo la curaduría de Enrico Mario Santí y auspiciados por CONACULTA en: <https://itunes.apple.com/mx/app/octavio-paz-blanco/id484285852?mt=8> (22/04/14).

La mariposa volaba entre los autos.
Marie José me dijo: ha de ser Chuang Tzu,
de paso por Nueva York.

Pero la mariposa
no sabía que era una mariposa
que soñaba ser Chuang Tzu
o Chuang Tzu
que soñaba ser una mariposa.
La mariposa no dudaba:
volaba.³⁶⁴

³⁶⁴ *Árbol adentro*, OC XII, p. 100.

Cronología incompleta³⁶⁵

Poesía:

1933.- *Luna silvestre*.

1936.- *¡No pasarán!*. (Un solo poema).

1937.- *Raíz del hombre*.

1937.- *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*.

1941.- *Entre la piedra y la flor*. (Un solo poema).

1949.- *Libertad bajo palabra*.

1954.- *Semillas para un himno*.

1957.- *Piedra de sol*.

1958.- *La estación violenta*.

1960.- *Libertad bajo palabra (1935-1957)*.

1962.- *Salamandra (1958-1961)*.

1965.- *Viento entero*. (Un solo poema).

³⁶⁵ Basada mayoritariamente en Hugo J. Verani “Bibliografía selecta”, en Enrico Mario Santí, *Luz Espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, op. cit., pp. 691-699. Según sea el caso empezando con el año de las primeras ediciones o de las primeras ediciones de los compendios.

- 1967.- *Blanco*. (En una sola hoja).
- 1968.- *Discos visuales*. (En cuatro discos).
- 1969.- *Ladera este (1962-1968)*.
- 1971.- *Topoemas*. (En seis hojas sueltas).
- 1972.- *Renga*. (En colaboración).
- 1975.- *Pasado en claro*.
- 1976.- *Vuelta*.
- 1979.- *Poemas (1935-1975)*.
- 1985.- *Árbol adentro (1976-1987)*.

Crítica:

- 1950.- *El laberinto de la soledad*.
- 1956.- *El arco y la lira*.
- 1957.- *Las peras del olmo*.
- 1965.- *Cuadrivio*.
- 1965.- *Los signos en rotación*.
- 1966.- *Puertas al campo*.
- 1967.- *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*.
- 1967.- *Corriente alterna*.
- 1968.- *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*.
- 1969.- *Conjunciones y disyunciones*.
- 1970.- *Posdata*.
- 1971.- *Traducción: literatura y literalidad*.
- 1973.- *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*.

- 1973.- *El signo y el garabato.*
- 1974.- *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia.*
- 1978.- *Xavier Villaurrutia en persona y en obra.*
- 1979.- *El ogro filantrópico: historia y política (1971-1978).*
- 1982.- *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.*
- 1983.- *Tiempo nublado.*
- 1983.- *Sombras de obras: arte y literatura.*
- 1984.- *Hombres en su siglo y otros ensayos.*
- 1990.- *La otra voz: poesía y fin de siglo.*
- 1993.- *Itinerario.*
- 1993.- *La llama doble.*
- 1995.- *Vislumbres de la India.*

Prosa poética:

- 1951.- *¿Águila o sol?.*
- 1974.- *El mono gramático.*

Teatro:

- 1956.- *La hija de Rappaccini.*

Epistolarios:

- 1991.- *La fragua de dos libros.* (Octavio Paz/Vicente Rojo).
- 1998.- *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz.* (Octavio Paz/Alfonso Reyes).
- 1999.- *Memorias y palabras: cartas a Pere Gimferrer.* (Octavio Paz/Pere Gimferrer).
- 2005.- *Cartas cruzadas.* (Octavio Paz/Arnaldo Orfila Reynal).

2008.- *Cartas a Tomás Segovia*. (Octavio Paz/Tomás Segovia).

2008.- *Jardines errantes: cartas a J. C. Lambert*. (Octavio Paz/J. C. Lambert).

Bibliografía

Ineludible:

- Paz, Octavio, *Obras completas*, FCE/Círculo de Lectores, México, 15 tomos: tomo I-II, 2003; tomo III, 2004; tomo IV, 2006; tomo V, 2001; tomo VI, 2004; tomo VII-VIII, 2006; tomo IX, 2010; tomo X, 2006; tomo XI, 1998; tomo XII, 2004; tomo XIII, 2001; tomo XIV, 2001; XV, 2003.
- _____, *Blanco*, El Equilibrista/El Colegio Nacional, México, 1995.
- _____, *Corriente alterna*, XXI, México, 1984.
- _____, *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- _____, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

Citada:

- Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1991.
- Aristóteles, *Poética*, trad. Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila, Caracas, 1998.

- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- Bataille, George, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, México, 1997.
- Baudelaire, Charles, *El arte romántico*, trad. Carlos Wert, Felmar, Madrid, 1977.
- _____, *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Alianza, Madrid, 1990.
- _____, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2002.
- _____, *Obras completas* tomo II, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- _____, *Obras completas* tomo III, Emecé, Buenos Aires, 2010.
- _____, *Siete noches*, FCE, México, 2001.
- Breton, André, *El amor loco*, trad. Juan Malpartida, Alianza, Madrid, 2003.
- _____, *La llave de los campos*, trad. R. Cuesta y R. García Fernández, Hiperión, Madrid, 1976.
- _____, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Visor, Madrid, 2002.
- _____, *Nadja*, trad. José Ignacio Velázquez, Catedra, Madrid, 1997.
- _____; Eluard, Paul, *Diccionario abreviado de surrealismo*, trad. Rafael Jackson, Siruela, Madrid, 2003.
- Cage, John, *Silencio*, trad. Marina Pedraza, Árdora, Madrid, 2012.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, FCE, México, 1996.
- Castañón, Adolfo, *La gruta tiene dos entradas. Paseos II*, Aldus, México, 2002.

- _____; Xirau, Ramón; *et. al.*, *Octavio Paz en sus "Obras Completas"*, CONACULTA/FCE, México, 1994.
- Compagnon, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, trad. Julieta Fombona Zuloaga, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil Fernández y R. Alfonso Díez A., Paidós, Barcelona, 1998.
- Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999.
- _____, *Lo clásico y el talento individual*, trad. Pura López Colomé, UNAM, México, 2004.
- Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- Escalante, Evodio, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones sin Nombre, México, 2013.
- Flores, Ángel (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- Forgues, Roland, *Octavio Paz. El espejo roto*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Gimferrer, Pere (ed.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1989.
- _____, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980.
- Heidegger, Martin, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2005.
- _____, *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1997.
- _____, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Biblos, trad. Ana Carolina Merino Riofrío, Buenos Aires, 2010.

- Jaimes, Héctor (ed.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México, 2004.
- Lafaye, Jacques, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, FCE, México, 2013.
- Lawrence, D. H., *La serpiente emplumada*, trad. Carmen Gallardo de Mesa, Losada, Madrid, 2005.
- Lemaitre, Monique J., *Octavio Paz. Poesía y poética*, UNAM, 1977.
- López Velarde, Ramón, *Obras*, FCE, México, 2004.
- Malpartida, Juan, “Del ser a la presencia (Heidegger y Paz)” en *Universidad de México*, n° 548, septiembre 1996.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesías*, trad. Francisco Castaño, Hiperión, Madrid, 2003.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, trad. Maylee Yábar-Dávila, Alianza, Madrid, 2005.
- Mendiola, Víctor Manuel, *El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas*, FCE, México, 2011.
- Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, Alianza, Madrid, 1996.
- Ovidio, *Metamorfosis* libros VI-X, trad. J. Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó LLorca, Gredos, Madrid, 2012.
- Parménides, *Los presocráticos*, trad. Juan David García Bacca, FCE, México, 1991.
- Pastén B., J. Agustín, *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*, Pliegos, Madrid, 1999.
- Paz, Octavio; Colina, José de la, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*, FCE, México, 2012.

- _____; Tajonar, Hector; et. al., *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, Océano, México, 2009.
- Phillips, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, trad. Tomás Segovia, FCE, México, 1976.
- Pinho, Mario, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, Peter Lang, USA, 1997.
- Platón, *Diálogos III*, trad. M. Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 1997.
- _____, *Diálogos V*, trad. Néstor Luis Cordero, Gredos, Madrid, 1988.
- Poe, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*, trad. María Condor, Hiperión, Madrid, 2001.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas* tomo I, FCE, México, 1996.
- _____, *Obras completas* tomo XIV, FCE, México, 1997.
- _____, *Obras completas* tomo XV, FCE, México, 1997.
- Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, trad. José María Malverde, Alianza, Madrid, 1997.
- Rimbaud, Arthur, *Cartas del vidente*, trad. Juan Abeleira, Hiperión, Madrid, 1995.
- Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, trad. Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 2006.
- Ruy Sánchez, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- Santí, Enrico Mario (ed.), *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/Era, México, 2009.
- _____, *Archivo Blanco*, El Equilibrista/El Colegio Nacional, México, 1995.

- _____, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, FCE, México, 1997.
- Schärer-Nussberger, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, FCE, México, 1989.
- Sosa, Víctor, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, México, 2000.
- Tomlinson, Charles; Santí, Enrico Mario; *et. al.*, *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York/Fundación Octavio Paz/DGE/Turner, México, 2001.
- Valéry, Paul, *El cementerio marino*, trad. Jorge Guillén, Alianza, Madrid, 2008.
- _____, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1998.
- Verani, Hugo J., *Octavio Paz: el poema como caminata*, FCE, México, 2013.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*, trad. Daniel Zadunaisky, Pluma, Bogotá, 1980.
- Xirau, Ramón, *El tiempo vivido, Siglo XXI*, México, 1985.
- _____, *Entre la poesía y el conocimiento*, FCE, México, 2004.
- _____, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, Joaquín Mortiz, México, 1970.
- _____, *Sentido de la presencia*, FCE, México, 1997.

No citada:

- Anaya, José Vicente (ed.), *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz*, Ediciones de Medianoche, México, 2010.
- Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.
- Krauze, Enrique, *Redentores. Ideas y poder en América Latina*, Debate, México, 2011.

- Maldonado, Miguel, *Octavio Paz. Homenaje y profanación*, El Colegio de Puebla AC, Puebla, 2012.
- Monsiváis, Carlos, *Adonde yo soy tú somos nosotros*, Raya en el agua, México, 2000.
- Poniatowska, Elena, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, Joaquín Mortiz, México, 2009.
- Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno. T. S. Eliot y Octavio Paz*, UNAM/CONACULTA, México, 2011.
- Sheridan, Guillermo, *El poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004.
- Stanton, Anthony (ed.), *Octavio Paz: entre poética y política*, El Colegio de México, 2009.