

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

CARLOS ENRIQUE AHUACTZIN MARTÍNEZ

ASESOR: DR. CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA

AGOSTO 2012



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.

**Al Dr. César González Ochoa  
A la Dra. Fabienne Bradu  
A la Dra. Lourdes Franco Bagnouls  
A la Dra. Adriana de Teresa Ochoa  
A la Dra. Georgina García Gutiérrez  
A la Dra. Alicia Correa Pérez**

**A mis padres y hermanos: por su cariño y apoyo infinitos.**

**A mi esposa y mi hijo: fuente inagotable de amor y espíritu.**

# Índice

Introducción.....	4
-------------------	---

## **Primera parte: el marco teórico-crítico**

El espacio .....	14
El espacio fragmentario .....	28
Poesía, modernidad y espacio .....	50

## **Segunda parte: el contexto de la modernidad**

El poeta en el ambiente de la poesía moderna .....	63
Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot y Octavio Paz .....	87
El valor espacial de la imagen poética .....	110
El espacio poético y el espacio de la ciudad .....	126

## **Tercera parte: el análisis literario**

<i>Blanco</i> .....	142
<i>Discos visuales</i> .....	155
<i>Topoemas</i> .....	179
Conclusiones.....	204
Bibliografía .....	216

## **Introducción**

El trabajo de investigación que se presenta tiene como objeto de estudio la obra de Octavio Paz, desde la perspectiva de la poética del espacio, la cual ha sido abordada siguiendo la hipótesis central de la presencia del valor ontológico del lugar, de raíz heideggeriana, en la poesía y el ensayo del poeta mexicano. Por ello, ha sido necesario indagar la manera como el pensamiento de Octavio Paz fue encontrando salida al problema de la espacialización, vista como el modo de habitar los espacios poéticos, ya sea a través de la composición formal o retórica. Por tal motivo, el curso de la exposición no ha seguido una directriz cronológica rigurosa, pues la mirada espacial ha permitido hallar las huellas sensibles de la poética del espacio, a la manera de un gran fresco, en los diferentes lugares de la producción paciana, la cual, sin duda, tiene como punto nodal la década de 1960, en términos de experimentación poética, de acuerdo a los objetivos de la investigación. La propuesta, en suma, gira en torno al reconocimiento del acto de habitar en la construcción de la obra literaria de Octavio Paz, pues habitar tiene el sentido de la configuración del espacio.

La tesis está constituida por tres grandes bloques. En el primero, se lleva a cabo un esfuerzo por evidenciar la naturaleza del espacio, en su valor ontológico y

su presencia en la expresión poética, de tal manera que se hace la descripción de la construcción del espacio poético en la modernidad, con el objetivo de sentar las bases de los planteamientos teóricos medulares de la investigación. En el segundo, se contextualiza la creación poética de Octavio Paz, a partir de su filiación con la generación literaria del grupo *Contemporáneos* y del grupo formado alrededor de *Taller*, la revista que marcó la brecha generacional con el grupo anterior; en ambos casos se trata de hallar los registros poéticos de la formación de Octavio Paz como un poeta moderno -siguiendo por ejemplo la huella de T. S. Eliot- que reflexiona sobre la composición del poema, desde la perspectiva espacial. Asimismo, se hace evidente la relación con dos figuras literarias francesas: Stéphane Mallarmé y Maurice Blanchot, pues la revolución de la lengua poética basada en el uso del espacio como centro generador de la poesía se encuentra en la obra y la reflexión de ambos autores, tal es el caso de *Un coup de dés* y *El libro que vendrá*. Por ello, en la segunda parte se ha querido repensar el valor espacial de la imagen poética y el esclarecimiento de cómo están entrelazados el espacio poético y el espacio de la ciudad en la obra de Octavio Paz, pues todo ello tiene como germen la herencia poética de la modernidad. Finalmente, el tercer bloque está dedicado al análisis poético, cuyos objetos de estudio son *Blanco*, *Discos visuales* y *Topoemas*, mediante los recursos conceptuales planteados en los dos bloques anteriores, de tal suerte que sea plausible pensar los valores espaciales tanto en la tradición moderna de Occidente como en la tradición estética de Oriente, cuyas manifestaciones no son únicamente poéticas sino también religiosas, pictóricas y arquitectónicas. En suma, el trabajo pretende demostrar la configuración de una poética del espacio

diseminada a lo largo de la obra de Octavio Paz, sobre todo en la etapa álgida de su formulación: la década de 1960.

De acuerdo al plan anteriormente descrito, el trabajo ha fijado como objetivo central descubrir en la obra del poeta mexicano la noción espacial, como origen y encuentro con la poesía. Sin duda, el acercamiento ha sido posible gracias a la descripción del contexto filosófico heideggeriano en la reflexión desarrollada en *El arco y la lira*, el libro que le permitió a Octavio Paz visualizar la condición de la poesía moderna en un momento en que la apuesta poética necesitaba, según él, vincular la poesía con la historia. Por ello, el lugar tiene una función clave en la construcción del discurso poético, pues hablar del espacio que se habita sólo puede darse desde el reconocimiento de su carácter existencial, esto es, de la manera como hace posible habitar el mundo. Hacia estas reflexiones espaciales gira la obra de Heidegger en su época tardía, sobre todo en las conferencias y artículos, como “Construir, habitar, pensar”. Con base en estos supuestos, se ha desarrollado la aproximación de la obra paciana, la cual muestra momentos de búsqueda espacial a partir de la indagación poética de la modernidad, cuyos resultados más visibles son *Blanco*, *Discos visuales* y *Topoemas*.

Ahora bien, en el campo de los estudios literarios, el espacio se ha abordado considerando las necesidades semióticas y configurativas de los textos, como una función ordenadora. Tanto en narrativa como en poesía nos lo han demostrado Gérard Genette (1966, 1969), Iuri Lotman (1988), Maurice Blanchot (1969, 1992), Jonathan Culler (1978) y Luz Aurora Pimentel (2001), entre otros. Ellos, cada uno con una visión particular, nos han brindado la seguridad de que el espacio *de alguna manera* participa en la articulación de la obra literaria. No obstante, la

composición espacial de un relato dista mucho de la que se observa en un poema: en el primero será preponderante el uso de la descripción; en el segundo prevalecerán las imágenes poéticas o figuras retóricas, entre las cuales la metáfora ocupa el lugar más destacado, así como la dimensión plástica y visual que adquieren los poemas en la época moderna, es decir, la disposición espacial del texto sobre la página. Para fines del presente estudio, se ha diseñado un plan de análisis sobre la existencia y formulación de una poética del espacio en la obra de Octavio Paz, considerando que las manifestaciones de dicha poética contemplan una variedad de campos de expresión poética: el uso de las metataxas, el ideograma, la metáfora y la articulación tridimensional de los poemas-objeto.

El panorama que se ofrece al lector en el tratamiento del tópico espacial no desconoce la presencia del influjo estructuralista que se gestó con furor en el ámbito de la narrativa y la poesía a partir de la segunda mitad del siglo veinte, cuyos ejemplos emblemáticos en el contexto latinoamericano los podemos encontrar en la obra de Julio Cortázar y Octavio Paz, lo cual ha enfatizado la crítica especializada con respecto a *Rayuela* y *Ladera Este*. Lo cierto es que estos escritores comparten con su tiempo la reflexión sobre la composición de la obra literaria y lo mismo buscan respuestas en el estructuralismo que en el arte pictórico de Oriente, como ocurre con el mandala como objeto de contemplación en la tradición tántrica. En este sentido, es necesario reconocer la aportación de la escuela estructuralista francesa en la meditación sobre las capacidades espaciales del discurso literario, pues como lo ha demostrado Jonathan Culler en *La poética estructuralista* (1978: 232), “la disposición tipográfica produce un tipo diferente de atención y libera parte de la energía verbal potencial” de cada una de las palabras

que constituyen el poema; además, “la primacía de la disposición formal en pautas permite a la poesía asimilar los significados que tienen las palabras en otros casos de la lengua y someterlas a una nueva organización” (: 233). Esa capacidad transgresora de la lengua poética que atenta contra el sentido coloquial de las palabras permite reorientar sus relaciones semánticas en un espacio más lúdico: el de la composición formal segmentada, diseminada, articulada por los huecos o espacios donde la escritura sólo se insinúa, pero que potencialmente dice con mayor fuerza en qué reside la energía del decir nacido de la poesía. En los poemas visuales que ofrecen un texto en dispersión, compuestos por un conjunto de frases e imágenes *dislocadas*, prevalece, no obstante, un centro de gravedad discursiva: la idea o la totalidad, que puede estar constituida por un sustrato mítico, un asunto anecdótico o incluso una reflexión metapoética. Según Culler, en la poesía “la situación enunciativa es la de la lengua elaborándose en fragmentos que se juntan y ordenan mediante pautas formales” (1978: 243). De este modo, “interpretar el poema es dar por sentada una totalidad y después dar sentido a los vacíos, ya sea explorando formas de completarlos o atribuyéndoles significado como vacíos” (: 245). Con base en estos supuestos, el lector puede hallar los motivos que dan autonomía y sentido al discurso poético de la modernidad, al cual pertenece la obra de Octavio Paz, de tal suerte que los poemas puedan ser comprendidos en función de una totalidad o idea implícita, sugerida muchas veces, cuyos puntos de relación están determinados por el uso de los espacios, cargados de sentido, como ocurre con el color blanco o el negro en la pintura: su presencia no es la expresión de una nulidad absoluta, sino la inminencia de la articulación simbólica configurada en los límites del cuadro. Por esta razón, el espacio utilizado en literatura es doblemente

complejo, pues lucha contra la linealidad discursiva e incursiona en la plasticidad de las artes figurativas, sin perder su naturaleza estética primordial: comunicar estéticamente por obra de la lengua. En este sentido, la poesía moderna comunica por medio de la totalidad que se construye en función de los juegos formales y retóricos. En otras palabras, “el concepto de totalidad es fundamental porque sólo en función de él podemos definir la acción de la poesía moderna: la incapacidad para realizar, salvo momentánea y débilmente, la continuidad prometida por las pautas formales” (Culler, 1978: 245).

Si bien la poesía moderna de Occidente ha sido vista como respuesta a las indagaciones del estructuralismo, lo cierto es que su formulación se remonta por lo menos a Baudelaire y se extiende hasta Breton, sin descartar a los poetas en lengua inglesa. Algunas veces, como sucedió con Mallarmé, se intentó unir a la poesía con la música, cuyo resultado fue el poema-partitura; otras recobrar la presencia caligráfica de la lengua, según se percibe en la obra de Apollinaire; en ocasiones se buscó restituir la fuerza de la imagen poética, como ocurrió con Ezra Pound y T. S. Eliot, quienes promulgaron las bondades, a nivel de composición, del imaginismo – a través de la influencia de *El carácter de la escritura china como medio poético* de Ernest Fenollosa. En las obras de estos autores encontramos una franca comunicación con las artes plásticas y, en consecuencia, con la noción espacial. Nos parece que Octavio Paz responde a este movimiento, que explora los niveles gráfico, fonético, retórico, simbólico y semiótico –con todos sus alcances en términos de significación- con una serie de obras poéticas –*Blanco*, *Topoemas*, *Discos visuales*, entre otras- que es necesario estudiar, sin olvidar que todas ellas son herederas de la poesía de Mallarmé, de las diversas vanguardias –incluyendo el

concretismo brasileño- y del arte y filosofía de Oriente, cuyos efectos estéticos son más que evidentes en *Conjunciones y disyunciones* y *Vislumbres en la India*, por lo que al ensayo se refiere. En este sentido, la función del espacio en la obra del poeta mexicano constituye el motivo de la presente investigación.

En los casos anteriormente señalados, la obra literaria participa de las técnicas de composición de las artes plásticas, en mayor o menor grado, lo que supone reflexionar sobre las capacidades de configuración espacial que la poesía, en particular, ha asimilado en el contexto de la modernidad, dando como resultado una serie de obras, la de Octavio Paz entre ellas, que utilizan el espacio como eje de sus relaciones discursivas. En efecto, en nuestro tiempo es recurrente la relación entre la literatura y la pintura o la literatura y el cine, porque los puntos de intersección entre dichas artes se han establecido, entre otras cosas, a nivel de la configuración espacial. En el fondo, las artes señaladas han privilegiado la perspectiva espacial como un mecanismo de comunicación con sus lectores o espectadores. En este sentido, nadie cuestiona la función del espacio en la pintura, el cine o la escultura. Sin embargo, como señala Lotman (1988: 270), “los textos figurativos no son los únicos que pueden considerarse como espacios delimitados. El carácter especial de la percepción visual del mundo inherente al hombre y que tiene como resultado el hecho de que, en la mayoría de los casos, para la gente los *denotata* de los signos verbales sean ciertos objetos visibles espaciales, conduce a una cierta percepción de los modelos verbales. El principio icónico, la claridad les son propios por completo”. De este modo, la poesía de la modernidad ha restituido los valores icónicos del lenguaje verbal, a la manera de las escrituras iconográficas, en las cuales la representación visual se une a la construcción de los significados.

La investigación plantea la manera como el espacio determina los niveles de composición del objeto verbal, esto es, el poema, en la obra de Octavio Paz, considerando que la génesis de la poética del espacio pasó por diversas etapas, en las cuales la relación con los mecanismos de configuración estética procedentes de otras manifestaciones artísticas se sumaron a la percepción de Paz de la obra literaria. De este modo, se considera que el espacio es también un *lenguaje propio* que caracterizó la poesía moderna de Occidente. Sin embargo, como sugiere Lotman (1988: 270), “cuando tratamos con artes figurativas (espaciales) esto es particularmente evidente: las reglas de reproducción del espacio multidimensional e infinito de la realidad en el espacio bidimensional y delimitado del cuadro se convierten en su *lenguaje* específico. Así, por ejemplo, las leyes de la perspectiva, como medio de reproducción de un objeto tridimensional en su imagen bidimensional en la pintura, se convierten en uno de los índices fundamentales de este sistema modelizador”. Ahora la pregunta central surge: ¿cómo el espacio en la literatura devino un *lenguaje específico* hasta participar de la construcción de los significados susceptibles de ser interpretados en función de la totalidad o unidad discursiva –sugerida en algunos casos hasta sus límites de reconstrucción-?

Con base en lo anterior, la investigación ha enfrentado el problema de la delimitación semántica del término *espacio*, cuyo análisis contempla las siguientes acepciones: 1) el valor ontológico de la expresión poética, como resultado del acto de habitar, 2) composición formal del poema, 3) uso de la descripción y 4) uso retórico de la metáfora. Cada una de estas acepciones ha sido tratada en los distintos capítulos del trabajo, de tal manera que el lector hallará ejemplos de sus manifestaciones en la obra de Octavio Paz.

Ahora bien, en la construcción de la “espacialidad” se perciben cuatro influencias principales en el poeta mexicano: Heidegger, Blanchot, Mallarmé y Oriente<sup>1</sup>. Por lo menos en lo que se refiere a la concepción de *El arco y la lira* y *Los signos en rotación*. Sin olvidar que hay una fuerte comunicación con el imaginismo, el surrealismo y el concretismo brasileño, entre otras vanguardias. De tal suerte que el propósito de la investigación ha sido reconstruir la poética del espacio que a lo largo de su obra Paz delineó, distinguiendo las siguientes vertientes: 1) el problema implícito en la visión unitaria del mundo, cuya imagen se fragmentó debido a la llegada de las nuevas teorías de la ciencia y la técnica modernas; 2) la reflexión sobre el lugar en que se realiza el acto poético en el poema, es decir, la preocupación por el modo de componer los elementos discursivos, en su sentido de orden y relación; y 3) la que se refiere a la configuración de los espacios a partir de lo que, por ahora, podríamos llamar una semiosis descriptiva, la cual alberga las imágenes espaciales a partir del recurso de la descripción.

Como heredero de la poesía moderna, Octavio Paz, suponemos, participó de la reflexión en torno a la construcción de la obra literaria, lo que le permitió buscar no sólo una voz propia sino también los mecanismos de composición que hicieran posible la comunicación estética, activa, con el lector. Así se percibe a partir de los poemas más experimentales. En este sentido, indagar sobre una poética espacial podría arrojar una lectura novedosa de la obra del poeta mexicano.

---

<sup>1</sup> Las experiencias en la India y Japón tuvieron una influencia decisiva en Octavio Paz, desde el conocimiento del tantrismo, pasando por el *I Ching* –en el caso de China–, hasta la poesía de Matsuo Basho.

## **Primera parte: el marco teórico-crítico**

## El espacio

Toda interpretación es una conjetura. La polivalencia de los textos literarios supone un esfuerzo por construir una lectura que corresponda en la medida de lo posible al desarrollo de sus elementos discursivos, considerando sus relaciones intrínsecas; frente a la obra literaria, sólo el lector se pregunta por su sentido, él, con sus antecedentes culturales, edifica *un* discurso, *otro* discurso, con la esperanza de no traicionar *el* sentido del texto, como si existiese un discurso ideal implícito en cada obra literaria. En el fondo se trata de comprender lo que dice el objeto artístico, de hacerlo hablar, para que nos diga aquello que tiene que decirnos, aunque, quizá, no podamos escucharlo completamente, porque alguna faceta de sus múltiples sentidos se nos escape, en el intento por edificar una lectura del mismo. Ése es el riesgo que corre quien pretende desarrollar una perspectiva de análisis, como lo hacemos ahora en relación con la función espacial en la obra de Octavio Paz. Por eso es necesario reflexionar, aunque sea mínimamente, sobre el proceso de la lectura, con el objetivo de sentar las bases de nuestras futuras interpretaciones. Por el momento, distinguimos dos etapas, necesariamente simultáneas, en el acto de la lectura: la que corresponde a la manifestación de la obra literaria, al hecho de mostrarse tal como es en sí o en sí misma y por sí misma, es decir,

fenoménicamente; y la que se inscribe en el proceso de comprensión de su sentido, del modo como acontece, que implica una exégesis, una interpretación, realizable por vía hermenéutica. La simultaneidad de ambas etapas o niveles hace posible la construcción del sentido. En este orden de ideas, algo precomprendemos de la obra literaria, al menos su existencia y, posteriormente, mediante los recursos de la explicación, comprendemos aquello que la sustenta como ser. Ahora bien, la comprensión del tratamiento de un tópico a lo largo de una obra también conlleva esas implicaciones. La búsqueda de la poética del espacio de Paz se inscribe en esa tentativa. Precomprendemos la existencia de la función espacial en el ámbito poético y trazamos las directrices de pensamiento que nos orienten hacia la comprensión de su ser en la obra literaria del poeta mexicano. Una revisión de los principales textos sobre teoría y crítica poética del autor -*El arco y la lira, Los hijos del limo, Poesía y fin de siglo, Corriente alterna, El signo y el garabato*, entre otros- nos conduce a considerar la obra de Paz muy cerca de los terrenos de la ontología. Si como piensa José Gaos, la ontología “es la disciplina filosófica que trata del *ser*” (1996:19), siempre que indagamos acerca del ser de las cosas o del hombre estamos en terrenos ontológicos. La poesía aborda el problema que consiste en recuperar la esencia o el ser de las cosas y del hombre, a través de la fuerza nominativa del lenguaje. El camino de la lengua poética es diferente del que recorre la ontología: sus recodos están habitados por la imagen y el ritmo. La ontología lleva a cabo su investigación a través de “una analítica existencial del ‘ser ahí’”, pues “sólo tomando el preguntar filosófico mismo existencialmente o como posibilidad de ser del ‘ser ahí’ existente en cada caso, hay la posibilidad de que se abra la existencialidad de la existencia y la posibilidad de atacar los

problemas ontológicos con suficiente fundamento” (Heidegger, 2000: 23). Si el ontólogo tiene que recurrir a la fenomenología y a la hermenéutica para cuestionar y comprender al *ser*, el poeta crea un espacio, trazado con ritmos sonoros y visuales, en el que éste emerja en toda su plenitud. Los destinos de ambos caminos son muy similares, aunque sus mecanismos de exploración sean disímiles. No obstante, creemos que la perspectiva ontológica, como pregunta por el ser, puede conducir nuestra investigación, toda vez que, como lo ha planteado Heidegger y confirmado José Gaos, sí existe una espacialidad propia del ser.

La fórmula que nos permite pensar en la raíz heideggeriana de la poética del espacio de Octavio Paz se encuentra al inicio de *El Ser y el Tiempo*, a saber: “Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la ‘posibilidad de ser’ del preguntar, lo designamos con el término ‘ser ahí’ (Heidegger, 2000: 17)”. Con base en esta idea el filósofo alemán funda la preeminencia del “ser ahí” sobre otros entes, pues su naturaleza existencial permite interrogar al “ser ahí” mismo y a sus construcciones, las cuales son de alguna manera una extensión de sus atributos ónticos. Bajo esta mirada, la poesía se concibe como una de las manifestaciones más puras del “ser ahí”, dando lugar a la pregunta por sus modos de realización. Es así como Paz encuentra el correlato del pensar ontológico de Heidegger en función de la expresión poética, pues “la poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser” (Paz, 2003a: 126). En efecto, en el pensamiento de Heidegger el primer paso para llevar a cabo la investigación sobre el ser consiste en

determinar que el ente con posibilidades ontológicas para responder al cuestionamiento del ser somos nosotros mismos, como lo hemos señalado antes, de tal manera que es el hombre quien constituye el espacio que permite “hacer ‘ver a través’ de un ente –el que pregunta- bajo el punto de vista de su ser” (Heidegger, 2000: 16). En consecuencia, lo que permite ver el “ser ahí”, este ente privilegiado que es el hombre, es el ser. Bajo esta premisa, retomamos la correspondencia hombre-poesía establecida por Octavio Paz, lo que da pauta a la formulación de la pregunta por el ser, en el sentido literario, desde y a través de la poesía. Sólo así se comprende la expresión “la poesía es entrar en el ser” (Paz, 2003a: 126). Esa permisibilidad que goza el “ser ahí” con respecto al ser se da en el plano topológico por una relación circular, él mismo se interroga, y por una relación de abertura: “el *Dasein* [Ser-ahí] está abierto al ser y el ser es lo abierto a lo cual se abre el *Dasein* [Ser-ahí]” (Escoubas, 2008: 160)<sup>2</sup>. De este modo, la poesía participa tanto de la circularidad como de la abertura del “ser ahí”, porque su construcción requiere interrogar al ser, como centro y eje del modo como los hombres habitan el mundo, esto es, devienen en un “ser-en-el-mundo”. En otras palabras, la poética espacial de Octavio Paz se funda en el carácter ontológico del “ser ahí”, precisamente porque habitar el mundo requiere abrir aquello que sólo es perceptible para el ser, esto es, la poesía.

Habrá que preguntarse ahora cuál es la espacialidad del poema y en qué medida el hombre participa de ella, si en algún sentido la espacialidad del “ser ahí”, del hombre, se manifiesta en la obra poética, como un modo de su acontecer.

---

<sup>2</sup> En el original: « Cela [el « ahí »] implique immédiatement que le *Dasein* est ouvert à l'être et que l'être est l'ouvert auquel s'ouvre le *Dasein* »

Además de los puntos de encuentro anteriormente señalados, en el caso de la obra de Octavio Paz, encontramos aseveraciones de esta índole: “[...] la poesía, reino en donde el nombrar es ser” (2003a: 121) y “la poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer” (:164). No sólo está presente en *El arco y la lira* una intención por identificar a la poesía con la realización del ser del hombre, sino también un modo de proceder argumentativo del tipo de la filosofía, en su acepción ontológica. Por ejemplo, cuando el poeta propone que para reconocer a la poesía “habrá, pues, que interrogar a los testimonios directos de la experiencia poética. La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema” (:41). Pareciera que estamos ante una versión poética de la manera como Heidegger pregunta por el ser. Según él, habrá que preguntarle a un ente específico por el ser, a aquél que tiene una preeminencia, pues algo comprende del ser. Ese ente fundamental es el “ser ahí”. A través de él, la pregunta por el ser adquiere sentido. De forma similar, Octavio Paz pregunta por la poesía. Y lo hace interrogando al ente que proviene de “los testimonios directos de la experiencia poética”, es decir, al poema. De ahí la distinción entre poesía y poema, como Heidegger lo hace entre el ser y el ente, pues interrogar al “ser ahí” es un modo de acceder a la comprensión del ser; en el caso de Octavio Paz la pregunta va dirigida al poema para que responda acerca del ser de la poesía y del ser del hombre. Más adelante ampliaremos otras similitudes entre la visión paciana y la perspectiva ontológica. Después de todo, recordemos que el tratamiento del problema del ser tiene un auge clarísimo en la filosofía de principios del siglo XX. Ramón Xirau ha puntualizado esta característica de la obra paciana, la comunión de la vida y la muerte, resaltando dos influencias básicamente: la perteneciente al romanticismo

alemán y a “la lectura emotiva que en aquellos años se hacía en México y fuera de México de *El ser y el tiempo* de Heidegger” (1970: 37). Conviene ver y reconocer entonces en el tópico del *espacio* un atributo propio de la esfera de la ontología, vislumbrar en él el ser del hombre y de la poesía. De ahí surge la filiación con Martin Heidegger, confesada por Paz en más de una ocasión –en *El arco y la lira*, por ejemplo-, a la que añadimos las contribuciones de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. La reflexión en torno al *espacio*, en consecuencia, parte de la visión heideggeriana, en virtud de la inclinación del poeta hacia el filósofo alemán, no sólo al concebir al hombre como un poema sino también en la comprensión del papel que desempeña la ciencia y la técnica en el mundo contemporáneo. Nos referimos al modo como ambos concibieron el proceso de desmitificación en Occidente, como afrontaron la escisión de la unidad del mundo, la ruptura de su imagen, causada por la modernidad, y, por supuesto, al intento por restaurar la realidad perdida, llámese a esta vía poema o *aletheia*. Tanto uno como la otra se realizan en el juego ontológico presencia/ausencia, un juego que en términos estéticos pacianos se sintetiza en la dualidad analogía/ironía, misma que muestra la codependencia de la afirmación y la negación en la semiosis de la obra literaria. Se trata de una relación ambivalente que determinó la *idea de arte moderno*. En este orden de ideas, la espacialidad del ser está ligada ya sea a la ruptura o a la unidad del mundo, pues el “ser ahí” encuentra su realización “en el mundo”. La importancia, anteriormente señalada, de lo circundante del “ahí” del “ser ahí”, tiene un valor ontológico indudable<sup>3</sup>. El espacio que ocupa el ser no está de forma exclusiva en sí mismo, sino en la base de las relaciones que guarda con los otros

---

<sup>3</sup> Ver nota 2 de la “Introducción”.

entes. Por eso los entes intramundanos se distinguen del “ser ahí” porque efectúan sobre él una especie de re-conocimiento. La relación hombre-mundo se vuelve indisoluble cuando se trata de indagar acerca de la espacialidad del ser. Este hecho que enfatiza José Gaos (1996) a partir de *El Ser y el Tiempo* de Heidegger nos interroga acerca de la función espacial del hombre y de la poesía en relación a las manifestaciones de la modernidad y su desenlace. La poesía de Occidente expresó en la voz de sus poetas el peligro ontológico de la modernidad; hizo de su forma el escenario de la búsqueda del ser. De esta manera, la forma fue morada y asilo de las presencias, en proporción a sus avatares. Avatares que hoy englobamos con el término *vanguardias*. En el caso de la poesía de Paz, la forma asumió el rostro de un teatro de las resurrecciones; así lo vemos en diferentes poemarios, desde “Piedra de sol” hasta “Nocturno de San Ildefonso”. En ellos emerge nuevamente el ser de la palabra poética como algo *habitable*. Una palabra convertida en escenario, descubierta en sus profundidades, punto de encuentro: imagen. El término imagen tiene varios sentidos, desde su acepción en el campo de la semiótica aplicada a los códigos visuales hasta su perfil en retórica. Percibimos, por ahora, dos usos específicos en el contexto de la obra del poeta mexicano, siguiendo a Ramón Xirau, a saber: por un lado, “Paz suele emplear los términos ‘imagen poética’ en el sentido que doy a la palabra ‘metáfora’: por ejemplo, ‘las peras del olmo’, es decir la unidad de los contrarios” (1970: 25); por el otro, “en la obra de Octavio Paz el símbolo se acerca a la imagen hasta darnos la sensación de que el nuevo mundo introducido por el poeta es un mundo *imitado*, correlato poético de la realidad. A ello contribuyen sin duda el estilo descriptivo [...] y el estilo definatorio [...]” (: 26-27). La imagen entendida como metáfora y como descripción inaugura un espacio en el

que se asoma y realiza el ser. O como dice Bachelard: la imagen constituye “un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser” (2002b: 15). En este orden, la imagen es poética porque en ella se habita.

En el fondo, hay que repensar primero cómo es que el hombre ha venido a poblar el mundo, cómo él mismo se hace mundo por el efecto de habitar. La poética del espacio en la obra de Paz tiene como fundamento, a nuestro modo de ver, el acto de habitar. Ésta es la propuesta que hemos de desarrollar. Ahora bien, ningún otro texto de Heidegger (2001) nos proporciona tanto sustento para el presente estudio como “Construir, habitar, pensar”. En primer lugar, debemos considerar la fuerte relación entre el mundo analógico de raíz romántica que promulga el poeta mexicano<sup>4</sup> y la mirada del filósofo alemán en lo que él mismo ha llamado la Cuaternidad. La perspectiva analógica, que retomaron los románticos a partir de la doctrina de las correspondencias, “que tiene su fundamentación primera en el axioma hermético <<Tal como en el cielo, así en la tierra>>”, considera estas semejanzas no como una casualidad o capricho sino como la verdadera textura de un cosmos que [...] de no existir éstas caería en el sinsentido” (Godwin, 2000: 25). El mundo constituye una unidad y no una serie de objetos dispersos sin relación alguna. El hombre se convierte, desde esta visión, en un microcosmos que se corresponde con un macrocosmos, es decir, el universo. Albert Béguin nos recuerda que “la percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente

---

<sup>4</sup> Adriana María de Teresa Ochoa en *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica* concluye que la incipiente poética del poeta mexicano está “cimentada en una concepción hermética y analógica de la naturaleza”, que “consiste en la afirmación de un orden secreto que organiza el mundo, el cual se establece a partir de semejanzas o correspondencias entre todos los elementos, de manera que un objeto remite a otro y ese a otro y así sucesivamente” (2005: 183).

interior y propiamente religiosa” (1996: 99). Esa experiencia de saberse unido al mundo y a los dioses es la que comparten Octavio Paz y Martin Heidegger, cada uno en su propio camino. Si, como piensa el filósofo alemán, “Desde una unidad *originaria* pertenecen los cuatro –tierra, cielo, los divinos y los mortales- a una unidad” (2001:110), entonces hay en la concepción heideggeriana una correspondencia entre los cuatro elementos. En la tesis referida, el hombre no puede habitar si antes no construye el espacio en que ha de vivir. Incluso, la misma noción de construir, en su sentido original, no es posible si no se piensa en construir dentro y para la Cuaternidad. De ella depende que el mundo tenga sentido. Por eso, “Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia” (:111). Semejante cuidado plantea de entrada la pregunta por el espacio en que se ha de habitar, aún más, la misma noción de espacio, como elemento a partir del cual el hombre como ser tiene la capacidad originaria de habitar. Una capacidad implícita también para Bachelard, quien nos recuerda que “Nuestra alma es una morada” (2002b: 20). El cuestionamiento no es fortuito, ya veremos cómo a partir de él se arroja una luz sobre “La pregunta por la técnica”, “Aletehia” y la noción misma del “ser-ahí”, de modo que semejante rodeo nos permita establecer los enlaces con las ideas básicas de Paz en torno al espacio y, en general, con su poética.

En la delimitación del espacio, cabe destacar la función que desempeñan las fronteras como aquello que hace perceptible lo espaciado. Quizá por eso, Heidegger nos manifiesta que “Lo que esta palabra *Raum* (espacio) nombra lo dice su viejo significado: *raum*, *rum* quiere decir lugar franqueado para población y campamento” (2001:114). En este sentido, hablaríamos de espacio en tanto que

puede ser franqueable, acotado; cuya acotación daría oportunidad a la distinción entre los espacios. De hecho,

Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego περας. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo *comienza a ser lo que es* (comienza su esencia). Para esto está el concepto: ορισμος, es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. *De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde <<el>> espacio (:114).*

La figura del puente, como “tránsito” o “ir hacia”, permite visualizar la idea de que las cosas adquieren sentido “a través” de los lugares adyacentes a su existencia, siendo la tesis general la determinación de los espacios a partir de los lugares. El puente fenomenológico que une a un espacio con otro está dado por la noción de frontera, considerada también como el punto de intersección entre una existencia y otra, entre una realidad y otra. Algo similar ocurre con el fenómeno poético desde la perspectiva romántica. Si el hombre se une con el universo “a través” de las correspondencias, éstas fungen como “puentes” entre las manifestaciones individuales y las universales. Todo está coligado en la Unidad o la Cuaternidad. La poesía encarnada en un ente, es decir, un poema, establece y reestablece las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Este perfil de la poesía y del poema (ser y ente poéticos) como vía de comunicación lo encontramos, como

una constante, en la obra de Octavio Paz. Piénsese, por ejemplo, en “Decir: hacer”<sup>5</sup> de *Árbol adentro*. Ya veremos más adelante cómo las relaciones entre las nociones de “espacio” y “frontera” cruzan de polo a polo la perspectiva paciana de poesía, poema, imagen poética (metáfora) y representación visual.

Ahora bien, en su concepción del espacio, Heidegger sigue las ideas de Aristóteles y los griegos, quienes “entendieron lo que nosotros llamamos espacio desde el lugar” (Zubiri, 1996: 37). En esta visión, los lugares fungen como referentes en la medida en que los espacios por sí mismos no son perceptibles. Por lo demás, sería imposible negar el espacio como un atributo de las cosas y del universo. En efecto, “todo lo real, en una o en otra forma, está adscrito a alguna dimensión de la espacialidad. ¡Qué duda cabe! Nada hay en el Mundo que no aparezca en función de una realidad que está en el espacio, y que va realmente emergiendo desde el espacio” (:17-18). Detrás de estos supuestos, anida la concepción del espacio como matriz generadora de las cosas. En ello coincide la Chandogya Upanisad: “<<¿Cuál es el origen de este mundo?>> <<El espacio>>, dijo [Pravahana]. <<Todos estos seres han surgido del espacio (akas) y regresan al espacio. El espacio es más grande que todos estos [seres]. El espacio es su meta.>>” (Upanisads, 2001: 39). El conocimiento sagrado de la India concibe al universo a partir del espacio, pues corresponde a la manifestación del Absoluto, es decir, del brahman, de quien “proceden las energías de la naturaleza que producen nuestro mundo de formas individualizadas (Zimmer, 2001: 123). Por eso hay una identificación entre el hombre y el brahman a partir del espacio: “Lo que es ese

---

<sup>5</sup> “Entre lo que veo y digo,/ entre lo que digo y callo,/ entre lo que callo y sueño,/ entre lo que sueño y olvido,/ la poesía./ Se desliza/ entre el sí y el no:/ dice/ lo que callo,/ calla/ lo que digo,/ sueña/ lo que olvido./ No es un decir:/es un hacer./ Es un hacer/ que es un decir. [...]” (Paz, 2002: 665).

*brahman*, es lo que es ese espacio exterior al hombre. Por cierto, lo que es ese espacio exterior al hombre, también es este espacio que está dentro del hombre. Ese espacio que está dentro del hombre, también es ese espacio que está dentro del corazón. Eso es lo que es pleno, lo que no cambia” (Upanisads, 2001: 59). Ya sea desde la concepción de Heidegger, vía los griegos, o de los mitos hindúes, es claro que los seres y las cosas contienen un atributo espacial, mismo que está presente en el hombre y sus manifestaciones artísticas, incluyendo a la poesía.

En adelante, conviene pensar en el espacio y los lugares como un modo de realización de las artes. Sucede de este modo en la arquitectura, pero también en la pintura, la escultura y, por supuesto, la literatura. Los procesos semiológicos de las artes no son tan diferentes, por lo menos en el ámbito de la significación, esto es, en la determinación de los valores simbólicos por la oposición entre ellos. Lo que hasta ahora se ha denominado como frontera también habría que pensarlo como oposición y, más exactamente, como diferencia.

La noción de espacio cobra importancia en la poesía de Paz fundamentalmente por dos cosas: a) el hombre vive en la Unidad, en el sentido romántico, o en la Cuaternidad, como sugiere Heidegger, cuya característica primordial es la relación entre lo humano y lo divino, entre el cielo y la tierra; y b) el ser del mismo se manifiesta en el espacio. Hay que recordar que “el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales” (Heidegger, 2001:119). Un habitar que se realiza en la medida que nos instalamos en la casa del ser, en el lenguaje, en la poesía. Ella ordena nuestro mundo, determina los espacios exactamente como un *axis mundi*, pilar cósmico, nos hace vivirlos en su pureza. Por ella percibimos lo alto y lo bajo, lo anterior y lo posterior. Porque “Subir la

escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse” (Bachelard, 2002b: 183). Abstracción que siempre asume la forma de un reencuentro. En este sentido, la poesía de Paz es humana en su esencia: es escrita por los hombres, desde su ser de hombres. Ella nos enseña hasta dónde nuestro ser es habitable.

Si el hombre llega a ser por la acción de construir los espacios en que ha de habitar, en consecuencia lo que determina el proyecto constructor del hombre es su ansia por revelarse a sí mismo como el espacio en que acontece su existencia. Luego entonces pasamos del hombre como espacio a las manifestaciones humanas como los lugares en que los hombres *son*. Ahora podemos asignarle al espacio el sentido de ser y al lugar el de ente de la espacialidad. De este modo, el hombre y sus creaciones vienen a ser una suerte de geografía de lo manifiesto. Con ello obtenemos la siguiente fórmula: El hombre como ser acontece *en* sus creaciones. En donde “en” quiere decir “espacio habitable”, lugar en donde se lleva a efecto el acto de manifestarse en conjunción con la Cuaternidad. Pero conjunción quiere decir también relación entre los participantes de la Unidad; dicho de otro modo: establecimiento de una sintagmática existencial, en la que cada elemento es por intermediación de los otros. De ahí la conclusión de Heidegger del pensar como resultado de habitar la Cuaternidad. En consecuencia, reconozcamos a la poesía como una de las maneras de pensar al cielo, la tierra, los divinos y los mortales, de tal manera que nos permita ahondar en el misterio de la poesía como el *espacio* en que *sucedan* las presencias.

Pero “suceder” es también uno de los modos del “devenir”; en esta línea, un espacio deviene en un lugar, es decir, el ser de la espacialidad encarna en un ente, trátase de un espacio cuantificable o no. Esta distinción es importante, a tal punto

que su división dio origen a los espacios estudiados por la física y los espacios indagados por las ciencias sociales. La terminología de Heidegger ayuda a establecer la diferencia: el espacio como *spatium* –en sí mismo- es el objeto de la filosofía y de la literatura, un espacio cargado de sentido, que no requiere ser medido; el espacio *in extenso*, como extensión, es el objeto de estudio de las ciencias exactas. Por consiguiente, el espacio que buscamos en la obra paciana es aquel que se encuentra cargado semánticamente, ya sea por su colindancia con las articulaciones simbólicas de los textos, ya sea como simbolización de la inminencia del lenguaje. Cabe destacar que, en uno y otro caso, la visión paciana del espacio está condicionada por el estado en que se encuentra la imagen analógica del mundo, una vez rasgada por el cuchillo de la modernidad: la crítica.

## El espacio fragmentario

Hasta ahora hemos identificado el espacio como un atributo del “ser ahí” y de las cosas; sin embargo, aún no respondemos a la pregunta por el tipo de espacio que inaugura la poesía de Octavio Paz. Si como piensa Adriana de Teresa (2005), en el periodo poético que va de 1931 a 1943 el autor de *El arco y la lira* formuló su poética romántica, bien podríamos incorporar la perspectiva analógica del mundo para ahondar en el problema del espacio poético, considerando que entre el microcosmos, el hombre, y el macrocosmos, el mundo, existe una co-dependencia. Entre mortales y divinos hay un lazo de comunión: se trata de la experiencia del espacio sagrado. Para el hombre religioso y para el poeta no todos los espacios son iguales; algunos están plenos de sentido y otros no cobran significación alguna. Sucede de este modo en el templo, en el bosque o en la ciudad moderna. Existen, a decir de Mircea Eliade, dos tipos de espacio: “hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, <<fuerte>>, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos” (1999b: 21). El evento que inaugura el espacio sagrado está determinado por una hierofanía, la manifestación de lo divino, pues “no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio sino también *la revelación de una realidad absoluta*, que se opone a la *no*

*realidad* de la inmensa extensión circundante” (: 21-22). A partir de la manifestación de lo divino, el hombre tiene la posibilidad de ordenar su mundo, de erigir un centro o un punto fijo alrededor del cual los objetos y los seres adquieren sentido; la estructura resultante de este proceso articula el espacio, lo vuelve heterogéneo. En el ámbito religioso, “la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo” (: 22). La realidad en cuanto tal sólo es posible mediante la sacralización de los espacios; éste es el punto de intersección entre la religión y la poesía, pues ambas se nutren de la significación ontológica de los seres y las cosas, a partir del “centro del mundo”, ya sea un árbol, una cruz, un fenómeno natural o una experiencia fundamental para el hombre. Pero, ¿qué sucede cuando no existe un “punto fijo”? Semejante situación nos sumerge en el caos, pues

[...] la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. Toda orientación verdadera desaparece, pues el <<punto fijo>> no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas. A decir verdad, ya no hay <<mundo>>, sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de <<lugares>> más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial (: 23).

A lo largo de su vida, el hombre transita del espacio profano al espacio sagrado y viceversa; pasa de la homogeneidad a la heterogeneidad, de lo fragmentario a la unidad. Continuamente las sociedades sufren de estas oscilaciones y la poesía registra esos cambios en la relación hombre-mundo. La poesía moderna de Occidente afrontó esta crisis ontológica. La experiencia del

vacío religioso derivó también en la pérdida de la heterogeneidad espacial; la percepción de un espacio homogéneo, caótico, se hizo presente en grandes proporciones con la llegada de la modernidad. Todos los hombres en la actualidad compartimos esa experiencia espacio-temporal que nos arroja a un torbellino. Si por un lado, como piensa Marshall Berman, dicha experiencia nos une, por otro nos separa, pues “es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (2004: 1). De las tres etapas de la historia de la modernidad que distingue Berman –del siglo XVI hasta finales del XVIII, de 1790 hasta el siglo XIX y del XX hasta nuestros días- nos interesa la segunda y la tercera. En estas etapas ubicamos el proceso de desacralización de Occidente. La pérdida de un “punto fijo” a partir del cual se ordena el mundo prefigura la disolución de la idea de Dios, de tal suerte que el espacio fragmentario se apodera de los hombres. En el campo de las ideas,

[...] para Nietzsche, como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: así los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó <<la muerte de Dios>> y el <<advenimiento del nihilismo>>. La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades (: 8).

No obstante, en el fenómeno de la modernidad, siguiendo a María Zambrano en *El hombre y lo divino* (1993), habría que distinguir al menos dos cosas: la muerte de la idea de Dios sólo podía darse a partir de la deidad cristiana y

el futuro renacimiento del hombre, desde las tinieblas y el vacío hacia la luz, haría posible poblar en toda su dimensión su alma, para edificar nuevamente su ser en relación con el mundo. Por lo tanto, “Dios ha muerto’, el grito de Nietzsche no es sino el grito de una conciencia cristiana, nacido de las profundidades donde se crea el crimen; un grito nacido, como todos, de las entrañas; pero éste nacido de las entrañas de la verdad última de la condición humana” (: 148). Lo que está en juego es la plenitud del ser y el orden del mundo, pues sumirse en el espacio fragmentario es, a todas luces, una consecuencia de la ausencia de un <<centro>>, cuya función ontológica permite la edificación del pilar cósmico. De este modo, la muerte de la idea de Dios en Occidente representa un momento de la desacralización humana. Más allá de la deidad queda el “ser ahí” con su espacio de realización, último reducto a partir del cual se puede dar un nuevo comienzo.

No obstante, ¿en qué difiere la percepción espacial antes y después de la llegada de la ciencia moderna y la técnica? Para el hombre, la entrada de la técnica significó un cambio de perspectiva; de la naturaleza sacra del cosmos se pasó a una concepción profana del universo. La sacralidad, unida al mito y la religión, le proporcionó al hombre la posibilidad de ordenar su mundo en torno a un centro; la muerte de la idea de Dios sumió a las sociedades de Occidente en el desamparo y el vacío. Antes de la modernidad el espacio fue sinónimo de orden; después, caos. “Apenas el acontecer humano pierde sus antiguas referencias sagradas, se convierte en una sucesión de hechos sin sentido y que también pierden conexión entre sí. El hombre se vuelve juguete del azar” (Paz, 2003a: 213). Concepción que no sólo está presente en *El arco y la lira*, sino también en *Los hijos del limo*. En éste el otro nombre del azar es contingencia. El mundo y el hombre se debaten en un proceso

contingente, que va del orden al caos. Es oportuno reconocer que los espacios amorfos no son una invención de la ciencia y la técnica, pero sí su consecuencia a grandes proporciones. El hombre había experimentado el espacio fragmentario en distintas oleadas de la historia, pero nunca tuvo la percepción de habitar un extravío permanente. Ése ha sido el resultado atroz de la modernidad. Aunque Eliade ha tratado el tema con sobrada erudición, Paz reflexionó profundamente acerca de él a partir de las ideas de Rudolf Otto. Recordemos los conceptos de “asombro” e “instinto religioso” en “La revelación poética” de *El arco y la lira*. Aquel “instinto religioso” es hermano de la experiencia poética por cuanto en ellos se realiza un *misterio*. Sin aceptar del todo las ideas del pensador alemán –la manifestación de lo divino no se remite únicamente al pavor o terror que se impone al hombre, sino también a la fascinación y reencuentro que éste descubre en sí mismo- , el poeta mexicano retoma de él la perspectiva de lo sagrado como el eje de las relaciones entre el hombre y el cosmos. No es difícil percibir en el pensamiento de Octavio Paz la mirada enigmática en torno a la poesía, la cual nos hace pensar en la identificación, al menos parcial, con la estética simbolista. De esta manera, la noción de revelación poética entraña el carácter de lo sagrado, como el modo en que acontece “la plenitud del ser” (Paz, 2003a: 155). Idea que nos enlaza con la concepción del espacio a partir de la experiencia ontológica y con la búsqueda de esa plenitud en el único lugar reservado a la salvación: el hombre mismo.

Hasta aquí por lo menos surgen dos preguntas. Si el hombre siempre ha tenido noción del espacio sagrado y del profano, ¿en qué sentido la ciencia determinó, para Occidente, la percepción de un universo disperso? ¿Cómo se origina el cambio o limitación de la perspectiva con respecto a la naturaleza?

Ambos cuestionamientos son el sustrato de los planteamientos de Octavio Paz. A ellos hay que llegar considerando como derrotero la visión analógica del mundo, siendo ésta la mirada del poeta, cuya esencia radica en considerar que “el hombre es el símbolo, la imagen del Todo” (Béguin, 1996: 102). En efecto, “la gran analogía que rige la organización interna de la naturaleza hace del hombre, según la tradición ocultista, el *microcosmo* en que se refleja y resume el *macrocosmo*” (:102). En el mismo sentido, Juan Eduardo Cirlot apunta que “el simbolismo del hombre, particularmente como <<hombre universal>>, y las correspondencias zodiacales, planetarias y de los elementos, constituyen las bases de dicha relación, a la cual han aludido pensadores y místicos de todas las doctrinas y tiempos” (1998: 298). Fiel a esta doctrina, Paz escribe: “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (2003a: 41). Las nociones de música y armonía unen a la poesía del autor de *El arco y la lira* con el pensamiento pitagórico, considerando lo siguiente:

[...] a) cada alma individual proviene de la naturaleza divina, a la cual se asemeja y a la que, al final, regresa purificada en el curso de las sucesivas reencarnaciones; b) la comunidad de naturaleza entre la divinidad y el alma humana es equivalente a una analogía entre lo que se denominará macrocosmos y microcosmos; el mismo principio de orden constituye la naturaleza esencial tanto del universo, considerado como criatura viviente, como del ser humano; c) por tanto, la unidad del todo debe ser finita y limitada, ya que de otra manera no podría ser reproducida análogamente en el individuo; d) la analogía entre el todo y la parte consiste en una proporción o razón igual entre sus elementos, y esa proporción se entendía como un ajuste, como una armonía (González, 1994: 9).

Dicha armonía está basada, por supuesto, en los números, de ahí su relación con la música y con el uso de metros y rimas en poesía. Esta tradición, la visión analógica del mundo, continuada por los románticos, en opinión de Adriana María de Teresa (2005), la asimiló Octavio Paz a través de la lectura de Novalis, Blake y Nerval, sin descartar la influencia de Nietzsche, Rimbaud o Baudelaire. La unión y orden del mundo defendida por los poetas románticos sufrió un deterioro durante la segunda etapa, señalada por Marshall Berman (2004), de la modernidad. El siglo XIX padeció la ruptura de las correspondencias. De ese padecimiento proviene la *fragmentación de la imago mundi* -“imagen, modelo, representación del mundo” (Eliade, 1999: 178)-, la desarticulación del cosmos, orden sacralizado, cuyas tribulaciones están encarnadas en la poesía moderna de Occidente.

Entre la visión analógica del cosmos y Heidegger hay un punto de encuentro, cuyo rasgo común está dado por la convivencia entre los divinos y los mortales, entre el cielo y la tierra. No olvidemos que cuando el filósofo alemán se refiere a la naturaleza está pensando en la Cuaternidad. Hecho indisoluble para la formación de una *imago mundi*. Naturaleza quiere decir unidad. No obstante, para las sociedades de Occidente, la llegada de la ciencia moderna significó un cambio de los parámetros de validación de lo real. Un cambio que tiene su origen en el enfrentamiento entre el mundo mítico y el pensamiento cristiano. Así lo destaca Gadamer: “la crítica del mito hecha a través del cristianismo en el pensamiento moderno llevó a considerar la imagen mítica del mundo como concepto contrario a la imagen científica del mundo” (1999:18). La crítica acorraló la idea de lo real en

un callejón, de donde saldría enmascarada. Esa máscara fue *lo demostrable*. Atrás quedaba el mundo poblado por las analogías; la comunicación entre el hombre y lo celeste se había interrumpido, lo que significó una disonancia en el concierto de la naturaleza, es decir, la armonía universal presentaba un resquebrajamiento. Para los artistas el desvanecimiento de la *imago mundi* fue un rostro en el que no se reconocían, porque nada podían leer en su discurso fragmentario. Las correspondencias, por la inclusión del pensamiento crítico aplicado a los mitos, se habían disipado. Quizá uno de los poemas de Octavio Paz que mejor da cuenta de este conflicto es

#### ANALFABETO

Alcé la cara al cielo,  
inmensa piedra de gastadas letras:  
nada me revelaron las estrellas.

(2002:159)

La incomunicación entre el hombre y las estrellas, el desamparo humano, por un lado, afirmaba la historicidad de su existencia en un contexto sociocultural y, por el otro, negaba la posibilidad de su ser como trascendencia, fundada en la relación microcosmo-macrocosmo. El romanticismo fue el grito por recuperar esa comunicación. Frente a él, el mundo adquiría, ensimismado y obsesivo, los parámetros de validación de lo real de la fuente de la ciencia y la técnica. Asumamos entonces que “la realidad, en el interior de la cual el hombre se mueve e intenta mantenerse, está codeterminada en sus rasgos esenciales por lo que llamamos la ciencia occidental-europea” (Heidegger, 2001a:33). El desplazamiento

de la percepción de la realidad, en consecuencia, del mundo, tiene como origen lo que el filósofo alemán ha llamado la *estructura de emplazamiento*, aquello que permite coligar unos objetos con otros, donde coligar es siempre un modo de relación. Se trata de un proceso que consiste en edificar el tejido de lo real, mismo que coloca a la ciencia a la luz de la meditación filosófica como un modo de construir la realidad, con procedimientos válidos sólo para ella y sus objetos. Situación que deja al desamparo todo aquello que no se ajusta al campo de visión de su teoría. El resultado no podía ser menos atroz: “La ciencia emplaza lo real” (: 40). Este planteamiento permea las reflexiones de *Los signos en rotación*, en donde la pregunta por el presente y el futuro de la poesía está determinada por la conciencia de un mundo regido por las leyes de la ciencia y la técnica. De ahí la reivindicación de la analogía, como una manera de restituir la *imago mundi*. En otras palabras, la ciencia y la técnica modernas inauguraron la percepción del espacio fragmentario, profano, caótico, carente de un pilar cósmico, de un centro ordenador. El mundo, desde la perspectiva paciana, estaba poblado por un sinfín de signos, cuyo significado era indeterminable, porque nada decían excepto su rotación.

La situación del arte moderno no podía ser menos compleja. A decir de Gadamer, siguiendo la tesis de Hegel, después de los griegos, “la obra de arte había dejado de ser lo divino que adornamos” (1991:35). Ése es el inicio de la desacralización del arte. A partir de entonces, el arte apareció como necesitado de justificación, pues el motivo que le había dado sentido, su naturaleza sagrada, estaba lejos de generar nuevas manifestaciones. Acontecimiento que alcanzó su punto crítico en el siglo XIX. “Ya entonces comenzaron los grandes artistas a

sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando” (:36). Se trató de un desarraigo que sumió a los artistas en la orfandad. Dios había desaparecido y en su lugar se erigía el trono de la ciencia y la técnica. En el cielo se habían disipado los caracteres sagrados y aparecido una constelación multiforme de signos aislados: el lenguaje del arte moderno había llegado.

Además de *Los signos en rotación, La nueva analogía: poesía y tecnología* plantea el dilema de la ruptura de las correspondencias y la generación de un nuevo sistema de pensamiento, nacido de la relación entre el hombre y la técnica, que para el poeta mexicano constituye la visión que rige la poesía moderna. Sería oportuno recuperar en este momento lo que Walter Benjamin ha llamado *valor de culto y valor de exhibición*, considerando el papel que la técnica y su capacidad de reproducción ejercen sobre la obra de arte. La distinción entre un valor y otro está determinada por la inclusión y exilio de la función sagrada en la manifestación artística. En efecto, “la producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia” (Benjamin, 2003: 52-53). La pintura rupestre cumple una función ritual, es parte de una ceremonia que actualiza un evento sagrado. Por eso, “el valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto” (: 53), cuya exhibición es limitada dado su carácter hermético. Por otro lado, “con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (: 53). Como se ve, en la tesis de Benjamin se encuentra de manera implícita, como en el caso de Mircea Eliade, la distinción entre lo sagrado y lo profano, lo que nos enlaza con las nociones de un espacio ordenado y un espacio fragmentario. Pareciera, en

suma, que la posibilidad de exhibición de la obra de arte corresponde a la desacralización de la misma. Aunque Benjamin hace la diferencia a partir de lo que considera la primera técnica –establecida por el valor ritual- y la segunda técnica –inaugurada por el valor de exhibición-, los parámetros de validación están dados ya sea por la comunión o por el divorcio entre el hombre y la naturaleza. En este sentido, “el origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego” (: 56). Dicho juego en el ámbito de la modernidad tiene como origen la participación de los signos de la técnica en la configuración de la obra de arte. En torno a esta cuestión, Octavio Paz declara: “Vi a la poesía como una configuración de signos. Y la figura que trazaba era la de la dispersión. Poema: ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos” (2003a: 301). La ausencia del punto fijo o <<centro>>, en la terminología de Eliade, deriva en la fragmentación de la *imago mundi*, lo cual no significa sino la inclusión del espacio fragmentario en el poema, pues desde la perspectiva romántica, la que sigue Paz, constituye el doble de la naturaleza, a través del uso de la analogía o doctrina de las correspondencias. En otras palabras, aquello que afecta al cosmos también afecta a la poesía, pues ambos parten de la noción de lo sagrado, del orden.

Lo que hasta ahora hemos llamado espacio fragmentario es necesario comprenderlo considerando que a partir de la modernidad ha ocurrido un giro en la mirada que se tenía de la *imago mundi* o de la “imagen del mundo”, como la llama Octavio Paz. El problema central, para él, radica en que “la poesía se enfrenta

ahora a la pérdida de la imagen del mundo. Por eso aparece como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen” (2003a: 302). Véase en esta afirmación la idea de la poesía como modelo o representación del mundo – en el sentido que le da a estas palabras Eliade-, como doble o reflejo de una realidad que ha caído en el espacio amorfo. A ello se debe que esa representación tienda a la figura de lo disperso, a una plasticidad espacial cercana al desorden, pues se ha dejado de lado el valor ritual y sólo permanece el valor de exhibición que, en el caso de la poesía moderna, tiene su contexto y punto de partida en las imágenes de la vida cotidiana en las ciudades, con sus aglomeraciones, accidentes, fábricas y calles. La poesía se convierte así en el doble o testigo de lo que Marshall Berman, a propósito de *Fausto* de Goethe, ha denominado la tragedia del desarrollo, pues en ella “irónicamente, una vez que el desarrollista ha destruido el mundo premoderno, ha destruido toda su razón de estar en el mundo. En una sociedad totalmente moderna, la tragedia de la modernidad –incluyendo su héroe trágico- llega naturalmente a su fin. Una vez que el desarrollista ha eliminado todos los obstáculos, él mismo se interpone en el camino, y debe desaparecer” (2004: 62). ¿Acaso el poema moderno apenas se ha erigido en el ámbito de la significación no tiende a su propia desaparición, como si el permanecer en una incesante zozobra fuera su rasgo fundamental? Descubramos en la constitución del poema moderno las huellas de la tragedia del desarrollo, de la interminable construcción y autodestrucción que no se realiza más en un espacio cosmizado –premoderno- sino en uno fragmentario, cuyos trazos están delineados por las vicisitudes de la técnica. A ello se refiere el autor de *Libertad bajo palabra* cuando dice: “La destrucción de la imagen del mundo es la primera consecuencia

de la técnica” (2003a: 303). El proceso está marcado por la disolución de los mitos y de las correspondencias en el pensamiento occidental. La poesía asume de este modo el sentido de la interrogación, de la zozobra, cuya fuerza emana de la ruptura de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, relaciones que en adelante tienen otra modalidad, el lazo entre lo humano y la técnica. Sucede así porque “la técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo” (:304). La tesis paciana supone que una vez abolida la antigua analogía hombre/mundo es suplantada por otra, la creada en torno a los ejes hombre/técnica. En todo caso, se pasa de una “imagen” –*imago mundi* en Eliade- a otra, aunque su rostro sea el de la destrucción. Lo que no desaparece, según hemos visto, es *la intención por reconstruir* una correspondencia, aunque sí ocurrió un cambio: se pasó de un mundo poblado por los dioses y los elementos naturales a otro habitado por los signos de la técnica. En el ámbito poético acontece que “la técnica cambia a la poesía y la cambiará más y más. No podía ser de otro modo: su intervención afecta tanto a la trasmisión y recepción de poemas como a los métodos para componerlos” (: 308). En este sentido, la nueva analogía hombre/técnica se filtra en las manifestaciones artísticas, en su composición, de tal suerte que el espacio estético da cuenta de este proceso. El espacio poético se asume entonces como la configuración de la nueva analogía, aunque su rostro sea el de lo fragmentario. Así lo vemos en *Un coup de dés* de Mallarmé, en *Calligrammes* de Apollinaire, en *The Waste Land* de T. S. Eliot, en *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, en *Blanco* de Octavio Paz, entre otras obras de la modernidad. Después de Mallarmé, el espacio poético cobra vida, aliento: desde su silencio habla y su decir no es otra cosa que la posibilidad de

reunión de lo que se encuentra disperso. Por un momento, el poema revela el canto del abismo, un cantar elocuente que mediante el proceso de la configuración discursiva incorpora al hombre al juego de las significaciones, en una danza que permite por un instante el reconocimiento de su ser. Gracias a la “ironía”, esa disonancia en el concierto de las correspondencias, el espacio se manifiesta y deja ver su rostro creador, un rostro bicéfalo que va de la no significación a la significación absoluta. Estamos en presencia de una oscilación. Por un lado, la ironía “subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos que sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación” (2003a: 311). Por el otro, el hombre se sabe necesitado de recuperar el sentido del mundo, cuya restitución, vaya paradoja, sólo es posible a partir de la ruptura de la analogía, no la antigua sino la moderna, la dominada por los signos de la técnica. Esa nueva analogía, que promulga la no significación debe ser negada mediante sus propios recursos para afirmarla y así mostrar la posibilidad de la unidad entre las cosas y las palabras. Se trata de un proceso de fundación que opera por la negación. Esa negación ha dotado de fuerza y de habla al espacio, le ha otorgado la elocuencia de la significación. Así lo vemos en la poesía francesa moderna, en la poesía concreta brasileña y en la poesía de Octavio Paz. En ellas constatamos que “la negación de la no significación del mundo, su transformación en sentido, es la historia de la edad moderna”( : 311). De pronto, concebimos que el espacio fragmentario, doble del universo disperso, en el poema tiene como misión revelar la cara oculta de los signos, hacerlos hablar tras bambalinas. Por eso, “el arte moderno es una crítica de la significación y una

tentativa por mostrar el reverso de los signos” (: 315). Ese reverso en la obra poética de Octavio Paz es el espacio, como lo vemos en el caso de *Blanco*, *Topoemas* y *Discos visuales*.

Si para el poeta mexicano el poema moderno es un puñado de signos, debemos profundizar en cómo dichos signos cobran *cuero*, cómo se hacen visibles como objetos. Manuel Ulacia en *El árbol milenario* ha realizado un enorme esfuerzo por comprender las vicisitudes de la forma del poema en la poesía de Paz, utilizando las nociones de *cuero* y *no-cuero* en *Conjunciones y disyunciones*. El signo *cuero* corresponde a la analogía y *no-cuero* a la ironía. Sin embargo, aceptar esta directriz de pensamiento nos llevaría demasiado pronto a conclusiones que terminarían en una visión oriental del proceso. Las aportaciones de Ulacia serán útiles en otro momento de la investigación. De hecho, él mismo ha tratado el tema desde la poética de Mallarmé, lo que nos induce a pensar que detrás de la concepción espacial del poema está la pregunta por el papel de la ciencia y la técnica en la poesía moderna de Occidente.

Ahora bien, ¿qué quiere decir el poeta mexicano cuando expresa que “la técnica no es una imagen ni una visión del mundo” (Paz, 2003a: 254)? La técnica es lo fragmentario, lo disperso, lo no representable en una “imagen”. Si Paz utiliza la noción de “imagen”, léase *imago mundi* o cosmos, es porque ella define la representación como un modo de aprehensión y comprensión de la realidad. Lo que no quiere decir sino que el mundo deviene en mundo por la *concreción* de un modelo ordenado, que dé cabida a la correspondencia hombre/universo. Asimismo, la concreción no puede darse si no es por auxilio de una visión. Esa visión es el pensamiento analógico, el mismo que “parte de Aristóteles, pasa por

Tomás de Aquino [...], aparece en los poetas barrocos, reaparece en los románticos y desemboca en autores actuales” (Beuchot, 1997: 11-12). Es una tradición que en más de un caso ha sido una ruptura, una revolución, dadas las oleadas de racionalismo extremo en la historia de Europa y América. Si consideramos que el pensamiento analógico se alberga en los mitos, tenemos al alcance de la mano la oposición entre mito y razón. Como lo ha visto Gadamer, la historia humana de Occidente oscila entre esos dos extremos; lo que él llama “impulso ilustrado” debe entenderse como “impulso racional”, de tal suerte que

Si echamos una ojeada a la formación de la civilización occidental, el impulso ilustrado parece haber tenido en la historia tres grandes oleadas: la oleada ilustrada que culminó en la sofística radical ateniense del tardío siglo V antes de Cristo, la oleada ilustrada del siglo XVIII que tuvo su punto culminante en el racionalismo de la Revolución Francesa y, así se debería quizá decir, el movimiento ilustrado de nuestro siglo que ha alcanzado su cumbre provisional en la <<religión del ateísmo>> y su fundación institucional en los modernos ordenamientos estatales ateos (Gadamer, 1997:24).

Entre esas manifestaciones del impulso ilustrado o de la razón, el pensamiento analógico ha restablecido la doctrina de las correspondencias, la relación entre el macrocosmos y el microcosmos. Los mitos, además de narrar los acontecimientos de los orígenes, ordenan el espacio sagrado, proporcionándole a los lugares un sentido o valor ontológico. Cada mito provee al hombre de una perspectiva del mundo, haciéndolo comprensible, es decir, “gracias al mito, el mundo se deja aprehender en cuanto cosmos perfectamente articulado, inteligible y significativo” (Eliade, 2000: 127) Pensemos en adelante que visión quiere decir

camino, tránsito de la individualidad, de la soledad, al espacio del orden. Estos supuestos nos insertan de lleno en la relación entre el espacio y lo sagrado, entre la mirada de Heidegger y la de Mircea Eliade.

Resalta la conciencia lúcida de Paz cuando se pregunta por las circunstancias en que se debate el poeta moderno: “Una es la pérdida de la imagen del mundo; otra, la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos: la técnica; otra más, la crisis de los significados” (2003a: 252). Tres circunstancias que tienen un solo origen: la instauración de la *estructura de emplazamiento* de la ciencia y la técnica, a la que ya hemos hecho referencia. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿no existe un punto de encuentro entre el modo de articular la realidad de la técnica y el arte? ¿Son, necesariamente, tanto una como el otro disímiles? Al afrontar el problema del espacio, de su configuración en la imago mundi y en su doble, el poema, sale a la luz la indagación por la esencia de la técnica, pues quizá en su origen se halla el vínculo con el proceder artístico. La primera distinción que es necesario hacer, siguiendo a Heidegger en “La pregunta por la técnica” (2001a), radica en que “la técnica no es lo mismo que la esencia de la técnica. Cuando buscamos la esencia del árbol, tenemos que darnos cuenta de que aquello que prevalece en todo árbol como árbol no es a su vez un árbol que se pueda encontrar entre los árboles” (: 9). Esta situación descarta de entrada todo aquello que cobra cuerpo como instrumento de la técnica. La percepción que tenemos de ésta parte de sus medios de aplicación, no de su esencia; los hombres contemporáneos nos sentimos agobiados por la presencia de los recursos que la técnica provee para facilitar las tareas o las actividades, ya sea en el trabajo o en la vida cotidiana. Es decir, “la representación corriente de la técnica, según la cual ella

es un medio y un hacer del hombre, puede llamarse, por tanto, la definición instrumental y antropológica de la técnica” (: 10). Un análisis del sentido de la técnica, como acontecer de algo, debe partir de la indagación filológica.

La palabra procede de la lengua griega. τεχνικον quiere decir algo que es de tal modo que pertenece a la τεχνη. En vistas al significado de esta palabra tenemos que prestar atención a dos cosas. En primer lugar τεχνη no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La τεχνη pertenece al traer-ahí-delante, a la ποιησις; es algo poiético (: 14).

Según esta concepción, la esencia de la técnica no está en la utilización de los medios o los instrumentos para hacer algo, sino en un proceso de desvelamiento. Para Heidegger “La técnica no es un mero medio, la técnica es un modo de salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad” (: 14). De repente, técnica y arte tienen algo en común: ambos hacen salir de lo oculto lo que está llamado a la existencia. Sería difícil negar que la técnica, como esencia, también conlleva a la libertad, pues cuando desoculta una existencia libera al mismo tiempo su condición de presencia. Hace presente lo que antes estaba oculto. En este sentido comulga con la esencia del arte. Pensemos además que “todo hacer salir lo oculto viene de lo libre, va a lo libre y lleva a lo libre” (: 23). Ahora debemos preguntarnos: ¿Por qué la técnica siendo igual al arte en su esencia –por lo menos en su sentido heideggeriano- procede de un modo distinto hasta el punto de hacernos olvidar su principio de desocultamiento? La

transformación de su principio no está en su facultad de hacer salir de lo oculto, sino en la necesidad de relacionar o coligar aquellas existencias u objetos que ha sacado a la luz. En efecto, “a aquella interpelación que provoca, que coliga al hombre a solicitar lo que sale de lo oculto como existencias, lo llamamos ahora *la estructura de emplazamiento*” (:19). Pareciera que el hombre ha tenido la imperiosa necesidad de incorporar y articular las existencias derivadas de la técnica y, en este proceso, consciente o inconscientemente ha suplantado un orden natural por otro artificial, alterando las categorías de tiempo y espacio que se encontraban de suyo en la propia naturaleza. En otras palabras, el pensamiento analógico que vivamente defendió la doctrina de las correspondencias desde la época de los pitagóricos fue sustituida por la ciencia moderna a través de su estructura de emplazamiento; la consecuencia más inmediata a nivel espacial fue la concepción de un universo en dispersión, pues el centro ordenador del cosmos había desaparecido. El poeta moderno –Mallarmé, Apollinaire, Eliot, Paz- asimiló este proceso poéticamente, incorporando a la forma del poema aquello que caracterizaba al espacio fragmentario: la dispersión de los signos. La página se convirtió entonces en el homólogo del universo de acuerdo con la perspectiva de la ciencia moderna; la estructura de emplazamiento apareció en el poema como un modo de manifestación espacial, de donde se destaca la necesidad de articular los signos a través de los espacios en blanco. Éste es el inicio de la poética del espacio que hemos de abordar en la obra de Octavio Paz. Lo interesante radica en reconocer precisamente en la dispersión el principio de la reunión de los signos, pues su rotación busca sin cesar un sentido. El llamado a la unidad se hace presente si consideramos que el espacio fragmentario, al negar su sentido dentro

de la configuración del poema, acaba por afirmar la posibilidad de edificar un nuevo orden, una nueva analogía. ¿No es ésta una manera de proceder de la modernidad? La crítica del pensamiento analógico hecha por la ciencia moderna es a su vez criticada por el pensamiento que defiende la doctrina de las correspondencias. El resultado es una nueva analogía: poesía y tecnología. La lógica de la técnica, su estructura de emplazamiento recobra en este contexto su verdadero origen: el desocultamiento. Quizá por eso Heidegger veía en la esencia de la ciencia moderna, como en el arte, la posibilidad que tiene el hombre de recobrar la fuerza “del hacer salir lo oculto”. El desvelamiento une nuevamente a la técnica y al arte, aunque ahora se promulgue una nueva analogía y, en consecuencia, una nueva mitología. Lo cierto es que esta reconquista no podía hacerse sino desacralizando al arte, despojándolo de su valor ritual –como piensa Benjamin- y dotándolo de su valor de exhibición. Es sin duda este último valor el que ha permitido que veamos a la obra de arte como un ente en sí mismo, al poema como una constelación de signos que busca sin cesar un sentido. El poema moderno emergió del mundo profano, pero sus esfuerzos han permitido la recuperación del ser del hombre y del espacio que habita. La búsqueda del orden se traduce necesariamente, como nos lo ha demostrado Eliade, en la restitución del espacio sagrado, en la fundación del cosmos, aunque todavía tenemos que preguntarnos: ¿cuál es el nuevo rostro del *axis mundi*, del pilar cósmico que permita la edificación de la nueva analogía? El problema, irrevocablemente, nos sumerge en los océanos de las significaciones; hay que buscar en el humus de sus profundidades la inminencia del lenguaje, desocultar la fuerza de la propia significación para restituir la correspondencia fundamental, la que impera entre el

macrocosmos y el microcosmos, aunque el escenario en el poema, doble del universo, por ahora asuma la forma del espacio fragmentario.

Hasta aquí hemos visto cómo las ideas de Octavio Paz no están muy lejos de las de Heidegger y de Mircea Eliade. Ellos creen en una manifestación original del ser que no ha muerto con la idea de la desaparición de Dios; incluso, sus empresas están orientadas hacia la restitución de las “presencias”, es decir, de los seres y objetos que se vuelven “reales” en un mundo ordenado. Sólo que para llegar al fondo del asunto hay que partir del único lugar en que la pregunta por el ser tiene un mayor sentido, una preeminencia: el ser-ahí para Heidegger; el hombre para Paz. Un mismo lugar, una misma pregunta desde ámbitos aparentemente distantes. Esta coincidencia nos recuerda que las relaciones entre filosofía y poesía son más estrechas de lo que parece. Piénsese, por ejemplo, en *Filosofía y poesía* de María Zambrano. Paz lo sabía con entera certeza. No obstante, es necesario distinguir en las tres circunstancias anteriormente citadas –la pérdida de la imagen del mundo, la aparición de un vocabulario universal y la crisis de los significados– una causalidad, la misma que determinó el devenir de la poesía moderna y sus diversas transformaciones. La experimentación formal y la exploración del espacio poético son comprensibles únicamente a partir de la asimilación del espacio fragmentario, profano, homogéneo, que inauguró la técnica moderna, a través de su estructura de emplazamiento. Se trata de una fuerza dispersora que arremetió contra la significación, pero que también la sacó de su letargo, recordándonos que su poder yace en el acto del desocultamiento. Ciertamente, estamos en presencia de una paradoja: la modernidad, que promulgó un mundo desacralizado, ahora es criticada por su propia víctima, la analogía. Vivimos, en efecto, un regreso a los

orígenes de la significación y de la fundación del mundo a partir de la idea de orden y sentido. Ni los mitos ni la visión de lo sagrado han muerto –como piensa Eliade-, pero ¿cuál es su nuevo rostro y dónde hay que buscarlo? La poética del espacio en la obra de Octavio Paz intenta responder a este dilema. Sus ensayos poéticos repiten incesantemente esta característica. La semilla de la modernidad, su sustento, también es su veneno. Lo que muy tempranamente intuyó el poeta mexicano fue la necesidad por conciliar estos opuestos. Entre todas las series culturales había una que reunía las condiciones para semejante encuentro: el arte y, en él, la poesía.

## Poesía, modernidad y espacio

Como otros poetas –Baudelaire, Mallarmé, Reverdy, Eliot, Pound, Gorostiza-, Octavio Paz afrontó el reto que la modernidad le planteó al arte como *idea* y, en consecuencia, como estética. A pesar de que la noción misma de modernidad contiene en su interior un debate sobre aquello que la define y el contexto en que se inscribe<sup>6</sup>, sus rasgos esenciales, a decir del poeta, son la ambigüedad, la crítica y la ironía, mismos que encuentran su contrapunto en la presencia, a veces velada y otras veces explícita, de la analogía. En el pensamiento del Nobel mexicano anida, aunque de un modo reflexivo, la idea que Baudelaire había presentado en “El pintor de la vida moderna” -“Le peintre de la vie moderne”-, cuando afirma que la modernidad “es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1971: 150)<sup>7</sup>. En la expresión del poeta francés, Paz encuentra la temporalidad en que se realiza la oscilación entre la

---

<sup>6</sup> Sobre este aspecto hay una variedad de acepciones, desde la perspectiva meramente cronológica hasta su concepción estética. En el caso de la obra del poeta mexicano, la tesis doctoral de William A. Morgan *The concept of modernidad in the essays of Octavio Paz*, de 1976, registra el desarrollo de este concepto desde su aparición en los textos críticos de Baudelaire hasta su desenvolvimiento particular en el pensamiento del autor de *Libertad bajo palabra*.

<sup>7</sup> En el original: “c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre est l’éternel et l’immuable” (Baudelaire, 1971 : 150).

analogía y la ironía. Lo transitorio es el presente, el instante fugitivo que, paradójicamente, permite la permanencia de aquello que escapa al devenir histórico. Sin mucho esfuerzo, podemos vislumbrar el antagonismo entre poesía e historia, antagonismo que encuentra un lugar de conciliación en el poema. Esa conciliación es posible gracias a los poderes incluyentes de la analogía. Por eso, esta última es nuestro referente principal, en la medida en que la poesía promulgada por Paz está fundada en una visión romántica, en el sentido que le otorga la noción de la correspondencia universal. De este modo, el tema de la modernidad es el punto de encuentro entre la poesía y su representación en el espacio fenomenológico en el que se asienta la visión analógica del mundo, con sus respectivos accidentes formales.

Aunque el periodo moderno puede variar según la perspectiva histórica, filosófica y estética, para Octavio Paz, que reconoce las contribuciones del siglo XVIII, en la esfera de la poesía va del romanticismo al simbolismo, considerando que “La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento” (Paz, 2003a:501). En buena medida, el autor de *Los hijos del limo* responde a este movimiento que extiende sus raíces incluso en las primeras décadas del siglo XX. Con esta perspectiva, Agustín Pastén ha concebido a Octavio Paz como “un crítico practicante en busca de una poética”, situándolo junto a otros autores críticos como Pound y Eliot, aspecto que, en el orden de las ideas estéticas modernas, esclarece la conciencia y la intencionalidad de Paz por hacerse un espacio en el orbe de la literatura, forjando a través de la crítica su propia tradición.

Ahora bien, en el contexto de una poética del espacio, la crítica, hija de la modernidad, posó su mirada en la concepción formal del poema y en la búsqueda

del mismo en su interior; de este modo, la crítica del poema en el poema mismo fue el tema central de la poesía moderna. Pues “crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella” (Paz, 2003a: 362). Mediante los recursos de la crítica, los poetas modernos intentaron fijar lo que al ritmo de las sucesivas tradiciones y rupturas escapaba a la luz de la poesía misma: “la revelación de una palabra original de fundación” (:362). Con ello se recuperaban dos cosas: el lugar de realización del poema y el valor de la imagen como espacio de encuentro entre el lector y la realidad poética. En estas afirmaciones hay un eco de las ideas de Baudelaire: por un lado, la concepción de lo moderno como lo transitorio exige recuperar lo eterno que en él incuba –la palabra original-; por el otro, la encarnación de lo antagónico asume la forma de lo bizarro en el contexto cultural del poeta francés –la crítica. La asociación entre lo bizarro y la crítica, como la imagen antagónica que niega una determinada tradición, permite recuperar la noción del espacio. Si “Lo eterno es lo indefinido por antonomasia, aquello que sirve a lo moderno para destacarse” (Paz, 1995b: 46), entonces “lo moderno y su equivalente en el espacio: lo singular y lo bizarro, son dinámicos y afirmativos” (: 46). El dinamismo les viene de ser parte de un proceso de ruptura y de un sistema de relaciones; lo afirmativo, de su filiación al presente como lugar de acción. Por ello, “Las características del presente están bifurcadas en la relación tiempo/espacio” (Morgan, 1976: 3)<sup>8</sup>. En este sentido, el equivalente espacial de lo bizarro es la imagen pictórica –en el planteamiento de Baudelaire- o poética –en

---

<sup>8</sup> En el original: “The characteristics of the present are bifurcated into the relation time/space” (Morgan, 1976: 3).

Paz-, que se contrapone a un modelo o tradición imperante, es decir, mediante la representación formal –color, tipografía, imágenes visuales-, que tiene como base un sistema de relaciones, lo bizarro escenifica un *estado* del arte. Ese *estado* es siempre una representación. De ahí su naturaleza espacial.

El problema de la forma en la poesía moderna es el resultado de las vicisitudes del objeto poético originadas, a decir de Paz en “La revuelta del futuro” en *Los hijos del limo*, por las “oscilaciones” entre dos extremos, representados por “la tentación revolucionaria” –la crítica- y “la tentación religiosa” –la analogía. Por un lado, la irrupción de una ruptura; por el otro, el regreso a un estado primigenio. Ambos extremos actúan desde una concepción temporal contradictoria; en el caso de la revolución la ruptura se proyecta en el futuro, aunque la esencia de su movimiento acentúa el valor del presente; en el caso de la religión, la pretensión reside en rescatar al hombre futuro ubicándolo en un tiempo “anterior a la Caída”. Entre estas alternancias, la poesía moderna en ocasiones halla y otras crea su propio espacio de realización. Su destino estuvo marcado por la presencia de una ruptura constante del mundo analógico. Esa ruptura se llama ironía, en el pensamiento del Nobel mexicano. La función de la ironía está emparentada con las ideas de Baudelaire, como un antecedente de un síntoma de la modernidad. De esta manera, “La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías. La ironía tiene varios nombres: es la excepción, lo irregular, lo *bizarro* como decía Baudelaire y, en una palabra, es el gran accidente: la muerte” (Paz, 2003a: 504). Basta recordar a Mallarmé y a Eliot para enfatizar la disonancia a la que se enfrentaron los poetas modernos y vislumbrar cómo en un momento determinado *la excepción y lo irregular* se convirtieron en un canon

estético. Muchos ejemplos nos presentan las vanguardias. Por eso al final de “Modernidad y Romanticismo” se lee: “La historia de la poesía moderna, del romanticismo al simbolismo, es la historia de las distintas manifestaciones de los dos principios que la constituyen desde su nacimiento: la analogía y la ironía” (: 504). Esa historia tuvo como lugar de acción la forma y sus representaciones. Una historia presente en la obra de Octavio Paz, que comenzó como una toma de conciencia y desembocó en el intento de anularla.

Ahora bien, si la poesía moderna se asume como la negación de la modernidad, su crítica más severa, entonces el centro de la discusión, entre un tiempo original y un tiempo futuro, es la noción de una “temporalidad”. Una discusión que *objetivó* el tiempo en el espacio, por ser él el vehículo de comunicación gráfica de la poesía, es decir, la crítica de la crítica en su aspecto temporal desembocó en los avatares de la *representación*.

En torno a la *representación* poética, hay por lo menos dos fechas que sirven de referencia para establecer un camino crítico, en el pensamiento paciano, sobre las consecuencias de la modernidad en el terreno de la poesía. Ambos parámetros temporales están indicados por la publicación de un libro: *El arco y la lira*, de 1956, y *La otra voz*, de 1990. En el periodo señalado se desarrolla el debate sobre el cambio de *la idea de arte moderno* por *la idea de arte posmoderno*, no sin poner a prueba la pertinencia de ambos títulos para expresiones artísticas diferentes, no sólo temporalmente sino sobre todo por la dirección de su perspectiva. Los términos que Paz prefiere utilizar para denominar estos movimientos estéticos son, en el caso del primero, arte de la ruptura y, en el segundo, arte de convergencia. Con base en lo anterior, antes de ahondar en la

relación *poesía-modernidad-espacio*, conviene puntualizar que en el fondo de la cuestión el problema está centrado en la noción de una *idea*, que tuvo un devenir en el pensamiento de Octavio Paz y que, precisamente esa *idea*, determinó su concepción espacial del poema.

Si en *El arco y la lira* encontramos, además de “un estudio puramente formal de ciertos rasgos técnicos de la poesía, un intento de clarificación de la experiencia poética” (Pastén, 1999: 146) es porque en pos de la salvación del acto poético es necesario establecer la cercanía y la oposición entre poesía e historia. Con esta “clarificación”, el poeta pretendía rescatar junto con la experiencia poética al hombre, para concebirlo, al modo griego, como “un hombre que no está fuera del cosmos, como un extraño huésped de la tierra, según ocurre en la *idea*<sup>9</sup> del hombre que nos presenta la filosofía moderna” (Paz, 2003a: 199), sino unido a él en función de su libertad. Quizá por eso, en la segunda edición de *El arco y la lira*, según comenta Juan Malpartida en “La voz fundamental”, destaca la ampliación de la idea de la *otredad*, así como “el papel central que se le da a la obra de Mallarmé” (Malpartida, 1991: 7). Los aspectos señalados proporcionan el engranaje que sustenta la relación *poesía-modernidad-espacio*; por una parte, el vínculo con la historia establece las condiciones sobre las que se rige el binomio analogía/ironía, que tiene su representación en la unidad o dispersión de la imagen del mundo; por la otra, la reflexión acerca de la obra del poeta francés focaliza las repercusiones de las vicisitudes de la imagen del mundo en la concepción espacial del poema, que no escapa a los accidentes originados por la alternancia de los elementos del binomio referido. En suma, lo que se anunció en 1956 fue el inicio de una perspectiva que en

---

<sup>9</sup> Las cursivas son nuestras.

los años posteriores cobraría cuerpo en *Los signos en rotación*, *Los hijos del limo* y *La otra voz*. Todavía más: una visión de la poesía y de la historia que se encuentra, en opinión de Celso Lafer (1996), clarísima en *Tiempo nublado*, de 1983. En adelante, consideremos la relación, si no co-dependencia e identificación, entre el concepto binario *analogía/ironía*<sup>10</sup> y la poética de *los signos en rotación*, como manifestaciones de la reflexión paciana en torno a la modernidad.

Si *El arco y la lira* surgió, según se ve en una carta de Paz a Alfonso Reyes del 24 de mayo de 1951 desde París, como “un ensayo de unas 60 páginas sobre la poesía en el mundo moderno” (Reyes, 1999: 148), bien vale la pena recuperar esa preocupación inicial del poeta mexicano por comprender la situación de la poesía en el contexto de la modernidad. Prueba de este profundo interés es la prolongada gestación del libro referido y de su crecimiento más allá de lo previsto<sup>11</sup>. De esta manera, se inició un proceso que llegó hasta la publicación de *La otra voz*. Es así como Juan Malpartida a propósito del libro rememora, en el artículo anteriormente citado, el concepto de *otredad* y liga la crítica literaria de Octavio Paz con su actividad poética, no sin recordarnos las circunstancias en que se gestó el pensamiento liberal del siglo XIX, como un antecedente de la conciencia histórica, mismo que desembocó en el pensamiento revolucionario, tema al que el poeta le ha dedicado agudas reflexiones, en la medida en que la revolución es una de las formas de la revaloración del presente, tiempo en que se sitúa la poesía. Una anécdota del Nobel mexicano puede ilustrar mejor esta identificación entre el

---

<sup>10</sup> Luis Roberto Vera, a propósito de este tópico, ha consagrado un estudio a la relación entre la imagen de Coatlicue y el concepto binario *analogía/ironía* a partir de los textos sobre arte de Octavio Paz (Cf. Bibliografía).

<sup>11</sup> La recuperación de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Octavio Paz fue realizada por Anthony Stanton; gracias a esta fuente bibliográfica sabemos cómo se originó *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira*.

pensamiento revolucionario y la poesía, entendida la revolución no tanto como un movimiento social sino como una actitud de afirmación del presente; se trata del encuentro entre Paz y Rafael Alberti, durante la estancia de éste en México en 1935, de la opinión del poeta español sobre la poesía del mexicano:

Y cuando yo le enseñé mis poemas a ALBERTI, él me dijo: “Bueno, esto no es poesía social...” (al contrario, era una poesía intimista –una palabra horrible ésta, intimista, pero eso era: intimista), “no es una poesía revolucionaria en el sentido político –dijo ALBERTI-, pero Octavio es el único poeta revolucionario entre todos ustedes, porque es el único en el cual hay una tentativa por transformar el lenguaje”. Y estas frases de ALBERTI me impresionaron mucho” (Paz citado por Stanton, 2001a: 62).

La opinión de Alberti es sumamente interesante si se mira en perspectiva no sólo la carrera literaria de Octavio Paz, sino también el devenir de su generación artística. La modernidad se presentó a los poetas de *Taller* de un modo muy distinto a como la afrontaron los poetas de *Contemporáneos*. Lo que en unos había sido desapego político, para los otros fue incorporación a la historia. Según podemos constatar en “Antevíspera: *Taller*”, el reto consistió en restablecer los lazos con la historia, mismos que habían mantenido suspendidos los poetas de la generación anterior. Se trataba de un procedimiento peligroso, dadas las circunstancias históricas que imperaban en esos años –la guerra civil española, la situación en Alemania y Rusia-, pero necesario, a fin de hacerse un lugar en la tradición literaria de Occidente. Por una parte, la inclinación a la poesía, sin la historia, no podía repetirse, esa aventura ya había sido emprendida por los *Contemporáneos*; por la otra, la inclinación desmesurada a la historia ponía en

peligro a la poesía. Ante este problema el poeta afirma: “Los términos de nuestro predicamento se manifestaban en la oposición de dos palabras: *poesía/historia*. Las generaciones anteriores –la modernista y la de vanguardia- las habían separado con violencia, en beneficio de la primera. ¿Cómo unir las, cómo restablecer la circulación entre ellas?” (Paz, 2003c: 106). El camino de conciliación tuvo como derroteros la libertad y la crítica. La década de 1930 determinó las posibilidades de unión entre la poesía y la historia: la defensa de la libertad generó también la politización del surrealismo. Como señala Raymond (2002: 241): “La célebre frase del Manifiesto comunista donde Marx afirma que ya es hora de esforzarse en transformar un mundo que se ha tratado de explicar vanamente durante demasiado tiempo ha sido aprobada por Breton y sus amigos, pero no creen que la voluntad de transformar el mundo sea incompatible con la de conocerlo”. Cabe señalar, además, que el surrealismo que Octavio Paz conoció tenía ya una orientación política clara: la adhesión al Partido Comunista por parte de Breton y otros seguidores. Como el mismo Breton (1969: 121) confiesa: “El giro hacia la política que va a marcar el surrealismo puede situarse con precisión en el verano de 1925”<sup>12</sup>. La decisión tomada por Breton puede comprenderse como una respuesta del individuo frente a la historia, pues el movimiento fue más que una propuesta artística: “En su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en el sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que lo fue), una poética y una política (Raymond, 2002: 242). Como en el surrealismo y en la guerra civil española, Octavio Paz ve y asimila ejemplos de la

---

<sup>12</sup> En el original: « Le tournant vers la politique que va marquer le surréalisme peut se situer avec précision vers l'été 25 ».

necesidad de conciliar la poesía y la historia. Fue así como la libertad y la crítica se convirtieron también en los mecanismos de apropiación de la experiencia poética y de su inclusión en el flujo histórico. Por otro lado, ya había dos ejemplos de que la empresa era posible: Pound y Eliot. Sin repetir mecánicamente los logros obtenidos por la poesía inglesa –sus ideas y valores no eran los suyos–, los poetas de la generación de Paz buscaron insertar la poesía en la historia mediante una actitud crítica. Podríamos decir que la modernidad tuvo otro nombre para los poetas de *Taller*, ese nombre fue revolución, en su sentido original. Por eso las palabras de Alberti impresionaron sobremanera al poeta mexicano, porque descubrió en ellas que la revolución no consistía tanto en la confrontación política y social, sino en una actitud frente a la realidad y el lenguaje, desde lo más profundo de la conciencia. En consecuencia, podemos encontrar precisamente en la formación de la conciencia histórica la base de la pregunta por la representación de la imagen del mundo, como un lugar, enfocada a la relación hombre-modernidad. En este sentido, el modo como los hombres y los poetas modernos pueden afrontar los embates de la modernidad, su “tradicción de la ruptura”, es posible si se deciden a “proclamar el presente como espacio de la presencia” (Malpartida, 1991: 11); es decir, a través de la concepción del presente como un lugar de acción, los hombres pueden acceder al tiempo puro que es, al mismo tiempo, un espacio de realización.

La modernidad comenzó con la llegada de la crítica, sí, pero “como una crítica de todas las mitologías” (Paz, 2003a: 302), lo que significó una crítica de la concepción analógica del mundo en beneficio de una explicación creada y sostenida por la ciencia y la técnica. En este proceso se originó un cambio radical, pues “La destrucción de la imagen del mundo es la primera consecuencia de la técnica”

(:303). A ello se debe la alternancia de los elementos *analogía* e *ironía*; crítica de sí mismos, su camino no es otro sino la sucesión ininterrumpida. Esta tradición de la ruptura convirtió al poema en el espacio de la conciliación de los contrarios, el lugar de las correspondencias, el escenario de la representación del presente, cuya forma inevitablemente tenía como paralelo, a decir de Paz, a los signos en rotación de la técnica. Celso Lafer ha visto en la perspectiva de *Los signos en rotación* no sólo una postura poética sino también una metodología como un *modus operandi* de reflexión, a la que ha llamado <<desenmascaramientos sucesivos>>. El objetivo de Paz, en este sentido, es “buscar, a través de los desenmascaramientos sucesivos, el perfil de una sociedad (en este caso, la mexicana) y la figura del mundo” (Lafer, 1996: 10). Incluso afirma el crítico: “Diría que *Tiempo nublado* es a la reflexión política de Paz lo que *Los signos en rotación* a su reflexión poética: en uno y en otro, el poeta redescubre la figura del mundo en la dispersión de los fragmentos” (:12). Esta recuperación del mundo, de su imagen y su unidad, representó, además de una búsqueda histórica y política, una exploración poética, que tuvo como ejes problemáticos el tiempo y el espacio: el primero, como un movimiento discontinuo de la temporalidad; y el segundo, como la fijación y la salvación del presente, único lugar de acción en la recuperación del ser y las presencias.

Hasta aquí hemos visto a partir de algunos indicios la relación entre la poesía y la historia, entre la analogía y la ironía, como un rasgo propio de la modernidad, que tuvo como representante activo al pensamiento revolucionario; sin embargo, ¿cómo adquirieron sentido estos elementos en la expresión poética? ¿Cómo construyó Octavio Paz ese espacio de acción llamado presente en su obra

literaria? Conviene, pues, ahondar en su relación con la poesía moderna de Occidente, tema que ocupará las siguientes páginas.

## **Segunda parte: el contexto de la modernidad**

## **El poeta en el ambiente de la poesía moderna**

### **I**

En el presente capítulo interesa esbozar la figura de un poeta que interroga a sus antecesores, que desea renovar el lenguaje, que dialoga con el poema sobre sus posibilidades expresivas a nivel formal, que explora el verso y los espacios en blanco, como un modo de acceder a la esencia de la poesía, llegando, incluso, hasta identificarse con el simultaneísmo, como técnica de composición que permite el libre juego del espacio poético.

Ahora bien, el itinerario poético de Octavio Paz sorprende no sólo por su indudable aportación a la literatura contemporánea, sino también por el modo como se hizo un lugar en la tradición de Occidente. En el panorama de la modernidad, en la “tradición de la ruptura”, la búsqueda poética implicó un diálogo y un enfrentamiento con aquellos poetas que serían los progenitores de una nueva voz. En lo sucesivo, hay que preguntarse cómo se dio este proceso y en qué medida la creación de una identidad poética está ligada al problema del espacio poético.

Para ahondar en este planteamiento, es necesario hacer una revisión del periodo que corresponde a las primeras publicaciones de Paz, descubrir sus

filiaciones poéticas y evidenciar, por lo menos fragmentariamente, los indicios de una preocupación por el lenguaje, por la literatura mexicana, por la escrita en lengua española y, por supuesto, por la de Occidente, pues en este proceso se dio lo que consideramos la generación de una poética del espacio, en esos versos que posteriormente revelarían la presencia de un renovador de la poesía. Es decir, si bien el joven poeta todavía no se planteaba abiertamente el problema del espacio literario, ya está presente un ansia por enfrentar la edificación de una obra, el llamado de la poesía, lo que lo llevó a cuestionarse sobre las características de la tradición a la que pertenecía y, como veríamos después de 1950, a la apropiación y radicalización de la experimentación formal, según podemos constatar, por ejemplo, en los poemas visuales que van de 1967 a 1972.

Los primeros poemas de Octavio Paz aparecieron en *El Nacional*, *Cuadernos del Valle de México*, *Alcancía*, *Letras de México* y *Barandal*. En un estudio reciente, Anthony Stanton ha revelado la importancia de los primeros poemas de Octavio Paz como la huella innegable de la expresión de un gran poeta. En *Las primeras voces del poeta Octavio Paz*, el crítico apoyado en las ideas de Harold Bloom, manifiesta: “Cada poeta ‘fuerte’ quiere ser su propio progenitor y, por tanto, se ve obligado a luchar con sus padres poéticos, moverse entre los ecos de los precursores, borrar y recrear aquellas voces para que sean suyas, para que dejen un espacio en el cual pueda surgir una voz distinta” (2001a: 15). La construcción de una identidad poética exige al menos dos movimientos: uno de diferenciación y otro de identificación. Ya sea que se niegue un influjo o se acepte otro. En todo caso se trata de ‘hacerse un lugar’ dentro de una determinada tradición literaria. En el caso del poeta mexicano, esa fuente elegida comenzó con

los poetas españoles de la generación del 27 y con los poetas que en México ya eran figuras reconocidas, como Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia. La influencia de estos dos últimos en el joven Paz ha sido destacada por Stanton; no obstante, el juicio no es general entre los críticos; tal es el caso de Carlos H. Magis quien sostiene: “Octavio Paz asegura que los maestros de su generación no fueron precisamente los *Contemporáneos*, sino poetas de lengua española que encarnaban mejor que éstos las tensiones de una poesía francamente renovadora: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti” (1978: 27); por su parte, Manuel Ulacia expresa que el poeta mexicano “ya en su producción de los años treinta dialoga con los poetas más importantes de la poesía de lengua española de aquel momento (Juan Ramón Jiménez, los poetas de la Generación del 27, los de *Contemporáneos* y Pablo Neruda), así como también, con las [voces] de los poetas de los siglos de oro (San Juan, Quevedo, Sor Juana)” (Ulacia, 1996: 123). No es de extrañar la discrepancia entre los críticos si se piensa que el autor de *Libertad bajo palabra*, conforme avanzaba en su carrera poética, se afiliaba a una determinada tradición, ya sea en el caso de la poesía mexicana, de la española o de la de Occidente en general.

Lo cierto es que esos poetas son algunos de los referentes y parámetros literarios que tuvieron un influjo directo en los primeros poemas; aunque ciertamente en la década de los treinta, en opinión de Adriana de Teresa, el autor de *Raíz del hombre* pudo haber conocido la obra de un nutrido grupo de poetas y pensadores, como Ortega y Gasset –y “las traducciones del alemán de textos filosóficos que aparecieron publicadas a lo largo de los años treinta en *Revista de Occidente*” (De Teresa Ochoa, 2005: 12), José Gaos –según Manuel Ulacia (1999:

66-67) incluye a los autores de la revista anteriormente citada-, Heinz Heimsoeth, Max Scheler, Kierkegaard, Engels, Marx, María Zambrano y Benjamín Jarnés, sin olvidar a los escritores de *Cruz y Raya* como Xavier Zubiri -con sus ensayos sobre filosofía alemana-, Eugenio Imaz, Martin Heidegger –cuya traducción de ¿Qué es metafísica? apareció en septiembre de 1933-, William Blake, Hölderlin e incluso, por otras fuentes, a Novalis, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats, Husserl, Valéry, Nietzsche, Gide, Malraux, Arcipreste de Hita, Quevedo, Calderón de la Barca, Rimbaud, Nerval, entre muchos otros, según refiere Adriana de Teresa (2005: 12-18). En este periodo, en el que todavía no se ha perfilado una poética definitiva, precisamente, se ubica el descubrimiento de Eliot y más tarde el conocimiento de la poesía francesa moderna. Sin embargo, esos hallazgos sí tienen un soporte común, un sustrato emanado de las lecturas de autores románticos y herméticos; en ello coinciden Adriana de Teresa y Rubén Medina: la primera defiende la “génesis de una poética romántica” entre 1931 y 1943; el segundo afirma que “en los poemas escritos hasta 1935, así como *Luna silvestre* (1933), se postulan dos poéticas: una romántica y hermética, asociada a la poesía pura; la otra vanguardista, inclinada a la poesía social” (Medina, 1999: 39-40). En suma, dos visiones habrán de debatirse hasta hallar su propia vía de conciliación: la perspectiva analógica del cosmos y la inclusión de la historia en el espacio del poema. No es extraño encontrar, en estos años, señales de esta oscilación en los poemas y ensayos de ese periodo. Llama la atención que “En poetas como Paz parece que la única forma de construir un espacio imaginativo propio es mediante un diálogo a veces armonioso y a veces conflictivo con los rivales que han colonizado o amenazado el terreno ambicionado” (Stanton, 2001a: 16). Hay que

reconocer que desde muy temprana edad existe en el autor de *Luna silvestre* una inclinación natural por conversar y debatir con las voces poéticas de su tiempo, con el fin de validar su propia voz. A este acontecer Rubén Medina (1999), siguiendo a Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*, le ha llamado la formación del autor Octavio Paz. La definición de éste requirió, a través del tiempo, del trazo de una continuidad de pensamiento y de visión poética, que por supuesto tuvo sus estaciones. Se trata de una característica presente tanto en el terreno creador como en el crítico, lo que revela una necesidad por hacerse un lugar en la tradición. En este sentido, “En los ensayos [...] de Paz, los críticos parecen quedarse siempre cortos; nunca están lo suficientemente preparados, nunca muestran la sensibilidad necesaria para entender un texto, la literatura se les escapa cada vez” (Pasten, 1999: 28). Esta tendencia es ya bastante clara en *Primeras letras*, misma que se prolonga a lo largo de los textos críticos. Podemos afirmar, junto con Manuel Ulacia, que “El poeta mexicano, desde sus inicios, asumió una postura crítica ante la tradición literaria” (Ulacia, 1996: 123). En consecuencia, lo que se percibe en este proceso es precisamente la construcción de una “diferenciación individualizada”, que permita la consolidación de una identidad poética.

El primer poema de Paz, “Juego”, publicado en 1931, a decir de Anthony Stanton, “es un tributo a la vanguardia lúdica y hace pensar en Rafael Alberti, Gerardo Diego, Jean Cocteau y en el creacionismo de Vicente Huidobro” (2001a: 24), aunque sobre todo “Es un homenaje todavía más explícito a Carlos Pellicer” (:24). El parecido con “Estudio” de Pellicer es innegable; no obstante, hay en el poema, además de los ecos señalados por el crítico, una preocupación poética de índole formal clarísima, que bien puede ser una de las primeras huellas de un

preguntarse por las posibilidades expresivas del poema. Nos referimos a los versos: “En el tapete verde del Espacio,/ apostaré los días,/ que rodarán como los años” (:23). No es difícil reconocer en “Juego” la ambigüedad entre una decantación de imágenes lúdicas y la recreación de un problema poético, el de la representación. En este juego de los significados y los significantes “el poeta es el que ‘arroja’ las nubes-palabras sobre el ‘papel inexpresivo’ del cielo para provocar asombro ante lo nuevo” (:25). Lo que el crítico no señala, acaso por su obviedad, es que también “el tapete verde del Espacio” es el lugar de las representaciones no sólo visuales sino incluso temporales. En el poema está ligado el tema de la espacialidad al de la temporalidad –en la escritura, el espacio también es una metáfora del tiempo–; en él “los días” son como “dados”, como una especie de cubilete, lo que recuerda el mecanismo del *ars combinatoria*<sup>13</sup>, desde el uso que le diera Ramon Llull y Giordano Bruno hasta los experimentos de los poetas de vanguardia. ¿Cómo explicar la presencia del problema de la representación en el poema de un poeta en ciernes? Sin duda, la relación espacio-tiempo aún no había madurado como un problema poético, sin el cual la poesía no tiene sentido, pues se trata, además de una cuestión de ritmo y composición, de una visión ontológica. Diremos que en la poesía temprana de Octavio Paz presenciamos una relación “natural” entre la espacialidad y la temporalidad, la que le pertenece a todo ser y a todo ente; aunque en el caso de la poesía, ineludiblemente, este binomio alcanza otras proporciones, es decir, en algún momento se revela como un problema consustancial a la génesis del poema, tal como lo presenciamos en la obra escrita a partir de 1967. A partir de

---

<sup>13</sup> Umberto Eco en *La búsqueda de la lengua perfecta* explica el funcionamiento de este mecanismo lingüístico, con ejemplos provenientes del *Ars Magna* de Ramon Llull, así como su uso en los textos de Giordano Bruno. El tema está presente en “Pasado en claro”: “Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria*” (Paz, 2002: 659).

aquel primer texto se puede percibir la voz de un verdadero poeta que se enfrenta, con los recursos disponibles, a la revelación de la realidad y el lenguaje, aunque su comprensión y alcance le haya tomado muchos años más. En la obra temprana de Paz, la búsqueda de la expresión, de un decir novedoso, fue perfilando una rebelión del lenguaje. Esa rebelión que en ocasiones tocaba la realidad, de ahí la oscilación entre un arte puro y un arte social, se convirtió con el paso del tiempo en una crítica de la realidad y del lenguaje. La realidad como estado histórico y el lenguaje como crítica de la realidad que lo sustenta. Esa crítica de la realidad y del lenguaje es lo que le sorprenderá después a Rafael Alberti, quien verá en la poesía de Paz una actitud esencialmente revolucionaria. Sin duda, en “Juego” aparece la relación entre poesía e historia, la pregunta por la expresión poética –las “nubes-palabras”<sup>14</sup>- y por la posición ante la realidad social –“Para ayudar a los burgueses/ haré anuncios luminosos,/ con foquitos de estrellas”-. Aquellos primeros versos, aunque de espíritu juvenil y deportivo –como los ve Stanton-, sí contienen una relación espacio/tiempo que cobrará fuerza y será una constante en poemas posteriores, como *Blanco* o *Discos visuales*, donde la fusión de tiempo y espacio es llevada al extremo.

El segundo poema, “Cabellera”, fue publicado en *El Nacional*, el 2 de agosto de 1931. En él Stanton ve la presencia de Pellicer, por la composición plástica y visual, el intento por hacer hablar a una nueva voz poética apoyada en la voz del maestro. Esta tendencia permanece durante la década de los treinta,

---

<sup>14</sup> La presencia de las palabras mediante imágenes novedosas es una constante en la poesía universal. En el caso de los poemas de Paz encontramos numerosos ejemplos. En “Palabra”: “herida y fuente: espejo”; en “Pasado en claro”: “Una sonaja de semillas secas/ las letras rotas de los nombres”; en “Blanco”: “la simiente/latente/la palabra en la punta de la lengua”; etc.

periodo que se caracteriza por hacerse un lugar, primero en la poesía mexicana y luego en la poesía moderna de Occidente. En “Cabellera” prevalece la función de la imagen<sup>15</sup>; frente a la discursividad de la prosa, el poema está orientado a la emanación de sensaciones, a un uso repetido del epíteto como base de la confrontación semántica entre los términos: “sabores verdosos y amargos”, “senderos líquidos”, “veloces marinas intuiciones”, “faldas azules”, “mañanas clásicas”, “estrellas caídas” (Paz, 1999c: 34). Stanton ve en el poema “una de las versiones de ‘poesía pura’ que circulaban en aquel momento” (2001a: 30), al modo de Huidobro y Reverdy, aunque las imágenes utilizadas ciertamente provienen de Pellicer. Quizá sea demasiado atribuirle a un poema tan temprano la asimilación de una poética en boga, en el sentido de preocupación estética; el uso del epíteto como elemento de explosión de la imagen lo encontramos también en Ramón López Velarde, además de Carlos Pellicer, poetas que sí tuvieron un influjo clarísimo en aquellos años en México. Si “Cabellera” “intenta transmitir la sensación de un espacio iluminado” (Stanton, 2001a: 31) es probable que en el pensamiento paciano ya se estaba formando una intuición plástica del poema. Estamos en presencia de una visión paisajista de la poesía, de ahí la relación con Pellicer, más que de una profunda indagación “purista” del lenguaje; en consecuencia, esos versos hablan más de una imitación –ya sea del lado vanguardista o del lado pelliceriano– que de una comprensión del problema que ello implica. Lo que no podemos dudar es que el poeta descubrió en la imagen las capacidades habitables del poema, pues ella constituye el punto de encuentro con

---

<sup>15</sup> La función de la imagen poética como elemento espacial ha sido demostrada por Michel Collot en “L’espace des figures” (Collot, 1987: 84-95). Más adelante se abordará el problema a partir del capítulo “La imagen”, en *El arco y la lira*.

la imaginación del lector. Nos parece que éste es un punto a considerar en el devenir del pensamiento poético de Paz. Si críticos como Pastén, Stanton, Santí y Schneider han visto una reflexión poética en los primeros textos del autor de *Luna silvestre*, no es disparatado reconocer desde los poemas juveniles el enfrentamiento con el espacio poético y con la imagen del mundo, pues ambos se inscriben en los conflictos producidos por la modernidad. Un ejemplo más claro se percibe en “Nocturno de la ciudad abandonada”, publicado en el número 4 de *Barandal*, en noviembre de 1931, donde los versos “Las fórmulas y los conjuros,/ impronunciables, borrados de los bloques eternos” y “Las palabras ya secas/se cayeron de los labios helados” (:37) anuncian la pérdida del lenguaje analógico, el desamparo del lenguaje y del poema porque las correspondencias universales se han roto. Lo impronunciable es, además de la imagen del mundo, la palabra poética que en un momento dado podría restituirla. Con esta perspectiva, Manuel Benavides expresa que “A la concepción fragmentada de lo existente se corresponde la realidad fragmentaria del arte: las creaciones artísticas son construcciones en movimiento, a la captura de un sentido: inminencia de una revelación que no se produce” (Benavides, 1979: 14). En esta dinámica se inscribe la obra poética de Paz, desde los primeros poemas. El tema de la representación espacial, como se ve, corresponde a un estado común en la literatura moderna. Por ello es comprensible la duda que se encuentra en la producción juvenil del poeta, entre un arte de tesis y un arte puro. Hay que ver en esos poemas iniciales no tanto la ingenuidad en el oficio, sino la conciencia poética y el nivel de crítica implícita. Si en “Juego” “El arte, actividad deportiva, permite jugar con las perspectivas temporales y espaciales” (Stanton, 2001a: 34), en “Nocturno de la ciudad

abandonada” encontramos “el tema de la degradación del espacio urbano y la pérdida de una cosmovisión religiosa” (: 39). Este planteamiento permite suponer que los indicios de una poética del espacio y de una reflexión metapoética no sólo pertenecen a la producción literaria correspondiente a la década de los cuarenta, sino también a aquellos poemas que, incluso el propio Paz, desdeñara en la construcción de *Libertad bajo palabra*. Ya Luis Mario Schneider en “Historia singular de un poema de Octavio Paz”, a propósito del texto que viera la luz en *Alcancía* en febrero de 1933, menciona que “la materialización de lo abstracto” y la inclinación a la “poesía pura” “se intensifica por los años cuarenta” (1974: 116); y Jean Franco, en “El espacio”, por su parte apunta que “El espacio como metáfora de lo indeterminado, de la potencialidad y la libertad cobra gran importancia en la obra de Paz desde los años cuarenta: la incorporación del espacio en el texto poético ha determinado un nuevo rumbo en su poesía” (1974: 87).

Si bien ambos críticos ven un cambio significativo en los escritos literarios de la década de los cuarenta, vale la pena considerar en toda su magnitud la importancia de los poemas juveniles, en lo que se refiere a un anuncio de una poética del espacio, recuperando algunos aspectos que la crítica especializada ha destacado en torno a dichos poemas, sobre todo porque semejante empresa nos ayudaría a comprender mejor cómo Octavio Paz se forjó un espacio en la literatura moderna y cómo el uso del espacio poético perfila su producción posterior.

## II

Desde muy joven, Octavio Paz sintió el llamado de la poesía. Participó en la creación de revistas literarias cuando estudiaba la preparatoria. Sus maestros, los autores de sus lecturas, le trazaron el camino de la exploración poética. Pellicer, Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza tuvieron un influjo decisivo en él. Carlos Pellicer había sido su profesor en el bachillerato y de él y su obra confiesa: “A veces nos leía sus poemas con una voz de ultratumba que me sobrecogía. Fueron los primeros poemas modernos que oí” (2003c: 17). Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta fueron sus ‘padrinos’ en esa especie de ceremonia de iniciación al grupo de *Contemporáneos*<sup>16</sup>. La relación con Cuesta, que comenzó en 1935, determinó su posición frente a la literatura mexicana, como perteneciente a la literatura de Occidente. Con justicia Paz recuerda la lección que Jorge Cuesta le diera “una noche de marzo o abril de 1935, en un bar de la calle Madero” (: 18), mientras le platicaba “uno de sus ensayos más penetrantes: *El clasicismo mexicano*” (: 18). De ese ensayo podemos destacar las siguientes ideas que germinaron muy pronto en el pensamiento paciano: “La historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía” (Cuesta, 1991: 293), “la poesía mexicana es una poesía *européa*, como en rigor, toda poesía americana lo es” (: 293), “si debiera señalarse la aportación

---

<sup>16</sup> Según el propio Octavio Paz, en 1937 se dio su encuentro definitivo con los poetas de *Contemporáneos*: “Un poco después [de enero] Jorge me invitó a una comida y mencionó, sin explicaciones, que asistirían otros amigos suyos. Acepté y quedamos en que pasaría a recogerlo a su oficina. Era químico de una compañía azucarera que estaba, si no recuerdo mal, entre Gante y 16 de septiembre. Cuando llegué, me encontré en la antesala con Xavier Villaurrutia. Me dijo que él y Cuesta me llevarían a la comida y me dio los nombres de los otros asistentes: el grupo de *Contemporáneos* en pleno. De pronto me di cuenta de que se me había invitado a una suerte de ceremonia de iniciación. Mejor dicho, a un examen: yo iba a ser el examinado y Xavier y Jorge mis padrinos” (2003c: 74).

particular de la poesía mexicana a la poesía española, habría que decir, ambiciosa, pero exactamente, que es la universalidad” (: 293), y “la originalidad de la poesía mexicana, no puede venirle sino de su radicalismo, de su universalidad” (: 295). De este modo, si algo le quedó perfectamente claro a Octavio Paz es que la poesía mexicana, de la cual él empezaba a formar parte, correspondía a un momento álgido de la poesía occidental y que lo que Cuesta llamaba clasicismo se convertiría en el caso de López Velarde, de los poetas de *Contemporáneos* y del suyo propio, en los registros más claros de la poesía moderna en lengua española. Por eso, el autor de *Luna silvestre* no pudo sino decir después: “Cuesta pensaba, con razón, que nuestra literatura es parte de la literatura de Occidente” (Paz, 2003c: 19).

Un aprendizaje similar sucedió también cuando conoció la obra de T. S. Eliot. Paz quería ser un gran poeta. Ansiaba ponerse al día en el ámbito literario y hallar un lugar para edificar su poesía. La lectura de la obra del poeta norteamericano marcó en él un hito en la creación poética. Percibió en sus poemas una síntesis de tradición y modernidad. Sin embargo, ¿cómo sucedió este acontecimiento?

Octavio Paz en “T. S. Eliot: mínima evocación” (2003b: 290-294) confiesa haber leído por primera vez al autor de *The Waste Land* a los 17 años, en la traducción de Enrique Manguía, que apareció en *Contemporáneos* en agosto de 1930, aunque posteriormente lo leería en lengua inglesa, según él mismo refiere. A partir de entonces el poeta norteamericano sería publicado en México con especial interés, como sucedió en la revista *Taller*, en dossier, en su número X, marzo-abril de 1940, donde Bernardo Ortiz de Montellano hace la nota previa al autor y

presenta su traducción de “Miércoles de Ceniza”<sup>17</sup>, Ángel Flores la suya de “Tierra Baldía”, Rodolfo Usigli del “Canto de amor de J. A. Prufrock, León Felipe de “Los hombres huecos”, Octavio G. Barreda de “Un canto para Simeón”, Juan Ramón Jiménez de “La figlia che piange” y “Marina” (Correa, 2003: 232). Para Octavio Paz el conocimiento de la obra de T. S. Eliot fue un suceso que tuvo muchos ecos en su mirada poética –pensemos en “Piedra de sol”-, pero que sobre todo significó dos cosas: el nada estéril conocimiento de una literatura fundada en la tradición y, quizá la más importante, la revelación del mundo moderno como una devastación. Sin embargo, la relación Paz-Eliot tuvo un intermediario: Ramón López Velarde. Él es la figura literaria que le dio unidad genealógica a los poetas congregados en torno a la revista *Contemporáneos*, “los mismos poetas que fueron responsables de la introducción de Eliot en México” (Serrano Carreto, 1998: 227). El parecido entre López Velarde y Eliot es asombroso, a saber: el poeta mexicano “nació el mismo año que Eliot, en 1888, y murió en 1921. Publicó en vida únicamente dos libros: *La sangre devota* en 1916, y *Zozobra* en 1919. Esos libros significaron en la poesía mexicana el abandono del modernismo y la entrada a la modernidad, y son equivalentes a la apuesta poética de Eliot que antecede a *The Waste Land*” (: 222), es decir, por la obra poética del zacatecano se hizo altamente asimilable la poesía de Eliot en México. Además, ambos poetas “se modernizaron solos”. Sin duda,

Las coincidencias entre las ideas poéticas de López Velarde y las de Eliot, y los desarrollos poéticos de ambos, son sorprendentes, y deben ser el tema de un estudio más extenso y minucioso. La relación entre individuo y

---

<sup>17</sup> La traducción de *Ash Wednesday* por Bernardo Ortiz de Montellano apareció primero en la revista *Sur*, Buenos Aires, n. 48, septiembre de 1938, pp. 20-29, según refiere Francisco Serrano (1998:228).

personalidad, simplicidad y precisión, y conceptos tales como la ‘moderación’ entendida como una ‘falta de emociones poderosas’, que son básicas en López Velarde, son también el proyecto de Eliot (: 224).

Entre otras cosas, ambos poetas, en la visión de Francisco Serrano (1998), comparten la defensa del verso libre y el uso de los adjetivos es muy parecido. En fin, la introducción de Eliot en México no sería comprensible sin el antecedente de López Velarde. El proceso de transformación de la poesía mexicana se dio de la siguiente manera: “los Contemporáneos empezaron a traducir a Eliot, y se entusiasmaron con él, debido a que algunos de sus descubrimientos poéticos ya estaban allí, expresados por un poeta que siguió un camino muy cercano y paralelo” (: 227). Posteriormente, *The Waste Land* abrió una nueva perspectiva para Octavio Paz, la escalofriante imagen de una realidad-páramo, lo que derivó en la pregunta por el futuro de la poesía, futuro como lenguaje, pero también como construcción de sentido. Años más tarde esa preocupación se prolongaría en el estudio de la obra de Mallarmé y la afirmación de la poesía como búsqueda de un universo en dispersión. No obstante, en la década de los treinta, al joven Paz lo fascinó la articulación formal del poema norteamericano: “La forma del poema era inusitada: las rupturas, los saltos bruscos y los enlaces inesperados, el carácter fragmentario de cada parte y la manera aparentemente desordenada en que se enlazan (aunque dueña de una secreta coherencia), la amalgama de distintas figuras y personajes, la yuxtaposición de distintos tiempos y espacios [...] (Paz, 2003b: 291)”.

La impresión que le provocó al joven poeta este nuevo universo poético constituyó un hito en su concepción sobre la poesía. Así lo muestran los comentarios dedicados posteriormente a Eliot. Sin embargo, aceptar de inmediato

la influencia directa de éste en Paz como el único acontecimiento a partir del cual tuvo por primera vez la impresión de una poesía nueva, sería un error lamentable. ¿En dónde dejaríamos la comunicación con José Gorostiza? Ya Guillermo Sheridan en su “Nota sobre la edición” de la *Poesía completa* del autor de “Muerte sin fin” hace evidente la profunda asimilación que éste hizo de la poética de Eliot. Recordemos el proyecto inconcluso “El semejante”, que “aspiraba a ser una puesta en escena poética, una dramaturgia lírica, en la que utilizaba situaciones ‘objetivo-correlativas’, [...] ‘imágenes rotas’” (Gorostiza, 2000: 14), entre otros recursos novedosos. Una serie de tramoyas que enlazaban “El semejante” con *The Waste Land*. Con ello queremos decir dos cosas: la experiencia del espacio de la poesía moderna está presente en la literatura mexicana en la generación de Contemporáneos, y la indudable filiación entre Gorostiza y Paz en cuanto a la espacialidad poética.

Con sólo revisar las “Notas sobre poesía” de Gorostiza podemos hallar algunas de las nociones que seguramente determinaron la visión del espacio en la poesía de Paz. Con una enorme precisión, este último destaca: “la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla” (2000: 24). Nada más cercano a la poética paciana. Recordemos, por ejemplo, “Decir: hacer” de *Árbol adentro*. Así como Gorostiza supo ver en Eliot el horizonte moderno de la poesía, Paz asimiló tempranamente la espacialidad de la poesía moderna de Occidente, tanto en el poeta norteamericano como en el mexicano. Aunque no deberíamos limitarnos únicamente a Gorostiza.

La noción del espacio poético es un tema que atraviesa a la generación de Contemporáneos, ya sea en un sentido claro o matizado. Cuando Bernardo Ortiz de Montellano publica *Sueños*, le escribe a Jorge Cuesta para solicitarle su opinión sobre la obra, quien, en una carta del 12 de diciembre de 1933, después de reflexionar sobre “el grupo sin grupo”, sobre la relación entre el lector y el artista, manifiesta que las emociones, los sentimientos y los sueños “puesto que caben en la poesía, la poesía es lo más hospitalario que existe” (Ortiz de Montellano, 1995: 110). En la afirmación de Cuesta resalta el término “hospitalario”, en la medida que éste corresponde a un modo de habitar. En la carta referida, se habla del poema como un punto de encuentro entre las emociones del artista y del lector, como un tiempo y un espacio en el que los sueños tienen cabida. Al hablar de la poesía como “lo más hospitalario” se hace énfasis en la posibilidad de habitar con plenitud el lenguaje, exactamente como se habita una casa. Este ejemplo nos puede dar una idea del tipo de percepciones poéticas que circulaban entre los miembros de Contemporáneos, específicamente de la concepción del espacio en poesía, como lo habitable. Precisamente “lo habitable” adquiere sentido y cuerpo en el poema; ese cuerpo se concibe como la forma, según notábamos en el caso de los poetas surrealistas, y ahora con los pertenecientes al “grupo sin grupo”. Tal es el caso de Gorostiza, quien en una nota crítica de 1937, acerca de *Cripta* de Torres Bodet, al plantear las diferencias entre los miembros de Contemporáneos, cuestiona la perspectiva con que “los espíritus banales o enemigos” etiquetan el trabajo de dichos poetas, como si cultivaran “una forma poética paralítica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición” (Capistrán, 1994: 77). Ante semejante juicio,

el autor de *Muerte sin fin* destaca que la belleza se realiza “en el espacio increíble en que se equilibra” (:77). Así como Gorostiza reflexiona en torno a la forma y el espacio, también Villaurrutia participa del problema: “Todo es cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo” (: 93). En la expresión de Villaurrutia podemos entrever la preocupación que el problema de la forma suscitó a la generación de poetas de *Contemporáneos* y cómo la concepción de ésta se inscribe en la noción espacial.

Con lo anterior hemos querido ejemplificar el sustrato de una poética del espacio presente –si se quiere veladamente- en la poesía mexicana de principios del siglo veinte<sup>18</sup>, que a su manera recreó su propia tradición y asimiló las tendencias formales de las diferentes vanguardias. Piénsese, por ejemplo, en la traducción de *The Waste Land* realizada por Villaurrutia. En alguna medida, entre los poetas de la generación de Octavio Paz existe la necesidad por conocer las obras derivadas del *imaginismo*; en el caso de este último aconteció un re-conocimiento poético –el valor de la imagen- e histórico –la percepción de un nuevo universo, cuyo referente analógico ya no era el mundo mítico, sino el dominado por la ciencia y la técnica, con su consecuente fragmentación de la “imagen”.

Aquellos *saltos y rupturas* que Paz percibió en el poema de Eliot serían asimilados años más tarde como una manifestación de la relación entre poesía y tecnología que se concretó en un texto de 1967, con motivo del ingreso del poeta al Colegio Nacional. Cabe destacar que en dicho texto, a pesar de presentarse una reflexión sobre las influencias de la poesía francesa –Mallarmé, Apollinaire-, el

---

<sup>18</sup> Por supuesto, no hay que olvidar la herencia del modernismo, especialmente la obra de Tablada que abrió las puertas de la experimentación formal.

problema de la imagen del mundo está presente: “La imagen del mundo se repliega en la idea del tiempo y ésta se despliega en el poema” (Paz, 2003a: 301). En este orden, el texto viene a ser un eco de aquella impresión que el poeta recibió de la poesía de Eliot, de *The Waste Land* -un texto que acompañará a Paz durante toda su vida-, porque aunque no se refiera explícitamente a él, el tratamiento del tópico lo incluye, pues de éste recibió una de las primeras impresiones de un universo devastado, de una imagen fragmentaria del mundo. Hay que preguntarnos, en adelante, cuál fue la situación de Paz ante la modernidad, cómo en términos espaciales asimiló la nueva imagen del mundo.

### III

Hacia 1940 la conciencia poética de Octavio Paz, fundada en la necesidad de validar su propia voz, le llevó a considerar el tema de la modernidad como un signo de nacimiento, cuyo rasgo fundamental, la crítica, le permitía situarse frente a la tradición con el objetivo de pertenecer a ella una vez seleccionado el camino o la genealogía poética que mejor se ajustara a su propia expresión. Hoy sabemos por la publicación de *Primeras letras*, gracias a la iniciativa de Enrico Mario Santí, que en la década mencionada está presente, a través del ensayo, la tentativa por definir ese camino. Entre un arte de tesis y un arte puro, el poeta mexicano escribió algunos poemas y ensayos. Al primero corresponde “Ética del artista”<sup>19</sup> (1931), “No pasarán” (1936) y *Entre la piedra y la flor* (1940), por ejemplo; y al segundo, *Raíz del hombre* (1935-1936) y *Bajo tu clara sombra* (1935-1938). El sensualismo,

---

<sup>19</sup> El primer ensayo de Octavio Paz se publicó en *Barandal*, t. 2, n. 5, diciembre de 1931.

nacido en parte de la lectura de D. H. Lawrence, encarnaría más tarde en la identificación entre el erotismo y el acto poético. Además, *Bajo tu clara sombra* “es un poema contenido, intelectual, casi retórico, que hace eco de la poesía de los románticos alemanes (sobre todo Hölderlin y Novalis) y de Rilke” (Santí, 1997: 53).

Según podemos constatar en la obra posterior de Octavio Paz, el camino a seguir estuvo marcado por la reflexión y la crítica a partir de la relación entre la poesía y la historia. Si en un momento dado los poetas seguidores de la poesía pura cantaron la imposibilidad del poema, la búsqueda del poeta mexicano estuvo orientada a afirmar su posibilidad y su sentido. Vio en la poesía el lugar idóneo para restablecer la correspondencia entre el hombre y su imagen del mundo, incorporando la imagen que la ciencia y la técnica habían hecho del cosmos. Esta incorporación se dio por vía de la conciencia histórica y por la promulgación del presente como único espacio habitable para el hombre. A la formación de la primera se debe “Ética del artista” y los poemas de contenido social; a la búsqueda del segundo, la recuperación de temas y propuestas poéticas derivadas de la poesía francesa moderna y de la poesía en lengua inglesa, no sin considerar lo que en México habían hecho tanto los poetas de vanguardia como los de *Contemporáneos*.

De este enfrentamiento con la tradición de Occidente surgió *Taller*, una publicación que le dio un sentido generacional a un grupo de poetas nacidos alrededor de 1914, en la que se dieron cita tanto los poetas mexicanos como los españoles, que habían huido de la Guerra Civil. “Razón de ser” (1939) y “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)” presentan claros testimonios de deslindarse de la generación anterior. En el primero se encuentran los motivos de la revista:

Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, 'la tarea', llamemos así a nuestro destino, hoy ligada a nuestra afición y vocación, es profundizar la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica [...] Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo [...] Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio en donde se liquida una generación, sino el lugar en que se construye el mexicano y se le rescata de la injusticia, la frivolidad y la muerte (1999c: 200-201).

Y en el segundo texto presenciamos primero una justificación del nacimiento de una generación de escritores: “Las generaciones de ruptura invariablemente buscan en la tradición ejemplos, modelos y precedentes; al inventarse una genealogía, proponen a sus lectores y partidarios una versión distinta de la tradición” (2003c: 94). Sin duda, el ensayo publicado en 1983, además de ser una crónica de la fundación de la revista, es una interpretación personal del periodo que significó validar una determinada tradición y promulgar una poética que se distinguiera de la defendida por los poetas de *Contemporáneos*. Esos jóvenes escritores y poetas que habían nacido más o menos en el mismo año “habían heredado la <<modernidad>> de los <<Contemporáneos>>, aunque casi todos ellos no tardaron en modificar por su cuenta esa tradición con nuevas lecturas e interpretaciones” (: 95). En suma, se sabían modernos y distintos, revolucionarios y críticos. No obstante, según Paz, su tema central fue “poesía e historia” (: 98). Ya vemos hasta donde el autor de *Libertad bajo palabra* hace una lectura de un momento que, parece, gira absolutamente en torno a él. En este

sentido, Alicia Correa comenta que “contrario a lo que pudiera pensarse, no fue Octavio Paz el poeta guía de la generación; sí fue líder, pero sus aportaciones poéticas en *Taller* no fueron abundantes. Sí lo fueron sus ensayos y la exposición de las ideas poéticas de la revista, así como de las suyas propias. Cabe destacar que si Paz no fue en *Taller* el constante lírico, sí participó como predicador y profeta político (predijo la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial en su artículo “Razón de ser”, en abril de 1939), literato ensayista y organizador de su generación” (2003: 77).

Cabe señalar que la revista mantuvo el objetivo de propiciar la libertad de la literatura. Éste fue uno de los primeros pasos decisivos en el ingreso a la tradición de Occidente; la concepción de la literatura mexicana como un capítulo de esa enorme tradición le permitió a Octavio Paz pensar a figuras como López Velarde, José Juan Tablada y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, como los punteros de algunos movimientos literarios, explicables sólo en el contexto de la poesía de Occidente.

A partir de entonces, el autor de *Libertad bajo palabra* se sabría heredero de una tradición –Rimbaud, T. S. Eliot, Heidegger, Nietzsche, Ortega y Gasset, López Velarde, Hölderlin, Novalis, Nerval, Baudelaire, Blake, entre otros- y parte de un movimiento literario producto de los avatares de la modernidad. No es casual, por tanto, la asimilación temprana de *The marriage of heaven and hell* y *The Waste Land*: por un lado, la imagen analógica, la correspondencia cósmica; por el otro, la imagen fragmentaria del universo en una tradición.

En el caso de la poesía francesa, el descubrimiento y estudio de la obra de Mallarmé determinó algunas ideas en *El arco y la lira* y poemas como *Blanco*,

aunque en este último se dio un sincretismo poderoso con la religión y la poesía de Oriente: en él late la composición del mandala tántrico y la poesía hindú, china y japonesa. Todo ello desembocó en la pregunta por el espacio poético, en las posibilidades expresivas de la poesía, desde los juegos tipográficos hasta el uso de los nuevos medios de comunicación, como el cine y el fonógrafo. En este contexto, a propósito de una pregunta de Julián Ríos acerca de la desaparición del libro en el futuro, Paz contesta:

[...] las profecías sobre la desaparición del libro son anteriores a Mc Luhan. Cuando Apollinaire publicó *Calligrammes*, algunos de sus viejos amigos le reprocharon esta incursión en la poesía visual. Él contestó diciendo que los *Calligrammes* eran un homenaje a la poesía escrita en el momento en que la tipografía, brillantemente, terminaba su carrera y se iniciaban nuevas formas de comunicación como el fonógrafo y el cine. Esto lo decía Apollinaire en 1917 (Paz, 1985: 13).

La experiencia visual de Apollinaire no marcó la desaparición del libro, pero sí un camino de exploración y de reencuentro entre el espacio y el tiempo en que sucede la poesía. A partir de entonces otros poetas incursionarían en el terreno, como se ve en las diferentes vanguardias. Se trata de un planteamiento que no se agotó en esas exploraciones; en la poesía actual hay todavía muchos registros de la conciliación entre el tiempo y el espacio como preocupación central, según lo vemos en la poesía brasileña –Haroldo de Campos- y francesa –Jacques Roubaud-. Sin embargo, en 1943 en *Cuadernos Americanos* apareció el primer fragmento de un poema que daría cuenta de una búsqueda personal, que incluye una experimentación sobre la forma. Nos referimos a “Espacio” de Juan Ramón

Jiménez. El uso del verso libre y de la diversidad de tiempos y espacios lo convierten en la tentativa española del simultaneísmo. Este poema, escrito en tres fragmentos, de 1941 a 1954, tuvo un eco importante en Octavio Paz, como *Un coup de dés* en diversas ocasiones. Recordemos que “El ‘Fragmento tercero’ está formado, lo mismo que el primero escrito en 1941 y 1942, por una larga serie de alusiones, recuerdos y fragmentos de recuerdos; así como también por unas oscuras meditaciones y visiones. Todo ello revuelto; sin demasiado orden, al menos aparentemente” (Sánchez Barbudo, 1986: 94). Hay que ver en “Espacio” un antecedente de la exploración formal y temática que el poeta mexicano desarrollaría después; tal como lo hace notar Arturo del Villar, el poema de Juan Ramón Jiménez está presente en “Piedra de sol”, lo que supone una asimilación crítica del poema, es decir, un diálogo intertextual. Las huellas de este diálogo se encuentran en “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”. En dicho ensayo, Paz confiesa: “La influencia de Jiménez fue doble: fue un freno ante las desmesuras de la vanguardia y, al mismo tiempo, desvió sus ímpetus y diluyó sus poderes de subversión creadora” (1995c:95). De alguna manera, el purismo de Juan Ramón permitió recuperar el sentido de la posibilidad de la poesía, un sentido que para los poetas de la generación de *Taller* desembocó en la reconstrucción del puente entre la poesía y la historia. Quizá por eso enfatiza Paz que “El tema de *Espacio* no es la poesía sino Juan Ramón mismo” (:96) y que “detrás de *Espacio* hay un hueco y un silencio: el yo del poeta, después de devorar al mundo, se ha devorado a sí mismo” (:97).

Con lo anterior no hemos querido sino esbozar algunos rasgos de la geografía de la poesía moderna que marcaron el derrotero de una poética del

espacio en la obra de Octavio Paz; en todo ello hay un sentido, que va de la fragmentación de la imagen del mundo a su recuperación, cuyo ámbito está dado por la comunión entre poesía e historia y por la construcción de una topografía poética fincada en las vicisitudes de la modernidad, mismas que van de un arte de la ruptura a un arte de convergencia, como veremos más adelante.

## **Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot y Octavio Paz**

Hacia 1959, Maurice Blanchot, reflexionando sobre el futuro de la literatura, escribía: “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (1969<sup>20</sup>: 219). La visión manifiesta tuvo como antecedente la obra de algunos poetas que asumieron al poema y a la figura del poeta como el núcleo temático de sus exploraciones, tal es el caso de Paul Valéry (1871-1945), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) y Rainer Maria Rilke (1875-1926). En ellos “el poema es la profundidad abierta sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la inquieta e infinita búsqueda de su fuente” (: 222). Lo mismo sucede un siglo antes con Friedrich Hölderlin (1770-1843), “para quien el poema es esencialmente poema del poema” (: 222). El movimiento que Blanchot identifica a partir de 1850 encontró, a través de los años hasta la actualidad, la voz de poetas de varias latitudes, entre ellos Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Octavio Paz. Interesa ahora esclarecer la relación entre la obra del poeta mexicano y la inclinación de la literatura hacia sí misma, como un modo de focalizar la función del espacio poético. En primer lugar hay que decir que se trata de una fijación, de un hacer visible la

---

<sup>20</sup> Cito por la edición en español.

obra de arte, como si ella se bastase a sí misma para afirmar su presencia. Es probable que en la posición del artista moderno frente a su obra exista de forma absoluta la conciencia de lo que Walter Benjamin (2003) llamó *valor de exhibición*, ese sostenerse de la obra por medio del juego y la exposición; después de todo en él radica el nuevo sentido de la obra de arte en el ámbito social, pues el *valor ritual*, cuyo fundamento estaba ligado al acto religioso, ha dejado de fomentar en gran medida la producción de obras artísticas. Por lo menos a mediados del siglo XX parece que “sólo importa la obra, la afirmación que está en la obra, el poema en su singularidad apretada, el cuadro en su espacio propio” (Blanchot, 1969: 224). Son los contornos del poema lo que orienta la lectura del mismo; el lector se asoma al poema como quien lo hace frente a una ventana y mira, no los signos fijos sobre la página sino el movimiento que sin cesar anuncia la esencia de la obra pero que, inevitablemente, se disipa apenas se percibe. En las postrimerías del siglo XIX, cuando el verso se libera de los cánones de la métrica, cuando la musicalidad del mismo busca otras manifestaciones, Mallarmé en “Crisis de verso” afirmaba: “percibo que un juego, seductor, se realiza con los fragmentos del antiguo verso reconocible, al eludirlo o redescubrirlo, más que un súbito hallazgo, totalmente ignoto” (1993: 53). Lo que el autor de *Variaciones sobre un tema* ve perfilarse en el horizonte de la poesía es esa otra tierra que se encuentra más allá de la niebla, de la materialidad lingüística; a ese continente ignoto lo llama *idea*, fuerza unificadora del acto poético, aunque sus huellas se hallen diseminadas en el espacio, como si de una constelación que se expande se tratase. Después de todo, “el acto poético consiste en comprender de súbito que una idea se fracciona en un número de motivos de igual valor así como en agruparlos [...]” (: 53). Ante esta perspectiva es

imposible no ceder al poder de convocatoria de la obra abierta –aunque Umberto Eco haya teorizado el asunto más tarde-; en adelante el lector tendrá que instalarse *in situ* de la obra misma, pues si ha de buscar sus extremidades no las encontrará fuera de sus fronteras sino dentro de ellas, él mismo, de alguna manera, edificará a través de la reagrupación de los motivos la idea subyacente en la expresión lingüística, de este modo su lectura no es sino búsqueda. Para Blanchot “sólo importa la obra, pero finalmente la obra está allí solamente para conducir a la búsqueda de la obra; la obra es el movimiento que nos lleva hacia el punto puro de la inspiración de donde ella proviene y adonde parece que no puede llegar sino desapareciendo” (1969: 225). Habrá que afirmar que el *punto puro de la inspiración* es perceptible por medio de la lectura, que requiere de la participación del lector: sólo él a través de la reconstrucción del decir del poema escucha lo que en el mismo instante de la percepción se desvanece. Para Octavio Paz este acontecer está ligado al espacio poético, pues según leemos en *Los signos en rotación*, donde el poeta recurre a las ideas de Blanchot para comentar *Un coup de dés* de Mallarmé:

La lectura, o lecturas, depende de la correlación e intersección de las distintas partes en cada uno de los momentos de la recitación mental o sonora. Los blancos, los paréntesis, las aposiciones, la construcción sintáctica tanto como la disposición tipográfica y, sobre todo, el tiempo verbal en que se apoya el poema, ese *Si...*, conjunción condicional que sostiene en vilo al discurso, son otras tantas maneras de crear entre frase y frase la distancia necesaria para que las palabras se reflejen (2003a: 263).

Las reflexiones del poeta mexicano hacia 1965 son parte de una búsqueda personal, cuya finalidad consistía en comprender la poesía moderna, así nació *El arco y la lira* una década antes. El pensamiento paciano constituye un capítulo de ese largo devenir del arte hacia el ensimismamiento, el cual centró todas sus fuerzas en los poderes de la construcción del decir poético, aunque su significado señale una ausencia; no obstante dicha ausencia reafirmó el valor de expresión de la palabra poética en oposición a la palabra coloquial. Bajo esta óptica Javier González piensa que “el poeta sabe que el uso del lenguaje abre un espacio más allá de lo comunicacional o de la nominación de los objetos: el uso de la palabra es un ejercicio de la constitución de sentido” (1990: 157). Es posible que el autor de *Libertad bajo palabra* haya asimilado a través de la lectura de *El libro que vendrá* de Blanchot la noción de obra como un modo de concebir el poema crítico, ese poema que se refleja en sí mismo y que, al negarse, se afirma. El primer resultado de esta asimilación podemos encontrarlo en lo que González denomina *la autonomía del lenguaje literario* de Octavio Paz, que no es otra cosa sino “la independencia de la obra respecto de la realidad y de la posición social del autor” (1990: 158). Semejante actitud del poeta mexicano hace pensar ineludiblemente en las ideas sobre la articulación y la agrupación de los motivos en el poema de Mallarmé. En ello estriba la importancia del conocimiento de las ideas de Blanchot por parte de Paz, sin descartar que probablemente existan otras fuentes que originaron la citada reflexión sobre la obra de arte.

El ensimismamiento del poema, la crítica del poema en el poema mismo, es sin duda la constante que une a los diversos poetas modernos, piénsese en Baudelaire, en Mallarmé, en Eliot, en Paz. No obstante, le debemos al autor de

*Divagaciones* la conciencia de la forma como promotora de la crítica en el interior del poema; para él “todo se hace suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y contraposición, que concurren al ritmo total, que sería el poema callado, en los blancos; solamente traducido, de algún modo, en cada pendiente” (Mallarmé, 1993: 57). La apuesta del poeta francés a lo indecible, a lo no manifiesto abre un nuevo espectro de posibilidades discursivas, considerando que el poema dice lo que calla, situación paradójica pero que inserta al lector en el torbellino de las significaciones, espacio de la emancipación de la poesía. Sin embargo, ¿en qué medida los blancos de la página hablan en nombre del poema? La adjudicación del sentido en los blancos puede comprenderse comparándolos con los silencios en la música; cierto, el silencio que precede a un tono se semantiza, adquiere una carga de significado que no tenía antes de la aparición de dicho tono, de este modo podemos sentirnos meditabundos o jubilosos en determinadas melodías que utilizan el silencio en medio de sus secuencias para enfatizar el sentido de la música; lo mismo sucede en el caso de la poesía, los blancos que aparecen entre los versos, plagados de imágenes, potencializan un decir ausente que se hace manifiesto durante el acto de la lectura, es decir, durante la configuración de las imágenes poéticas. Sólo de este modo podemos decir que “el silencio es culminación de la palabra” y que “la tensión entre la palabra y el silencio conforma el centro de la reflexión de Paz sobre el acto poético, al tiempo que se hace presente como ritmo y escanción [sic: escansión] en su propia poesía” (González, 1990: 159). No podía ser de otra manera, la crisis de los significados, que comenzó con la pérdida de los panteones míticos y religiosos, según vimos en otro apartado, culminó en la negación de los poderes de la significación y de la

representación; frente a este dilema se abrió un abismo ocupado sólo por el silencio y el espacio en espera de nuevas cargas de sentido. Por eso para Octavio Paz “la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra” (2003b: 445). Esa búsqueda edificó los temples desde los cuales se ha podido asumir nuevamente la palabra poética como portadora de sentido; los juegos tipográficos no persiguen otra cosa sino evidenciar el poder de representación del decir poético, así lo vemos en los *Caligramas* de Apollinaire, en los ideogramas de José Juan Tablada, en la poesía concreta brasileña. Todas esas obras quieren manifestar algo esencial, que no puede mostrarse físicamente pero que se asoma apenas participamos del juego de la configuración simbólica; y a pesar de todo aún nos preguntamos qué dicen esos poemas, como si su sentido último fuera señalar una región recóndita que sólo habla de su presencia. Casi podríamos decir con Blanchot que “precisamente, la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo” (1969: 225). La indeterminación, que asumimos como la esencia –si acaso podemos afirmar eso–, constituye el eje rector de la poética del espacio, no de lo dicho sino de lo ausente que está por decirse, esa poética, que agita su bandera en las inmediaciones de la significación, se mira a sí misma como en una fuente y se hunde en la sinuosidad de su imagen, en defensa del poema y del ser del hombre.

Ya se ve hasta dónde lo que llamamos indeterminación está ligado a la búsqueda del punto cero de Blanchot y al grado cero de la escritura de Roland Barthes, siendo ambos términos oposiciones del silencio y del espacio en blanco que a partir de Mallarmé se asumen como la paradoja del decir poético: por un lado calla y por el otro dice. No podemos negar que el artista moderno busca una respuesta ante la crisis de los significados, aunque esa respuesta “no responde a nada sino a sí misma y que sólo hace presente al arte allí donde se disimula y desaparece” (Blanchot, 1969: 226). Si consideramos que *El arco y la lira* comenzó a fraguarse en 1951<sup>21</sup> durante la estancia del poeta mexicano en París, como parte del personal de la embajada en aquella ciudad, es muy probable que en el ambiente literario francés la idea de la presencia y la ausencia de la obra de arte haya tenido un eco considerable en el libro en preparación y que más tarde, con la publicación de *Los signos en rotación* en 1965, se hizo explícita: “el espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia, no es música ni es silencio y se alimenta de ambos” (Paz, 2003a: 270). Esta poética basada en el uso de los espacios en blanco ha hecho del poema una forma en dispersión; la dispersión es la primera figura que se nos presenta ante los ojos y el oído, pero constituye sólo el inicio de lo que más tarde, al concluir la lectura, aparece en su totalidad: la idea. El término usado por Mallarmé es retomado por Octavio Paz como la imagen poética y como la otredad, “la imagen poética es la otredad” (:253), privilegiando la percepción visual. Tanto en Mallarmé

---

<sup>21</sup> En la carta del 24 de mayo de 1951, Octavio Paz le informa a Alfonso Reyes, quien se encontraba en México, sobre un “un ensayo de unas 60 páginas sobre la poesía en el mundo moderno” (Reyes, 1999: 148).

como en Paz la idea o imagen-otredad constituye la realidad última de la poesía. En el fondo de los argumentos pacianos se percibe siempre la búsqueda de lo esencial que habita en la literatura, en el poema, lo que nos hace pensar, según expusimos en otro apartado, en la diferencia entre el poema como ente y la poesía como ser de la expresión poética. Cabe señalar que en el encuentro con lo esencial, de acuerdo a los postulados de Maurice Blanchot, el lector se enfrenta con “una retórica de una especie singular, destinada a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado, esto es, el espacio literario” (1969: 231). La importancia del silencio en el poema moderno tiene su fundamento primero en la realización del espacio literario, en la exploración de una especie de neutralidad discursiva, que asume dos rostros: el del vacío y de la plenitud de la significación. Nunca será gratuito recordar que las ideas de Barthes sobre las escrituras neutras tienen sentido dentro de la crítica literaria gracias a la obra del autor de *Un coup de dés*; en “El misterio en las letras” encontramos la descripción de la práctica de la lectura que consiste en atribuirle su original carga semántica a las palabras ausentes:

Apoyar, según la página, en el blanco, que le inaugura su ingenuidad, para sí, olvidada incluso del título que hablaría demasiado en alto: y, cuando ya está alineado, en una resquebrajadura, la mínima, diseminada, el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente el blanco vuelve, gratuito hace apenas un momento, ahora cierto, para concluir que nada más allá y certificar el silencio (Mallarmé, 1993: 94)

Esa certificación de lo ausente ha permitido que la poesía conquiste nuevamente su decir esencial; en efecto, “las palabras no son las únicas detentoras

de sentido sino que actúan como puentes tendidos para acentuar el valor del silencio” (González, 1990: 160). Véase hasta donde los espacios son perceptibles por las fronteras de la significación instauradas por las palabras; sucede un proceso similar al que Heidegger hacía mención en su perspectiva del espacio en “Construir, habitar, pensar”: el espacio adquiere sentido por la contigüidad con la frontera. Las fronteras del poema son las palabras, el nivel léxico, que constituyen la superficie de la expresión poética, cuyas profundidades siempre revelan una tensión o voltaje poético, no a partir de las palabras sino de sus intersticios, de la distancia que media entre ellas. Dos canales participan de un mismo fenómeno, el auditivo y el visual, de donde se deduce que el silencio y el espacio son la toma de conciencia de la obra sobre sí misma. En buena medida, piensa Javier González, “en poesía el silencio actúa como un principio económico: su objetivo es mantener la tensión en relación a lo inexpresable, lo mismo que conservar la pluralidad de los sentidos” (1990: 160). Dicha tensión habría que pensarla también como articulación o configuración de la semiosis del poema: sí es un callar pero sobre todo un decir. El resultado de esta técnica –en muchos sentidos lo es, piénsese en sus resultados formales, emparentados con el ideograma, el grafismo, el caligrama, por lo menos- es un diálogo interior del lenguaje consigo mismo. Tal como sucede en el caso de Mallarmé, no es el autor “quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje” (Blanchot, 1922: 35). El juicio del autor de *El espacio literario* en 1955 revela lo que en el ámbito de la poesía era ya una constante desde la publicación de *Un coup de dés* y *Divagaciones*; el poeta moderno no puede sustraerse a la reflexión que orienta al poema hacia sí mismo, hacia el punto en el cual el poeta desaparece y el lenguaje se enuncia. Ya vemos

hasta dónde la poética del espacio reside en los poderes de enunciación de la forma, situación que hace comprender, con inusitada claridad, la estrecha relación entre forma y significado. Sólo bajo esta perspectiva Octavio Paz ha podido escribir en *Corriente alterna*:

Las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta antes de escribir el poema sino las que después, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra. El fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: en arte sólo las formas poseen significación. La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos. (2003b: 445)

Algunos ejemplos poéticos de esta apología de la forma son *Blanco* (1967), *Discos visuales* (1968), *Topoemas* (1971) y *Renga* (1972), sin olvidar algunos poemas sueltos como “Lectura de John Cage”, “Custodia”, “Jorge Guillén en forma de pájaro” y “Poema circulatorio”. En todos ellos la forma participa de manera preponderante en la semiosis del poema; su composición establece el diálogo interior que hemos mencionado, a veces mediante los recursos de la confrontación textual, como sucede en *Blanco*, a veces utilizando el ideograma como se puede constatar en el poema dedicado a Jorge Guillén; en todo caso estos textos hablan desde la forma y su decir no es sino la manifestación de la idea –Mallarmé-, de la obra –Blanchot- o de la otredad –Paz-. Es necesario enfatizar la función del espacio textual, que va desde la página en blanco hasta los blancos entre los versos o secuencias discursivas, pues “bajo esta perspectiva, volvemos a encontrar a la

poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo” (Blanchot, 1992: 35). La autonomía del espacio es una conquista de la obra de arte moderno, pues sus relaciones a nivel de codificación no están dadas por el antecedente religioso, como sucedía con el valor ritual –Benjamin-, sino por el valor de exhibición, por el hecho de concebirla como un objeto, cuyos ejemplos más extremos son los *ready-made* de Marcel Duchamp; en ellos queda demostrado que es la mirada sobre el objeto lo que determina su sentido artístico, lo que deja en primer plano la noción de un espacio propio, origen y fundamento de la obra. Por esta cuestión el espacio literario alberga los registros más sublimes de la significación, es él el que opera detrás de las palabras por obra de la articulación; a ello se refiere el autor de *Variaciones sobre un tema* cuando dice que “el aire o canto que subyace al texto, encauzando la adivinación de aquí allá, imprime ahí su motivo en viñeta y colofón invisibles” (Mallarmé, 1993: 95). Se trata de un misterio afrontado siempre por el lector: él adivina y le otorga un sentido al poema. Con ello se percibe una oscilación entre el decir y el callar. De este modo, la poética del espacio parte de la nulidad, de la abstención, del silencio, sólo para hacer brotar a niveles altísimos la significación; sin duda esto ocurre mientras la palabra enmudece, cuando se impone callar. Poco a poco el poema adquiere la forma de una ausencia, condición previa para que nazca la presencia; por eso Octavio Paz ha confesado que “La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir –lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero” (2003b: 450) y

“Lo no dicho es el tejido del lenguaje” (: 450). En ello consiste la paradoja del poema, atrapado entre la escritura y el espacio que lo sostiene siempre manifiesta un misterio, lo inacabado del lenguaje. Explorar ese misterio implica adentrarse en el bosque de las significaciones, ahí donde la soledad se yergue, pues sólo ella puede convocar a las presencias que incuban en lo que a simple vista parece un páramo.

El espacio poético se asume, de acuerdo con la oscilación forma/significado, como la fisura esencial de la que parte la palabra, el vacío previo a la significación, aunque tal designación sea ambigua en su fundamento, siendo su naturaleza fungir como puente o enlace entre lo dicho y lo no dicho. Por eso también podemos hablar de un espacio *a posteriori*, ése que permite adjudicarle un sentido a la nulidad del lenguaje y que por medio de la semiosis le ofrece al lector la posibilidad de edificar una lectura, *su* lectura de la obra. Hay que enfatizar que desde la aparición de Mallarmé, la poesía se enfrenta a un tipo de escritura que corresponde también a un modo de lectura: la llamada autonomía de la lengua poética -su alejamiento del contexto social y lingüístico- derivó en el hermetismo y el vacío, es decir, el silencio. Sería difícil negar ahora la correspondencia entre el silencio y el espacio; diremos que el silencio equivale al espacio incluido en la oralidad -que se efectúa en la temporalidad- del poema y que el espacio se asimila como el silencio en la escritura -en su espacialidad-. La poesía moderna parte del conflicto entre el querer decir y su representación, lo que derivó en la crítica de los espacios tradicionales de la lengua poética, es decir, del verso y su composición o disposición tipográfica en la página. Bajo esta perspectiva, las ideas de Octavio Paz en *Los signos en rotación* están orientadas hacia una nueva revaloración del nivel

formal del poema, pues sólo a partir de él se puede acceder al nivel del contenido. El postulado según el cual “la forma significa” pone en primer plano la noción de un isomorfismo<sup>22</sup> que le otorga un derrotero a la isotopía de la imagen<sup>23</sup>. En todo caso, estamos en presencia de un problema derivado de la autorreferencialidad del decir poético, el cual ha dejado en el aire la pregunta por el significado del poema – si es que podemos adjudicarle alguno-. De este modo las siguientes palabras de Octavio Paz se hacen comprensibles: “[...] el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda” (2003a: 256). Entre la nada de Mallarmé y el espacio de Paz hay un denominador común: la experiencia del vacío. Ya sea que se trate del vacío rítmico o del vacío gráfico, ambos son manifestaciones del vacío ontológico, ese estado que le permite al poeta saberse suspendido, como las palabras, entre un querer decir y lo no dicho; de este modo, el poema dice con más fuerza cuando calla, se revela con mayor espontaneidad cuando lo antecede el vacío, espacial y musical, sólo para hundirse nuevamente en el mar de las ausencias. Ni Mallarmé ni Paz han podido sustraerse al llamado de la nada, de la ausencia absoluta, quizá porque en el fondo de su enamoramiento han percibido, acaso sin proponérselo al principio, un flujo, un

---

<sup>22</sup> Empleamos el término en el sentido abierto de “identidad formal de las estructuras”, lo que incluiría al ritmo, a la rima, a la isotaxia –iteración de las estructuras sintácticas- y a todo aquel juego a nivel de composición formal; aunque el universo indicado es demasiado general, permite mantener la idea de una línea de lectura formal.

<sup>23</sup> Recuperamos del término isotopía propuesto por Greimas la idea de “línea de significación”, ya no aplicado solamente al discurso referencial sino también al poético, de tal manera que la suma de las imágenes permitan una orientación a nivel de significado; reservamos entonces el término alotopía para la “impertinencia predicativa” que caracteriza al discurso poético. Estamos ante un dilema conceptual porque precisamente la alotopía hace visible el espacio de la significación, aquel lugar que es necesario rellenar para producir el sentido de la imagen, como sucede en el caso de la metáfora y el oxímoron. Cfr. el capítulo “El valor espacial de la imagen poética” de este mismo trabajo.

voltaje –léase inminencia- que prefigura a la palabra esencial. El canto silencioso del espacio se asume como una puerta que conduce a las galerías de la significación del poema, es el umbral, el pórtico del acto poético, entendido como el fenómeno producido por la imposición del silencio. Como el poeta francés, el autor de *Blanco* muy pronto se descubre trazando una escritura invisible, pues es preciso callar cuando se quiere decir poéticamente; lo que en *Un coup de dés* se resuelve por una sintaxis entrecortada, atropellada para Georges Mounin, en la poesía de Octavio Paz, por lo menos de 1960 en adelante, se manifiesta a través del simultaneísmo y del uso reiterativo del oxímoron. A su manera, cada uno genera los huecos para que el lector pueda vivir la tensión poética, verdadera comunicación, experiencia esencial de la poesía. Sin duda alguna, el poeta mexicano ha llevado a la práctica lo expresado por Mallarmé a los 22 años, en una carta a su amigo Cazalis: “[...] invento una lengua que debe brotar necesariamente de una poética muy nueva, y que podría resumir en estas dos palabras: pintar no la cosa, sino el efecto que produce” (citado por Tomás Segovia, 1990: 523). La búsqueda y exploración del efecto dotó al poema de una plasticidad; no podía ser de otra manera, la sintaxis ganó dinamismo, lo que elevó sus capacidades de significación; así el verso libre y los encabalgamientos le dieron un nuevo rostro al poema, el del susurro, pues ahora su decir alternaba con los espacios en blanco, aún más, ellos hablaban una lengua secreta, nunca pronunciada. Huellas de esta poética las encontramos en *Topoemas*, *Discos visuales* y *Blanco*, aunadas a otros influjos provenientes del concretismo y del tantrismo. Permítasenos decir lo siguiente: la poética del efecto de Mallarmé tuvo un segundo momento en la poética del espacio de Octavio Paz. Dicho de otra manera: el efecto produce la cosa, intuitiva y mágicamente, pero la

cosa, la presencia, reposa y emerge de la ausencia, es decir, del espacio. Se trata, en principio, de adoptar una posición frente al lenguaje y, posteriormente, vislumbrar sus posibilidades expresivas. Esa actitud, Georges Mounin la ha visto en la poesía y la prosa de Mallarmé, aunque su sentido no deje de ser diverso, pues estamos ante una exploración; así, a veces encontramos en sus comentarios una inclinación por el aspecto sonoro de la lengua y otras una franca identificación con la ausencia de todo signo. De ahí la noción de poesía como un misterio, mismo que se revela donde hay más oscuridad o donde habita la nada misma. Pensar que la poesía consiste en “lo que no se dice del discurso” (Mallarmé citado por Mounin, 1983: 115) o que el ritmo “sería el poema callado, en los blancos” (: 115), “el objeto callado [...] que se reduce a silencio idéntico” (: 116), o incluso asumir la poesía como el arte de “volver traslúcido lo que tenemos que dejar callado” (: 116), todo ello refleja una continuidad y una contigüidad de pensamiento. A diferencia de Mounin, no creemos que estas afirmaciones den cuenta de un pensar enredado, sino de un concebir al poema y a la poesía como las manifestaciones de una ausencia que, a lo largo de una vida, se ha ido perfilando. De cualquier manera, ¿no es enredarse un modo de girar y de volver irrevocablemente al punto de partida, ya no como fuimos al principio sino como una totalidad, enriquecidos por la experiencia, la misma que nos permite reconocernos en la escritura y su ausencia? Habría que revalorar la digresiones o dispersiones del pensamiento mallarmeano y encontrar su denominador común, ése que permitirá comprender a poetas de otras lenguas, como Octavio Paz, quien en más de un sentido es un continuador de las preocupaciones poéticas del autor de *Igitur*. Si Mallarmé piensa que lo importante en poesía consiste en aquello que se encuentra “debajo del texto” (citado por

Mounin, 1983: 116), Paz afirmará que “la obra es la forma, la transparencia del lenguaje sobre la que se dibuja –intocable, ilegible- una sombra: lo no dicho” (2003b: 451). En ambos casos se habla de una ausencia, que a nivel formal tiene su representación en el espacio vacío de la página, de ahí la necesidad de concebir una perspectiva espacial que haga más comprensible la obra del poeta mexicano.

Manuel Ulacia en “Hacia *Blanco*” enfatiza la comunión entre la poética de Mallarmé y la de Paz; las vicisitudes del decir poético alcanzan el nivel gráfico y su consecuencia es el poema-partitura. En efecto, en *Un coup de dés* “el aspecto visual del poema está logrado por los ideogramas que componen cada uno de los fragmentos. Cada uno de ellos se forma a partir de las relaciones estrechas que se crean entre las palabras o las frases presentadas con las distintas tipografías y el silencio significativo expresados por la blancura de la página” (Ulacia, 1995: 65). En cuanto a la técnica de composición, *Un coup de dés* y *Blanco* son poemas hermanos, aunque bien podríamos decir ahora que a pesar de la similitud entre los dos poetas, cada uno responde a una necesidad distinta. Para Mallarmé el poema es parte de la Idea, del Absoluto y del Libro; para Octavio Paz –a partir de 1960<sup>24</sup>-, del cuerpo, doble del universo. Lo que para el primero constituye la fragmentación de la Idea, para el segundo lo es del cuerpo. Con respecto a *Blanco*, el poeta mexicano dirá: “es un poema en el cual el tema es el lenguaje pero el lenguaje es un cuerpo, un cuerpo que se fragmenta y se une” (Paz, 1985: 20). La fragmentación es el primer rasgo común que une a los dos poetas; no obstante, es necesario aclarar que la comprensión del poema como un cuerpo en el caso de Paz tuvo como

---

<sup>24</sup> Esta década marca la búsqueda de Octavio Paz en la cultura oriental: India y Japón. El tantrismo será el influjo decisivo para la concepción corporal del poema.

antecedente el conocimiento de la obra poética de Mallarmé, pues es él quien en Occidente inauguró el problema del vacío, de la nada, como un modo de expresión de la poesía. Desde esta perspectiva, el poema habla y habla desde la ausencia, desde el espacio diseminado en la página, como un fulgor anticipado, que requiere de apenas un parpadeo, una insinuación del lenguaje, un llamado sólo atendido por el vacío, por ese actor que habita detrás de cada palabra, pues ésta sólo dice en la medida que calla. Así procede el poema, autorreclamándose, de un verso a otro, de un fragmento a otro, como si hundirse en el espacio facilitara su comunicación, como si tender puentes, hasta trazar una geografía no manifiesta, fuera su destino. Es precisamente Maurice Blanchot quien nos aclara la experiencia de Mallarmé con respecto a la nada: “se puede decir que vio la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación” (Blanchot, 1992: 100). Esa afirmación nos ha permitido ver en *Un coup de dés* la reivindicación de la poesía, su posibilidad discursiva frente al vacío y la fragmentación que imperan en el mundo. En suma, ahí donde se detiene Mallarmé para descubrir el misterio de las letras, del Libro, comienza la búsqueda de Octavio Paz, para quien “hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido” (2003a: 271), esto es, afirmación. Aun más, dirá el autor de *Los signos en rotación*: “Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que abre su palabra” (2003a: 266). Pero ¿a qué espacio se refiere Paz? Se trata de un espacio doble, el del poema y el del hombre, el silencio y la nada, la página en blanco y la muerte. Doble perspectiva ontológica: el poema se sustenta en la ausencia de todo signo y el hombre en un estado incondicionado, un estar no nato. De esta conciencia proviene el siguiente poema:

## REVERSIBLE

En el espacio  
          estoy  
dentro de mí  
          el espacio  
fuera de mí  
          el espacio  
en ningún lado  
          estoy  
fuera de mí  
          en el espacio  
dentro  
          está el espacio  
fuera de sí  
          en ningún lado  
estoy  
          en el espacio  
etcétera  
(2002: 319)

De pronto, el poeta se sabe ocupado por un espacio, es decir, un espacio lo habita y este modo de existir no es sino un reflejo del exterior, que también es espacio puro, de tal suerte que únicamente por intermediación del espacio la existencia del hombre tiene sentido. En otras palabras, la nulidad favorece la percepción, pues cuando nada está presente se hace notar eso, su ausencia, lo que deviene en el reconocimiento de su ser. En el caso de la obra, podemos decir que ésta “sólo es posible si la ausencia es pura y perfecta, si en la presencia de Medianoche pueden arrojarse los dados: allí sólo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo” (Blanchot, 1992: 100-101). He ahí el sentido de la nada, del espacio, en Mallarmé, y el punto de partida de la poesía de Octavio Paz. Asistimos a una búsqueda del comienzo, a la germinación de la palabra, al reconocimiento de sus aristas, sostenidas por el vacío/plenitud de la significación. ¿Tiene otro motivo *Blanco*? En la poética del espacio se convoca a

la palabra  
sin nombre                      sin habla  
(Paz, 2002: 485)

porque, como dice Blanchot, “cuando no hay nada, es la nada que no puede ser negada, que afirma, que aún afirma, dice la nada como ser, la inacción del ser” (1992: 101). Habría que enfatizar que la nulidad generadora de Mallarmé está simbolizada en la Medianoche, pues ella manifiesta el tiempo en que un día termina y otro se abre, aunque su condición es la ambigüedad, la indeterminación. Así lo vemos en el “soneto en *ix*”, mismo que ha ejercido un influjo considerable en Octavio Paz. Dicho de otro modo, el hilo conductor que va de la obra de Mallarmé, pasando por Blanchot, hasta la poesía y prosa del poeta mexicano es la ausencia: ella constituye el preámbulo del poema crítico y la inauguración de la poética del espacio. No es gratuita la presencia del soneto mencionado en uno de los epígrafes de *Blanco*, el verso “Avec ce seul objet dont le Néant s’honore” [“Con ese solo objeto nobleza de la Nada”, en la versión de Paz (2003b: 101); “Con ese solo objeto con que la Nada se honra”, en la de Francisco Castaño (en Mallarmé, 2003: 167); “con ese único objeto del que la Nada se honra”, en la de Manuel Dávila (en Mallarmé, 2000: 44)] propone la representación de la Nada en un objeto: la caracola, que no contiene sino aire y vacío, pero que es premonición de lo que viene por efecto del sonido. La interpretación de *ptyx* como caracola la toma Octavio Paz de Émilie Noulet en *Oeuvre poétique de Mallarmé*, como él mismo lo reconoce, siguiendo el origen griego del término. La imagen de la caracola le ha permitido al poeta mexicano jugar con la traducción, como señala Bradu (2004: 40), pues la

expresión “*espiral espirada* conlleva la inconmensurable ventaja de decir un movimiento que, en su perpetua fuga hacia arriba, termina por desvanecerse en el infinito de lo Absoluto”. El trabajo poético de Paz orientado a la traducción<sup>25</sup> ha podido resolver la dificultad de la expresión “aboli bibelot”, a través de la búsqueda de una relación sonora que diera cuenta también del movimiento implícito en el interior de la caracola. En efecto, “*la espiral espirada* gira sobre su propio eje como una repetición que busca la trascendencia no hacia un más allá, sino hacia la vacuidad máxima entrevista en el instante de iluminación” (Bradú, 2004: 40). Creemos que el autor de *El arco y la lira* vio en esta imagen al absoluto poético, ese estado no condicionado de la palabra, pues como el Maestro ha descendido a la Estigia, al río de los infiernos, en este caso de la lengua, para rescatar la “inanimidad sonora” que habita en el poema-caracol, que es el “soneto en *ix*” pero que también es *Blanco*. En suma, pareciera que la experiencia de la Nada se traduce en Octavio Paz en la experiencia del espacio poético, pues, según él mismo ha dicho, en el soneto conviven dos realidades: la natural y la poética.

En el drama natural, la realidad se realiza en un proceso que la deshace y la rehace; en el acto poético, la realidad se realiza como Idea: deja de ser proceso y se convierte en signo. Así, a los dos momentos naturales del repliegue y el despliegue, sucede otro, final y provisionalmente definitivo: la aparición de esas estrellas vueltas escritura. El espejo convertido en página. El momento final es provisional porque la Idea, hecha signo, debe sufrir ahora la prueba de la lectura y realizarse, como el sol, en la memoria y olvido de un lector (2003b: 110).

---

<sup>25</sup> Sobre la labor de Octavio Paz como traductor, Fabienne Bradú ha dicho: “Tal vez más que en ningún otro caso, el “Soneto en *ix*” de Mallarmé es el ejemplo, en vivo y a la máxima cámara lenta posible, del trabajo de Paz traductor y de la meticulosa construcción del puente entre un idioma y otro” (2004: 46).

Los centelleos de la Osa Mayor en el espejo, según reza el “soneto en ix”, se parece a la “cuenta en formación” de *Un coup de dés*, por eso el espejo-página habla en buena medida de la importancia del espacio que sostiene al poema. Ese espacio no es otra cosa sino la tensión que ejercen los signos mediante el principio de relación, mismo que permite adjudicarle un sentido a la obra. Desde esta perspectiva, “la poesía se convierte entonces en lo que sería la música reducida a su esencia silenciosa: un avance y un despliegue de relaciones puras, o sea la movilidad pura” (Blanchot, 1969: 253). ¿No existe un principio similar en *Blanco*, *Topoemas* y *Discos visuales*? En estas obras el espacio es un factor de movilidad, es el eje de las relaciones entre los signos: su sustento. Además, el poema moderno, se pregunta Octavio Paz en *Los signos en rotación*, “¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones?” (2003a: 261). Ya vemos hasta donde están ligadas las ideas de Mallarmé en la obra del poeta mexicano. La concepción espacial del poema, para Enrico Mario Santí, es el resultado del problema de la representación del mundo; la relación poema-mundo se ha roto y sólo queda la comunicación del poema consigo mismo: ése es el sentido del poema crítico y de la poética del espacio, que hace de la página la depositaria de las relaciones a nivel de la significación. Es decir, “en vez de cantar la presencia o representación plena del mundo, el nuevo poeta, heredero de Mallarmé, se duele de su pérdida y hace de esa nueva derrota una nueva representación” (Santí, 1997: 373). A la luz de estas observaciones, no podemos sino reflexionar sobre la función del espacio literario, pues a partir de él el poema se articula, se transforma en un racimo animado de signos que lejos de negarse se afirma, pues donde todo está ausente más se percibe su lugar de realización.

El encuentro de Mallarmé con la Nada está ligada a la búsqueda de la palabra esencial, aquella que para decir su predicamento calla. A este nivel llegó “profundizando los versos” (1998: 16), como le confiesa a Henri Cazalis en una carta del 28 de abril de 1866, versos que le revelaron el abismo de la Nada “sin conocer el Budismo” (: 169); de forma similar, Octavio Paz en una entrevista con Juan Cruz, quien le pregunta “¿cuál ha sido su último descubrimiento personal?”, confiesa que “el valor del silencio” (Paz, 2003e: 243) es el tema de su hallazgo. Con ello se revela que la preocupación por la ausencia, tanto en uno como en otro poeta, derivó en la potencialización de la poesía. La traslación de la Nada y del silencio, según hemos visto, se concretó en el espacio. Poesía de relaciones, de signos en dispersión –no ausentes de una secreta unidad, poesía con apetito espacial es el resultado de dicha búsqueda. Desde esta perspectiva, “las palabras nunca están allí sino para designar la extensión de sus relaciones: el espacio en que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge, por no estar en ninguna parte donde él está” (Blanchot, 1969: 262). Por eso, “el espacio poético, fuente y ‘*resultado*’ del lenguaje, nunca es como una cosa, sino que siempre ‘*se espacia y se disemina*’ ” (: 262). Diseminación y dispersión son los nombres de la forma del poema moderno, una construcción que se piensa a sí misma a través del espacio. Ideas semejantes las encontramos en “Poesía en movimiento” de 1966, donde Octavio Paz defiende la concepción de la obra abierta, entendida como aquella que se convierte en “campo de experimentación” (: 10) y permite la participación activa del lector. Incluso, afirma que “en cierto sentido poesía moderna y obra abierta son términos equivalentes” (:11). En suma, ninguna de estas ideas hubieran sido posibles sin el antecedente de Mallarmé. A él le deben los poetas modernos la incorporación del

espacio, como una fuente de la significación, en el poema. El autor de *Blanco* lo confiesa en más de un texto y en diversas ocasiones; así lo vemos en *El arco y la lira*, en *Los signos en rotación*, en “El soneto en ix de Mallarmé”, en “Poesía en movimiento” y en otros tantos lugares de su obra y de sus entrevistas. Ahora debemos preguntarnos de qué manera se dio la apropiación del influjo del poeta francés en los poemas espaciales de Octavio Paz y cómo hemos de leerlos.

## **El valor espacial de la imagen poética**

El centro de la discusión gira en torno al capítulo “La imagen” de *El arco y la lira*. En él, Octavio Paz oscila entre dos criterios básicos: considerar con la palabra “imagen” a la composición poética en su totalidad y designar con el mismo vocablo a las figuras retóricas que tienen como fundamento la contradicción semántica.

*“Imagen”, unidad discursiva del nivel de construcción.*

Consideremos, por ahora, el primer sentido del término, siguiendo la expresión: “conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (Paz, 2003a: 114). El juicio del poeta hace pensar en la conciencia formal a la que había llegado en la década de 1950, cuando se propuso reflexionar sobre la situación de la poesía moderna de Occidente. Su expresión está llena de “formalismo”, en el sentido de “reparar en la composición arquitectónica de un poema”. La noción de “forma verbal” podemos asimilarla como “forma lingüística”, en la medida en que el adjetivo utilizado designa un fenómeno de la lengua y no una particularidad gramatical de la misma; lo mismo sucede con “frase o conjunto de frases”, que puede ser sustituido por “sintagma o conjunto de sintagmas” que

aluden más a una construcción lingüística –cualquiera- que “frase”, la cual hace referencia a un tipo muy particular de sintagma; finalmente la afirmación “unidas componen un poema” contiene un criterio literario de validez estética, es decir, se requiere de una unidad discursiva, de ajustar una serie de elementos que, por efecto de una reciprocidad semántica, sintáctica, fonológica y morfológica, orienten a un posible sentido para construir un objeto lingüístico denominado poema. La sentencia comentada adquiere su mayor luminosidad si la visualizamos desde la revolución de la lengua poética emprendida por Baudelaire, Mallarmé y Apollinaire, es decir, desde la aparición como estilo del poema en prosa, el poema-constelación y el poema-caligrama. Además, habría que decir que los surrealistas hicieron un uso bastante frecuente de la “imagen”, tanto para designar a sus creaciones como a los mecanismos de composición empleados. Es Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo* quien nos recuerda que el automatismo psíquico siempre deviene en una imagen o un conjunto de imágenes, de tal suerte que “parece como si la definición dada por Pierre Reverdy, en 1918, hubiese sido adoptada literalmente por los hombres del grupo de André Breton: ‘La imagen es una creación pura del espíritu’” (Raymond, 2002: 245). De este modo, en las palabras de Octavio Paz no puede evitarse percibir una focalización histórica de la poesía, la que corresponde a la época moderna, cuyo estilo descansa en la experimentación formal, procurando trascender los cánones de la métrica. Cada época tiene su estilo más o menos delimitado, así podemos distinguir el clasicismo del romanticismo y el realismo del surrealismo, por decir algo. En el fondo, cada estilo es el resultado de cultivar determinadas técnicas de composición. Por eso “la técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil

reemplaza al arco” (Paz, 2003a: 44), según nos ilustra el autor de *Libertad bajo palabra*. La primera definición de “imagen” que el poeta mexicano propone se encuentra muy cerca de la delimitación de un estilo, de una técnica. Destaca en la expresión la ausencia del vocablo “métrica”, que fue durante mucho tiempo uno de los cánones de validación del poema como objeto artístico; así lo podemos ver en *Métrica española (Reseña histórica y descriptiva)* (1956) de Tomás Navarro, quien comienza su estudio de la siguiente manera: “cada generación ha tratado de introducir cambios e innovaciones en el cuadro de estructuras métricas recibido de la generación anterior. Entre los tipos de versos y estrofas que se han cultivado, unos tuvieron una existencia pasajera, otros realizaron una actuación más o menos extensa y algunos se han mantenido de manera permanente” (:7). En oposición a este juicio, válido desde la invención del zéjel por Mucáddam en el siglo IX hasta el modernismo hispanoamericano que todavía alcanzó los primeros años del siglo XX, Octavio Paz afirma que la “imagen-poema” imparcialmente es una “forma verbal” o “frase o conjunto de frases” unidas que “el poeta dice”. Todas estas declaraciones se vuelven naturales si pensamos en *Un coup de dés* de Mallarmé, en *Calligrammes* de Apollinaire y en *The Waste Land* de T. S. Eliot. La obra de estos poetas constituye el contexto formal que le hace decir a Octavio Paz “frase o conjunto de frases” y es a partir de ellos que la palabra imagen adquiere el sentido de “unidad poética”. Por supuesto, el uso de mecanismos formales para dar cuenta del contenido del poema no nace con la poesía moderna, sino que se remite a un recurso retórico que fácilmente podemos ubicar en el Renacimiento francés y en el barroco español, según expone Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (2003: 318-320). Se trata del metagrafo, “figura que afecta a la forma

gráfica del lenguaje sin alterar sustancialmente los fonemas” (: 318). Con dicho nombre se albergan una cantidad más o menos extensa de fenómenos: permutaciones, caligramas o ideogramas líricos, poesía figurativa –en el contexto hispanohablante-, versos ropálicos –en la tradición francesa-, metaplasmos y/o metataxas. En la visión de Octavio Paz, el metagrafo trasciende su condición de figura retórica a nivel formal y alcanza la totalidad y unidad del poema. Es decir, el poema concebido como un metagrafo libera a la expresión poética de las cadenas de la métrica, pues no la excluye sino la incorpora en una dimensión más plástica, de acuerdo con el atrevimiento del autor, que puede combinar diferentes metros en el espacio de la página o bien buscar nuevas relaciones rítmicas en la disposición tipográfica de la obra. La tríada imagen-poema-metagrafo es la base de la perspectiva espacial de Octavio Paz desde 1950, así lo vemos a lo largo de *El arco y la lira* (1956), de ahí *Los signos en rotación* (1965), misma que podemos encontrar subyacente en el prólogo de *Poesía en movimiento* (1966), *Corriente alterna* (1967) y *El signo y el garabato* (1973), por nombrar algunos libros de ensayo. Sus opiniones sobre la descomposición de la forma en las artes y en particular en la poesía no son juicios puramente estructuralistas ni semióticos, sino el conjunto de valoraciones estéticas que un poeta hace con respecto a su tiempo, al estilo que la época profesa en la voz de sus artistas.

La visión espacial de Octavio Paz con respecto a la poesía radica en su concepción “imparcial” del poema como una imagen derivada de un metagrafo, lo que en el fondo significa búsqueda y conquista de la libertad formal, que va desde los recursos de la métrica y sus combinaciones hasta la poesía figurativa o visual, misma que atrae para sí a los modernos mecanismos de reproducción técnica,

tanto visual como sonora. Ejemplos de esto son el proyecto cinematográfico de *Blanco* y el taller poético conocido como *Poesía en voz alta*.

*La “imagen poética” como figura retórica del nivel léxico/semántico: la metáfora.* Ahora reflexionemos sobre la opinión de Octavio Paz sobre el vocablo “imagen”, entendido como “figura retórica del nivel léxico/semántico”. Su incursión al problema derivado de la confrontación de los significados opuestos con el objetivo de lograr una correspondencia final no deja de ser ambigua, sobre todo porque no especifica el tipo de figuras que son el objeto de su análisis. Sin embargo, sí podemos suponer que en el fondo de la cuestión se habla por lo menos de la metáfora, pues esta figura, como veremos en las siguientes líneas, concuerda en sus características retóricas con las argumentaciones del poeta. Sin embargo, vayamos poco a poco, de tal suerte que no corramos el riesgo de elaborar conclusiones apresuradas.

El autor de *El arco y la lira*, en el capítulo “La imagen”, dedica algunas líneas a las ideas de Stéphane Lupasco. Sin criticarlo del todo, utiliza su “principio de contradicción” para evidenciar el aspecto complementario de algunas imágenes –o figuras-. Sin embargo, cabe aclarar, el autor de *Le principe d’antagonisme et la logique de l’énergie* plantea el problema de las imágenes de las artes desde la perspectiva de *lo que él ha llamado* una lógica de la energía, misma que tiene como puntos esenciales un estado de potencialización y un estado de actualización, los cuales hacen posible el dinamismo. El paso de la energía de un estado al otro requiere un dinamismo antagónico para su potencialización, misma que permitirá

a su vez su actualización. A este proceso le llama el autor “causalidad de antagonismo”. En palabras de Lupasco:

Así, toda energía, todo acontecimiento energético bajo cualquier forma, si existe y para que exista, implica una energía, un acontecimiento antagónico tales que la actualización del uno determine la potencialización del otro. Es lo que yo he llamado el principio de antagonismo.

Inducido a partir de la experiencia, he puesto este principio como axioma en la base de una nueva lógica simbólica: la lógica dinámica de lo contradictorio o, más sencillamente, la lógica de la energía. (Lupasco, 1968: 36-37)

A la luz de esta teoría, no sería extraño que Paz se hubiera sentido fascinado por el planteamiento, sobre todo pensando en su poética de la conciliación de los contrarios. Sólo de este modo se hace comprensible la traslación de la teoría de Lupasco al campo de la poesía y al de los recursos retóricos del nivel léxico/semántico. En efecto, sí hay un entusiasmo en Octavio Paz por el fenómeno de la contradicción y su dinamismo creador; sin embargo, si en un primer momento afirma que “[...] toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (2003a: 114), después declarará con énfasis que “el principio de contradicción complementaria absuelve a algunas imágenes, pero no a todas” (: 116). Desafortunadamente no dice cuáles, silencio que deja en suspenso una posible tipología de las imágenes o *figuras retóricas* implícitas en la contradicción. Hubiera sido interesante conocer con mayor profundidad su opinión sobre este aspecto. No obstante, sus declaraciones sobre la imagen poética abundan con suficiencia sobre el problema del espacio, en la medida que la imagen, como

figura *retórica*, concentra dos posibilidades: la que se refiere a la unión de realidades dispersas o separadas en un solo lugar, constituido por la imagen misma, y la que apunta al aspecto ontológico de ésta, en virtud de que su expresión permite la emergencia del ser, a través de la participación del lector. Recordemos que este último aspecto es una de las características claves de la literatura contemporánea.

Si bien la correspondencia entre la lógica de la energía y la contradicción léxico/semántica parece evidente como fenómeno “oposición-identidad”, es necesario reparar ahora en su espacialidad. Para Gérard Genette en “La literatura y el espacio”, la espacialidad de las figuras retóricas ocurre de manera natural debido a la desviación del sentido recto de la lengua, pues “un tercer aspecto de la espacialidad literaria se ejerce a nivel de la escritura en el sentido estilístico del término, en eso que la retórica clásica llamaba las figuras y que hoy se denomina más generalmente los efectos de sentido”<sup>26</sup> (Genette, 1969: 46). Los efectos de sentido producen un distanciamiento entre el significado primero y los múltiples significados que los significantes adquieren en la cadena del enunciado. A partir del establecimiento de la distancia es como se puede hablar de la espacialidad de la figura, considerando que “[...] la figura es a la vez la forma que toma el espacio, ésa que genera el lenguaje, y el símbolo mismo de la espacialidad del lenguaje literario en su relación con el sentido”<sup>27</sup> (: 47). Son, precisamente, las relaciones de los posibles sentidos lo que permite la unión de los opuestos. Entre ellos existe una

---

<sup>26</sup> « Un troisième aspect de la spatialité littéraire s'exerce au niveau de l'écriture au sens cette fois stylistique du terme, dans ce que la rhétorique classique appelait les figures, et que l'on appellerait plus généralement aujourd'hui des effets de sens » (Genette, 1969: 46).

<sup>27</sup> « [...] la *figure*: c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » (:47).

comunicación latente que el poeta desentraña. Por ello, “[...] el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad” (Paz, 2003a: 116). Una identidad constituida por la imagen o la figura, cuya forma constituye en esencia una espacialidad.

Ninguna otra imagen o figura retórica sintetiza lo anterior como la metáfora, que concilia dos opuestos y crea un distanciamiento entre el sentido literal del cual parte y el figurado que propone. Ya Ramón Xirau (1970: 25) ha dicho que Octavio Paz utiliza el término imagen en el sentido de metáfora, considerando que ésta implica una comparación o una paradoja<sup>28</sup>. Es así como seguimos el ejemplo “las piedras son plumas” (Paz, 2003a: 115). Esta metáfora con función gramatical predicativa –A es B- (Beristáin, 2003: 316) le sirve de base a Paz para discutir la confrontación de realidades y su unidad como imagen. Al respecto dirá: “los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas 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”(2003a: 115). En efecto, en la metáfora la contradicción se resuelve no por el pensamiento que dicta el lenguaje literal sino por la construcción de un nuevo sentido que reúne a los opuestos. Así el autor de *Libertad bajo palabra* concluye: “en el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen a favor de una tercera realidad, que ya no es ni piedras ni plumas sino

---

<sup>28</sup> En un texto posterior, Xirau vuelve a enfatizar: “lo que Paz llama imagen es lo que aquí se define como metáfora”, sobre todo porque es “evidente que las metáforas implican algún tipo de paradoja” [En el original: “What Paz calls image is what we here define as metaphor... it is plainly evident that metaphors imply some type of paradox”] (1973: 120).

otra cosa” (: 115). Hasta aquí parece claro que el poeta se refiere a la metáfora, como también lo hace notar Xirau, aunque antes de ahondar en el problema de la espacialidad retórica conviene establecer el influjo que el poeta mexicano recibió del surrealismo, en cuanto al uso y valoración de la metáfora como recurso poético.

Si como piensa Marcel Raymond “lo cierto es que la mayoría de los textos surrealistas se presentan como un despliegue casi ininterrumpido de imágenes que ofrecen el carácter común, sean de la índole que sean, de desafiar al buen sentido” (2002: 243), en ellos aparece de una u otra manera el principio de contradicción, de tal suerte que el poema se vuelve una sucesión de imágenes que, a primera vista, parecen totalmente arbitrarias. Ocurre entonces que “la transfiguración lírica sólo se obtiene a costa de una incoherencia lógica, de una contradicción en los términos” (:244), lo que supone el uso recurrente de la metáfora. Así lo ha visto María Rosa Palazón, quien nos recuerda las palabras de André Breton: “los valores oníricos han triunfado definitivamente sobre los otros y pido que se considere como a un cretino a aquel que se negase todavía, por ejemplo, a ver a un caballo galopar sobre un tomate. Un tomate es también el globo de un niño, ya que el surrealismo, lo repito, ha suprimido la palabra “como”. El caballo se prepara a ser una misma cosa que la nube (Breton citado por Palazón, 1991: 340-341). La eliminación del vocablo “como” convierte a la comparación en una metáfora, así se transita, por ejemplo, de “talle como reloj de arena” a “talle de reloj de arena” –“la taille de sablier”-, como escribe Breton en 1931 en “La unión libre”. Incluso en el *Diccionario abreviado del surrealismo* la imagen se define en los siguientes términos: “la imagen surrealista más fuerte es aquella que presenta el grado más elevado de arbitrariedad, aquella que cuesta más tiempo traducir al lenguaje

práctico, tanto si entraña una gran dosis de aparente contradicción, tanto si uno de los términos que la forman está curiosamente escondido [...]” (Breton, 2003: 51). Nuevamente aparece en las palabras del poeta francés el concepto de contradicción, lo que nos hace suponer que el vocablo en la voz de Octavio Paz no está exento de cierta vena surrealista, considerando que para cuando el autor de *El arco y la lira* redactaba su volumen ya había tenido un contacto importante con el movimiento de Breton. Al parecer, la poética de los contrarios tiene un desarrollo considerable en el surrealismo, al menos en la intención del autor de *Pez soluble*, según se desprende del *Segundo manifiesto*: “todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Ahora bien, sería vano buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar dicho punto” (Breton citado por Raymond, 2002: 250). Si vemos esta afirmación desde el punto de vista retórico no se habla de otra cosa sino de la conquista de la metáfora, pues sólo ella, por excelencia, disuelve la contradicción entre los términos de la comparación abreviada. Por eso vemos en la metáfora la realización del espacio poético desde una focalización retórica del nivel léxico/semántico, es decir, lo que Breton llama “cierto punto del espíritu” para nosotros se traduce en espacio de la figura retórica, como veremos a continuación.

La metáfora surrealista, en opinión de Palazón (1991: 354), tiene su sustento en el proceso de las analogizaciones, pues “cambian un significante por otro debido a que se intersectan porque tienen un sema común”. Este procedimiento permite establecer lazos de comunicación entre elementos dispares

semánticamente, pero que por obra de la analogía metafórica establecen un punto de encuentro, de la misma manera en que el sueño puede yuxtaponerse a la realidad y viceversa: el lenguaje del sueño utiliza elementos lingüísticos provenientes de la esfera de lo real, de la lengua cotidiana, pero su sentido transgrede el nivel de la conciencia para inaugurar la expresión del inconsciente. En un sentido más descriptivo, la metáfora surrealista aborda dos procesos claves: a) “la comparación metafórica genera significados no explícitos: es condensatoria; para hallar su significación es necesario que se relacione lo que suple con lo suplido o desplazado; la cadena asociativa ha de pasar de un significante a otro tácito que porta el significado [...]” (Palazón, 1991: 354); y b) “la metáfora sintetiza o condensa porque elimina el ‘como’. Pone B en el sitio de A, evitando que los dos términos estén en presencia” (: 355). El resultado de ambos procesos es que, “a nivel consciente e inconsciente, se distorsiona la idea primaria por mediación de un símbolo” (: 356). La aparición de los símbolos permite llevar a cabo la *revelación*, ese modo de hacer ver lo oculto, lo que se halla en lo más profundo del inconsciente. Por eso, como nos recuerda Octavio Paz, “decir es la actividad más alta: revelar lo escondido, despertar la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y al que nunca dejamos ser del todo” (Paz, 2003b: 218). Por esta razón, la metáfora tiene un lugar destacado en la poesía surrealista, porque mediante la unión de dos realidades disímiles genera la imagen, que tiene como base, según hemos señalado, la contradicción. En este sentido, “los surrealistas no sólo quieren participar en las creaciones poéticas: aspiran a convertir esa participación en una nueva forma de creación. Varios libros de poemas fueron escritos colectivamente por Breton, Éluard, Char y otros. Al mismo

tiempo, aparecen los juegos poéticos y plásticos, todos ellos destinados a hacer surgir, por medio del choque de dos o más voluntades, la imagen deslumbrante” (Paz, 2003b: 209). En poemas colectivos o individuales, la metáfora participa de la creación de la imagen poética. Por eso conviene dar cuenta del proceso de composición que alberga la metáfora, a fin de hacer ver el espacio que se genera por la oposición sintética de los términos de la figura retórica.

El distanciamiento entre los términos opuestos y su conciliación han sido tratados por Paul Ricoeur en *La metáfora viva*. Le llama <<desviación>> y <<reducción de desviación>>. No sin preguntarse el fundamento de la primera, distingue la <<desviación>> del <<grado retórico cero>>. Entre una y otro se genera el espacio de la figura. La distinción es la siguiente: el <<grado retórico cero>> corresponde no a la etimología sino al uso menos retórico del lenguaje, a “la significación definida por la identidad de información” (Ricoeur, 1980: 196). Se trata de un grado relativo aunque plenamente distinguible de la <<desviación>>, la cual se caracteriza por la no traducibilidad. En efecto, la imagen poética no es traducible porque sólo hay un modo de decir lo que la imagen por sus propios medios comunica. La no traducibilidad es el rasgo diferente para Ricoeur, no así para Genette. En la postura de Paz y en la nuestra, la imagen poética no puede ser traducida, de ahí que no constituya una representación, sino una recreación, pues no se trata de referir un objeto ajeno a la expresión, sino de abismarse en su interior a fin de habitarla. De este modo: “Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal o que ‘el pirú es primo del sauce’ (Carlos Pellicer). Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo” (Paz, 2003a: 122). En otras palabras, lo que

se sugiere es respetar “la noción de isotopía de Greimas, tomada como norma semántica del discurso. En efecto, esta noción implica la siguiente regla: *un mensaje debe comprenderse como un todo significativo*” (Ricoeur, 1980: 198). Por eso no sería exagerado hablar de una isotopía de la imagen<sup>29</sup>. Si “El sentido de la imagen [...] es la imagen misma” (Paz, 2003a: 124) y “La imagen se explica a sí misma” (: 124) bien podríamos afirmar que el poeta mexicano tenía muy presente el principio de autonomía de la obra estética. Sin embargo, es necesario hacer una precisión. El término “isotopía”, que en adelante usaremos como “isotopía de la imagen”, tendrá el sentido de *lógica de las imágenes*, en relación unas con otras dentro de un universo determinado, que equivale al poema; en consecuencia, el sentido de la imagen sólo será percibido en plenitud considerando al poema como un todo. De esta manera, reservamos el término “alotopía”<sup>30</sup> para designar la ruptura y el espacio que se genera en la “desviación” de las palabras, cuyo escenario es la figura, misma que por efectos de la “reducción de desviación” hace posible los nuevos sentidos. En el fondo, hemos querido evidenciar la premisa de Roman Jakobson según la cual el mensaje poético está centrado en sí mismo. Ahora debemos preguntarnos ¿en qué reside el espacio de la figura? Las nociones de “lenguaje real” (el del poeta) y “lenguaje virtual” (el que emplea la expresión *simple y común*) de Genette son el punto de partida para hacer visible la “desviación” y el “contorno de la figura”, pues como afirma Ricoeur “La espacialidad, según estos dos valores, se define en la tradición retórica antigua con relación al lenguaje virtual que sería el grado cero de la retórica (<<la expresión simple y común no

---

<sup>29</sup> Philippe Minguet ha visto la posibilidad de incorporar la noción de isotopía a los mensajes visuales o plenos de imágenes, como sucede con la iconografía y la poesía. Cfr. “L’isotopie de l’image”.

<sup>30</sup> El término *allotopie* ha sido utilizado por Michel Collot en “L’espace des figures”.

tiene forma, la figura tiene una>>)” (1980: 203). En este orden de ideas el espacio de la figura es el resultado de un lenguaje connotado. El lenguaje poético que busca provocar una distancia con el lenguaje común, que se separa del uso coloquial, prepara de antemano un espacio para construir una figura y trazar su contorno. Quizá por eso Octavio Paz se mostraba reticente a aceptar en su totalidad las ideas de Lupasco; es decir, estaba consciente del “principio de contradicción” que genera una variedad de figuras, entre ellas la metáfora, pero no estaba convencido que pudiese abarcar todos los usos retóricos del lenguaje –como la metonimia o la sinécdoque, podríamos suponer-. En suma, lo que deseaba destacar el poeta era la manera como a través del espacio de la imagen o de la figura las realidades opuestas o alejadas por una distancia causal o temporal, entre otras, podrían reconciliarse y con ellas unir al hombre con el cosmos. Más o menos éste es el sentido de la expresión: “Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad” (Paz, 2003a: 123). Aunque como lo habrá notado el lector, la sentencia no podría aceptarse en su totalidad, no cuando continuamente Paz ha preferido el término “recreación” al de “representación” y cuando a lo largo del capítulo “La imagen” se ha defendido el principio de autonomía de la obra literaria. Pareciera que el cambio en los términos de la expresión está dado no por un error argumentativo, sino por un deseo irrefrenable por defender la perspectiva analógica del lenguaje poético.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> El problema metodológico que supone la aceptación de un lenguaje analógico está relacionado con la problemática implícita en la distinción denotación-connotación, pues dice Ricoeur “debe considerarse totalmente problemática y ligada a una presuposición, propiamente positivista, según la cual sólo puede denotar el lenguaje objetivo de la prosa científica” (1980: 205). Se trata de un conflicto no resuelto. No obstante, en el presente estudio nos inclinamos por considerar como posible el lenguaje analógico, toda vez que está relacionado con la construcción u ordenamiento del cosmos.

En todo caso, lo que sí podemos asegurar es que por vía de la imagen el hombre tiene un lugar en la expresión poética y en el cosmos. De tal suerte que

La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en *espacio*<sup>32</sup> donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro* (Paz, 2003a: 126 ).

En la construcción de hacerse otro opera un cambio o un distanciamiento con respecto a aquel que se era y con la expresión que lo contenía. Por este proceso, el hombre cambia de espacio y de imagen. De pronto él mismo se convierte en su progenitor. Se trata de un fenómeno que revela la necesidad de habitar un nuevo cosmos, y responde a “una preferencia del hombre contemporáneo por el espacio”(Ricoeur, 1980: 204). A ello se debe que “Hoy la literatura –el pensamiento- sólo se expresa en términos de distancia, de horizonte, de universo, de paisaje, de lugar, de sitio, de cambio y de morada: figuras ingenuas, pero características, figuras por excelencia, en las que el lenguaje se *espacia* para que el espacio, en él, hecho lenguaje, se hable y se escriba” (Genette citado por Ricoeur: 204). Por el espacio del lenguaje, de la imagen, el hombre tiene acceso al silencio y al vacío que permiten la emergencia del ser. La experiencia de este encuentro es intraducible como la imagen misma que lo propicia. “La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier

---

<sup>32</sup> Las cursivas son nuestras.

explicación o interpretación” (Paz, 2003a: 124). La no traducibilidad de la imagen deriva de la imposibilidad de explicar una experiencia ontológica, si consideramos como piedra angular la sentencia de Paz: “La poesía es entrar en el ser” (: 126). De este modo, cada vez que leemos y escribimos una imagen nos abismamos hacia su espacio interior, dejamos atrás la construcción de lo que éramos y nos convertimos en otros, en la imagen misma del espacio que habitamos, pues habitar es uno de los modos de emergencia del ser.

## **El espacio poético y el espacio de la ciudad**

¿Puede la ciudad ser, además de un espacio de identificación social, un lugar para la experiencia poética? Aún más, los poetas, al habitar la ciudad, ¿podrían haber construido un espacio distinto al cotidiano, al transformarlo en espacio poético? Un repaso a la historia de la poesía moderna, desde Baudelaire, bastaría para darnos cuenta que por lo menos el tema de la ciudad entre los poetas modernos es una constante. ¿Cuál es el origen de este fenómeno? Para Saúl Yurkievich, que sigue de cerca las ideas de Hauser, sucede que “los centros de cultura se trasladan a la urbe y la poesía se vuelve ciudadana. El poeta descubre el paisaje urbano, se deja envolver por ese ámbito manufacturado, por esa antinaturalidad que constituye ahora el marco normal de su existencia, por ese complejo de sensaciones múltiples, vertiginosas, cambiantes, que le provocan una particular excitabilidad” (1968: 86). Esta presencia de los poetas en los espacios de la ciudad definió en buena medida la obra de muchos de ellos, como Apollinaire o Marinetti. La vida en la ciudad moderna, agitada y múltiple, derivó en una provocación por descubrir sus facetas más diversas; hubo quien prefirió la muchedumbre en las plazas y quien se instaló en los lugares más sombríos. Sin embargo, en cualquiera de sus manifestaciones permaneció la conciencia de estar “en medio del mundo”, en el centro de la

vertiginosa realidad impulsada por los ideales de la ciencia y la técnica. Con el surgimiento de la ciudad moderna nació también un espacio social distinto, cuyos parámetros no tenían nada que ver con las antiguas mitologías sino con los conceptos de “progreso” y “futuro”. La respuesta artística a esta experiencia explica en muchos sentidos los experimentos de las vanguardias literarias. En México, como en otras partes del mundo, los poetas crearon “configuraciones” nuevas. Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide son un ejemplo de este movimiento. Hacia 1930, el panorama poético para Octavio Paz revelaba un cambio radical: la aparición de T. S. Eliot y su *The Waste Land* anunciaban una condición poética distinta. Surgió la conciencia de pertenecer a una nueva generación. Ya no podía confiarse ciegamente a los brazos de las vanguardias; su experimentalismo no representaba la garantía de una expresión poética verdadera. La búsqueda de esa expresión constituye su vida y su obra. Frente a él, el destino de la poesía, o más bien su devenir, era una incógnita. Con el paso del tiempo y con la publicación de sus primeros libros, surgiría también con claridad el modo como había seleccionado uno de los caminos. Así lo vemos en “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, texto que ofrece una buena radiografía de los factores que determinaron la selección de poetas incluidos en la antología y, al mismo tiempo, las características que distinguen a éstos de los poetas que escribieron después. No sin desplegar un tono confesional, Paz explica: “No es fácil describir o, siquiera, enumerar todo aquello que distingue a la poesía escrita entre 1940 y 1980 de la de *Laurel*. Es demasiado variada y las oposiciones no son menos sino más acusadas que las afinidades. No obstante, me arriesgaré a mencionar una característica que me parece central: la ciudad” (1995c: 116). De pronto, este texto escrito en 1982 y

publicado en 1983 en *Sombras de obras* arroja una luz intensísima sobre el problema abordado. A saber: el tema de la ciudad se convierte de manera explícita en un problema poético. No es sólo el hecho de que los poetas *habiten* los espacios de la ciudad, sino el fenómeno prodigioso de hacer de ellos espacios poéticos. Se trata de un proceso que comienza con la poesía moderna, desde Baudelaire, en la medida en que

El paisaje urbano ya no constituye un marco sino un objeto de contemplación, de experiencia poética, con el cual pueden establecerse relaciones profundas. El poeta se convierte en un andariego; inadvertido, se mezcla con la muchedumbre; callejea para absorber todo lo que lo circunda, para desgajar la esencia distintiva de esa realidad y convertirla en poesía (Yurkievich, 1968: 88).

Ahora bien, si las relaciones con la ciudad moderna tienen sus primeras manifestaciones en la obra de los poetas modernos y vanguardistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, también es cierto que esas relaciones no fueron las mismas que tuvieron los poetas de la generación de Octavio Paz. Las ciudades también cambiaron y la realidad se transformó en un conglomerado de acontecimientos, de los que los poetas participaron. Por eso precisa al decir: “Hablo de la ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: los otros” (Paz, 1995c: 116). Con el descubrimiento de espacios nuevos – edificios, plazas, monumentos, calles- sobre los antiguos lugares sobrevino también el descubrimiento de los hombres que los habitaron y habitan; la confluencia del pasado y el presente en un mismo escenario trajo consigo de igual manera la

conciencia de la historia, como herencia y participación. No se trata de observar o contemplar únicamente los muros o las construcciones sino de habitarlos, asimilarlos, por qué no, como una extensión del cuerpo. Esta percepción dio cabida a una experiencia estética y ontológica a partir de la exploración de los espacios arquitectónicos. Por lo demás, sería difícil negar la influencia de la ciudad en los escritores y los poetas. Ellas constituyen el primer contacto con la espacialidad. Piénsese en un Balzac, por ejemplo. La ciudad “real” ofrece, además de un modo de vida, una comprensión de los lugares en relación con los hombres que los habitan; esta comprensión espacial llevada al plano estético conduce a la creación de los lugares en las obras literarias, en cuyo espacio las descripciones arrojan un sinnúmero de símbolos sobre la condición humana de los personajes. Por supuesto, las comunicaciones entre la arquitectura y la literatura son muy complejas. Se pueden crear configuraciones espaciales a partir de modelos arquitectónicos reales, pero también pueden existir y existen de forma numerosa en la literatura espacios absolutamente imaginarios, sin “referente” alguno. En cualquiera de los dos casos, con modelo o sin él, los espacios en la obra literaria constituyen un mundo diferente, autónomo, que obedece a las leyes que la propia semiosis de la obra propone. Como se ve, es muy amplia la gama de posibilidades que ofrece la relación entre la arquitectura, el diseño urbano y la literatura. En el caso de Octavio Paz, la experiencia espacial con la ciudad moderna generó un reconocimiento. Aunque también debiéramos decir que este reconocimiento fue posible por una fascinación y una pasión. “Repaso en forma de preámbulo”, texto que abre *Los privilegios de la vista I*, dedicado al arte universal, habla por sí mismo de la pasión por la forma arquitectónica. Al poeta le atrapa el misterio nacido del hecho de que la

arquitectura y la música estén basadas en el número y la proporción. La relación que tienen estas artes con la política también lo atrapa, como hombre y como ciudadano. Le parece que las construcciones que realiza el arquitecto –casas de gobierno, templos, plazas, teatros, etc.- contienen algo más que la mera forma física; “en todos esos edificios el espacio puro, geometría de figuras abstractas regidas por el número y la proporción, se convierte en un espacio público poblado por los hombres y sus pasiones” (Paz, 1995b:24). Desde esta perspectiva, cómo no reconocer en la ciudad moderna a los otros que, al ser distintos de nosotros, nos confieren la conciencia de lo público, como si cada espacio en los jardines o en los templos se transformara en una especie de ágora, donde el encuentro con los otros activa nuevamente la vida social, debido a que se trata de “un espacio común a todos”, propicio para que interactúen “los hombres libres” (González, 2004: 29). ¿No será que Paz vio en el espacio arquitectónico, precisamente, un modo de la expresión de la libertad, bien común de todos los hombres? Según él mismo cuenta:

Desde mi adolescencia he visitado muchos monumentos, unos en pie y otros caídos; los tratados y las historias de la arquitectura me han fascinado siempre, no tanto por sus teorías e hipótesis como por sus láminas que, inmediatamente, nos hacen visible la virtud cardinal del arte de la construcción: la creación de un espacio puro dentro del espacio natural [...] (1995b: 24)

Aunque no escribió ningún tratado sobre arquitectura –le pareció que este arte exigía conocimientos y dedicación específicos y profundos- sí hizo observaciones y juicios estéticos sumamente interesantes, a tal grado que podemos

encontrar en más de un poema las huellas innegables de una configuración arquitectónica; piénsese en *Blanco*, en “Ciudad de México”, en “Nocturno de San Ildefonso” y en *Pasado en claro*, por ejemplo. Por otro lado, ejerció la actividad más lúcida de todo ciudadano, la del caminante, la del hombre que, al ritmo de sus pasos y latidos, transita, escucha y contempla las calles y los edificios, lo mismo en México que en París o en Nueva Delhi. Como si fuese una página puesta a la intemperie, delectó con sus pies plazas y jardines. En la década de los treinta, en compañía de Salvador Toscano hizo muchos recorridos: “Con él y otros recorrí, los domingos y días de asueto, el valle de México y distintos lugares de Puebla y Morelos: pirámides, conventos, iglesias, capillas abiertas” (: 28). Son los años del bachillerato y de las andanzas en el centro histórico de la ciudad de México y sus alrededores:

Mis vagabundeos me llevaron a recorrer no sólo el México del Palacio Nacional, la catedral, Santo Domingo y sus alrededores sino otros barrios alejados del centro y de la zona sur, que hasta entonces había sido mi patria chica: Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, Tizapán, Coyoacán, Tlalpan. [...] Uno de mis paseos favoritos rehacía el itinerario de los derrotados españoles en su huida durante la Noche Triste. Al anochecer, con algún amigo, dejaba San Ildefonso y discurría por la calle de Tacuba, llena de ecos y presencias del antiguo México, el precortesiano y el de Nueva España (: 29-30).

Poco a poco se va delineando la faceta de un Octavio Paz caminante, cuyo ritmo no sólo está presente en su vida sino también en su obra: muchos poemas

son auténticas caminatas <sup>33</sup>. Sin duda, caminar es una manera de apropiarse de la ciudad y sus espacios. Lo antiguo y lo moderno confluyen en un presente que es la propia contemplación y el andar. Al menos dos mundos se superponen en la ciudad moderna, donde la historia y el presente son uno mismo; de ahí la tarea del poeta que consiste en desentrañar lo poético en esos instantes de iluminación, en los cuales la realidad adquiere existencia metafísica.

Dos ensayos hablan de la pasión de Paz por la arquitectura, “El azar y la memoria: Teodoro González de León” y “Luis Barragán y los usos de la tradición”. En ambos persiste el asombro y el reconocimiento a dos artistas que hicieron de la forma una expresión de la libertad y la sensibilidad. En el fondo de las opiniones estéticas del poeta late siempre la voz del caminante. Sobre sus exploraciones nos dice: “En esas excursiones fatigué mis piernas, no mis ojos ni mi entendimiento: la arquitectura nos hace sentir y pensar el espacio, los espacios. Es materia vuelta forma y forma vuelta pensamiento” (2003d : 394). Es difícil no ligar sus juicios sobre la arquitectura con su vocación y obra poética. La preocupación por la forma y su significación, como una unidad, es tema recurrente en sus búsquedas literarias.

Entre la poesía y la ciudad existe una relación profunda que el poeta encarna en el poema: el espacio poético. Espacio de conciliación de los contrarios y de germinación de una realidad nueva y original. Según vimos anteriormente, ese espacio encuentra su correspondencia en la imagen; así la imagen arquitectónica y la imagen poética se unen en una especie de topología imaginaria. Las

---

<sup>33</sup> Hugo J. Verani presentó una conferencia titulada “Octavio Paz: el poema como caminata”, en el otoño de 2004 en la FFyL de la UNAM.

observaciones de Iliana Godoy, en “Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán”, bien pueden ilustrar el problema:

La arquitectura en sus tres dimensiones genera el espacio habitable, la pintura genera el espacio ilusorio en sus dos dimensiones. El espacio en poesía va más allá de la percepción de límites y calidades formales; el espacio poético intensifica su persuasión a través de la imagen, configuración verbal plena de resonancias, donde cabe la sinestesia, lo posible y lo imposible, el presente y la memoria, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible en un ejercicio pleno de esa facultad transformadora y creadora de mundos que llamamos, precisamente, imaginación (1999: 328).

El espacio literario, en este sentido, hace posible mediante sus propios recursos, las imágenes, la fusión de los espacios o su edificación, valiéndose de las figuras retóricas, cuyas formas implican –como lo ha demostrado Genette- una natural espacialidad. En el fondo se trata de un proceso constructivo que en principio desafía a las tres dimensiones, y posteriormente a las leyes de la razón. De este desafío surge la verosimilitud del espacio literario, toda vez que no corresponde a la realidad. O como lo ha expresado Alejandro Tomasini en “Espacios imaginarios y desarrollo histórico”: “Si entendemos por “espacio imaginario” un mundo posible y por “mundo posible” un sistema coherente de oraciones o fórmulas bien formadas todavía no interpretadas o integradas a un lenguaje real” (1999: 160). De tal suerte que el espacio literario como “espacio imaginario” y como “mundo posible” deviene a todas luces en una construcción nueva, que el poeta y el lector habitan mediante el acto de la escritura y la lectura. Sin embargo, habríamos de preguntarnos, desde cuándo los poetas sienten la

fascinación por poblar mediante imágenes esas “ciudades imaginarias”, esos “mundos posibles”. Sin olvidar las tantas veces recordada polémica entre Platón y los poetas, en nombre de la verdad y la moral, considérese la opinión de María Zambrano como la reivindicación de la poesía. En efecto, el poeta no obedece a las leyes de la razón, sino del delirio; en nombre de éste habita de un modo distinto la ciudad, en busca de las “apariencias” o si se prefiere de una “secreta fidelidad”. Sucede que el poeta, al desviarse de la verdad y la razón, debe abandonar la ciudad, que se encuentra a salvo siempre que no reine el delirio y la mentira. Sin embargo, más allá de la condenación platónica de la poesía, hay que preguntarse a qué responde la “fidelidad” de los poetas. Si por un lado “El poeta es, sí, inmoral. Justo es que vague por los arrabales de la ciudad de la razón, del ser y de la decisión”(Zambrano, 2002: 40); por el otro, “Tiene su justificación, porque tiene su fidelidad” (: 40). Considerando que la fidelidad del poeta surge del delirio, no hay otro sentido más que la *búsqueda*; a ello se debe su vagabundeo, su peregrinar. Así surge la imagen del poeta peregrino. De un modo especial el poeta recorre la ciudad, *algo* lo domina; y en nombre de ese *algo* se siente habitado. “Se siente morada, nido, de algo que le posee y arrastra” (: 41). Gracias a la fuerza que lo inunda, el poeta percibe la plenitud y el vacío, ambas manifestaciones del espacio que lo constituye. Por eso, “si acaso esta fuerza le abandona, no se siente más que vacío. Vacío como un cuarto deshabitado” (: 42). Ahora bien, si Platón vio siempre en Homero la figura del poeta errabundo, guiado sólo por su delirio, también hay que recordar que con Baudelaire surge el poeta dotado de conciencia. “En Baudelaire el proceso del poeta parece haberse consumado. Es el padre, al par que redentor, de la poesía. Y la ha redimido por aquello que parecía faltarle: la

conciencia” (: 44). El poeta moderno sí es un errabundo, pero conciente. Y de esta conciencia surge el modo como habita la ciudad moderna. Los poetas modernos parecen contestar mediante su andar conciente la pregunta de María Zambrano: ¿no tendrán –poesía y poeta- su justificación, su propio reino? (: 46).

Por lo demás, en diferentes épocas los poetas han sentido atracción por la ciudad; en nuestra literatura recuérdese a Bernardo de Balbuena y su *Grandeza mexicana*, por ejemplo. Como él, otros manifestaron su asombro. Horacio Costa, al referirse a la poesía concreta brasileña, lo expresa en estos términos:

Si en el barroco histórico la alegoría apuntaba hacia esferas exactas del conocimiento que daban las claves del objeto visual (la religión o la cábala, las artes o la mitología), la alegoría en la poesía concreta apunta hacia un interlocutor desenfrenado: la ciudad (considerada no sólo como un tema preferencial sino también, como la fuente de una percepción diferenciada) (2000: 67).

Más allá del furor de las vanguardias, Costa ubica a la poesía concreta dentro de la tradición formal brasileña, que inicia en el barroco; ve, en suma, una línea de continuidad, en la que la exploración y la experiencia con la ciudad es fundamental. No sería exagerado suponer un desenvolvimiento parecido en la literatura mexicana, el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana<sup>34</sup> sería un buen indicio, pasando por Tablada, hasta llegar a Paz. El universo de la literatura permite estas asociaciones, en las que el tiempo cronológico de las corrientes literarias no necesariamente funge como el patrón más certero. En todo caso, lo

---

<sup>34</sup> Véase “Sor Juana y la arquitectura sagrada” de Rocío Olivares Zorrilla. La autora se ocupa de otros poemas para demostrar la presencia de una simbología sagrada, cuya base son formas arquitectónicas.

que se vuelve innegable es la capacidad de los poetas por apropiarse del espacio de las ciudades. ¿No es cierto que “Nocturno alterno” tiene como escenario a las ciudades de Nueva York y Bogotá? Como la luna de Tablada, la soledad de Paz se experimenta de la misma manera en las diferentes regiones del mundo. El hombre en la ciudad no puede sustraerse a este sentimiento. “El poeta contemporáneo es un hombre entre los hombres y su soledad es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud”(Paz, 1995c: 116). Véase con qué conciencia el poeta mexicano asimila la imagen del *errabundo*, como símbolo del peregrino que busca un espacio para habitar.

La relación de Octavio Paz con la ciudad está presente no sólo durante los años juveniles en México, sino a lo largo de su vida, ya sea en Nueva York, París o Nueva Delhi. Según sus opiniones en “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, la experiencia poética en la ciudad moderna siempre termina por descubrir e inaugurar un espacio distinto; a veces se trata de un encuentro y otras de una creación. Todo es posible en la confluencia de tiempos y espacios que constituye la ciudad. Incluso, se tiene la percepción de que junto a la ciudad real se halla otra, onírica o poética si se quiere, que el poeta tiene que desentrañar. En la visión de Paz resuena de alguna manera la perspectiva espacial del surrealismo. El poeta y el movimiento artístico coinciden en la búsqueda de lo *otro*. Juan Antonio Ramírez en “La ciudad surrealista” nos recuerda que “el reconocimiento de lo maravilloso en lo cotidiano llevó a los surrealistas a pensar que en los mismos espacios y lugares se sobreponen dos ciudades” (Ramírez, 1983: 78). Ya sea porque se cree, como en el caso de Breton, que entes superiores o inferiores habitan junto a nosotros, o que verdaderamente los tiempos, mediante sus manifestaciones –arquitectónicas o

lingüísticas- confluyen en los diversos espacios públicos y privados. Lo cierto es que para Octavio Paz, “La ciudad moderna no sólo es la actualidad presente y sus realidades físicas sino los antepasados y sus obras, sean palacios o libros, tonadas de música o actos memorables. La ciudad es la historia pública y la privada, la historia impersonal y la encarnada en individuos, grupos y multitudes” (1995c: 117). Esta relación entre la historia pública y la privada la podemos encontrar plasmada en la unión de la historia y la poesía. Sin dejar de ser él, el hombre pertenece a una sociedad. Podríamos suponer, en este orden de ideas, que la búsqueda de Paz por conciliar poesía e historia encontró, en alguna proporción, su respuesta en el reconocimiento de la ciudad como el nuevo escenario del poema y, en consecuencia, en la filiación entre la arquitectura y la poesía. Descubrió, por medio de la pasión por habitar, las comunicaciones entre el espacio poético y el espacio de la ciudad. O dicho de otra manera, convirtió el espacio de la ciudad en un espacio poético.

Sobre la imagen de la ciudad, la poesía moderna edificó sus espacios de creación; los anuncios luminosos, las calles, las plazas, los cafés y los monumentos se convirtieron en los lugares de la meditación poética. Los poetas buscaron un nuevo rostro para el poema, que correspondiera a la experiencia de habitar la ciudad moderna. Así surgieron el poema en prosa y el poema concreto. En efecto,

[...] los poemas concretos pueden ser vistos como alegoría ideogramática de la experiencia y de la naturaleza urbanas, como una forma de *lenguaje* urbano (que, por cierto, se medita a sí mismo como tal). La ciudad (no la pre-modernista “ville tentaculaire” [...] sino el teatro contemporáneo de una intuitiva comprensión del espacio-tiempo) y la noción posmallarmeana del lenguaje (como un espejo cósmico en el que los polos de diseminación y de

concreción están simultáneamente reflejados) constituyen, entonces, los tópoi centrales de la poesía concreta” (Costa, 2000: 67).

Así como en el concretismo puede verse una alegoría ideogramática de la ciudad, en la poesía de Paz se encuentra una visión urbana y arquitectónica de la percepción nacida del encuentro con los lugares de esa otra naturaleza que ha suplantado a la natural. Si no, cómo entender la expresión: “El equivalente del poema pastoril es la meditación solitaria en el bar, en el parque público o en un jardín de los suburbios” (Paz, 1995c: 116). De alguna manera, el poeta ha visto la posibilidad de establecer una nueva analogía. El recorrido poético que va de *Libertad bajo palabra* a *Árbol adentro* es una constancia de esta búsqueda. Para Maya Schärer-Nussberger la ciudad expresa la “dispersión” y la “oquedad” del mundo y del lenguaje. Es decir, “si reconocemos en la imagen de la Ciudad un signo del ‘estallido’ de la Palabra Una, no es de extrañar que los textos en donde Paz insiste en la suficiencia ‘ontológica’ de la palabra, en donde denuncia el ‘envilecimiento’ del nombre, sean con frecuencia precisamente textos que se conectan con la Ciudad” (Schärer-Nussberger, 1989: 75). De ello se desprende que la analogía por restituirse sólo puede tener sentido por intermediación del lenguaje; aún más, por la función ontológica de la palabra, la ciudad es habitable. Y esto es así porque completamos el proceso heideggeriano construir-habitar-pensar. En suma, en la poetización de la ciudad entra en juego su comprensión: algo comprendemos de ella porque algo comprendemos de nosotros mismos. Pues bien, todo parece indicar que un modo de llevar a efecto esta comprensión es el resultado del andar y el errar en la ciudad. El reconocimiento y descubrimiento de los lugares

tiene, en este sentido, un valor fundamental. Quizá por eso Octavio Paz, acaso inconscientemente, desde joven ejerció con tanta fervor el acto de caminar. En el transcurso de sus paseos vislumbraría la secreta relación entre la ciudad y la mujer. No olvidemos que en diversos poemas la ciudad y la mujer se corresponden. La ciudad como mujer, lo sabemos bien, fue una visión compartida con el surrealismo. Piénsese que

El cuadro de la ciudad surrealista se llena, como siempre, de motivaciones pulsionales. La mujer tiende a ser protagonista. [...] Ella es en buena medida responsable de que en la ciudad surrealista las acciones estén marcadas por el único imperativo trascendental del movimiento: la primacía del deseo. Sólo merced a él es fácil pasar del mero reconocimiento a la construcción de la ciudad (Ramírez, 1983: 78-79).

Bajo la influencia del surrealismo, de André Breton y su grupo, Octavio Paz encontró, durante su estancia en París a partir de 1945<sup>35</sup>, un modo especial de habitar la ciudad; los paseos y las visitas a cafés y museos le despertaron la conciencia de una realidad simultánea. Se trata de un periodo sumamente enriquecedor para el poeta, lleno de conversaciones y reconocimientos, ya sea en una exposición pictórica o en una charla con sus amigos. En París se avivan sus pasiones por la mujer y la poesía en el contexto de la ciudad. Sin embargo, “la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina. Es el espacio físico donde trabajamos, luchamos y morimos” (Paz, 1995c: 116). Con todo ello, nada más natural que el poema adquiriera el escenario de la

---

<sup>35</sup> Guillermo Sheridan (2004) presenta una buena relación de esos años de entusiasmo artístico en *Poeta con paisaje*.

experiencia cotidiana. En sus imágenes y en su forma late la percepción del hombre moderno que, atrapado por el ritmo de la urbe, busca un espacio para la meditación y el ejercicio de la libertad. En consecuencia, “Somos la ciudad y somos algo distinto: somos su pregunta y su negación, su conciencia y su poema” (: 118). Ante este fenómeno, el poeta exploró las relaciones analógicas entre el poema y la ciudad; y halló el *simultaneísmo*, esa “traducción o transposición verbal y rítmica de esa propiedad de la ciudad moderna consistente en la conjunción de distintos tiempos y espacios en un aquí y un ahora determinados” (: 119). El *simultaneísmo* fue la respuesta que le dieron algunos poetas a la expresión de la poesía de la ciudad; fue, en suma, el método de composición que reunió el espacio poético y el espacio de la ciudad en esa tierra misteriosa que es el poema. En adelante hay que pensar cómo la unión de lo público y lo íntimo, de la arquitectura y la poesía generaron un nuevo camino de exploración en la obra de Octavio Paz; hay que meditar en los alcances de la poesía de la ciudad, toda vez que “asume la forma de una pregunta” (: 120). Es necesario, por lo tanto, instalarse en los espacios del poema, en sus silencios, hacerlos que hablen para comprender mejor qué clase de naturaleza poética nos interroga.

## **Tercera parte: el análisis literario**

## ***Blanco***

### I

*Blanco* representa la síntesis poética de dos grandes tradiciones: Occidente y Oriente. 1967 marca no sólo el año de su publicación sino el inicio de una nueva búsqueda a nivel formal, que ya venía gestándose en *Ladera este*, cuyos inicios parten de 1962, aunque salió a la luz hasta 1969. Desafortunadamente no existe un registro puntual de las fechas en que se fueron creando los diversos poemas, así que no nos queda sino pensar que *Ladera este* (1962-1968), *Hacia el comienzo* (1964-1968) –bajo este título, en *Obra poética* de 1990, se incluyen *Viento entero* (1965) y otros poemas- y *Blanco* son en gran medida producciones contemporáneas. El camino esbozado por el poeta mexicano da cuenta de la asimilación de la poesía moderna en Occidente -española, francesa e inglesa, básicamente- y del aprendizaje y conocimiento de la poesía, el arte antiguo y las religiones de Oriente –hinduismo, budismo, tantrismo-. El sincretismo cultural que vivió Octavio Paz en aquellos años ha permitido ver en *Blanco* más de una coincidencia con alguno de los aspectos señalados. En adelante, intentaremos trazar las coordenadas de una lectura espacial del poema, retomando algunas

aportaciones que la crítica especializada ya ha hecho de la obra, de tal modo que sea perceptible el hilo conductor del presente trabajo: la poética del espacio.

En un capítulo anterior, vimos cómo la búsqueda de la palabra esencial emprendida por Mallarmé derivó en la concepción de la página y de los blancos en el texto como un espacio creador. El ejemplo: *Un coup de dés*. La lección del poeta francés parece decir: el espacio significa, tiene sentido, abre las puertas de la experiencia poética, es ritmo y composición. Es decir, el espacio poético se concreta en la página en blanco, en ese soporte de blancura a partir del cual surgen las palabras. Como el autor de *Divagaciones*, Octavio Paz enfrentó el reto que proponía semejante poética, cuyo resultado es *Blanco*, poema que intenta “subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura” (1995a: 115)<sup>36</sup>, según él mismo confesó en las “Notas” a la edición del poema en *Ladera este* (1969).

Entre los documentos que pueden ayudar a comprender el sentido espacial de *Blanco* se encuentran algunas cartas dirigidas a editores, como la dedicada a Joaquín Díez-Canedo, del 12 de octubre de 1966 desde Nueva Delhi:

Pensé que podría imprimirse en un largo pliego enrollado, a la manera de los libros cilíndricos de los antiguos chinos [...] Otra solución es darle la forma de esos acordeones que usan (o usaban) los estudiantes el día de los exámenes. El texto se imprimiría en una tira de papel bastante consistente, doblada luego en partes iguales. La tira-acordeón iría encerrada en una caja-libro o, mejor, cubierta por una encuadernación semejante a las de los libros

---

<sup>36</sup> Debemos al trabajo de Enrico Mario Santí la recuperación de muchos materiales referentes a *Blanco*, todos ellos contenidos en *Archivo Blanco* (Paz, 1995a).

de estampas japonesas [...] La impresión se haría sólo en una cara. El libro no llevaría ilustraciones. En cambio se emplearían tipos de varios tamaños (versalitas, redondas, negrillas, itálicas, etc.) y en ciertas partes la impresión sería a dos tintas, negra y roja (en *Archivo Blanco*, Paz, 1995a: 86).

Sin duda resalta la preocupación de Octavio Paz por elegir la forma de la página que deberá contener el poema. La intención espacial es clarísima. Así lo han visto varios críticos. Para Guillermo Sucre, *Blanco* “desciende de *Un coup de dés*; se ciñe a muchos de sus rasgos y conquistas. Por ejemplo, la página como el espacio donde irrumpe el movimiento del poema y que está ligado a él como lo que le da relieve” (1974: 234). Desde esta perspectiva, la página-espacio no es distinta del poema, al contrario, es su elemento integrador. No se puede deslindar la idea de la composición como el factor que reúne rítmicamente las diferentes partes del poema; sucede que el espacio total, la página con toda su blancura, es el contenedor de los fragmentos textuales y que los blancos diseminados en la obra son, de algún modo, la prefiguración de la palabra poética. De forma similar, Enrique Pezzoni relaciona la creación de Paz con la idea de que “el poema es el espacio –el laboratorio- donde el poeta indaga hasta descubrir qué otros mundos son posibles” (1974: 238) y sostiene que la obra se ofrece como la “visualización de las correspondencias” en todos los niveles, incluso “en la disposición de los signos gráficos sobre ese nuevo espacio fluido: secuencias que se apartan, confluyen y se yuxtaponen; en el modo de lectura que el poema exige y que supone el abandono de los hábitos corrientes del lector, la confrontación de la lógica temporal del lenguaje con la lógica espacial a que responde en buena parte el poema” (: 245). Esa lógica espacial permite, precisamente, que la obra pueda ser leída de diversas maneras y

que la abolición del tiempo sea posible; bien vista, la configuración discursiva sigue una línea más vertical que horizontal, pues el espacio se percibe con más plenitud cuando el tiempo se ha demorado, como si la fijación fuera un requisito para convocar a la palabra. No obstante, el poema está lleno de paradojas, de contrarios que se unen, como ocurre con las nociones de fijación y movimiento, pues este último genera la significación. En efecto, el espacio es sentido. Tal es su importancia que Manuel Durán ha dicho que *Blanco* “es un poema en el cual el espacio, la interacción de estos segmentos en la estructura del espacio en blanco del libro, es tan importante como el tiempo”<sup>37</sup> (1973: 71). Hay en este juicio un sustrato semiológico, la noción de una estructura con diferentes niveles, pues la forma y el contenido se relacionan de manera tan estrecha que incluso el libro, como objeto, participa del proceso de la significación. Esta mirada nos enlaza con la visión del poema como un cuerpo, idea defendida por Paz en *Conjunciones y disyunciones* e interpretada por Manuel Ulacia, quien piensa que el poeta mexicano “crea en *Blanco* ‘un cuerpo’ en donde el espacio (la blancura de la página) no es independiente a los núcleos textuales. La página y la escritura conforman un todo. Cada uno de los fragmentos adquiere una nueva dimensión al vincularse con los otros y el espacio en blanco” (1995: 72-73). Se trata, en suma, de una combinatoria, de una comunicación interna del poema, pues sus diferentes partes se reflejan unas a otras hasta formar un caleidoscopio, cuya imagen principal, a pesar de la fragmentación, es el poema mismo y su palabra generadora, vista, tocada y presentida por la ausencia de todo signo, por los espacios que, como un surtidor de

---

<sup>37</sup> La traducción es nuestra. En el original: “[...] this is a poem in which space, the interaction of these segments within the framework of the blank space of a book, is as important as time”.

sentidos, arrojan los haces de la significación. *Blanco* es también un libro-objeto, un poema-cuerpo, un espacio vacío y pleno a la espera del lector, quien no puede dejar de preguntarse ¿qué dice? y cuya respuesta lo interna nuevamente en la espesura de la página. Sin duda Jean Franco vio la fascinación que provoca la obra y no pudo sino confesar que “lo que tenemos en *Blanco* es un haz de imágenes que se ‘encarnan’ en forma distinta según la materia pero sin perder su esencia arquetípica: en este procedimiento, el espacio tiene gran importancia, permitiendo al lector establecer relaciones y contrastes” (1974: 86). No obstante, esas relaciones y contrastes perfilan una figura elusiva, la transparencia; transparencia del lenguaje al modo de los cristales en los cuadros, sólo que en el caso del poema el objeto representado es el espacio, situación paradójica porque se trata de una edificación de la nada, que en su secreta ausencia permite la emergencia de la palabra, por eso la nada aludida está plena de presencia, de ahí que sea una invocación del lenguaje. Y para lograr ese efecto Octavio Paz ha tenido que componer una obra visual, retomando algunos aspectos de la tradición tántrica. Sin embargo, es necesario insistir con Alice Poust que “de la misma manera que la palabra hablada produce, en cierto modo, el silencio, la escrita crea el espacio en blanco. A lo largo del poema tanto el espacio como las imágenes se despliegan hacia la llegada o retorno al blanco” (1979: 480). Hasta aquí hemos de decir que el título del poema hace alusión al blanco anterior a la escritura y al blanco posterior a ella. Esta expresión no deja de ser ambigua, por más que intente sintetizar la opinión general de los críticos. Será necesario creer que hay varios tipos de ausencia, de blanco, y que la forma de percibir ese hueco es el espacio. Además no podemos negar que ‘el espacio’ es una generalidad que alberga al silencio, a la página, a los

blancos en el texto y al tiempo. No ha podido evitarse esta diseminación del término porque el silencio durante la lectura tiene como punto de partida el espacio que a intervalos aparece en el texto, porque la página, espacio insondable, ha sido la depositaria de la nada de la cual emerge el poema, porque los blancos en el texto permiten la configuración espacial de la obra, siendo los puentes que acercan y alejan a los extremos de la significación, porque, incluso, el tiempo, del cual está hecho el poema, no tiene otra representación en el libro más que el espacio, siendo éste una metáfora del anterior. Quizá por eso Rachel Phillips piensa que en *Blanco*

[...] la lectura en el tiempo corresponde al espacio físicamente desplazado por el objeto progresivamente creciente que es el texto. El espacio se convierte en una metáfora del tiempo, una cinta métrica visible, como si dijéramos, y a medida que la obra aparece la tipografía dibuja las diferentes partes del texto por medio de variaciones en el tipo y del contraste entre columnas impresas en negro y rojo, hasta que resulta una especie de mandala tipográfico cuyas partes constituyentes representan sus regiones, colores, símbolos y figuras (1976: 196).

A la luz de estos comentarios no podemos dejar de recordar a Mallarmé y su propuesta de poema-constelación; aunque sus intenciones son distintas de las de Octavio Paz, en el plano formal existe una gran similitud. Casi podríamos llamar a esta poética la lógica de la nada, situación que deja al descubierto la naturaleza del lenguaje, del poema y del hombre. En efecto, por obra de la nada el espacio se hace presente, se hace perceptible como presencia, pero también por obra de la nada se manifiesta el ser de cada uno de ellos. Lo que sucede es que el espacio se vuelve el movimiento poético, su hálito creador. Por eso *Blanco* constituye la

síntesis poética de dos tradiciones de la nada, la que se refiere al autor de *Un coup de dés* –sin olvidar el influjo hegeliano- y la que proviene del pensamiento místico tántrico –sin excluir al budismo y al hinduismo-. Ahora es preciso preguntarse cómo es que el poema oscila entre la constelación de signos sobre la página y el mandala y de qué tipo es el espacio que inaugura la palabra poética en las diferentes secciones de ese decir inacabado.

## II

Numerosos críticos -entre ellos Manuel Ulacia, Enrico Mario Santí, José Quiroga, Joseph A. Feustle Jr. y Eliot Weinberger- han coincidido en la naturaleza espacial de *Blanco* y hecho énfasis en su deuda con la cultura oriental, específicamente en el contexto religioso, pues en él se encuentra la fuente de la cual emana la forma del poema. Se trata del tantrismo y su uso del mandala, ese soporte de la meditación en el cual Octavio Paz vio la imagen del mundo y del hombre. Ahora bien, en sentido general el mandala “es literalmente ‘un círculo’, aunque su dibujo sea complejo y esté a menudo contenido en un recinto cuadrado. Como el *yantra* (medio emblemático) pero de manera menos esquemática, el *mandala* es un resumen de la manifestación espacial, una imagen del mundo, al mismo tiempo que la representación y actualización de poderes divinos” (Chevalier et al, 1999: 679). Este texto de composición visual y función religiosa tiene algunas variantes según pertenezca a un grupo iniciático o a otro; su presencia está arraigada en el hinduismo tradicional, en el tantrismo, en el budismo extremo oriental (shingon) y en la tradición tibetana. En el caso de *Blanco* la filiación más cercana se encuentra

en el tantrismo. Octavio Paz tuvo una inclinación especial por esta variante del budismo, registrada en *Conjunciones y disyunciones*. Por eso, vale la pena considerar que para D. L. Snellgrove, autor de un estudio crítico de *The Hevajra Tantra*, el mandala constituye “la esfera de la divinidad, círculo místico, representación idealizada de la existencia. Puede ser producida mentalmente [...], marcada sin temporalidad sobre el suelo o pintada en forma permanente” (1964: 136). Nada más que el poema no cumple una función religiosa sino poética, por lo cual el centro temático no está ocupado por una divinidad, al contrario, su eje de contemplación es el lenguaje mismo. Ahí se encuentra la poética del espacio, cuya manifestación más evidente es la composición plástica de la obra, además de la combinación entre el texto, sus diferentes núcleos y la página, sin olvidar los blancos que como intersticios de la comunicación poética nos recuerdan, a lo largo de la lectura, que el poema se sustenta en el espacio.

Para evidenciar la disposición textual del poema es necesario recordar las “Notas” adjuntas a la obra:

Esta composición ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

a] en su totalidad, como un solo texto;

b] la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco –al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;

c] la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;

d] la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;

e] cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esta división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

f] la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho (1995a).

Estas “instrucciones” han permitido una diversidad de interpretaciones desde la aparición del texto en 1967. Si consideramos la presentación de la obra en un largo pliego que se desdobra a medida que se avanza en la lectura, se abren las posibilidades de comprender la disposición del poema. Desde la perspectiva oriental, no es posible sustraerse a la necesidad de explicar su relación con el mandala, sobre todo cuando uno de los epígrafes lo relaciona con el *Hevajra Tantra*. De este modo, la crítica especializada ha intentado ahondar, a veces utilizando otras fuentes, en la estructura plástica del poema.

Uno de los acercamientos a *Blanco* tiene que ver con la concepción arquitectónica de la obra, lo que lo liga con la poética del espacio. Se ha visto en su estructura la correspondencia con la forma tradicional de los templos budistas. Así, Joseph A. Feustle Jr. relaciona el mandala con el templo religioso de la siguiente manera: “aunque por lo general circulares, los mandalas igualmente pueden ser rectangulares, especialmente en la tradición tántrica. Esta forma es, según Heinrich Zimmer, la *sisirita* o tembleque. Tal mandala representa un santuario rectangular con cuatro puertas que dan a los cuatro lados y su centro es el asiento del dios del que adora” (1979: 455-456). Ese santuario es el poema mismo y los cuatro lados están en conjunción con los poemas distribuidos a la derecha y a la izquierda, los cuales representan también cuatro estaciones o momentos temáticos.

Arquitectura del lenguaje y edificación del silencio/espacio, *Blanco* no puede negar su origen tántrico, donde la noción de “cuerpo” es el punto de partida para la iluminación. Desde este enfoque, el poema es un cuerpo que requiere ser habitado por el lector, él accede a las diferentes secciones del texto a través del espacio de la página y los juegos tipográficos. En suma, “el arreglo espacial de las tres columnas en *Blanco*, que alternativamente se juntan y se separan, duplica un proceso místico” (: 463). Sólo que ese proceso místico resulta una apropiación del lenguaje, una contemplación de la sustancia que lo contiene: el espacio. Asimismo, Eliot Weinberger piensa que el poema “sigue el esbozo del mandala en el *Hevajra Tantra*, concebido como una stupa vista desde arriba, con su domo central, cuatro muros, cuatro puertas con dos columnas cada una, y cuatro portales” (en Paz, *Archivo Blanco*, 1995a: 195). Lo característico de estos templos reside en que no se llega al centro sino que se rodea su superficie, situación similar en el poema, donde el lector tiene la sensación de girar en torno al espacio que contiene a los diversos núcleos textuales.

En cuanto a la composición, es indispensable considerar las dos fuentes de su modelo, el ejemplo de Mallarmé y el de *The Hevajra Tantra*. Sin el conocimiento de *Un coup de dés* difícilmente la meditación sobre el espacio poético hubiera madurado en la obra de Octavio Paz, de tal suerte que el descubrimiento de la tradición tántrica hubiera adquirido otras manifestaciones. Colocar en un mismo nivel a ambas fuentes es una situación que defiende Manuel Ulacia al manifestar que

[...] en el poema *Blanco* Paz va a conciliar, como intertextos, las dos formas, el contenido filosófico y religioso de algunos de los *solokas*, es decir, los poemas del *Hevajra Tantra*, con los *mandalas*, las manifestaciones plásticas de esa doctrina. La forma de hacerlo, gracias a la lectura que hace de *Un coup de dés* de Mallarmé [...] consistió en crear un poema que fuese a la vez un texto poético y una conjunción de signos (formada por los diferentes poemas que lo integran) que dan lugar al *mandala* o rollo de meditación” (1999: 317-318).

Esos intertextos corresponden a dos nociones: “nada” y “cuerpo”. La apología de la “nada” que hace el poeta francés es el opuesto del “cuerpo” enaltecido por el tantrismo. Esos términos son sintetizados por Octavio Paz como no cuerpo y cuerpo, para evidenciar que el poema se erige entre esas dos vertientes, que en la obra se representan como “lo blanco” y “la escritura”. Tanto una noción como la otra participan del espacio, es decir, se realizan en él. La visión tántrica, al proponer la pasión como medio de iluminación, restaura el vacío que la abstención de la carne provoca; al final, el cuerpo es el espacio de la meditación, con sus propios estados de purificación. *Blanco* también es un cuerpo que permite meditar, sólo que su meditación tiene como ejes temáticos la poesía, el amor y el mundo. Entre ellos hay una serie de correspondencias simbólicas que hacen posible la codificación de los diversos textos que forman un solo cuerpo. Por eso a José Quiroga le parece que “en *Blanco* [...], Octavio Paz dibuja un cuerpo invisible con letras invocadas por medio de un ritual que es el poema mismo” (1995: 329). Esa percepción la ha desarrollado Manuel Ulacia en *El árbol milenario* (1999) a través de una lectura tántrica del poema. En efecto, utilizando como intertexto *The Hevajra Tantra*, propone que la configuración del mandala, que le sirve de base a Paz para la composición de *Blanco*, se mantiene en sus puntos nucleares, tanto en

la codificación de los colores y los puntos cardinales como en la disposición de los núcleos textuales, que están relacionados con los diferentes cakras, cuyo significado es

Literalmente ‘rueda’ o ‘círculo’, el *cakra* remite básicamente al círculo de las formas divinas de las cuales resulta el *mandala*. Por lo tanto puede significar “origen manifestado”, entendido como “existencia” en relación con el “punto” (*bindu*), donde toda manifestación es absorbida. *Cakra* es también usado en un sentido técnico para referir a los “centros psíquicos” en el cuerpo del *yogin*, concebido como lotos con pétalos radiantes. En el sentido literal de “rueda” es el símbolo de la Familia Budista de Vairocana (Snellgrove, 1964: 135).

Sin despojarse del formalismo plástico del mandala y su uso simbólico, Octavio Paz ha realizado una traslación técnica de su composición, orientando su discurso hacia la génesis de la palabra poética. Ese enfoque lo ha visto con claridad Manuel Ulacia hasta el punto de proponer un diagrama de los diferentes cakras-núcleos textuales que integran el poema, situación que hace posible defender la postura que concibe a *Blanco* como el cuerpo del *yogin*, con sus diferentes círculos de las formas divinas/estaciones poéticas que guían la búsqueda del punto de iluminación (*bindu*)/espacio creador.

La concepción del poema como un cuerpo, con una estructura dinámica, recuerda sin duda la noción de la obra poética como un metagrafo en su acepción de poesía figurativa, según vimos en otro capítulo. La consecuencia natural de semejante percepción encuentra su más viva expresión en la combinación de los elementos tipográficos, en el uso de los colores –negro, rojo, blanco- para dar

cuenta de diversos estadios simbólicos, así como en la distribución de los estilos de las letras –negritas, redondas, cursivas- para distinguir el género de imágenes utilizadas, como un recurso para evidenciar la intención poética y el tópico abordado. Así pues, en el inicio y en el fin del poema del centro dominan las redondas, como indicando los extremos de una misma secuencia, mientras en medio de ese segmento concurren las negritas, que hacen pensar en una dilatación del hálito creador; el poema de la derecha, en cuatro tiempos, conjuga negritas y cursivas, cuyo dinamismo, al unirse con el poema de la izquierda, dominado por el color rojo, no deja de sugerir el abrazo de los amantes, quedando las relaciones temáticas de la siguiente manera: fuego-sensación, agua-percepción, tierra-imaginación, aire-entendimiento.

La espacialidad de *Blanco*, según hemos visto, es emergente, pues la sustancia misma del poema, la poesía en estado latente, coincide con su expresión física, de ahí la valoración de la página como el escenario del voltaje poético, aunque su comprensión requiera, ineludiblemente, un proceso contemplativo, parecido al que realiza el *yogin* hacia el interior de su cuerpo y su espíritu, en busca del centro o punto de iluminación, que en él es el *bindu* y que para nosotros, como lectores, constituye “el blanco”, lo cual no deja de ser una abstracción estética, asimilable por efecto de la simbolización del color y su ausencia –el blanco es también la desaparición de los colores- en relación con el absoluto poético.

## ***Discos visuales***

### I

Consideremos ahora uno de los proyectos espaciales más ambiciosos de Octavio Paz en coautoría con Vicente Rojo, *Discos visuales*, obra que oscila entre la poesía y la pintura, entre el verso y el trazo, entre la linealidad del discurso y la plasticidad del dibujo. Su aparición en 1968, después de *Ladera este* y *Blanco*, da cuenta de un periodo en la carrera literaria del poeta en el que la necesidad de trascender los límites habituales de la expresión poética se impuso y encontró una vía de liberación a través de los experimentalismos formales, lo que significó recuperar antiguas maneras de composición simbólica, como en el caso del mandala, y representaciones de la escritura ideográfica, como sucede en chino, además de la colindancia con las artes plásticas.

Entre los críticos es común la idea de que el espacio juega un papel fundamental en el diseño de la obra y que el propósito de semejante dinamismo obedece a una concepción de la lectura como una actividad lúdica, donde el lector ha sido revalorado como el agente de las mutaciones discursivas. No obstante, también hay matices en el modo de focalizar a la obra. Rachel Phillips defiende la

postura de un poema hecho para un lector-creador y no duda en afirmar que ante *Discos visuales* “siente uno la tentación de ver en la utilización por Paz de la forma circular y en el retorno espacial del poema a su comienzo, un paralelismo con los anhelos místicos del gran retorno y con su propia concepción de una nueva era de tiempo cíclico que comenzará en nuestros días” (1976: 218). Sería difícil negar que el simbolismo del círculo en la obra esté emparentado con el mito del eterno retorno, pues en él tiene cabida el anhelo del regreso a los orígenes, sin embargo no deja de parecer ligera la afirmación que presupone la llegada de una nueva era, sobre todo cuando el poeta, a pesar de su apología del tiempo primigenio, sabía con entera certeza la situación y la dirección de las sociedades de Occidente, encaminadas a la producción y a la persistencia del tiempo lineal. Es más certero el juicio de Phillips según el cual “las limitaciones lineales de la palabra escrita quedan superadas al enjaezar los efectos conceptuales con efectos pictóricos” (:218). Resalta la percepción de unas limitaciones superadas de un tipo de escritura, la lineal, que en la perspectiva de una poética del espacio necesita otras direcciones de lectura, de ahí su filiación con el dibujo y la pintura. Diremos que Paz no es el primer poeta que experimenta esa crisis; habría que recordar a Mallarmé, a Apollinaire, a Blaise Cendrars, a Ezra Pound -que gracias a Ernest Fenollosa y *El carácter de la escritura china como medio poético* pudo dotar de plasticidad a los *Cantos*-, a los exponentes del modernismo brasileño -Oswald de Andrade, Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade<sup>38</sup>, por ejemplo- y,

---

<sup>38</sup> Para Alberto Paredes (2000), el “modernismo brasileño” corresponde a lo que de manera general conocemos como vanguardia, cuyos antecedentes, en el caso de Brasil, se registran en la obra de poetas como Carlos Drummond de Andrade y Murilo Mendes, quienes iniciaron una revolución cultural y estética en su país, cuyos efectos hicieron posible la existencia de la poesía concreta.

posteriormente, a Haroldo de Campos y los representantes de la poesía concreta, a José Juan Tablada y su convivencia con la poesía japonesa, e incluso retroceder en el tiempo y mencionar a Ramón Llull, ese catalán que desarrolló el *ars combinatoria* con una orientación metafísica, a Sor Juana Inés de la Cruz y su “Laberinto endecasílabo”, entre otros.

En opinión de Enrique Pezzoni, “Octavio Paz transforma las condiciones físicas en que nos trasmite el poema para que las palabras puedan andar visiblemente” (1974: 260), es decir, en principio la postura del poeta es de rebeldía, una rebeldía de la lengua, no una negación de su condición lineal sino su convivencia e inserción entre otros modos de composición simbólica; esa condición lineal a pesar de todo subsiste, pues el uso del verso no desaparece en *Discos visuales* sino que se integra a la rotación de los colores y los discos que tienen su fundamento en una visión espacial de la poesía. Ese efecto está presente en los cuatro poemas que integran el volumen: “Juventud”, “Pasaje”, “Concorde” y “Aspa”. Sin embargo, no compartimos el criterio de Pezzoni al afirmar que el libro resulta “demasiado intencional, demasiado encauzado hacia <<decirnos algo>>. Y, entonces, la poesía pierde su <<duende>> lorquiano, lo peculiar e indefinible” (1974: 224). La pérdida de lo indefinible poético, a nuestro juicio, no depende del grado de intencionalidad técnica que contenga un poema, sino de la creciente univocidad que una obra adquiere por efecto de una sobresemantividad, en el entendido de que el discurso queda demasiado expreso. No es el caso de *Discos visuales*, que al incorporar elementos pictóricos gana en simbolismo, lo que pierde en linealidad discursiva. En el fondo, la obra busca un nuevo lector, uno activo y creador.

Por otro lado, habrá que situar las coordenadas estéticas de *Discos visuales* entre el poema-objeto surrealista y las obras de poesía concreta, según reza la misma nota que acompaña a la edición del volumen, aunque sí existe una distinción clara en la lectura que promueve. Esa herencia poética habría que extenderla al uso del *I Ching*, de acuerdo al estudio realizado por Kwon Tae Jung Kim en *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz* (1989) y en *El I Ching en la literatura mexicana* (1996); herencia que Manuel Ulacia en *El árbol milenario* (1999) ubica en la relación intertextual entre la obra de Haroldo de Campos, en especial su propuesta de la obra abierta, antes de su planteamiento por Umberto Eco, y el eco mallarméano que se une a la técnica de representación del mandala en la tradición oriental.

En cuanto a la vena surrealista, una de las raíces de la creación del poema-objeto se encuentra en la siguiente idea de Paul Eluard: “Es más poeta quien inspira que quien está inspirado... La poesía será de carne y hueso sólo desde el instante en que sea recíproca. Esta reciprocidad es por entero la función de la felicidad igualitaria entre los hombres” (Breton y Eluard, 2003: 80). La búsqueda de esa reciprocidad originó la noción de objetos artísticos, como un modo de comunicación directa y recíproca con el espectador-lector; en consecuencia, nada más natural que pensar en un poema-objeto, pues su diseño convierte al lector en un actor dinámico en la contemplación poética. Bajo esta perspectiva se cumple también la visión creadora de Lautréamont, admirado por los surrealistas, al decir que “la poesía debe tener como meta la verdad práctica... La poesía debe estar hecha para todos” (: 80). La verdad práctica nacida de la poesía es el objeto para los seguidores de André Breton, así lo vemos, por ejemplo, en la obra de Marcel

Duchamp, Salvador Dalí y Giacometti. A pesar de este antecedente clarísimo de *Discos visuales*, Octavio Paz cree que en el objeto surrealista predomina la “fijeza” en el acto de la lectura y concibe al lector en un estado pasivo con respecto al proceso creador. Ambos aspectos constituyen el punto de partida, la distinción, que hace de la obra de Paz y Vicente Rojo una tentativa novedosa, por eso sus banderas son la “coautoría del lector” y “el dinamismo no lineal” nacido de la lectura. Sería difícil aceptar rotundamente la aseveración paciana, sobre todo desde una óptica semiótica, pues el lector siempre ha participado en la construcción de la obra de arte, ya sea que se trate de una pintura cubista o paisajista, de un poema épico o de uno visual; quizá sería más válido hablar de niveles de participación lectora y de lectura dinámica. De este modo podemos decir que *Discos visuales* tiene la intención de potencializar a un grado más alto que el poema-objeto surrealista y las obras de la poesía concreta la figura de un lector-creador y de una lectura no lineal. Y aún más, percatarnos de la realización de ambas estrategias en el espacio de la obra, en la elección del círculo como forma de la página, en la superposición de los discos de tal manera que el superior, cuyas ventanas permiten ver el discurso lingüístico-poético del inferior, gire y su movimiento genere el poema en su misma construcción.

En cuanto al influjo de la poesía concreta, quien más claramente ha evidenciado la deuda que tiene con ella *Discos visuales* es Manuel Ulacia. A él le debemos una verdadera aproximación plástica a la poesía de Octavio Paz. El fundamento de esa deuda se encuentra en el descubrimiento de la poesía de Haroldo de Campos y la relación epistolar que ambos mantendrían a partir de la década de los sesenta, según refiere Ulacia:

[...] como se puede ver, la lectura de la poesía concreta desde 1964 incidió en algunos poemas incluidos en <<Hacia el comienzo>>, como <<Custodia>>, o en la escritura de *Blanco*. Sin embargo, va a ser en sus siguientes dos poemarios *Discos visuales* y *Topoemas*, escritos ambos en 1968, pero publicados el primero en ese mismo año y el segundo en 1971, donde la huella de la poesía concreta se hace más evidente (1999: 354).

La comunicación con el movimiento poético brasileño coincide con la nueva orientación que el poeta mexicano estaba gestando en su obra, privilegiando la participación del lector y la construcción de una antilinealidad discursiva. Por lo demás, habría que decir que en el caso de Octavio Paz la experimentación formal asume el rostro de una búsqueda personal y en el caso de la expresión poética de Brasil se trata de un programa concebido por un conjunto de poetas que enarbolan una misma bandera: la poesía concreta.

Las raíces del concretismo brasileño se encuentran en una conferencia-balance del modernismo, dictada por Mário de Andrade en 1942. Tres ideas son retomadas por los concretistas de esa contribución: “el derecho permanente a la investigación estética, a la actualización de la inteligencia artística brasileña y a la estabilización de la conciencia nacional creadora”, según nos recuerda Horácio Costa (2000: 38). Con ese sustento, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari hacia 1957 “tenían en el verso, en la linealidad, en la secuencialidad del poema moderno sus marcos para superar” (:39). Para ellos, el futuro de la poesía no tenía otro camino que una revolución formal, espacial, aunque eso significara la inclusión de manifestaciones gráficas en la página. En otras palabras, se pasó de una sintaxis meramente lingüística a una composición visual, que

comprendía en su disposición discursiva al espacio que materialmente sustenta al poema. En suma: “Buscan una sintetización total de la imagen poética: verbo-gráfica-visualmente, en vez de la sintaxis sujeto-verbo-predicado” (:39). Por otro lado, es necesario enfatizar que la empresa de los concretistas constituye una reacción y una refutación a la obra de los poetas anteriores, a quienes consideran prosaicos; esa reacción, hay que decirlo, es también el esfuerzo de una generación por fundarse y validarse en el panorama de la poesía brasileña. La necesidad de crear una síntesis poética a través del plano visual que fortalezca la función del lector se presenta como una sintonía común entre los concretistas y Octavio Paz; el terreno se había preparado para ese encuentro, por un lado, “la investigación estética” promulgada por Mário de Andrade cobró sentido en las exploraciones semióticas y poéticas de Haroldo de Campos, por el otro, la puesta al día y la reflexión sobre la situación de la poesía moderna de Occidente por Octavio Paz, ambos sucesos en la década de 1950. De este modo, el rasgo que rige las relaciones entre el poeta mexicano y los concretistas es la siguiente: “la forma, la noción-base de la poesía concreta, busca, así, acabar con todo el trazo *mimético* en la poesía: el poema *presentifica*, no *representa*, a nada más fuera de su cuerpo mismo” (Costa, 2000: 39). El poema, desde esta mirada, es un cuerpo que emite significaciones, que posee una articulación espacial, pues recurre al uso del metagrafo para construir su discurso. En él lo mismo conviven el verso y la imagen gráfica, la tipografía y el color. No se trata en ningún sentido de la muerte de la escritura sino de su revitalización en otras dimensiones, de la posibilidad de generar otras lecturas. *Discos visuales* responde a esta poética espacial, que Octavio Paz pudo desarrollar en la década de 1960, durante su estancia en la India, la cual le

proporcionó al poeta a través del arte sagrado algunos modelos de manifestación artística plural, interdisciplinaria, como sucede con el mandala y las obras arquitectónicas. Todo ello aunado a la propuesta de los poetas concretos derivó en una nueva concepción de la poesía, de un arte participativo y multidimensional. Manuel Ulacia no descarta la posibilidad de que Haroldo de Campos haya enviado a Paz el manifiesto “A obra de arte aberta”, publicado en 1955 (2000: 355), lo que pudo significar la reafirmación de una tendencia y una exploración que se remonta por lo menos a *Ladera este*, atraviesa *Los signos en rotación*, genera *Blanco* –en alguna proporción–, *Discos visuales*, *Topoemas* y llega incluso a *Corriente alterna*, por citar sólo algunos de los libros más emblemáticos del proceso.

## II

Consideremos lo siguiente: a) cuatro poemas integran el volumen de *Discos visuales*: “Juventud”, “Concorde”, “Pasaje” y “Aspa”; y b) cada poema está integrado por dos discos superpuestos, uno de los cuales, el superior, gracias a unas ventanas que hacen posible la interrelación discursiva de la obra, gira en el sentido de las manecillas del reloj, permitiendo recorrer el contenido verbal del disco inferior. Veamos su estructura espacial para evidenciar la poética que constituye el objeto del presente trabajo.

## Juventud

“Juventud” está compuesto por cuatro movimientos circulares, que coinciden con igual número de sintagmas, divididos en dos porciones, una superior y una inferior, como se presenta a continuación:

1	2	3	4
El salto de la ola (A)	cada hora (A)	cada día (A)	la (A)
más blanca (B)	más verde (B)	más joven (B)	muerte (B)

A nivel sintáctico, resalta la simetría de los sintagmas 1-A y 4-A/B, en ellos predomina la estructura artículo+sustantivo, aunque en el primero aparezca como rasgo distintivo un complemento del nombre; el inicio y el fin del poema tienen un sentido declarativo que opone los semas “dinamismo”/ “quietud”. En el caso de los sintagmas 2-A y 3-A, se repite la estructura adjetivo+sustantivo, ambos con un sentido temporal, que va de la unidad a la totalidad, cuya contigüidad semántica nos habla de un “transcurso”. Finalmente, en los sintagmas 1-B, 2-B y 3-B tenemos la relación adverbio+adjetivo, que genera un movimiento que va del color a la temporalidad; en este sentido los colores blanco y verde están impregnados de dinamismo, porque el primero tiene como antecedente “el salto de la ola” y el segundo lo vertiginoso de “la hora”, dando como resultado la similitud semántica entre “el día” y la juventud, es decir, se establece un denominador común, lo activo, que tiene su oposición en “la muerte”.

Los cuatro movimientos, vistos espacialmente, coinciden con las vertientes de los puntos cardinales: norte, este, sur y oeste. Sucede de este modo si pensamos en que cada giro del disco conlleva la lectura de un sintagma superior y uno inferior, A y B en nuestra descripción. La relación quedaría de la siguiente manera: “El salto de la ola” (1-A), norte; “cada hora” (2-A), este; “cada día” (3-A), sur; y “la” (4-A), oeste. Sin duda alguna, el movimiento circular sugiere la disolución de las diferencias y la unión de todos los puntos cardinales, pues en el quinto giro transitaríamos de “la”/ “muerte” (4-A/B) a “El salto de la ola”/ “más blanca” (1-A/B). En esta secuencia se da la unidad vida/muerte-muerte/vida, que constituye la oscilación fundamental de la existencia humana.

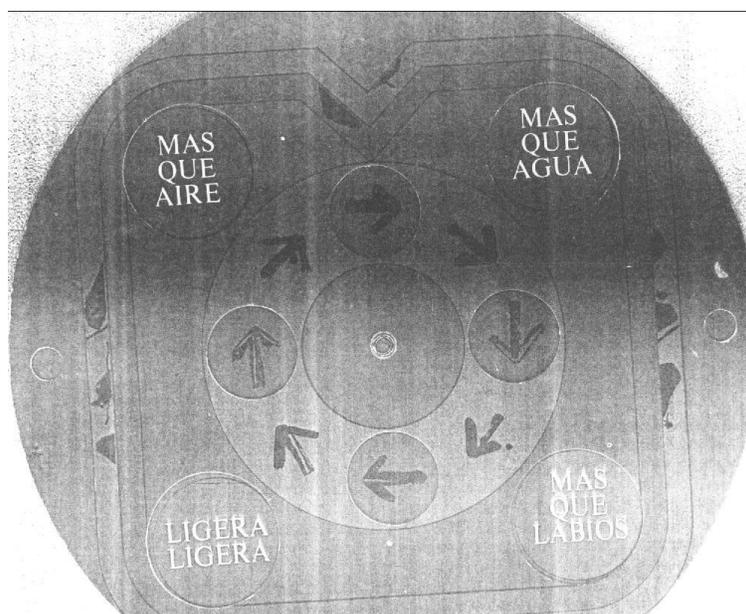
Ahora bien, el diseño del poema supone una lectura espacial, no lineal, pues su naturaleza reside, como dice la nota que acompaña al volumen, en un “espacio cambiante” (Paz, 1968). Aquí podríamos insertar la noción de lo habitable que esbozamos al principio de nuestro estudio, con el objetivo de mirar “arquitectónicamente” el poema, utilizando las concepciones “adentro” y “afuera”. El valor del espacio externo y del interno lo encontramos en el pensamiento heideggeriano, “Construir, habitar, pensar”, y en el de Gastón Bachelard, en *La poética del espacio*, a los que habría que añadir los aportes de Rudolf Arnheim en “Espacio exterior y espacio interior” y “Adentro y afuera en arquitectura” (2000: 64-76). En este sentido, desde afuera “Juventud” tiene una exterioridad manifestada por los dibujos de Vicente Rojo y por la disposición espacial de los discos superpuestos. El primero, como si fuese una fachada, anuncia a través de un par de ventanas una interioridad; ese afuera nos habla de una sugestión del lenguaje, de un decir en formación. La diferencia entre afuera y adentro, como en

los edificios arquitectónicos que conjugan armónicamente ambas perspectivas, queda superada por la integración de los discos ejercida durante la lectura; como si fuesen un pasillo, las ventanas del disco superior permiten la comunicación entre ambos niveles, de tal manera que el lector ingresa al contenido interior, lingüístico, sin dejar de percibir la exterioridad imperante, el espacio. Este juego entre la interioridad y la exterioridad hace de “Juventud” un lugar poéticamente habitable, considerando que el disco inferior contiene un adentro y el disco exterior un afuera; de este modo, el lector entra al espacio poético como si fuese una casa, percibiendo en él los dos extremos de su ser: la vida y la muerte. Gracias a la disposición discursiva del poema, renace de modo natural la experiencia de lo habitable, pues “la sensación de estar rodeado es primaria y universal: el vientre materno, la habitación, la casa, el valle, la callejuela, la clausura definitiva del horizonte y el hemisferio del cielo...”(Arnheim, 2000: 69). Esta sensación se realiza de manera singular en “Juventud”, donde la simetrías sintácticas y su disposición espacial permiten crear un efecto arquitectónico, una construcción cuyos niveles, los discos, permiten hablar de una interioridad. Incluso el verso “El salto de la ola” sugiere dos tipos de espacialidad, la que se refiere al espacio retórico que genera la comparación abreviada, es decir, la metáfora –según vimos en otro capítulo-, y la imagen cóncava que reside en todo salto y toda ola. En ambos casos el lector experimenta la posibilidad de habitar un adentro: la cópula retórica de los opuestos “salto” y “ola” y la ubicación inferior con respecto a dichos elementos, como imágenes de una curva. Con base en ello, podemos decir que “un interior no es un espacio vacío [...], sino un espacio lleno de significado propio” (: 71), palabras con las que Rudolf Arnheim explica el sentido que adquieren los espacios interiores en

arquitectura y con las que encontramos una profunda similitud con la experiencia del espacio poético.

### **Pasaje**

Resultado de dos movimientos circulares, “Pasaje” presenta una construcción cuadrangular, con un sintagma en cada esquina, como si de pilares se tratase, aunque muy pronto, a medida que se lleva a cabo el juego, descubre uno la naturaleza volátil de las palabras. Veamos su disposición en el espacio:



Destaca en el poema la presencia del número uno, del tres y del cuatro. El uno está manifiesto en el círculo y provee de unidad a la composición. Es el universo que la contiene. El tres sirve de base a la frase comparativa “más que”,

repetida tres veces, lo que genera un curso, un cauce, que tendrá como destino el anuncio del atributo de la comparación, es decir, el adjetivo duplicado “ligera ligera”, que ocupa la cuarta posición en la distribución sintagmática del poema. El cuatro forma parte de la geometría del poema visual mediante el cuadrado que enmarca el discurso lingüístico, que a su vez está distribuido en cuatro porciones, y en las ocho flechas que indican la orientación de la lectura. Semejante estructura hace pensar en un templo circular, visto desde el exterior, con un diseño cuadrangular en su interior, en cuyas esquinas se hallara un nicho que comunicara su energía latente con otro nicho y éste con otro y este último con otro, hasta completar la secuencia de los ángulos del cuadrado, que a su vez remite al círculo, es decir, a la unidad.

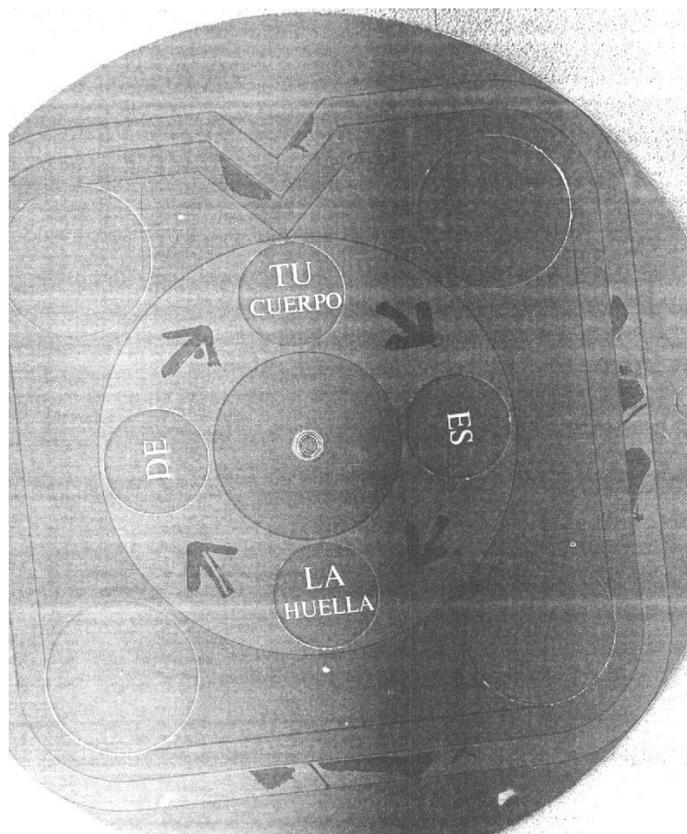
Por otro lado, en una lectura vertical, hay una relación de contigüidad sensitiva entre “más que aire” y “ligera ligera”, así como entre “más que agua” y “más que labios”; en el primer caso se trata del sema “volatilidad” y en el segundo del sema “fluidez”. Esta relación genera dos líneas paralelas, que se ven superadas cuando construimos dos líneas inclinadas que unen los extremos opuestos de arriba abajo, lo que da como resultado los binomios “aire/labios” y “agua/ligera”, que retóricamente quedan asimilados en la figura del oxímoron, cuyos términos opuestos han de quedar disueltos en la unidad –círculo implícito en la representación mental y en el espacio poético generado por la figura de contenido-.

En el circuito de la lectura encontramos las siguientes categorías gramaticales: adverbio-conjunción-sustantivo (tres veces) y adjetivo-adjetivo. La reiteración sintáctica ofrece la noción de curso, cuya dirección ha sido indicada por

ocho flechas hacia la derecha. El resultado del movimiento permite hallar el atributo comparativo y generar la circularidad del proceso.

En una lectura lúdica “el pasaje” es el tránsito verbal, generado por la construcción sintáctica contenida en la base comparativa “más que”, que une los cuatro elementos del sintagma y que se representa espacialmente por el círculo; así lo vemos presente en la tautología “tu cuerpo es la huella de tu cuerpo”, del siguiente movimiento, cuyo eterno retorno supone un pasaje infinito por el cauce del poema visual. De ahí se comprende la íntima relación con el “disco” y el uso de formas geométricas que potencializan el carácter espacial de la lectura.

Veamos la representación en el espacio:

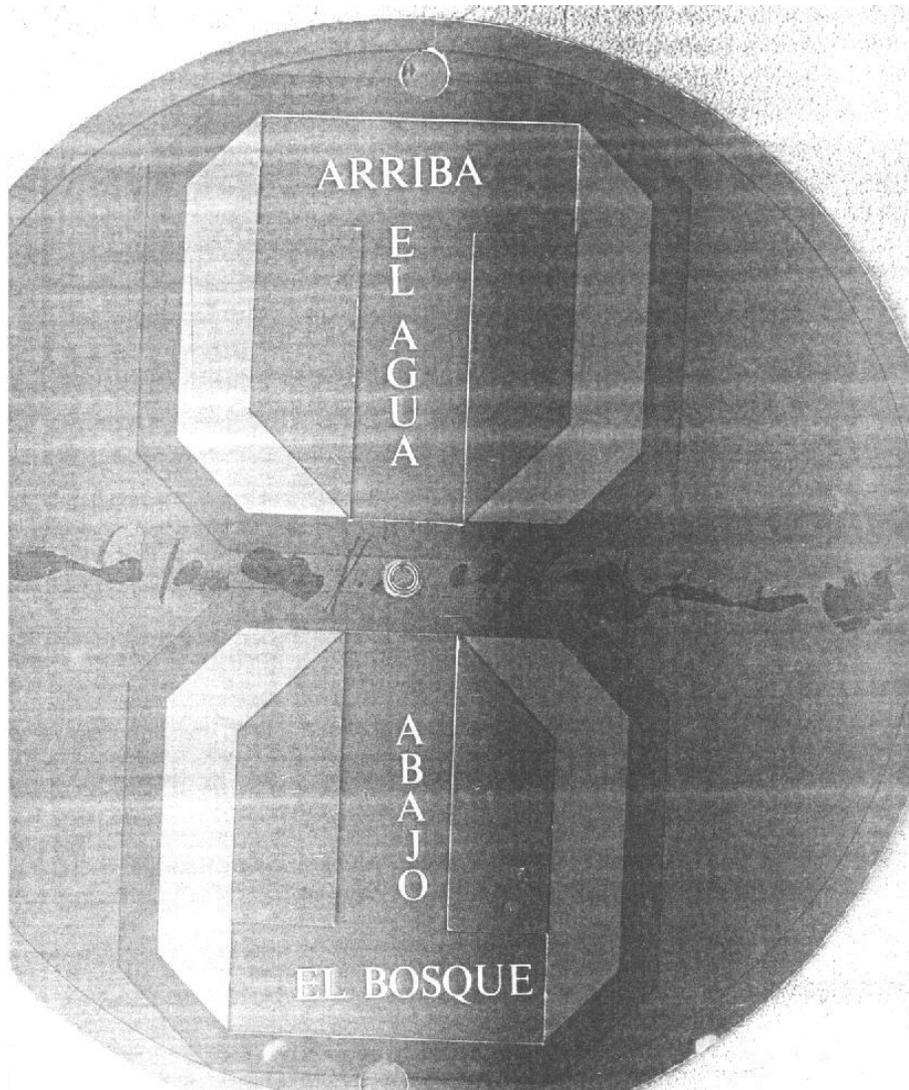


Aquí aparecen los términos aludidos por la frase “más que”. Se trata de “Tu cuerpo” y “huella”, que han quedado unidos por el verbo copulativo “es”, que hace de los dos sustantivos el atributo predicativo de cada uno. Esa tautología está orientada por el giro de la lectura. Por supuesto, la espacialidad coincide en el nivel de contenido y en el formal, en el sentido de la expresión y en la materialidad del objeto verbal, siendo el círculo el resultado de ambos niveles. En otras palabras, el sintagma declarativo con verbo copulativo ha sido construido sobre la imagen del círculo, pues geoméricamente permite el retorno al mismo punto, espacial y semántico, de ahí la interacción recíproca del sujeto y el verbo, siendo el resultado la unidad “tu cuerpo/la huella”.

### **Concorde**

En el caso de “Concorde” la perspectiva se vuelve compleja por su relación con las dimensiones plásticas del poema. En él, el dibujo ha expresado de manera explícita la unidad de las tres dimensiones, las cuales convergen en la manifestación poética. A simple vista, el lector no puede evitar percibir la simetría corporal del poema, pues en ella está presente la analogía universal de la tradición hermética, “lo que es arriba es abajo y viceversa”, de tal manera que uno podría suponer que la colaboración con Vicente Rojo dio como resultado la expresión analógica de los mundos geoméricos, pues la correspondencia de las dos formas volumétricas, que ocupan cada uno de los cuatro movimientos circulares que generan el poema, viene a ser una especie de confrontación de espejos que repiten la misma imagen hasta el infinito.

He aquí la composición:



En el punto de partida conviven la horizontalidad y la verticalidad de manera recíproca, aunque la comunión de los sintagmas está dada por la alternancia de su función gramatical, como se ve a continuación:

ARRIBA (adverbio)

E (artículo)  
L

A  
G (sustantivo)  
U  
A

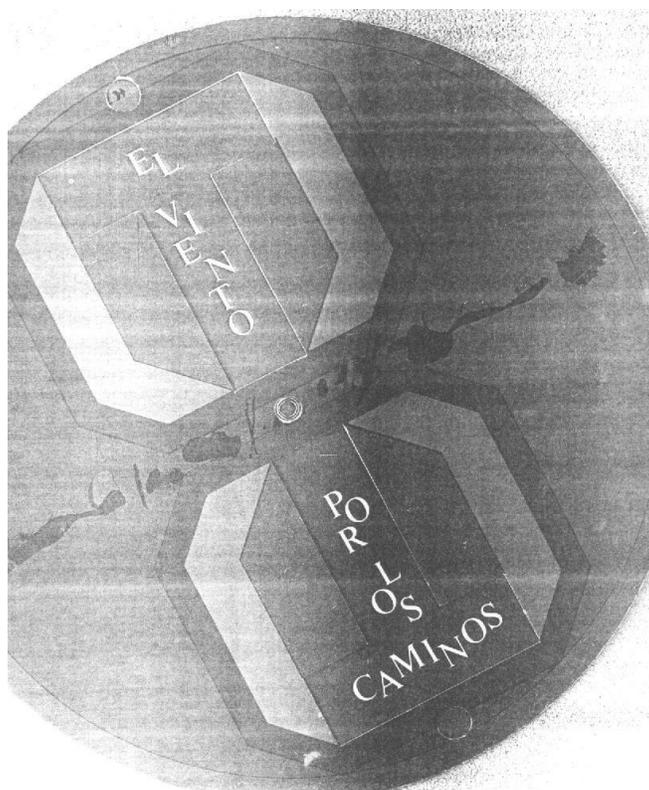
A  
B  
A (adverbio)  
J  
O

EL BOSQUE (artículo+sustantivo)

Así pues, el título revela su verdadero sentido, el viaje aéreo y su perspectiva vertical, aunque por la alternancia de las funciones gramaticales intuimos que se trata de un punto intermedio, de un instante de convergencia entre los dos planos de la analogía: arriba y abajo. Asimismo, la diferencia espacial entre “el agua” y “el bosque” queda superada por una lectura alterna, uniendo los sintagmas horizontales y los verticales. De este modo, “arriba” y “abajo” son atributos tanto del “agua” como del “bosque”, lo que deriva en la salvación de la unidad poética.

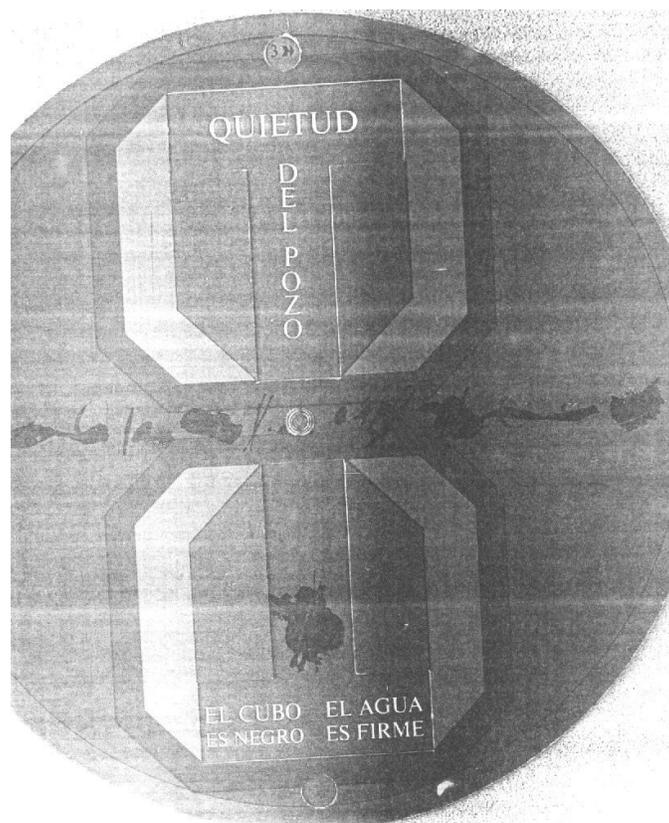
En el segundo movimiento queda esclarecida la unidad referida por el juego tipográfico que alterna letra por letra la horizontalidad y la verticalidad, en conjunción con el tema que ocupa la expresión: el viento. En efecto, sólo el viento puede convertir un movimiento horizontal en vertical y viceversa, como le ocurre a las hojas que son arrastradas por su fuerza; como ellas, las letras se agitan “por los

caminos” de la página, que ya no puede ser leída de forma habitual, sino en un sentido circular, pues en él reside su acción creadora. En cuanto a la disposición espacial de las formas volumétricas, en cuyo interior se encuentran las expresiones lingüísticas, ahora es inclinada (arriba/izquierda-abajo/derecha), lo que sugiere aún más la unidad de las dimensiones, pues en la línea inclinada conviven lo horizontal y lo vertical.



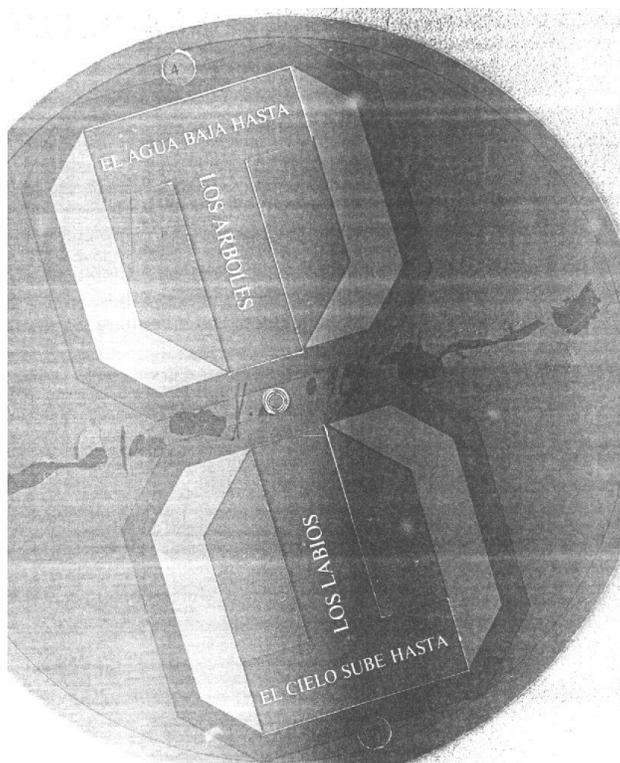
El tercer movimiento promueve una perspectiva vertical, de arriba abajo, exactamente como se mira la profundidad de un pozo; de este modo la “quietud” equivale a la visión del “agua firme”, misma que le permite al observador mirar en su reflejo lo que se encuentra en el cielo. El juego ideográfico presente en las

formas volumétricas adquiere aquí todo su sentido, pues se trata de dos “T” con oposición simétrica, composición que hace pensar en la figura del “pozo”, con su cuello vertical y su fondo de agua, horizontal. Sin duda alguna la lectura del poema es todo menos lineal, situación favorecida por la brevedad de los sintagmas y la combinatoria latente en la obra.



Finalmente, el cuarto movimiento constituye la síntesis de las visiones que van de arriba abajo y viceversa. La espacialidad propuesta tiene tres parejas antagónicas: “labios”/ “árboles”, “cielo”/ “agua” y “sube”/ “baja”. El primer elemento de cada antagonismo deviene en el polo superior de la expresión plástica y el segundo elemento de cada binomio asume la función del polo inferior. Por

supuesto la división queda salvada por el oxímoron discursivo de cada polo, donde el lector puede contemplar la convivencia de los mundos superior e inferior en la imagen del agua quieta del pozo, declarada en el tercer movimiento del disco visual.



### **Aspa**

“Aspa” es un disco visual con una clara confección geométrica. Su forma es un octágono, con la mitad de los lados pequeños y la otra mitad grandes; en su interior, la alternancia de los lados desemboca en cuatro ventanas triangulares, angostas, que parten del centro y permiten descubrir el contenido lingüístico del poema y cuatro aspas triangulares, amplias, que corresponden a la superficie del disco superior. Todo ello enmarcado en el círculo del disco.

En la combinación de las formas geométricas anteriormente citadas se presentan al menos las siguientes orientaciones simbólicas: el círculo apunta a la unidad, pues es “el padre de todas las formas” (González, 2003: 39) y constituye el símbolo “universal del ideal de perfección” (:39); el octágono participa del círculo, pues de él proviene, y es “la primera forma de transición entre el cuadrado y el círculo, entre lo terreno y lo celeste; de allí su extenso uso en espacios donde se realizan ritos de paso” (: 182); por su lado, el triángulo “actúa como la madre de las formas. La tríada lleva a una nueva integración que no niega la dualidad precedente sino que la sobrepasa” (: 61), de este modo “en la relación yo-tú, el yo es todavía un estado de yuxtaposición hacia el tú, pero lo que está más allá de ellos es el tercero, el muchos, el universo” (: 60). Ahora habrá que preguntarse qué dice “Aspa” a partir de estas nociones geométricas y simbólicas.

El mecanismo discursivo del poema, basado en la yuxtaposición de los números y de las formas correspondientes, hace pensar en la interrelación de lo terreno y lo celeste, muy cerca del simbolismo de los llamados *molinos de oración* en la tradición tibetana. Por supuesto, el motivo es distinto, pues “Aspa” no constituye un objeto de meditación religiosa sino poética, lo que significa al menos dos cosas: a) su construcción obedece a las leyes de la configuración estética y b) requiere de la participación del lector para articular la semiosis subyacente. No obstante, se podría realizar una lectura espacial considerando el modo de operar de la rueda o el molino de oración, pues

[...] se cree que contiene <<una fórmula energética; poniéndolo en movimiento se establece el contacto entre el orante, microcosmos, y los dioses que rigen el universo, macrocosmos [...] Sin duda esta utilización está ligada a

la creencia en el poder de la palabra o al menos en ciertas palabras reveladas; el molino es el receptáculo o el vehículo de una fuerza sagrada, encerrada en el sonido de la palabra que se puede mover para provecho (Chevalier et al, 1999: 715).

El poema, en la perspectiva de Octavio Paz, es el encuentro entre el hombre y el universo, cuyo puente se establece por obra del lenguaje, de la palabra poética, lo que dota a la poesía de un poder emergente, susceptible de ser descubierto por el lector, orante en la visión religiosa. Especialmente, se deben considerar los contenidos simbólicos del círculo y el octágono, es decir, de la unidad y de la transición, misma que tiene su energía latente en los sintagmas lingüísticos.

Por otro lado, hay que reflexionar en el movimiento de rotación de los discos, pues su diseño, estéticamente hablando, ya forma parte de la semiosis poética. Sin duda, obedece a la idea plasmada en *Los signos en rotación*, aunque el influjo derivado del conocimiento del arte de oriente no puede negarse en *Discos visuales*. El dinamismo está fundado en la noción de un centro energético, que se desplaza en el espacio a medida que el círculo, como representación de la unidad, ocupa o abraza el mundo fenoménico. Así se concibe en la perspectiva religiosa tibetana, pues “[...] el universo entero depende de la rotación: es rotación la que tienen las estrellas y los planetas alrededor de sus propios ejes o los planetas alrededor de un sol central, o los movimientos similares de los átomos (: 715)”. Rotación creadora y significativa al mismo tiempo. En este sentido, lo que “Aspa” nos dice está determinado por los cuatro giros que integran el poema; cada uno corresponde a un cuadrante poético, cuya suma da como resultado la síntesis entre la rotación y la fijeza, esto es, un oxímoron, donde los elementos implicados

alcanzan la identidad suprema en el espacio, pues la figura de contenido ahora tiene su fundamento en el juego geométrico, en la fusión de los colores y en la distribución de los sintagmas, todos incluidos en los límites del círculo, de la unidad.

“Aspa” sintetiza el movimiento de rotación del día y la noche; así lo vemos en la relación de los sintagmas que integran cada cuadrante, cuya secuencia puede ser vista esquemáticamente de la siguiente manera:

Una jaula de sonidos	En plena noche	Al saltar de la cama	Fijeza plantada en un abra
Mas blanca que tus nalgas abierta	Tu camisa de luna tu risa	Devana la blancura luz cernida	Fijeza plantada en un abra Fijeza plantada en un abra Fijeza plantada en un abra aspa
En plena mañana	O más bien tu follaje	La espiral cantante	Fijeza plantada en un abra
Cuadrante 1	Cuadrante 2	Cuadrante 3	Cuadrante 4
Día	Noche	Día	Síntesis del día y la noche
Luna creciente	Luna llena	Luna menguante	Luna nueva
Sol	Luna	Sol	Eclipse

Considerando la riqueza simbólica del número cuatro, contenido en la totalidad de los movimientos del poema visual, habría que pensar en que

El cuatro está inseparablemente unido con el orden, con el primer orden conocido que transforma la multiplicidad confusa de manifestaciones en formas fijas. Por la evidencia de los más antiguos vestigios, es posible que las cuatro fases de la luna –nueva, creciente, llena y menguante- hayan servido como principios organizadores del tiempo. De manera similar, la posición del sol y los movimientos de las sombras ayudaron a los hombres a orientarse en

el espacio. Por la observación de los puntos de salida y puesta del sol, especialmente en equinoccios y solsticios, se descubrieron los cuatro puntos cardinales; junto con esto, las direcciones de los cuatro vientos proporcionaron las coordenadas de la vida (González, 2003: 77).

En función de estos elementos, “Aspa” contiene dos grandes núcleos temáticos: el tiempo y el espacio, indisolublemente unidos, pues como hemos visto a lo largo del presente estudio, la proyección temporal adquiere cuerpo en el desplazamiento espacial. Percibimos el tiempo por los accidentes en el espacio. De ahí la relación del día y la noche con el cuerpo de la mujer, conjunción de la naturaleza y el hombre para Octavio Paz. De este modo, el erotismo adquiere el sentido de un habitar el cuerpo del otro, es decir, de una habitación para el ser. Siguiendo a Heidegger, el ser-ahí de Octavio Paz está dado por la apropiación del cuerpo verbal; dicho de otro modo, el espacio poético.

El movimiento de rotación del poema va acompañado por una secuencia erótica, en la cual la imagen de la mujer participa del ciclo de los días. Las “nalgas” se asocian con la blancura y la apertura de la “mañana”, su “follaje-cuerpo” con la “noche”, el “salto de la cama” con la “espiral cantante”, que parece natural relacionarla con el desplazamiento del tiempo en el espacio, para terminar con la “fijeza” y el “aspa”, rotación perpetua.

Centro energético, meditación poética ensimismada, juego verbal y visual que nos sitúa en el origen de la poesía, *Discos visuales* constituye más allá de un experimento poético, un diálogo entre el poema y el lector, ente activo, sumergido en las mutaciones de la significación a través del espacio y sus accidentes, verdaderos matices de nuestra proyección en la existencia.

## ***Topoemas***

Último libro dedicado a la poesía espacial *ex profeso*, *Topoemas* cierra un periodo en la obra de Octavio Paz, un itinerario que comenzó en *Ladera este*, con los poemas creados bajo el influjo de la poesía y el arte de Oriente, así como la notoria presencia de la poesía moderna en lengua inglesa y francesa. 1968 fue un año significativo para la reflexión poética del poeta mexicano, pues constituye el momento en que se condensa la comunicación y la sintonía con la poesía concreta brasileña. Un año antes, en 1967, se establece el primer contacto entre el poeta mexicano y Haroldo de Campos, a través de Celso Lafer, aunque la referencia al trabajo de los concretistas brasileños ya había sido establecida por e.e. cummings en 1950. Xosé Manuel Dasilva, sobre este aspecto, refiere: “[...] la relación [entre Octavio Paz y Haroldo de Campos] se inicia en el año 1967, cuando el escritor brasileño Celso Lafer [...] los pone en contacto, surgiendo a partir de esa fecha una amistad duradera” (2006: 5 de 18). Amistad que se convirtió en uno de los diálogos más lúcidos y visionarios de la poesía occidental. La lengua española y la portuguesa se habían entrelazado a partir de la esencia de la poesía, de la revelación del lenguaje más allá de las fronteras lingüísticas, tal como lo podemos

constatar en la traducción de *Blanco* realizada por Haroldo de Campos.

Recordemos que éste

[...] se pondrá en contacto epistolar, un año más tarde [1968], con Octavio Paz [...] y [...] le enviará la antología *Noigandres* y el volumen *Teoria da Poesia Concreta*. Al parecer, no era la primera noticia que Octavio Paz tenía de Haroldo de Campos, pues ya en el año 1950 el poeta norteamericano e.e. cummings le había hablado de los poetas concretistas brasileños [...] La vinculación amistosa entre Haroldo de Campos y Octavio Paz arranca, pues, de tales contactos, pero se fundamentará, sobre todo, en algunos puntos de afinidad estética que alcanzarán su exponente más claro en el proyecto de traducción de *Blanco* [...] (2006: 6 de 18).

Según las fechas de publicación, entre *Blanco* (1966) y *Topoemas* (1968) hay dos años de distancia, igual con *Discos Visuales* (1968), lo que hace pensar en el hilo conductor de la producción de esos años. Sin aventurarse demasiado, podría pensarse que la preocupación por el espacio poético, por su valor simbólico, como agente de las mutaciones, como lo llama Octavio Paz, venía anidándose desde la década de 1950, pues ya en *Días hábiles* (1958-1961) el tópico está presente, como lo vemos en

#### REVERSIBLE

En el espacio  
    estoy  
dentro de mí  
    el espacio  
fuera de mí  
    el espacio  
en ningún lado  
    estoy  
fuera de mí  
    en el espacio

dentro  
    está el espacio  
fuera de sí  
    en ningún lado  
estoy  
    en el espacio  
etcétera  
(2002 :319-320)

Si nuestras suposiciones son correctas, habría que pensar gráficamente en una cresta, que comienza en *Días hábiles* (1958-1961), se eleva en *Homenaje y profanaciones* (1960), *Salamandra* (1958-1961) y *Sólo a dos voces* (1961), gana altura en *Ladera este* (1962-1968) y *Hacia el comienzo* (1964-1968), y encuentra su cúspide en *Blanco* (1966), *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1968), para desembocar en *El mono gramático* (1970) y recuperar su estabilidad en *Vuelta* (1969-1975) y los poemas posteriores, no sin dejar una marcada huella en algunos de ellos como “3 anotaciones/rotaciones”, “Poema circulatorio (Para la desorientación general)” y “Jorge Guillén en forma de pájaro”.

Lo anterior significa al menos lo siguiente: en algún momento Octavio Paz tenía que concebir un poema nacido del espacio poético, es decir, transitar del discurso lineal al visual, de ahí su identificación con el arte de Oriente, con las posturas de Mallarmé y de los concretistas brasileños. De este modo, se puede comprender la confesión de Paz a Haroldo de Campos, pues “en la primera [carta al poeta brasileño] dice que tiene concluidos, e incluso antes de lo que pensaba, los seis poemas concretos en los que estaba trabajando, bautizados con el título *Topoemas*” (Dasilva, 2006: 11 de 18). No es gratuito, bajo esta perspectiva, recordar las palabras de Paz sobre el caso, contenidas en sus “Comentarios” de la obra: “Topoema= topos + poema. Poesía espacial, por oposición a la poesía

temporal, discursiva. Recurso contra el discurso” (2002: 795). Con la intención de no caer en un juicio o interpretación apresurada, detengámonos en el vocablo griego *tópos*, lugar. El poeta ha preferido el espacio en lugar del tiempo, ha querido situar el instante poético en un lugar determinado; sin ir demasiado lejos no puede dejar de latir en la mente la *utopía*, conocidísima concepción de la imposibilidad del *lugar*, como sitio en que han de realizarse los deseos o los ideales. Lo interesante de *Topoemas* es que la utopía poética sí se ha realizado, pues el tiempo, ese río en que no hemos de mojarnos dos veces, ha cedido, como el discurso, a la cristalización del lenguaje, que se abre en otra dimensión para albergar la imagen de la unión de los espíritus de los amantes, no olvidemos que la obra contiene dedicatorias a cuatro parejas, unidas cada una por su signo-sino: Octavio Paz y Marie José, Julio y Aurora, Ramón y Ana, Antonio y Margarita y Carlos y Rita. Veamos como puede comprenderse cada topoema.

### **Palma del viajero**

El poema contiene las dos condiciones básicas para identificar a un poema concreto: el plano visual y el plano semántico convergen en un mismo sentido. La composición plástica es ya una invitación a internarse en las espesuras de la significación poética; no es un elemento accesorio, sino la síntesis de la semiosis por emerger, es en gran medida el *fenotexto* de Julia Kristeva, la puesta en práctica de una lectura dinámica.

Compuesto gráficamente por cuatro elementos, el poema dice algo más que la simple referencialidad al árbol *Ravenala madagascariensis*; no compartimos la idea de Rachel Phillips, para quien el primer topoema “tiene un énfasis más

decorativo que conceptual” (1971: 200), si por decorativo quiere decir visual y por conceptual discursivo. Habría que considerar, sin duda, que estamos ante una composición, cuyos elementos plásticos y lingüísticos están orientados hacia un sentido determinado. Desde esta mirada, está muy cerca de un poema concreto, pues como dice Haroldo de Campos: “Lo concreto no es solamente lo visual, sino también lo semántico; para nosotros, es algo más amplio, un enfoque general, una actitud metódica, que puede envolver desde el poema de una sola palabra en los signos visuales artificiales [...] hasta composiciones más complejas”<sup>39</sup> [...] (citado por Dasilva, 2006: 34). En todo caso, es necesario adentrarnos en su significado, para atisbar algo de lo que nos dice.

Sugiere al menos la reciprocidad entre dos entes: el árbol y el hombre. No obstante, esa coexistencia resulta posible gracias a una relación complementaria, simbolizada por la sed y el agua, ambos elementos deducidos a partir del conocimiento de la característica del árbol, según vemos en *El mono gramático*: “la Palma del Viajero, manantial vegetal: en las vainas de sus inmensas hojas guarda litros y litros de agua potable que beben con avidez los sedientos viajeros extraviados” (Paz, 2002: 528-529). Considerando la dedicatoria, podría pensarse que Marie José es el árbol y Octavio Paz el viajero. O en un plano más simbólico la siguiente ecuación: mujer-árbol/hombre-viajero. Esto ocurre en el plano semántico; pero en el plano visual tenemos la figura de una palmera constituida por los vocablos “palmera” en forma de sombrilla y “del”, que asemeja un tronco. También encontramos al viajero representado por el vocablo “viajero”, en forma horizontal, como si viniese caminando sobre la tierra u horizonte, el cual constituye

---

<sup>39</sup> La traducción es nuestra.

el cuarto elemento. Hay elementos biográficos en la vida de Octavio Paz que hacen suponer la relación hombre-mujer en el topoema; por ejemplo, la imagen del árbol, del *nim*, en la ceremonia nupcial con Marie José.

Llamaremos a los elementos que integran el topoema, sean lingüísticos o visuales, sintagmas, en virtud de que cada uno constituye un eslabón del discurso espacial, aunque su lectura sea simultánea y no lineal. Así pues, tenemos:

S1: PALMA

S2: D

E

L

S3: Viajero

S4: línea

Nótese el juego de palabras del S1: palma, entendida como sinónimo de palmera o árbol, como palma de la mano (lectura del destino: signo-sino aludido en los comentarios al volumen), cuya coincidencia más grande radica en el número de dedos y letras y como variante de alma; la duplicidad de la vocal abierta “a”, que para Schneider (1998: 414-416) tiene un sentido afirmativo, en el topoema la vida por medio del agua; la reiteración de la consonante líquida “l”, presente en el S1 y el S2, en los dos casos ocupa la tercera posición y se encuentra en medio de la imagen visual, al inicio y el término de la figura de la palmera, esto es, de la copa y el tronco, lo que refuerza el simbolismo de la fluidez, del agua, la que necesita el viajero; el cambio de tipografía del S3, en minúsculas y menor tamaño, en franca dependencia tipográfica con S1 y S2, ambos sintetizados en la representación de la palmera; por último, la línea sinuosa del suelo-horizonte en el S4, que ya no

corresponde a un signo lingüístico, pero sí visual, por lo que nos recuerda que la escritura también contiene un germen de iconicidad, casi olvidado en Occidente, no así en Oriente, donde la idea y su representación figurativa tienen la misma importancia y alcance en términos de significación, perspectiva compartida por los poetas concretos, de ahí su filiación con Octavio Paz.

En suma, la palma se asocia al cuerpo de la mujer, pues a ella acude el amante-viajero a beber el agua del deseo. En otras palabras, el nudo simbólico está dado por la relación de la consonante “l”, el agua, y la palabra “viajero”; dado que se trata de una intimidad afirmativa, en la que la vida se vuelve asequible por obra de la configuración espacial, visual, del topoema.

### **Parábola del movimiento**

El topoema presenta una estructura antitética que ha sido vista por la crítica especializada con diferentes matices, aunque la mayoría coincide en su correlación con el capítulo 56 de *Rayuela* de Julio Cortázar. Entre los primeros estudios, cabe citar el de Rachel Phillips, para quien el poema constituye “en sí una paradoja” (1971: 200), pues la aludida movilidad tiene su representación en la inmovilidad de la página. Hay que decir que la huella paradójica en la obra de Octavio Paz se hace más evidente cuando se concibe la relación dialéctica de los elementos que integran el discurso poético. Por eso “las líneas tienen también un ritmo, pregunta y respuesta, repetido cuatro veces como una oscilación nunca resuelta, quizás interminable, pero contenida en el espacio, por los límites también arbitrarios de la página” (: 200). No obstante, esa llamada arbitrariedad no puede ser comprendida como arrebató discursivo, sino como el orden consciente y premeditado que le ha

permitido al poeta la configuración de la obra en el espacio, porque éste sí forma parte de la semiosis del poema, según hemos intentado defender a lo largo de nuestro estudio. De ahí su filiación con el capítulo citado de *Rayuela*, en que el ritmo oscilante de la vida se hace manifiesto. Tal parece ser la conclusión de Phillips en un estudio posterior al afirmar que “Parábola del movimiento” es una “fijeza en movimiento” (1976: 220), es decir, un poema que ha sido fijado en la página pero que supone un dinamismo implícito.

La presencia de la paradoja en el topoema de Octavio Paz ha sido vista por Saúl Yurkievich (1974: 256) como un movimiento de *ida* y de *vuelta*, considerando la etimología de *parábola*, tanto en su acepción de *comparación* como de *palabra*. Esta observación nos parece pertinente si recordamos que en la comparación, desde su perspectiva retórica, hay un espacio semántico que hace posible la figura. Además, sólo por ese mecanismo discursivo la palabra adquiere otras connotaciones, que darían pauta a nuevos espacios de significación. La poética del espacio, a la que hemos hecho referencia a lo largo del presente estudio, cobra vigor cuando consideramos que “la movilidad es sugerida por la disposición del texto” (: 256). En otras palabras, por su configuración en el espacio de la página, “Parábola del movimiento” se hace presente como fenotexto, utilizando el término de Julia Kristeva –aplicado a *Un coup de dés* de Mallarmé-. De este modo, no es arbitrario pensar que la parábola acontece entre la relación ir y venir, que se extiende a la distinción de los actantes poéticos yo-tú hasta su final identidad, y la vinculación de la representación gráfica, plástica, de una semiosis en perpetua construcción, cuya oscilación va de la inmovilidad del texto hasta su movilidad en el espacio significante de la página.

La perpetua construcción del discurso poético ha sido abordada, en el caso de *Topoemas*, por Jaume Pont (1991), siguiendo la “Advertencia” de Octavio Paz en *Poemas (1935-1975)*, de acuerdo a la siguiente expresión: “Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables” (Paz, 2002<sup>40</sup>: 11). Habría que decir que sólo porque los poemas son inacabados son susceptibles de ser leídos, armados, interpretados; y que precisamente lo inacabable de su discurso constituye su vigencia, pues a partir de sus ausencias o vacíos es posible la reconstrucción simbólica. En este contexto, el espacio poético, retórico y visual, dota de fuerza a los haces de la significación, que se diseminan hacia todas las direcciones que conforman el poema. Como resultado de este enfoque, Pont ha querido subrayar lo inacabado de la disposición discursiva y su correlato en la relación antitética yo-tu de los pronombres implícitos en la formulación de las preguntas y las respuestas. A ello se debe la alusión al capítulo 56 de *Rayuela* de Julio Cortázar, pues en este fragmento está en juego la relación pendular de la existencia de Oliveira, entre *ir* y *venir*, sin decidirse del todo, pues la energía óptica está presente en el movimiento perpetuo.

A la luz de estas observaciones, habrá que repensar la crítica de Klaus Meyer-Minneman, pues según el autor “*no se confronta tautológicamente el significado de una expresión con su imagen basada en un código visual sencillo, sino que la distribución independiente<sup>41</sup> de los vocablos sobre la página se convierte en el factor decisivo del sentido*” (1992: 1119). Semejante juicio presupone que a pesar de la configuración estética de la obra, prevalece un distanciamiento

---

<sup>40</sup> Se cita la edición 2002 considerando que la expresión permanece inalterada con respecto a la edición de 1979, publicada por Seix Barral.

<sup>41</sup> Las cursivas son nuestras.

entre el texto y la imagen, e incluso propone que el sentido de la lectura parte de la distribución espacial gráfica hacia el nivel lingüístico. La argumentación no llamaría tanto la atención si no se contradijera posteriormente, cuando afirma que “existe, por lo tanto, un uso semántico de la distribución tipotáctica que *repite lo que se da en el plano lingüístico*<sup>42</sup> el topoema (sintáctico, semántico, pragmático)” (: 1120). Véase la contradicción en el paso discursivo de “no hay confrontación tautológica” a “repite lo que se da en el plano lingüístico”. Si la imagen no correspondiera tautológicamente al significado del discurso lingüístico estaría el poema inscrito en la poesía concreta y sólo parcialmente en la poesía visual, pues según el argumento de Klaus Meyer-Minneman, que sigue la distinción entre poesía concreta y poesía visual dada por Christina Weiss en *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten* (1984), el poema concreto rehúsa la tautología lingüístico-gráfica, utilizada por el pictograma, por ejemplo en la obra de Apollinaire, en donde “el significado lingüístico de un texto, su contenido verbal, vuelve a repetirse visualmente (en parte o por completo) gracias al uso pictórico ‘reduplicador’ de las letras empleadas según un código de representación ‘realista’” (Meyer-Minneman, 1992: 1115-1116). El mismo autor vacila después al afirmar que “esta distribución sintáctica sólo llega en parte a reproducir el significado del plano lingüístico” (:1120). Habría que decir en primera instancia que el topoema, en la denominación de Octavio Paz, es concreto en tanto le adjudica un carácter semántico a la representación visual y que es un pictograma en la medida que repite el sentido oscilante, dubitativo,

---

<sup>42</sup> Las cursivas son nuestras.

manifestado por los semas *ir* y *venir*, aunque su temporalidad está configurada por la oposición pasado-futuro, que se resuelve por obra de la lectura: el presente.

Si seguimos la perspectiva retórica de Helena Beristáin, hay parábola como género en tanto se presentan “las características universales de la naturaleza humana en general” (2003: 207). De ahí su correlato con el pasaje de *Rayuela*. Además, sí hay una situación inicial, una transformación y una situación final, lo que hace del topoema una narración, aunque mínima, pero plausible en términos de secuencia de acciones, identificables por las variantes de los verbos *ir* y *venir*. Con base en este argumento, diferimos de Klaus Meyer-Minneman, quien sostiene que “no se trata de una parábola, puesto que falta el elemento constitutivo de la *narratio* de una *historia*” (: 1120), sobre todo considerando que la narración “es la exposición de unos hechos” (Beristáin, 2003: 352), el *ir* y *venir* del *yo* y del *tú*; aún más: si pensamos que “en una narración se presentan principalmente los hechos relatados, es decir, las acciones realizadas por los protagonistas o personajes. En la narración, el discurso es el equivalente de las acciones” (: 352). En este caso, hay que aceptar que se trata de una micronarración, pero que los elementos mínimos están presentes; después de todo, también hay fronteras muy finas entre los diferentes géneros discursivos y poéticos. De esas excepciones está llena la literatura, afortunadamente.

Este topoema representa un dinamismo oscilante entre el binomio *tú-yo*, como una manera de hacer evidente el flujo necesario entre los opuestos. La estructura discursiva está compuesta por ocho sintagmas, cuatro de los cuales están dedicados al “*tú*” y cuatro al “*yo*”. La alternancia está dada por pares de enunciados, uno interrogativo y uno declarativo, cuyos verbos concentran la

identidad del interlocutor: vienes-vas, voy-vengo, vas-vienes y vengo-voy. Resalta la elocuencia de la composición, pues los extremos inicial y final proponen la identidad de los sujetos. El juego verbal invierte el sentido de la expresión en cada sintagma. Lo interesante del poema en términos de espacialidad se halla en la reiteración del adverbio “donde”, pues aparece sin alteración sintáctica en los ocho sintagmas. Una curiosidad más: las preposiciones iniciales contribuyen a la inversión del proceso semántico, esto es, a la traslación del sentido de los enunciados, a saber: de-a, a-de, a-de, de-a. Sin duda, estos mecanismos verbales aunados a la disposición espacial del discurso sobre la página permiten generar la percepción del desplazamiento en el espacio.

### **Nagarjuna**

Dividido en tres sintagmas y dos ejes, uno vertical y otro horizontal, el topoema se inscribe en el campo de la poesía figurativa que propicia una lectura no lineal. Según Octavio Paz, el topoema intenta mostrar la suspensión de la nada, *sunya*, “un cero pleno, ‘la vacuidad vacía de su vacuidad’ ”(1990: 796). Semejante intención se hace explícita al considerarse el nombre “del fundador del Madhyamaka, es decir, una de las tendencias principales del budismo Mahayana. Nagaryuna vivió entre el siglo II y el siglo III d. C y pasa por el autor de los Mulamadhyamaka-karika ( versos memoriales sobre la doctrina mediana) con los cuales se fijaron los principios de la Vía Mediana en el budismo” (Meyer-Minnemann, 1992: 1121) La Vía Mediana o Intermedia promueve que “las causas últimas son los *dharmas*” (Paz, 1996: 27), cuya actividad conforma la textura de lo que denominamos realidad. La característica esencial de los *dharmas* radica en que

“no tienen ser y tampoco no-ser [...] Todo, sin excluir al Buda mismo y a su doctrina, está vacío. Nagarjuna da un paso más: también la afirmación de la vacuidad universal es una afirmación vacua: no significa nada. La mirada recta del sabio descubre que la verdad es ‘la vacuidad libre de su vacuidad’. El vacío del vacío” (: 27). Estas consideraciones hacen del topoema en cuestión un *dharma* poético, cuya negación discursiva permite que la disposición en el espacio genere la suspensión del decir poético, cuyo sema básico radica en la figura del yo, un yo no condicionado, libre de las causas y constructor de sí mismo como presencia.

De acuerdo con el pensamiento de la doctrina mahayánica, en la acepción de la escuela de Nagarjuna, “desde el punto de vista de lo Absoluto las cosas no tienen existencia, mientras que desde el de lo Relativo, tienen un ser relativo” (Coomaraswamy, 1969: 172). De esta relación nace el Punto de Vista Medio, expuesto en los *Madhyamika Sutras*, cuyo autor postula las interrelaciones entre las dos Verdades, la absoluta y la relativa. En el fondo de la visión de Nagarjuna late la concepción del Nirvana como “aquello que no carece de nada, que no se adquiere, que no es intermitente y que no deja de serlo, que no está sujeto a la destrucción y no es creado, cuyo signo es la ausencia de signos y que trasciende por igual al No-ser y al Ser” (: 173). Es decir, no hay distinción entre una frontera y otra, sino una constante comunicación entre las dos entidades de las que participa una presencia. Así, el topoema “Nagarjuna” dice algo más que simplemente una disposición caprichosa en el espacio de la página, dice la proyección absoluta y relativa del “yo”, cuyos extremos están dados por “niego” y “ni” “ego”, lo que supone además el simbolismo de la verticalidad, asociado con la temporalidad, con lo absoluto, y de la horizontalidad, vinculado con la espacialidad, con lo relativo.

Esta lectura está fundada en la noción intemporal del carácter paradigmático de la lengua y en la visión espacial del eje sintagmático de la expresión lingüística, aunque ya sabemos que ambos se influyen recíprocamente en una dialéctica edificadora de sentido.

Según Klaus Meyer-Minnemann, la expresión “niego” “se puede entender como ‘yo no’” (1992: 1122), lo que reforzaría nuestra interpretación, considerando el eje vertical como lo absoluto, al cual le corresponde la inexistencia de las cosas; y el sintagma “ni ego” puede entenderse como “ni yo” (: 1122), lo que daría como resultado la doble negación que provocaría la suspensión de la presencia. En suma, es la negación duplicada de las cosas, del decir poético, la que genera el aspecto no condicionado de los fenómenos, de la realidad; en otras palabras, retomando la noción de *fenotexto* de Julia Krysteva, como realización poética en el acto de la lectura, el topoema adquiere su estatus fenoménico sólo cuando se niega como discurso y en la discursividad negada se autonombra como obra. De ahí la estrecha relación con la poética del espacio, pues la discursividad lingüística tiene su oponente en la composición visual sobre la página, sede de las mutaciones en el universo de la significación, que se traducen en la poética de Octavio Paz en el juego presencia/ausencia.

### **Ideograma de libertad**

En el ámbito de la poesía espacial, el ideograma o caligrama<sup>43</sup> juega un papel singular en la representación poética. En términos retóricos, el ideograma se identifica con el metagrafo, en tanto las “permutaciones atraen la atención sobre el

---

<sup>43</sup> Para Helena Beristáin, caligrama e ideograma lírico son sinónimos (2003: 318).

orden espacial” (Beristáin, 2003: 318). Ocurre de este modo en aquellos poemas que han sido diseñados con la intención de hacer corresponder el significado del discurso y la forma gráfica del mismo. Como ejemplo vale la pena recordar los ideogramas líricos de Apollinaire. En este tipo de poemas, “la disposición, la forma y las dimensiones de letras, palabras, líneas versales y signos de puntuación, permiten evocar una forma cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología, el significado lingüístico” (:318). Así lo vemos también en algunos poemas de José Juan Tablada. En el caso de Octavio Paz, es necesario reflexionar en torno al uso de los ideogramas o caligramas poéticos, pues, según hemos visto a lo largo de este estudio, sus influencias son muy diversas, considerando su formación en Occidente y en Oriente, lo que hace sumamente compleja su indagación filológica.

Para un acercamiento lúdico, “Ideograma de libertad” ha de verse bajo la óptica de la poesía espacial, cuyo rasgo esencial radica en el manejo activo, simbólico y discursivo del espacio, pues éste ha ganado significación al convertirse no sólo en el soporte material del poema sino sobre todo en su cuerpo, un cuerpo que emite significados –sentidos- porque también tiene atributos significantes – formas que dicen, ¿qué dicen?-. Desde esta perspectiva, el ideograma o caligrama adquiere una profunda función plástica, pues en ella reside su capacidad de articulación semiótica. En efecto, “ya en el ámbito literario, y si miramos con atención, resulta obvio que la diferencia entre un texto caligramático y otro que no lo es, se basa nada más ni nada menos que en el papel activo que adquiere el manejo del espacio en el primero, mientras que en el segundo lo espacial es de suyo neutro” (Vázquez Solano, 2008: 227). Ese dinamismo es resultado de la ruptura de

la linealidad del discurso lingüístico, de su transgresión sintáctica, en pro de una dimensionalidad enriquecida, cuyas fronteras colindan con la pintura y el dibujo, artes en algún momento y en algunas culturas implícitas en la escritura, por ejemplo en China y Japón. Quizá hay también en la obra de Octavio Paz una deuda significativa con Ernst Fenollosa y Ezra Pound a través de *El carácter de la escritura china como medio poético*, si consideramos la posibilidad de que el poeta haya conocido una edición de dicho volumen<sup>44</sup> antes de la concepción de *Topoemas* en 1968. No obstante, la preocupación por el espacio poético subsiste en la poesía posterior del poeta mexicano, como se puede constatar en “3 anotaciones/rotaciones”, en *Vuelta*, y “Jorge Guillén en forma de pájaro”, por mencionar un par de ejemplos.

En “Ideograma de libertad” prevalece una sintonía, una sincronicidad, entre la representación visual y el contenido lingüístico, tal como ocurre en la semiosis de los caligramas, pues en la construcción de éstos “la figuración plástica del poema será parte esencial, ya que se integrará al ritmo de la composición como un componente fundamental y no como un mero adorno” (Vázquez Solano, 2008: 229). Por eso Octavio Paz se refirió al topoema en cuestión como “una constelación semántica, en el sentido figurado y en el literal” (2002: 797). Semejante afirmación nos lleva a repensar el modo como se ha de abordar un poema de esa naturaleza, pues

---

<sup>44</sup> Es importante considerar que *El carácter de la escritura china como medio poético* apareció publicado en *Instigations* de Ezra Pound en Londres en 1920, y que existieron otras ediciones como la de 1936, bajo el sello de Stanley Nott, que probablemente pudo conocer con amplitud Octavio Paz.

Quizás, al enfrentarnos a un caligrama, lo más interesante sea que hayamos de percibirlo por medio de una lectura/mirada, por el hecho de estar frente a un texto híbrido; en el entendido de que lo híbrido no implica para nada una obra imperfecta; al contrario, posibilita la existencia de una metáfora del espacio, de un decir con alma de pintura, en donde no se sacrifica de ningún modo lo semántico ni lo lírico del poema. El signo poético se enriquece por la afinidad que se produce entre sonido y sentido, por el efecto evocador aportado por una red de juegos poético/rítmicos que descansan tanto en lo fónico como en lo icónico, plasmándose en la página en su especial modo de escritura (Vázquez Solano, 2008: 234).

Ese especial modo de escritura está constituido por una configuración espacial, por una perspectiva plástica, dinámica, de la poesía. Visto de este modo, la poesía moderna de Occidente y, por supuesto, la obra de Octavio Paz, bajo la mirada del presente estudio, vio renacer uno de sus modos de expresión más antiguos: el decir figurativo que la tradición retórica conoció con el nombre de versos ropálicos (Beristáin, 2003: 318). Un decir que adquiere la forma de un camino, de un sendero metapoético, donde la reflexión y la construcción del discurso siempre dice un texto en formación, en el sentido mallarmeano. En consecuencia, al enfrentarnos a “Ideograma de libertad” no podemos sino atisbar que ese andar por la plasticidad del poema se convierte muy pronto en un proceso de transformación discursiva, cuyo correlato es, sin duda, *anicca*, la transitoriedad del budismo primitivo.

Lo prodigioso de “Ideograma de libertad” es que une en una configuración espacial dos tradiciones: por un lado, la herencia mallarmeana del poema como constelación y, por el otro, la vertiente budista a través de la doctrina del Medio como vía de purificación. No olvidemos que el mismo Paz en sus comentarios a la

obra aludió a la relación del topoema con la imagen de la constelación, pues, siguiendo a Joan Corominas en su *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, nos recuerda que “sino es el duplicado semiculto de signo: señal celeste, constelación (*signum*)...” ( Paz, 2002: 797). Esta acepción hace posible establecer una relación genealógica con *Un coup de dés* de Mallarmé<sup>45</sup>, poema que siguió ocupando las reflexiones poéticas de Octavio Paz a lo largo de su obra. Lo interesante ahora es preguntarse cómo ha podido enlazarse la constelación, el macrocosmos, con el sino –destino- humano, microcosmos. Sin duda en ello ha tenido lugar la meditación sobre la existencia derivada del budismo.

Si recordamos que “la transitoriedad es la inexorable, fundamental y despiadada ley de toda existencia” (Coomaraswamy, 1969: 69), resulta claro que la poesía, como producto humano, también participa de ese fluir interminable. Desde la mirada budista, no habría un poema acabado, sino en constante proceso de construcción, un devenir perpetuo que adquiere sentido, presencia, existencia, por la intervención contingente del lector. Tal situación nos sumerge en la relación oscilatoria entre lo que es y lo que no es como discurso, es decir, en un punto medio que, dicho sea de paso, enriquece la obra artística. Ése es el punto de intersección entre la poética del espacio de Octavio Paz y el camino promovido por el budismo, pues “esta doctrina del Medio afirma que todo es una Transformación, un flujo sin comienzo (primera causa) ni fin; no hay un momento estático en que esta transformación alcance el estado de ser; apenas podemos concebirlo por los atributos del nombre y la forma cuando se ha transmigrado o cambiado en otra cosa” (: 70). En definitiva, la Vía Intermedia del budismo está presente en

---

<sup>45</sup> Esa genealogía ya ha sido sugerida por Klaus Meyer-Minnemann (1992: 1124).

“Ideograma de libertad”, donde los sintagmas “sino” y “si” y “no” se contraponen en un acto de suspensión del decir poético. Como lo ha visto Meyer-Minnemann, “el paso de ‘sí’ a ‘no’ y de ‘no’ a ‘sí’ puede ser entendido como la suspensión del enfrentamiento entre afirmación y negación, es decir, como *sunyata* según la doctrina del Madhyamaka, y de ahí como ‘libertad’”(1992: 1124). Desde esta perspectiva, hay que aceptar que “la paradoja búdica, afirmación-negación como principio del desasimiento del yo, estalla en un doble haz: *sino... no si... si no*” (Pont, 1991: 466). Doctrina del Medio, texto en formación y paradoja suspendida – para Rachel Phillips (1971)- son los nombres con que se ha llamado al mecanismo espacial que le ha permitido a Octavio Paz conformar *Topoemas*, aunque ese recurso, según hemos visto a lo largo del presente estudio, está presente en otras obras del poeta mexicano, tanto en poesía como en ensayo -*Corriente alterna* sería un buen ejemplo de este último género-.

El efecto plástico del topoema en cuestión ha sido resaltado también por Leticia Iliana Underwood (1990), para quien existe “un movimiento descendente de fractura y un movimiento ascendente de fusión”<sup>46</sup> (: 133). Ese movimiento permite la realización doble de *sino*, como constelación y como destino. Dicho de otro modo, el macrocosmos y el microcosmos encuentran su puente de comunicación en el juego lingüístico-espacial, lo que permite aseverar una vez más que “Ideograma de libertad” es, en efecto, un caligrama, en tanto el sentido formal coincide con el sentido lingüístico, de ahí la imperiosa necesidad de fundar un *topos* que convoque a la existencia, a la contingencia, al decir poético. Dinamismo de construcción podría llamarse a este acontecer estético, donde el lector se

---

<sup>46</sup> En el original: “a descending movement of fracture and an ascending movement of fusion”.

enfrenta a una paradoja en términos de representación: por un lado, la breve distribución espacial del topoema, por el otro, la enorme complejidad de sus alcances discursivos, pues hablar poéticamente de la Vía Media, del *dharma*, es, a todas luces, un esfuerzo mayúsculo, posible sólo a través de la configuración estética.

### **Monumento reversible**

Topoema de alta carga mítica, se edifica como una pirámide, como un lugar, siguiendo la forma de un templo que se mira a sí mismo, pues se extiende hacia arriba y hacia abajo, como si la imagen se duplicara en un estanque. Semejante construcción verbal supone ya un principio autoreflexivo del decir poético: es la imagen misma la que se interroga sólo para revelarnos la polidireccionalidad del espacio. En efecto, el espacio no es la prisión del tiempo rectilíneo, histórico, sino el lugar donde se dan cita la multiplicidad de los tiempos y los discursos. Sólo bajo esta óptica es posible pensar en la actualidad del mito y la poesía, en unión con el pensamiento lógico-científico que legitima los discursos de nuestro tiempo.

Dice Octavio Paz en sus notas: “la forma de este topoema alude a la de las pirámides escalonadas de Mesoamérica y a la de ciertos templos de India y el sudeste de Asia” (2002: 797). Nótese la filiación entre la arquitectura y la poesía, entre la configuración espacial y la configuración verbal. En “Monumento reversible” la lengua vuelve a ser un espacio de representación ideogramática, pues no hemos de olvidar que la escritura, a través de la historia, devino casi exclusivamente en la representación fónica del lenguaje verbal, a no ser por esas maravillosas excepciones que nos brinda la poesía, como *Topoemas*. Siendo una

síntesis de mito e historia, el poema une los tiempos a través del espacio de la reversibilidad cosmogónica: por un lado, los elementos naturales en perpetua transformación y, por el otro, el reconocimiento de la arquitectura como una manifestación humana que parte de las estructuras de la naturaleza, aunque, a veces, pretenda oponerse a ella.

En el topoema se entabla un diálogo entre el espacio y el tiempo. Si se concibe que “el tiempo irreversible es el tiempo histórico, profano, horizontal” (Yurkievich, 1973: 234), entonces la superación de la irreversibilidad temporal se realiza a través de la inclusión del tiempo mítico, que es por esencia ahistórico. Esta relación explica por qué la forma arquitectónica elegida corresponde a la pirámide, pues ella es la síntesis de la contemplación del tiempo por el espacio, una contemplación que parte de la comprensión de los ciclos naturales y que le recuerda al hombre que él y su mundo pertenecen a una sola omnipresencia creadora, cuyas vicisitudes están marcadas por la transformación de los seres y las cosas.

La forma de la pirámide escalonada tiene como punto de partida la distribución de los elementos naturales: tierra, agua, viento y fuego. En este sentido, “Los elementos simbólicos viento, agua y fuego aluden implícitamente al origen de todas las cosas, incluyendo aquéllas que permanecen con el paso del tiempo”<sup>47</sup> (Underwood, 1990: 135). Aquí permanencia no se opone a transformación; todo lo contrario, significa asumir un modo de existencia perenne bajo otros rostros, pero latente de acuerdo a su estado primigenio. Esa

---

<sup>47</sup> En el original: “The symbolic basic elements wind, water, and fire implicitly allude to the origin of all things, including those which withstand the passing of time”.

permanencia transformadora permite captar el juego verbal “MONUMENTO REVERSIBLE/AL TIEMPO IRREVERSIBLE”, donde la reversibilidad reside en la capacidad del tiempo mítico, ahistórico, para dotar de significado y sentido a las construcciones humanas, ya sean materiales o mentales. En función de este planteamiento, la arquitectura habla míticamente y le recuerda al hombre que su existencia transita en un orden cosmogónico.

En “Monumento reversible” los elementos gráficos que acompañan al texto también están cargados de simbolismo. Por ejemplo, “La línea contrapone la reversibilidad del tiempo mítico y la irreversibilidad del tiempo histórico” (Pont, 1991: 466). Los escalones, que corresponden en cada caso a un elemento natural, representan el ascenso y el descenso por los ejes mito/historia. Por supuesto, el nivel mítico se encuentra en el espacio inferior, como si se tratase de un subconsciente colectivo, y el nivel histórico se halla en el espacio superior, como correspondería a la conciencia. Sin embargo, la conciencia, es decir, la historia, a menudo olvida que pertenece a un sustrato mayor, esto es, el mito. Para Octavio Paz, mito e historia no se oponen, son complementos cuya unidad se realiza a través del arte y la poesía.

### **Cifra**

El punto culminante de *Topoemas* es “Cifra”. Poema de antítesis, condensa la relación opuesta y complementaria que rige al mundo. La presencia y la ausencia paciana se muestran en su relación dialéctica, de tal suerte que las diferencias se disipan. He aquí la comprensión de *sunyata*: el vacío y la plenitud.

En sus comentarios al poema, Octavio Paz nos recuerda que

[...] al principio esta palabra significó, en nuestra lengua, cero y no únicamente guarismo. El inglés *cipher* guarda todavía el significado original. Cifra viene del árabe *sifr* (cero, vacío) que no es sino 'la palabra sánscrita *sunya*, derivada de la raíz, *svi, to swell* [*hinchar, colmar, llenar*]. Nuestros ancestros, con un fino instinto de la naturaleza dialéctica de la realidad, frecuentemente usaron la misma raíz verbal para denotar los dos aspectos opuestos de una situación'<sup>48</sup>. (Edward Conze: *Buddhism.*) Cifra (vacío-lleno)-Calma" (2002: 797).

Nótese el juego verbal inaugurado por la oposición vacío/plenitud, que obedece a un hallazgo filológico, cuyo sema transita por cuatro lenguas: el inglés, el árabe, el sánscrito y el español. El sustrato semántico que da sentido al topoema tiene como eje conductor la identidad de los contrarios, cuya unidad discursiva se realiza en el espacio, un espacio dinámico, rotación pura de los sentidos del lenguaje. En efecto, la relación se reproduce en cada una de las posibles lecturas de "Cifra", por ejemplo en el sintagma: <<CALMA COMO CERO COMO COLMO COMO CIFRA COMO ...>> En este sentido, es posible crear otras identidades, como ocurre con "CALMA-COLMO" y "CERO-CIFRA". En función de estas posibilidades, los críticos han propuesto la edificación de diversas interpretaciones. En el caso de "COLMO-CALMA", Phillips refiere: "Esta relación parece indicar en esencia que la cifra que conduce hacia el Absoluto, sunya, es la unión de los contrarios, es decir la anulación de la paradoja" (1971: 202). Sin embargo, la unión está sostenida por la diferencia simbólica de los elementos, es decir, por el espacio

---

<sup>48</sup> En el original: "the sanskrit word *sunya*, derived from the root, *svi, to swell*. Our ancestors, with a fine instinct for the dialectical nature of reality, frequently used the same verbal root to denote the two opposite aspects of a situation".

que se genera primero a nivel retórico y después por la comunión nacida de la génesis de la imagen: superación del mundo fenomenológico por la transgresión del lenguaje.

El topoema crea un puente de significación entre la manifestación verbal y la expresión gráfica de la idea, pues la disposición de los vocablos sobre la página abre nuevos horizontes de interpretación, si consideramos que “En *Cifra*, las palabras son los brazos de una figura radiante que por rotación dibuja el cero, implícito en la raíz de <<cifra>>” (Yurkievich, 1973: 234). De este modo, el poema remite a su esencia: el silencio, la ausencia, el vacío. Hay en “Cifra” una visión radical de la composición poética, integrada por el signo y el espacio que lo contiene. Así es posible pensar que “El diseño circular impuesto por la lectura circular atrapa la atención del lector hacia un punto central, realzado por el tamaño y el trazo de la letra C, así como por su imagen simétrica inversa”<sup>49</sup> (Underwood, 1990: 138). El efecto simétrico de los vocablos aludidos, originalmente opuestos, propone precisamente la disolución de la diferencia, gracias a la recuperación del sentido visual y no menos significativo de la “C”, que bien puede ser llamada en este contexto “grafismo de contemplación”.

Para Octavio Paz, “Cifra” propone la conquista de *sunya*, ese “vacío lleno de plenitud” que constituye el estado Absoluto del budismo, de acuerdo a la siguiente fórmula: Vacío-lleno=calma. Esta orientación contenida en sus comentarios al poema, permite suponer la importancia de la visión espacial del topoema, pues “Se trata de una constelación giratoria o ideograma en rotación que

---

<sup>49</sup> En el original: “The circular pattern imposed by the circular reading draws the reader’s attention to a central point, enhanced by the boldness and size of the letter C and its reversed mirror symmetry” (Underwood, 1990: 138).

incide, una vez más, en la paradoja clave de *Topoemas*: la *Sunya* (el vacío) como receptáculo de la cifra cero, *colmo* y *calma* ópticas de la puridad búdica” (Pont, 1991: 466). Dicho de otro modo, en “Cifra” asistimos a un ritual del lenguaje, que tiene como escenario el espacio inminente de la significación, resultado de la confrontación y disolución de las diferencias, sólo para recordarnos que en el origen se encuentra la cifra más insondable, el cero, espacio de la emergencia del cosmos y centro de las mutaciones.

## Conclusiones

Heredera de la tradición poética moderna de occidente, la obra de Octavio Paz ofrece una multiplicidad de aspectos a indagar, entre los cuales la poética del espacio ha constituido el centro de las reflexiones en el presente trabajo. La investigación permitió dar cuenta del periodo de formación de la mirada espacial en la creación literaria del poeta mexicano, desde su encuentro con la obra de Martin Heidegger, con *El Ser y el Tiempo*, y el primer contacto con los poetas modernos en lengua española, inglesa y francesa. El periodo que va de 1935 a 1950 tuvo el rostro de una búsqueda insaciable por hallar los parámetros de una poesía universal y una voz propia que diera cauce a la inspiración poética. Sin duda, el diálogo con Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé y Apollinaire, entre otros poetas, ya sea a través de su obra o de la conversación plena, le permitió a Octavio Paz recibir el influjo de una literatura que construyera el puente entre la poesía y la historia, un puente que para la investigación es comprensible mediante la inclusión del espacio como centro creador y ordenador de la expresión poética. En este sentido, la hipótesis inicial, basada en la presencia del valor ontológico del lugar, al modo heideggeriano, en la

poesía y el ensayo del autor de *El arco y la lira*, se ha mantenido, dando pauta al análisis de su manifestación en las obras espaciales de la década de 1960.

La investigación ha permitido describir la manera como el acto de habitar, de valor ontológico, pudo devenir en la creación poética, a través de la fundación de una realidad multidimensional, potencializando los recursos de la composición formal y retórica. De este modo, en la poética del espacio de Octavio Paz conviven y se alternan los fragmentos textuales, los espacios en blanco, como totalidad y nulidad de significación, la descripción y la metáfora, como rasgos esenciales de la espacialización del discurso poético. Por supuesto, detrás de cada aspecto laten los ejes espaciales comunes de la obra paciana: la recuperación de la imagen del mundo mediante la convocatoria a la unidad discursiva de los elementos dispersos que integran el poema y la reflexión sobre el lugar en que se realiza el acto poético en el poema: la comunicación activa con el lector mediante el acto de la lectura, resultado de la semiosis en sus niveles retórico, descriptivo y formal.

La formación de la poética del espacio de Paz tiene sus registros primeros y más evidentes en las reflexiones desarrolladas en *El arco y la lira*, donde propone, entre otras cosas, que “la poesía es entrar en el ser” (2003a: 126) y “la sintaxis se apoya en un abismo” (: 104-105). Ambas declaraciones tienen su raíz en el aprendizaje derivado de la lectura de Heidegger y Mallarmé, de *El Ser y el Tiempo* y *Un coup de dés*, respectivamente. En el caso del primero, el poeta mexicano realiza, además de una lectura temporal del libro de Heidegger, una contemplación espacial de los atributos del ser: su necesidad de habitar el presente, de hallar un lugar para la realización del ente. En cuanto a la herencia de Mallarmé, asume como propia la noción de una escritura que transgrede la linealidad del discurso,

más cercano a la prosa, para inaugurar una expresión poética que reconstruya las relaciones entre la poesía, la música y la pintura, esto es, devolverle al poema su carácter hospitalario como manifestación del ser, cuya base común es el espacio. Por eso, la poética del espacio es doble: ontológica y poética. En este sentido, Heidegger y Mallarmé cohabitan la poesía de Octavio Paz.

Tanto en la poesía como en el ensayo, el poeta mexicano da cuenta de su visión del mundo, un mundo poblado de presencias que adquieren forma a través de los recursos retóricos, como la metáfora y el oxímoron, y de los recursos gráficos, como la escritura ideogramática y la composición dinámica y plástica del texto poético.

Ya sea en textos como *Blanco y Discos visuales* o en poemas sueltos, la obra de Paz encuentra su correlato espacial en la herencia poética de la modernidad: en las reflexiones poéticas de Mallarmé y, más tarde, de Blanchot, pero también en la experiencia de la apreciación arquitectónica y literaria de antiguas civilizaciones, como ocurrió con la contemplación de los templos budistas de la India y las pirámides de Mesoamérica, además de la revaloración de la escritura en su expresión gráfica e icónica. “Monumento reversible” es un ejemplo de esa meditación espacial y mítica que distingue en buena medida la poesía de Octavio Paz. El periodo que caracteriza la revelación del espacio poético va de 1966, el preámbulo a *Ladera este*, hasta 1968, con la aparición de *Topoemas*. La demarcación del periodo “espacial”, representa la cúspide de un movimiento que cruza la obra paciana. Por supuesto, la presencia de la poética del espacio está diseminada en los distintos libros, a veces en un ensayo sobre poesía, otras ocasiones en la presentación de una exposición pictórica.

De este modo, en el presente estudio, en el capítulo inicial, se ha pretendido explicar la manera como el espacio participa en la constitución de la revelación del ser, siguiendo las aportaciones de Martin Heidegger, cuyo eco resuena en el *Arco y la lira* de Octavio Paz, de tal suerte que el poeta mexicano con base en esta línea filosófica, utilizada como sustrato de sus reflexiones ontológicas, ha podido edificar una poética nacida de la búsqueda del ser y el espacio, como modo de acontecer del fenómeno poético.

En seguida, se abordó la problemática derivada de la comprensión del espacio desde la perspectiva de la modernidad, lo que implicó describir en un primer momento las relaciones entre la visión romántica del mundo y la poesía, considerando que esta comunicación permitió percibir la oposición con respecto a la visión fragmentaria de la poesía moderna, la cual representa un momento de crisis entre la facultad de representación del discurso poético y la comprensión del mundo, cuyo resultado es la desintegración de la *imago mundi*, la cual intentó restituir Octavio Paz, a través de la recuperación de la analogía, los mitos, la visión romántica y, por supuesto, el espacio de representación como una unidad de significación.

Posteriormente, en el capítulo “Poesía, modernidad y espacio” se describió el proceso de fundación de la poesía moderna a partir de las ideas de Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”, el cual hace referencia a la función de lo fugitivo y de lo transitorio que tiene la expresión del arte moderno, de tal manera que la modernidad hizo posible la relación complementaria entre la analogía y la ironía, cuyo rasgo esencial es el ejercicio de la crítica, una crítica nacida de la confrontación. Esa batalla reveló, según Octavio Paz, la palabra fundadora de la

poesía, la cual buscó sus propios mecanismos de representación en pos de lo bizarro, materialmente escenificado por la composición visual del poema. Ése es el sentido de los signos en rotación, de la dispersión del discurso poético sobre la página, como una parvada que se busca en lo transitorio y en la diseminación del vuelo.

En el capítulo “El poeta en el ambiente de la poesía moderna”, se ha intentado reconstruir el contexto histórico-poético que Octavio Paz ha vivido, desde la perspectiva de la iniciación en la composición formal, es decir, a través de la configuración del poema sobre la página. El aprendizaje del poeta mexicano inició con sus primeras lecturas de los poetas españoles de la generación del 27, como Aleixandre, Lorca y Alberti, así como la convivencia con el grupo *Contemporáneos* en México, tal es el caso de Villaurrutia, Pellicer, Gorostiza y Cuesta. Todos ellos le proporcionaron la visión de la poesía moderna de Occidente, sin olvidar las traducciones luminosas de Bernardo Ortiz de Montellano de “Miércoles de ceniza” y “La tierra baldía” de T. S. Eliot, en 1940. Poco a poco surgió en Octavio Paz la profunda necesidad de buscar su propia voz dentro de la tradición de la modernidad, como se puede constatar en sus primeras obras, como *Primeras letras*, *Entre la piedra y la flor*, *Raíz de hombre* y *Bajo tu clara sombra*. La búsqueda emprendida en ellas permite comprender con amplitud la reflexión y la crítica suscitada en la producción poética de Paz a partir de la relación entre la poesía y la historia, una relación que centró el ejercicio de la escritura en la revolución fragmentaria de la página, una fragmentación que también practicaron otros poetas modernos en lengua española, como Juan Ramón Jiménez en *Espacio* y José Gorostiza en “El semejante”, poema inconcluso que revela también la

preocupación formal, a nivel de composición espacial, del poeta en el contexto de la modernidad. En el caso de la poesía moderna francesa, los influjos están marcados por las figuras de Guillaume Apollinaire, con sus *Caligramas*, y Mallarmé, con *Un golpe de dados*, cuyas obras constituyen un eje ineludible en el estudio de la poesía espacial de Octavio Paz. El registro de la herencia francesa es perceptible, por ejemplo, en *El arco y la lira* y *Blanco*, en las reflexiones sobre la naturaleza del poema y la visión del mundo vertida sobre la página. La propuesta de Paz en torno a las vicisitudes de la modernidad fue la construcción de una topografía poética, concebida como un puente entre la poesía y la historia.

Dos figuras de la literatura francesa han sido claves para comprender la poética del espacio de Octavio Paz: Stéphane Mallarmé y Maurice Blanchot. En el caso del primero, la herencia residió en la confrontación de la lengua como modo de expresión poética, cuya reflexión se encuentra en “Crisis de verso” del autor de “Un golpe de dados”; en ella, se concibe al poema como un juego “seductor” que se realiza a partir de los fragmentos del verso, con el objetivo de generar un hallazgo “súbito”. Estas ideas encontraron su correlato en *Los signos en rotación*, donde Octavio Paz intenta descifrar la lógica de composición de “Un golpe de dados”, sobre todo a partir de la presencia lúdica de los blancos diseminados en la página, en relación con los fragmentos de escritura que, ciertamente, vencen el azar, por efecto de la correlación e intersección discursiva de cada una de las partes que integran el poema. En el caso de Blanchot, *El libro que vendrá* contribuyó a seguir la reflexión sobre el poema centrado en sí mismo, es decir, sobre la búsqueda de la esencia de la literatura por la literatura, de la obra por la obra. Como si se tratase de un punto ciego, la obra poética busca, incide y escudriña aquello que por

naturaleza es elusivo: la esencia del poema. Como resultado de ese movimiento, aparece el espacio en toda su dimensión, espacio significativo que habla por la obra en su ausencia. Así lo asimila Paz cuando afirma que “la escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia” (2003a: 270). La presencia de la Nada de Mallarmé del “Soneto en ix” y del silencio de la obra de Blanchot encontraron en Paz la visión del espacio, un espacio emergente de significación, donde la noción de la obra abierta tiene sentido en el universo de la poesía moderna de Occidente, como un mecanismo de construcción espacial del poema.

A nivel retórico, la imagen poética concentra también la confrontación espacial del proceso de significación, en dos niveles según Paz en *El arco y la lira*, como totalidad de la composición poética y como fundamento de las figuras retóricas a partir del principio de contradicción semántica, como ocurre con la metáfora y el oxímoron. La noción de imagen correspondió también a un momento de búsqueda de la poesía francesa moderna, así lo podemos constatar en la obra de Baudelaire, Mallarmé y Apollinaire, para quienes develar las imágenes del sueño y del inconsciente constituyó una manera de hacer presente la poesía (Raymond, 2002). Desde el punto de vista de la composición formal resalta la utilización del metagrafo, esa figura de construcción que afecta la forma gráfica del lenguaje (Beristáin, 2003: 318), la cual le permitió a Octavio Paz, en un primer momento, sumergirse en los mecanismos de articulación del poema en prosa, y después en el diseño del poema visual, plástico, combinando los recursos de la pintura y la caligrafía. En cuanto al uso de la imagen como sinónimo de figura retórica, la espacialidad está centrada en el principio de contradicción, explicado por Paz a partir de las ideas de Stéphane Lupasco (1968): la oposición genera la energía y la

imagen. Precisamente, la oposición inaugura el espacio de la construcción del sentido, es decir, de la significación, lo que permite generar los vacíos necesarios para la participación lúdica del lector durante el proceso de la lectura, situación que refuerza la idea paciana de que la obra poética descansa sobre la ausencia, vista también como espacio de recreación del decir poético.

La relación entre poesía e historia alcanzó su nivel más representativo en la descripción de los lugares que fungieron como escenarios de la emergencia poética, cuyo ejemplo más notable es la ciudad. En efecto, la poesía moderna de Occidente se construyó también como un reflejo del nacimiento de la ciudad moderna, con su multiplicidad de calles, plazas y edificios. Sin duda, los alcances de ese nuevo escenario de meditación hicieron posible, en un primer momento, la integración de los lugares urbanos en la descripción poética y, posteriormente, la búsqueda de espacios mítico-poéticos, como ocurrió con la presencia de la tradición prehispánica e hindú en diversos poemas pacianos: “Nocturno de San Ildefonso”, “Ciudad de México” y “Pasado en claro”, por citar algunos ejemplos. En este sentido, la relación entre poesía y arquitectura se vio fortalecida a la luz de la experimentación formal, a la manera del metagrafo; por ello, una de las técnicas de composición más utilizadas por Octavio Paz fue el simultaneísmo, que permite la yuxtaposición de espacios en la expresión poética. En suma, la poesía espacial de Octavio Paz es la continuidad de un largo proceso por hallar, a través de nuevos recursos de composición, la expresión poética de la vida moderna, que tuvo como centro de gravedad la imagen de la ciudad.

Uno de los poemas más emblemáticos de la poética del espacio de Octavio Paz es *Blanco*, el cual ha sido abordado a partir de sus relaciones con el mandala de

tradición tántrica y el influjo de Mallarmé desde la perspectiva del poema-constelación. Resalta en la configuración del poema la propuesta de una meditación dirigida a través del espacio de la página, siguiendo las directrices simbólicas del *Hevajra Tantra*. Se trata sin duda de una arquitectura del lenguaje, cifrada sobre la base de los recursos de la diseminación plástica del discurso poético: un ars combinatoria que produce una lectura múltiple del poema. La espacialidad de *Blanco* es el resultado de la percepción del poema como un cuerpo, de ahí la necesidad de utilizar elementos tipográficos que anuncian la inminencia de la significación, en términos de lo que constituye un metagrafo: expresión física del poema por obra de la configuración espacial.

Otro tanto ocurrió con *Discos Visuales* y *Topoemas*, los cuales datan de la misma época: 1968. En el caso del primero, asistimos a la puesta en escena de las posibilidades discursivas de la lengua poética y de la lengua pictórica, pues el volumen ha sido confeccionado en coautoría con Vicente Rojo, en lo que se refiere a la visión plástica de los poemas, los cuales oscilan entre el diseño y la pintura. Ese experimento centró la reflexión poética en la noción de obra abierta y en la perspectiva surrealista del poema-objeto. Se trataba de hacer surgir el poema en el acto mismo de la lectura, utilizando como hilo conductor el movimiento circular, unido según Phillips (1976: 218) al mito del eterno retorno. Ciertamente, la linealidad del discurso ha sido abolida, como abolida fue la lectura lineal de la obra poética. En efecto, “Juventud”, “Pasaje”, “Concorde” y “Aspa” inauguran un diálogo creador con sus posibles lectores, pues por ellos transita en toda su dimensión el proceso de significación del poema, basado sin duda en la idea de Paul Eluard, según la cual “Es más poeta quien inspira que quien está inspirado” (Breton y

Eluard, 2003: 80). La comunicación poética se realiza, como ocurrió también con el concretismo brasileño, a partir del espacio de la página, actor activo de la configuración poética. En suma, se trata de un arte participativo y multidimensional, es decir, espacial. En lo que se refiere a *Topoemas*, la relación con la poesía concreta es más evidente, así como la presencia de los valores metafísicos del hinduismo y el budismo, por supuesto, desde una perspectiva poética. El uso del metagrafo es una constante en este conjunto de poemas que se propone una radicalidad de la forma y del discurso, pues en cada uno de ellos existe la oposición entre la profundidad de la significación y la brevedad de la escritura. El resultado de semejante combinatoria es la emergencia de un dinamismo, el cual ha sido inaugurado por la ruptura de la linealidad del discurso lingüístico, es decir, se trata de una transgresión que alcanza a configurar una semiosis muy próxima al decir propio de las artes visuales, donde interviene sobremanera la disposición gráfica de sus elementos constitutivos, elementos que son al mismo tiempo semas, núcleos significantes que buscan y se buscan durante el proceso de la lectura, fincada en la configuración de la totalidad simbólica.

La poética del espacio en la obra de Octavio Paz, como otras poéticas occidentales del siglo XX, enfrentó el drama de la representación en el contexto de la modernidad: representación simbólica de una época que se niega perpetuamente a través de la crítica, pero que al mismo tiempo busca la unidad entre la poesía y la historia, cuyo resultado es la afirmación de sí misma a través de los recursos del espacio, como el lugar de construcción de las presencias. En efecto, la pregunta por la esencia y función de la poesía formulada a lo largo de *El arco y la lira*, tiene su punto más álgido en términos de representación y espacialidad en *Los signos en*

*rotación*, esa reflexión que busca atar el sentido de la configuración de la poesía moderna, cuyos accidentes, en el caso de Octavio Paz, dieron origen a una obra que hoy puede ser comprendida también desde la perspectiva de la poética del espacio.

En suma, el estudio permitió describir y explicar la función del espacio en la poesía de Octavio Paz, un espacio concebido como agente de la creación poética, porque nace con una visión ontológica, de búsqueda y restitución del ser del hombre, a través de los recursos formales y retóricos que la poesía moderna de occidente le proporcionó al poeta: el uso del verso libre hasta su fragmentación, la incorporación de los juegos tipográficos –combinación de tipos y tamaños de letras, así como la inclusión de colores: rojo, negro, blanco-, la adecuación de técnicas de composición plástica –en el caso del simultaneísmo, el cual se aproxima al *collage* si se percibe su función sintética en la apreciación visual-, el trabajo colaborativo en el ámbito de la pintura –piénsese en *Discos visuales*-, la visión estructuralista, como lo demostró Culler<sup>50</sup> (1978), que fue una base común de la literatura occidental, en poesía y prosa, la cual derivó en una reflexión sobre las capacidades de composición de la obra literaria. El espacio, como lo concibió Paz, es algo más que la página en blanco, en su sentido material, es el inicio del proceso de meditación y contemplación del “ser”, en el sentido de Heidegger, lo cual es posible preguntándole al poema por su sentido como expresión plena del hombre: esa pregunta es también la formulación del silencio, de la ausencia de la palabra por la palabra. A ello se debe que Paz haya encontrado en las culturas de Oriente el camino para pensar poéticamente en el “ser”, pues el budismo y el hinduismo a través de sus doctrinas de la contemplación le permitieron hallar el punto en el cual

---

<sup>50</sup> Véase la “Introducción” de este mismo trabajo.

lo pleno y lo vacío son susceptibles de convivir en el poema, tal es el caso de *Blanco* y *Topoemas*, donde la técnica de composición del *mandala* y la oposición vacío-plenitud, respectivamente, dieron pauta a la construcción plástica de ambas obras. En otras palabras, la poética del espacio de Octavio Paz es una poética de la restitución del “ser”, un esfuerzo por evidenciar la relación dialógica entre la nada y la existencia, entre el silencio y la palabra, cuyo resultado es la edificación de una obra que es también un camino, un lugar, para habitar el lenguaje y sus presencias.

## Bibliografía

AA. VV. (1995). *Octavio Paz. Blanco. (Presentación en El Colegio Nacional el 6 de abril de 1995)*. México: El Colegio Nacional.

ARNHEIM, Rudolf (2000). *El quiebre y la estructura, veintiocho ensayos*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.

BACHELARD, Gaston (2002a). *La poética de la ensoñación*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ 2002b *La poética del espacio*. México: FCE.

BAUDELAIRE, Charles (1971). Le peintre de la vie moderne. En *Écrits sur l'Art 2*. Paris: Editions Gallimard et Librairie Générale Française.

BARTHES, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2000). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2001). *S/Z*. México: Siglo XXI.

BÉGUIN, Albert (1996). *El alma romántica y el sueño*. México: FCE.

BENAVIDES, Manuel (1979). Claves filosóficas de Octavio Paz. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 343-345, enero-marzo, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.

BENJAMIN, Walter (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (tercera edición). Barcelona: Península (Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque).

\_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca (Traducción de Andrés E. Weikert).

BERISTÁIN, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

BERMAN, Marshall (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores (Traducción de Andrea Morales Vidal).

BEUCHOT, Mauricio (1997). *Tratado de hermenéutica analógica* (segunda edición). México: UNAM-ITACA.

BLANCHOT, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.

\_\_\_\_\_ (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós (col. Básica no. 56).

BLOCK de BEHAR, Lisa (1994). *Una retórica del silencio (Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria)* (segunda edición). México: Siglo XXI.

BRADU, Fabienne (2004). *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*. México: UNAM-Universidad Veracruzana.

BRETON, André (1969). *Entretiens*. Saint-Amand : Gallimard.

BRETON, André; y ELUARD, Paul (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela.

CAPISTRÁN, Miguel (1994). *Los contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA (col. Lecturas Mexicanas No. 93, Tercera Serie).

CENDRARS, Blaise (2003). *Prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia y Panamá o las aventuras de mis siete tíos*. Madrid: Visor Libros (edición bilingüe).

CHEVALIER, Jean; y, GHEERBRANT, Alain (1999). *Diccionario de los símbolos* (sexta edición). Barcelona: Herder.

CHUMACERO, Alí (1996). Sobre la poesía de Octavio Paz. En *Los momentos críticos*. México: FCE (col. Letras Mexicanas).

CIRLOT, Juan Eduardo (1998). *Diccionario de símbolos* (tercera edición). Madrid: Siruela.

COLLOT, Michel (1987). L'espace des figures. En *Littérature, Espaces et chemins*, no. 65, Février, France.

COOMARASWAMY, Ananda (1969). *Buddha y el Evangelio del Budismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós (col. Ciencia e Historia de las Religiones).

CORREA, Alicia (2003). *La generación de Taller y su revista*. México: UNAM (tesis doctoral).

COSTA, Horacio (2000). *Mar abierto (Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana)*. México: FCE-UNAM.

CULLER, Jonathan (1978). *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

DASILVA, Xosé Manuel (2006). Octavio Paz transcrito por Haroldo de Campos: de *Blanco a Transblanco*. En *TRANS* no. 10, pp. 23-40.

ECO, Umberto (1999). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.

ELIADE, Mircea (1999a). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1999b). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós (col. Orientalia no. 57).

\_\_\_\_\_ (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós (col. Orientalia no. 69).

ELIOT, T. S. (2000). *Ensayos escogidos*. México: UNAM (col. Poemas y ensayos, selección y prólogo de Pura López Colomé).

ESCOUBAS, Éliane (2008). Parcours de la topologie dans l'oeuvre de Heidegger. *Le Temps Modernes*, no. 650, juillet-octobre, pp. 158-173.

FEIN, John M. (1972). La estructura de 'Piedra de sol'. En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, enero-marzo, Pennsylvania, USA.

FENOLLOSA, Ernest; y POUND, Ezra (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor (introducción y traducción de Mariano Antolin Rato).

FLORES, Ángel (comp.) (1974). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

FRANCO, Jean (1974). El espacio. En Flores, Á. (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós (col. Pensamiento Contemporáneo no. 15).

\_\_\_\_\_ (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós (col. Studio no. 126).

\_\_\_\_\_ (1998a). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós (col. Studio no. 127).

\_\_\_\_\_ (1998b). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos (col. Metrópolis).

GAOS, José (1996). *Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger*. México: FCE.

GENETTE, Gérard (1966). Espace et langage. En *Figures I*. Paris : Éditions du Seuil (col. Points).

\_\_\_\_\_ (1969). La littérature et l'espace. En *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil (col. Points).

GIMFERRER, Père (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama (col. Argumentos no. 59).

GODOY, Iliana (1999). Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán. En Lapoujade, M. N. (coord.), *Espacios imaginarios*. México: UNAM.

GODWIN, Joscelyn (2000). *Armonías del cielo y de la tierra*. Barcelona: Paidós (col. Orientalia no. 71).

GONZÁLEZ, César (1982). *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: UNAM-IIF (col. Cuadernos del Seminario de Poética no. 7).

\_\_\_\_\_ (1994). *La música del universo*. México: UNAM-IIF.

\_\_\_\_\_ (2001). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM-IIF.

\_\_\_\_\_ (2003). *Música congelada. Mito, número, geometría*. México: Ubari Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2004). *La polis. Ensayo sobre el concepto de ciudad en Grecia antigua*. México: UNAM-IIF.

GONZÁLEZ, Javier (1990). *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*. México: FCE.

GOROSTIZA, José (2000). *Poesía completa*. México: FCE (col. Letras Mexicanas, nota y recopilación de Guillermo Sheridan).

GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

HEIDEGGER, Martín (1992). *Arte y poesía*. México: FCE (col. Breviarios no. 229).

\_\_\_\_\_ (2000). *El ser y el tiempo*. México: FCE (traducción de José Gaos).

\_\_\_\_\_ (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal (Traducción de Eustaquio Barjau).

HOZVEN, Roberto (1994). *Octavio Paz. Viajero del presente*. México: El Colegio Nacional.

KOO PARK, Kwang Yeul (1988). *Octavio Paz: el poeta de "sunyata"*. México: UNAM-FFyL (Tesis doctoral).

KRAUZE, Enrique (2000). La soledad del laberinto. En *Letras Libres*, año II, no. 22, México.

LAFER, Celso; y CAMPOS, Haroldo (1996). Conversación sobre Octavio Paz. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 558, diciembre, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

LANDA, Josú (1996). *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: UNAM-FFyL.

LAPOUJADE, María Noel (coord.) (1999). *Espacios imaginarios*. México: UNAM.

LOTMAN, Iuri M. (1988). Composición de la obra artística verbal. En *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo (col. Fundamentos 58, traducción de Victoriano Imbert).

LUPASCO, Stéphane (1968). *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*. Madrid: Ediciones Guadarrama (traducción de J. D. Martín Velasco).

MAGIS, Carlos H. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México (col. Estudios de Lingüística y Literatura no. VII).

MALLARMÉ, Stéphane (1993). *Variaciones sobre un tema*. México: Vuelta-Heliópolis (col. Las ínsulas extrañas, traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal).

\_\_\_\_\_ (2000). *Blanco sobre negro*. México: Losada-Océano (selección e introducción de Raúl García, traducción de Manuel Dávila).

\_\_\_\_\_ (2003). *Poesías*, seguidas de *Una tirada de dados*. Madrid: Hiperión (col. Poesía no. 449, traducción de Francisco Castaño, edición bilingüe).

MALPARTIDA, Juan (1991). La voz fundamental. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 487, enero, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

MEDINA, Rubén (1999). *Autor, autoridad y autorización*. México: El Colegio de México.

MEYER-MINNEMAN, Klaus (1992). Octavio Paz: Topoemas. Elementos para una lectura. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, no. 2, El Colegio de México, México, pp. 1113-1134.

MILÁN, Eduardo (1994). Tensión del decir en *Blanco* de Octavio Paz. En *Resistir: Insistencias sobre el presente poético*. México: CNCA.

MORGAN, William A. (1976). *The concept of modernidad in the essays of Octavio Paz*. Michigan: University of Pittsburgh-University Microfilms International Michigan (tesis doctoral).

MURILLO GONZÁLEZ, Margarita (1987). *Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México: UNAM-IIF.

NAVARRO, Tomás (1956). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Syracuse University Press.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío (1998). Sor Juana y la arquitectura sagrada. En Buxó, José Pascual; y Calderón, Mario (editores), *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana*. México: BUAP-MLM.

ORTIZ de MONTELLANO, Bernardo (1995). *Sueños. Una botella al mar*. México: UNAM, IIF-CEL (edición y prólogo de María de Lourdes Franco Bagnouls).

PALAZÓN, María Rosa (1991). La imaginación y lo inconsciente. En *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. México: UNAM.

PAREDES, Alberto (2000). *La poesía de cada día. Un viaje al modernismo brasileño*. México: UNAM.

PASTÉN B., J. Agustín (1999). *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*. Madrid: Editorial Pliegos.

PAZ, Octavio (1966). Poesía en movimiento. En Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; y Aridjis, Homero, *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1968). *Discos visuales*. México: Era.

\_\_\_\_\_ (1971a). *Renga*. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1971b). *Topoemas*. México: Era.

\_\_\_\_\_ (1974). *Teatro de signos/Transparencias* (segunda edición). Madrid: Fundamentos (col. Espiral, selección y montaje de Julián Ríos).

\_\_\_\_\_ (1983). *El arco y la lira*. México: FCE (col. Lengua y estudios literarios).

\_\_\_\_\_ (1985). *Pasión crítica*. México: Seix Barral (col. Biblioteca Breve no. 664, prólogo, selección y notas de Hugo J. Verani).

\_\_\_\_\_ (1989). *Semana de autor*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana (edición de Enrique Montoya Ramírez).

\_\_\_\_\_ (1991). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_ (1992). *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_ (1995a) *Blanco/Archivo Blanco*. México: Ediciones del Equilibrista-El Colegio Nacional (edición de Enrico Mario Santí).

\_\_\_\_\_ (1995b). *Los privilegios de la vista I (Arte Moderno Universal)*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 6).

\_\_\_\_\_ (1995 c). *Fundación y disidencia (Dominio hispánico)*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 3).

\_\_\_\_\_ (1996). *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México: FCE (Obras completas 10).

\_\_\_\_\_ (1998). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1999a). El llamado y el aprendizaje. En *Letras Libres*, año I, no. 4, México.

\_\_\_\_\_ (1999b). *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. México: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1999c). *Miscelánea I (Primeros escritos)*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 13).

\_\_\_\_\_ (2002). *Obra poética (1935-1988)*. México: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2003a). *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: FCE (Obras Completas 1).

\_\_\_\_\_ (2003b). *Excursiones/IncurSIONES (Dominio extranjero)*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 2).

\_\_\_\_\_ (2003c). *Generaciones y semblanzas (Dominio mexicano)*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 4).

\_\_\_\_\_ (2003d). *Los privilegios de la vista II, Arte de México*. México: FCE-Círculo de lectores (Obras Completas 7).

PEZZONI, Enrique (1974). Discos visuales. En Flores, Ángel, *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

PHILLIPS, Rachel (1971). *Topoemas: la paradoja suspendida*. En *Revista Iberoamericana* no. 74, enero-marzo, vol. XXXVII, Universidad de Pittsburg, E. U., pp. 197-202.

\_\_\_\_\_ (1976). *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. Madrid: FCE.

PIMENTEL, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.

PONIATOWSKA, Elena (1998). *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. México: Plaza & Janés.

PONT IBÁÑEZ, Jaume (1991). *Visión y forma del espacialismo en Octavio Paz: Topoemas*. En *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*, Vervuert Verlagsgesellschaft, España, pp. 461-472.

POUND, Ezra (2001). *El artista serio y otros ensayos literarios*. México: UNAM (col. Poemas y ensayos, traducción, selección y prólogo de Federico Patán).

POUST, Alice (1979). Blanco: energía de la palabra. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 343-345, enero-marzo, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.

PRADA OROPEZA, Renato (1999). *Literatura y realidad*. México: FCE-UV-BUAP.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1983). La ciudad surrealista. En Bonet Correa, Antonio (coord.), *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra.

RAYMOND, Marcel (2002). *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.

REYES, Alfonso; PAZ, Octavio (1999). *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. México: FCE-Fundación Octavio Paz (edición de Anthony Stanton).

RICOEUR, Paul (1980). Metáfora y nueva retórica. En *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa-Cristiandad.

ROJAS GUZMÁN, Eusebio (1979). *Reinventando la palabra. La obra poética de Octavio Paz*. México: Costa-Amic Editores.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1986). Introducción: la obra poética de Juan Ramón Jiménez. En Jiménez, Juan Ramón, *Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre.

SANTÍ, Enrico Mario (1997). *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: FCE.

SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya (1989). *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México: FCE (col. Vida y pensamiento de México).

SCHNEIDER, Luis Mario (1974). Historia singular de un poema de Octavio Paz. En Flores, Ángel (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

SEGOVIA, Tomás (1990). *Trilla de asuntos (Ensayos II)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (col. Cultura Universitaria no. 51, Serie Ensayo).

SERRANO CARRETO, Pedro Francisco Enrique (1998). *Ética y estética en la poesía de la modernidad: T. S. Eliot y Octavio Paz*. México: UNAM (tesis doctoral).

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

SICILIA, Javier (1999). Entrevista con Mauricio Beuchot. En *Letras Libres*, año I, no. 12, México.

STANTON, Anthony (2001a). *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: Ediciones Sin Nombre-CONACULTA (col. La Centena).

\_\_\_\_\_ (2001b). Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLIX, no. 1, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México.

TERESA OCHOA, Adriana María de (2005). *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*. México: UNAM (tesis doctoral).

TOLMAN, Jon M. (1982). The Context of a Vanguard: Toward a Definition of Concrete Poetry. En *Poetics Today*, vol. 3, no. 3, (Summer), Duke University Press, pp. 149-166. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1772395>. [Consulta: 9 julio 2009]

TOMASINI, Alejandro (1999). Espacios imaginarios y desarrollo histórico. En Lapoujade, María Noel (coord.), *Espacios imaginarios*. México: UNAM.

ULACIA, Manuel (1996). Octavio Paz en México. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 549, marzo, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

\_\_\_\_\_ (1999). *Un árbol milenario*. España: Galaxia-Gutenberg.

UNDERWOOD, Leticia Iliana (1990). Poetry as spatial art: 'Topoemas' by Octavio Paz. En *The American Journal of Semiotics*, vol. 7, no. 1/2, pp. 125-143.

UPANISADS (2001). *Upanisads* (tercera edición). Madrid: Siruela (col. El árbol del paraíso, no. 3, prólogo de Raimon Panikkar, edición y traducción de Daniel de Palma).

VÁZQUEZ SOLANO, Claudio (2008). Fuerzas naturales: acerca de la escritura y el ritmo en un poema de Vicente Huidobro. En *Boletín de Filología*, tomo XLIII, no. 2, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 221-237.

VERA, Luis Roberto (2003). *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*. México: BUAP-FFyL.

VERANI, Hugo J. (1997). *Bibliografía crítica de Octavio Paz*. México: El Colegio Nacional.

VILLAR, Arturo del (1979). De 'Espacio' a 'Piedra de sol'. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 343-345, enero-marzo, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.

XIRAU, Ramón (1970). *Octavio paz: el sentido de la palabra*. México: Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_ (1973). Octavio Paz: Image,Cycle, Meaning. En Ivask, Ivar (editor), *The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

\_\_\_\_\_ (1995). 'Trivio' de Octavio Paz. En *Poesía Iberoamericana Contemporánea*. México: CNCA (col. Lecturas Mexicanas, 3<sup>a</sup>. Serie no. 100).

YLIZARRITURRI, Diana (1999). Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas. En *Letras Libres*, año I, no. 7, México.

YURKIEVICH, Saúl (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Editorial Losada.

\_\_\_\_\_ (1973). La topoética de Octavio Paz. En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (1974). Topoemas. En Flores, Ángel (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

ZRID, Gabriel (2001). Recuento de Octavio Paz. En *Letras Libres*, año III, no. 28, México.

ZAMBRANO, María (1993). *El hombre y lo divino*. México: FCE (col. Breviarios no. 103).

---

(2002). *Filosofía y poesía*. México: FCE.

ZIMMER, Heinrich (2001). *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: Ediciones Siruela (col. El Árbol del Paraíso no. 1).

ZUBIRI, Xavier (1996). *Espacio. Tiempo. Materia*. España: Alianza-Fundación Xavier Zubiri.