



## S O C I O S Y S U S C R I P T O R E S

EL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA se organizó en 1938 con el fin de incrementar el estudio de la Literatura Iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la *Revista Iberoamericana*, por lo menos tres veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos –en el idioma original y en traducción inglesa–, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congreso cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *diez dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *tres dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *quince dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscriptor corriente, cuya cuota anual es de *siete dólares* y de sólo *tres dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscriptor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La *Revista Iberoamericana* se envía a los socios de número y a los suscriptores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscriptores Protectores* reciben, además de la Revista, las otras publicaciones que vayan saliendo, tales como los *Clásicos de América* y las *Memorias*. Los nombres de los *Protectores* se publican en la *Revista Iberoamericana* al fin de cada año.

### I N V I T A C I O N

El Instituto invita cordialmente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan, ora socios, ora PROTECTORES de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, por adelantado, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto de la señora Gloria Ward –CL-1617, University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U. S. A.–, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto*.

### C U A T R O N Ú M E R O S P O R A Ñ O

A partir de 1970 la *Revista Iberoamericana* se publicará cuatro veces al año, en vez de dos y tres, como se ha hecho hasta ahora.

Los manuscritos deberán ser enviados al Director, en original y una copia, antes de las siguientes fechas: 1° de noviembre, para el primer número (enero-marzo); 1° de enero, para el segundo número (abril-junio), 1° de abril, para el tercer número (julio-septiembre) y 1° de septiembre, para el cuarto número (octubre-diciembre).

LA DIRECCION

# Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional de  
Literatura Iberoamericana*

Vol. XXXVII

Enero-Marzo de 1971

Núm. 74

PATROCINADA POR LA UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

DIRECTOR

ALFREDO A. ROGGIANO, C.L. 1617, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh  
13, Pennsylvania, U.S.A.

SECRETARIO-TESORERO

JULIO MATAS, C.L. 1617, University of Pittsburgh, Pittsburgh  
13, Pennsylvania, U.S.A.

JEFE DE CANJE

LILIAN S. DE LOZANO

COMISIÓN EDITORIAL (1969-1971)

Fernando Alegría, Stanford University, Palo Alto, California.  
Fred P. Ellison, University of Texas, Austin, Texas.  
Seymour Menton, University of California, Irvine, California.  
Emir Rodríguez Monegal, Yale University, New Haven, Connecticut.  
Guillermo Sucre, University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pa.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE  
LITERATURA IBEROAMERICANA



MESA DIRECTIVA  
(1969-1971)

PRESIDENTE

Renato Rosaldo, *University of Arizona, USA*

VICEPRESIDENTES

Robert R. Anderson, *University of Arizona, USA*  
Kurt L. Levy, *University of Toronto, Toronto, Canadá*

VOCALES

Francisco Monterde, *Academia Mexicana de la Lengua, México*  
Estuardo Núñez, *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú*

SECRETARIO-TESORERO EJECUTIVO

Julio Matas, *University of Pittsburgh, Pa., USA*

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alfredo A. Roggiano, *University of Pittsburgh, Pa., USA*

## REVISTA IBEROAMERICANA

### PROPOSITOS

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Su director y asesores quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal adoptado por nuestro Instituto: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Reflejará en sus páginas una clara imagen de la literatura y del pensamiento de Iberoamérica.

### NORMAS EDITORIALES

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por su Director, quien será asesorado por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

Se recomienda que en los manuscritos de artículos, notas y reseñas presentados para su publicación se sigan las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

Los manuscritos deben ser enviados al Director, en original y copia. En caso de no ser aceptados para su publicación, sólo se devolverá el original si el autor envía el sobre con el correspondiente importe en estampillas o sellos de correos de U.S.A.

La reproducción de cualquier trabajo publicado en la R.I. deberá ser autorizado por el Director.

### CANJE Y SUSCRIPCIONES

Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Jefe de Canje, y a tal efecto se ruega dirigirse a: LILLIAN S. LOZANO, Department of Hispanic Langs., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A. Todo lo referente a SUSCRIPCIONES, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretaría-Tesorería 1617 C.L., y a tal efecto se ruega escribir a: MRS. GLORIA WARD, Department of Hispanic Langs., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A.

SOCIOS PROTECTORES

U.S.A.

## SUMARIO

	<i>Pág.</i>
Desplegado, en papel púrpura. “La Arboleda” de Octavio Paz	
JULIO CORTÁZAR, 720 Círculos ... ..	13
Seis cartas de Carlos Fuentes a Octavio Paz ... ..	17
RAMÓN XIRAU, El Hombre: ¿Cuerpo o no-Cuerpo? ... ..	29
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, Relectura de <i>El Arco y la Lira</i> ... ..	35
GUILLERMO SUCRE, La Fijeza y el Vértigo ... ..	47
SAÚL YURKIEVICH, Octavio Paz, Indagador de la Palabra ... ..	73
MANUEL DURÁN, La Huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz ... ..	97
KLAUS MÜLLER-BERGH, La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta ... ..	117
JOSÉ EMILIO PACHECO, Descripción de “Piedra de Sol” ... ..	135
JEAN FRANCO, ¡Oh Mundo por Poblar, Hoja en Blanco! ... ..	147
ROBERTA SEABROOK, La Poesía en Movimiento: Octavio Paz ... ..	161
RUTH NEEDLEMAN, Hacia Blanco ... ..	177
GRACIELA PALAU DE NEMES, Blanco de Octavio Paz: Una Mística Espacialista	183
RACHEL PHILLIPS, Topoemas: la Paradoja Suspendida ... ..	197
JUDITH GOETZINGER, Evolución de un Poema: Tres Versiones de “Bajo tu clara sombra” ... ..	203
EMILIO CARBALLIDO, Crónica de un Estreno Remoto ... ..	233
LUIS LEAL, Octavio Paz y la Literatura Nacional: Afinidades y Oposiciones ...	239
RUBÉN BAREIRO-SAGUIER, Octavio Paz y Francia ... ..	251
EMIL VOLEK, Octavio Paz en Checoslovaquia ... ..	265
ALFREDO A. ROGGIANO, Bibliografía de y sobre Octavio Paz ... ..	269

## 720 Círculos

Este poema es circular y abierto a la vez.  
Barajando las estrofas se originan  
diferentes combinaciones, cada una de  
las cuales puede a su vez ser leída a partir  
de cualquiera de las estrofas.



Delhi, 1968



el giro de las estaciones  
en el jardín enarenado,  
la vuelta de los mismos astros  
para los otros mismos hombres

el timbalero que dibuja  
el ritmo de su telaraña  
en ese oído al que ya basta  
la antimateria de la música

como un mensaje que se anula  
en el decir del mensajero  
para que el rey sepa el secreto  
y reconozca la figura

todo confluye a la palabra  
más sigilosa y encubierta,  
dándole forma y desmintiéndola  
en una sola tibia máscara

cuando la gubia de la rana  
y las tijeras del murciélago  
urden la cifra de tu pelo,  
la sed, la curva de tu espalda

el derrotero de la estrella  
en la amapola de tu vientre,  
la brisa que acaricia el césped  
y escribe el último poema

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Lucas', with a horizontal line underneath the name.

# Seis Cartas

DE CARLOS FUENTES A OCTAVIO PAZ

Roma, 28 de enero de 1966

Muy querido Octavio:

Tu paso por esta provincia cesárea (polvo al polvo; Roma a los tarquinius democristianos) nos dejó exaltados, aturdidos and panting for more. Siento, ahora, que se nos quedaron un millón de cosas en el tintero, o en la lengua que también me sabe a tinta. No terminaste de explicarme tu proyecto de libro sobre el tercer mundo y la revolución. Y tu nueva perspectiva de las futuras relaciones entre los EE.UU. y América Latina me inquieta terriblemente, me obliga a revisar muchos conceptos... Leo a Keynes, a Pareto, a Gaetano Mosca, a Burnham, a Raymond Aron, *The Coming Caesars*, *The End of Ideology*, para tratar de entender el nuevo fenómeno del elitismo tecnocrático y su carácter nivelador internacional; donde hay un grado de industrialización que permita apropiarse la revolución tecnológica, la ideología muere y la administración de elite se impone sin consulta democrática. A partir de nuestras conversaciones en Roma, quisiera hacerte estas preguntas:

¿Realmente contendrá el “mundo de las ciudades” su prosperidad dentro de las fronteras del círculo de desarrollo, el hemisferio norte? ¿Qué nuevas formas adoptará la expansión de las sociedades tecnocráticas en el mundo pobre? ¿Prolongará el estilo actual de la explotación, ahondando nuestro gap económico y cultural, o sufriremos una nueva superimposición en nuestro palimpsesto de fórmulas ideales? ¿Puede preverse, y cómo, dependiendo de qué, un auténtico sistema de cooperación internacional? ¿Qué van a hacer con sus excedentes de capital las sociedades que dentro de veinte años estarán determinadas por factores

como la automatización, la electrónica y el ocio? ¿Qué vamos a hacer nosotros con unas estructuras anacrónicas, que en principio sólo pueden ser destruidas revolucionariamente, en un mundo de status quo que en cuarenta y ocho horas sofocaría una revolución local? ¿O tiene razón Guevara y nuestra salida es empantanar a los americanos con múltiples Viet Narras latinoamericanos? ¿O existen ciertas posibilidades aisladas de revolucionar mediante la acción ciudadana, política, social y cultural, llenando el vacío de poder, creando paso a paso sociedades pluralistas, agrupaciones autónomas, etc.?

Quedamos todos maravillados con Marie-José; al dejarlos la otra noche, entonamos Rita, Juan (Soriano), Diego (Mesa) y yo una elegía a tu mujer, a su belleza, inteligencia, calor y gracia que seguramente bastó para llevarlos volando a Niza y points beyond sin necesidad de alas. Hacen una pareja maravillosa y todo esto me da una gran alegría. Saludos muy cariñosos para los dos de

*Carlos*

París, 11 de abril de 1966

Querido Octavio:

Hasta ahora que estoy instalado en París (¿amor fati?: cerca de las casas donde sucede el *Lá-bas* de Huysmans y donde se suicidó Nerval) logro sentarme a escribirte. Espero que hayas recibido una tarjeta de Sorrento firmada con Pedro Cuperman: lo encontramos con una gacelita australiana en Roma y desde entonces rodamos un poco juntos. Ayer fuimos a ver *L'Age d'Or* al Palais de Chaillot, después de leer tu estupendo artículo en la revista de la Universidad de México. Sí: ¿cómo decir No en nuestro tiempo? Todos los establishments han generado sus mecanismos de defensa, tan sutiles en los Estados Unidos y tan groseros en la URSS. A Robert Lowell no se le somete a proceso de desacato porque en realidad no se le teme; a Siniavsky y Daniel, por lo visto, sí. Decía Wright Mills que el escritor perseguido tiene por lo menos esa consolación: la de saber que alguien le teme. No sé cómo veas, desde Ithaca, a los révoltés norteamericanos. Existe, sin duda, la dialéctica de la castración a la que te refieres en tu ensayo; pero quizás, al mismo tiempo, se está planteando de una manera subterránea el problema que

Marx no previó<sup>1</sup> el de la insatisfacción metafísica en sociedades de plena satisfacción material donde ya no hay una real, o por lo menos flagrante, explotación del hombre por el hombre. En las sociedades paretianas de oriente y occidente, a medida que la administración de la élite se vuelve más secreta, autoritaria y ajena a cualquier procedimiento democrático y verdadero, el poder, cada vez más, sólo se hace presente verbalmente; su logomaquia es su carisma público, sus palabras su única representación. Pero este hecho, ¿no ofrece al verdadero lenguaje una oportunidad que jamás ha tenido en la historia: la de ser el verdadero contra-poder, la auténtica contra-consagración opuesta al falso lenguaje de los administradores? La fuerza del poder actual es que actúa sin consultar; su debilidad, que un lenguaje mentiroso y solemne no puede contemplarse fuera de sí mismo. Por eso es tan actual Buñuel, por eso la proyección de *La edad de oro* ayer se convirtió en una manifestación de los jóvenes espectadores franceses contra la censura francesa: porque en Buñuel, en el surrealismo, hay ese humor al que el poder nunca puede acceder, ese humor que permite ver las cosas fuera de uno, de verse a uno mismo como otro. Veo esta gran película y se me ocurre que su vigencia viene de una maravillosa síntesis del polo moral y del polo lúcido de la existencia que, por desgracia, casi siempre existen separados.

La verdad sobre la peluca de Mario-José nos dejó estupefactos: ¿quién es Maria-José? Sin duda, una revelación oculta, una hechicera disfrazada para encantarnos impunemente: Circe nos conoce en nuestra posibilidad de lobo, ave de presa, león castrado y, ejecutora del rito, se transforma al tiempo que transforma, para mantener el paralelismo desafiante de la realidad y la creación. ¿Sabes que Circe envió a su hijo Telégono (padre: Ulises) a Ithaca a romper el

---

<sup>1</sup> Releyendo a Marx, encuentro este admirable pasaje de anticipación en *Kritik der Nationaloekonomie*, que podrían firmar Marcuse, Vance Packard o Daniel Cohn-Bendit: “Cada hombre especula a fin de crear una nueva necesidad para otro hombre, y para obligarlo a nuevos sacrificios, para imponerle una nueva relación de dependencia, y para seducirlo hacia un nuevo modo de placer: así lo arruina... Con la masa de objetos se desarrolla así un imperio de seres extranjeros a los cuales el hombre queda sometido, y cada nuevo producto es un nuevo elemento potencial de engaño recíproco y de pillaje mutuo. El hombre se empobrece en tanto hombre: tiene mayor necesidad de dinero a fin de apropiarse de los objetos extraños; el poder de su dinero decae en proporción inversa a la masa de la producción: es decir, su estado de necesidad aumenta en la misma medida en que aumenta el poder del dinero... Subjetivamente, esto se presenta en parte de tal manera que la expansión de los productos y de las necesidades se convierte en un esclavo dotado de poderes de invención, que constantemente calcula los deseos inhumanos...” Nota de 1970.

tedio ritual del mito cerrado e inventar otro nuevo: a matar a Odiseo y casarse con Penélope, aburrida de tejer y de escuchar viajes narrados, transfigurada por la presencia del verdadero Ulises, el joven, el que partió a Troya, el re-encarnado?

*Carlos Fueutes*

París, 1° de octubre de 1966

Querido Octavio:

Gracias por el envío de las traducciones y nota de e.e. cuminings. El sobretiro de Son Armadans me hizo recordar los tiempos de la *Revista Mexicana de Literatura* y mantener la esperanza de que lo que entonces quisimos sea, todavía, digno de desearse. Los meses que llevo viviendo en Europa me hacen comprender más todo lo que en aquel momento significó tu presencia en México: la visión que nos diste para compartirla contigo. Nos demostraste, quizá, que un escritor no puede comprometer a la sociedad, la historia, el arte y la individualidad si primero no compromete a la realidad misma. Acaba de morir Breton y mezclo su lectura y tu recuerdo. Ustedes supieron, saben, sabrán que la conciencia no nace de la descomposición de la sociedad o de la historia, sino de la descomposición de la realidad misma.

¿Leíste los discursos de la Cámara de Diputados contra Uruchurtu? Súbitamente este coro de mudos recobra la engolada voz y sube a esa tribuna donde jamás se ha defendido a un campesino o a un obrero, para lanzarse contra el moro caído: “Bonaparte, inmisericorde, tirano”. La Lagunilla de la retórica. ¿Tardaron catorce años en descubrir los defectos de Uruchurtu? Sí, los mismos que tardaron en descubrir que Orfila era argentino... A veces pienso que nuestro país está enamorado de su propia sujeción, de su falta de auténtica libertad. Aunque desconozco la manera de obtenerlo (¿en qué blanca noche, en qué oscura mañana, como diría Cortázar) sigo creyendo que la libertad, dentro de las condiciones actuales de México, sólo puede significar pluralidad, posibilidad de puntos de vista disidentes, posibilidad de diversificación, de autonomía social e individual: la creación de muchos escalones entre el poder total de unos cuantos y la impotencia total de la mayoría. Es lo más necesario y lo más difícil. Tiene que nacer de posiciones que sean, en primer término, personales, de convicción real.

Ante todo, necesitamos gente dispuesta a pararse sobre sus propios pies. Dudo mucho de la eficacia del pensamiento apocalíptico abstracto. El verdadero problema es que cada cual, desde su particular nivel, sepa mantener una aspiración desautorizada, divergente.

He hablado mucho con Tomás Segovia de todo esto, de la revista necesaria para mirar en vez de ser mirados. Los talentos literarios en México serán de corta vida, de necesaria frustración, sin las correspondencias con el mundo y sin una auténtica crítica de México y en México. No es posible seguir con esta sucesión de consagraciones y entierros en el aire, sin razones, sin cultura. ¿Cómo puede mengano despacharse en dos líneas a Arthur Miller, diciendo que en nuestros días la tragedia es ridícula: por qué no se torna el trabajo de leer, por lo menos a Steiner y Domenach? ¿Cómo puede fulano cantar con esa tranquilidad el requiero de Genet? ¿O perengano dictamina: que Montes de Oca y Aridjis son “inmundos”, y basta? ¿Qué es esto? ¿Qué confusión de pigmeos, de vaciladores, de léperos? Hay que hacer una revista que de un golpe esté por encima de esta frivolidad grotesca, que imponga el criterio de las correspondencias: el aislamiento es el virus maligno de la crítica en México. Hay que hacer una revista que de inmediato supere ese vacío, establezca la comunicación normal con las otras literaturas, comunique normalmente el criterio extranjero sin pedir permiso a los chovinistas declarados o emboscados (toda satisfacción provinciana es chovinista, invoque a Marx, Freud o el Cura Hidalgo) pero también sin solicitar la mirada extraña.

Veo a mucha gente siempre y hablamos horas de tí. Joyce Mansour, Alain Jouffroy, Edgar Morin, Jean Daniel, K. S. Karol, Mascolo, Jean Duvignaud, Gironella Bunuel entre I.a Coupole y Deux Magots; Diego de Mesa, Alberti y Gregory Corso en Roma, donde tanto los recordé, Roma en Verano, piel de durazno, de playa húmeda,

Te abraza,

*Carlos*

(carta no enviada)

París, 4 de septiembre de 1968

Querido Octavio:

No sé ni dónde ni cuándo te escribo; hay demasiados desgarramientos; una noche de borrachera y el cielo lunar de París alfombrado para los borregos y horas enteras de conversación con Pepe Bergamín y luego con Alejo Carpentier y después con BuSuel y García Márquez y hasta hace un rato con Pedro Cuperman (lo cual explica la borrachera, pues discutimos de lo que desconozco: literatura sánscrita) y José Emilio Pacheco se fue a dormir y yo fastidiado porque la noche es de Restif de la Bretonne y ya no hay con quién conversar pero siempre tengo el recurso de acudir a tí y escribirte una carta, aunque después no la mande (qué boludez, como dicen los ches). Todos estamos tan desolados, tan alegres, tan confundidos, como si de repente el parto y la muerte fuesen simultáneos (¿no lo han sido siempre?) y bueno, mañana Rita y Cecilia se van a un México que ni tú ni yo volveremos a reconocer y yo, puto que soy, me largo a Mallorca, lejos del terror supremo del país que *escogí* para mí (y pude escoger, qué sé yo, Argentina o Chile o los USA o Suiza o Francia ahora mismo, *pourquoi pas*, y escogí ese encabronado infierno escriturado por el niño dios y el diablo, los géminis sabrán porqué, no son sólo mis padres y mis abuelos, qué carajos, eran salmantinos y canarios y alemanes, chingar) y yo estoy atado a ese país donde la luna brilla de día... Te digo lo que me sale, porque si no contigo, ¿con quién?, contigo siendo la confianza de ser pendejo, borracho, comemierda y si se ofrece hasta medio cuerdo, porque creo en tu ejemplo y en tu amistad y en Marie José como la definió hoy en la tarde Bergamín, “belleza discutible y por ello obsesiva”, pregunta y fascinación, ¿no es lo mismo?, perdona esta carta y dime qué piensas tú desde la India, recibo todas estas cartas contradictorias desde México y yo, Octavio, privilegiado y miserable frente al Sena, sólo me digo: ser escritor es decir lo que se piensa sí, pero también, antes, sobre todo, pensar lo que se escribe y mi esquizofrenia se vuelve absoluta. ¿Qué pasa en México? Los motivos de adhesión al movimiento son tantos: el reto a la abominable figura del Pater-Imperator-Dux y la consiguiente afirmación de derecho de los grupos sociales a expresarse, definirse y tener realidad autónoma, el rechazo del chantaje olímpico, el rescate de la palabra enemiga cuando la “palabra” *amiga* es la de la CTM, los periódicos de la cadena García Valseca y las “adhesiones” de los barrenderos del DF; la población de la ciudad solidarizándose con los estudiantes a taconazos y pedradas, los burócratas



acarreados a las manifestaciones gubernamentales que se voltean contra el gobierno: la crisis del imperio y nosotros nomas mirando mientras, con un bazukazo en la puerta de la preparatoria, el gobierno nos dice: allá ustedes, los inconformes, lo que imaginan otro país sin parias y sin ladrones y sin criminales, y acá nosotros con nuestra prensa, nuestros banqueros, nuestros inversionistas gringos y nuestros caciques pueblerinos y nuestros líderes de dedo. ¿Qué hacer Octavio: regreso a México en enero o me quedo aquí, donde me gano la vida y escribo en un ambiente de respeto y amistad... y allá sería lo que ya sabemos?

*Carlos*

México, D. F., 20 de mayo de 1969

Querido Octavio:

Pues sí, ya voy para cuatro meses en México. ¿Por donde comenzar? El país, vuelto a ver, es tan salvajemente bello. Catemaco, Acayucan, El Papaloapan, los Tuxtlas: nombres de la vainilla y el tabaco; las barcazas anaranjadas y los laureles de Indias; los cuervos y los zopilotes; las hierbas medicinales y las farmacias en cada esquina; la papaya, el zapote, el robalo y el huachinango: volver a ver, a tocar, a oler México. Los hombres gordos que fundan la autoridad en el vientre –como las mujeres embarazadas: ¡cuántas: estatuas pardas, azules, negras! Los pretenciosos hoteles:

SU RECAMARA VENCE A LA 1 P.M.

YOUR ROOM WINS AT 1 P.M.

VOTRE CHAMBRE EST VAINCU A 13 HRS.

(¿y nosotros que la habitamos?)

Es el mundo del tacto: un mundo en el que nada es tocado frente a otro mundo de uñas, pezuñas, yemas, plantas y rodillas sangrantes. Hay que salir inmediatamente de la ciudad de México, cada día más fea, estrangulada en su propio gigantismo mussoliniano; una ciudad en la que un ser normal no puede vivir: mármol o polvo; los ricos ya no ven la ciudad: un tubo aséptico los comunica entre sí: residencias, oficinas, restaurantes vía Periférico; los demás viven con los perros, el sudor y las llagas. El claustro o la intemperie: signos de la ciudad de México. Pero ya lugares

como Coatzacoalcos o Minatitlán han sido anexados al mundo del consumo: neón, refaccionarlas, vidrio, televisión, supermercados, desodorantes instantáneos, frente a tacos, cerdos, moscas, niños desnudos y ex-votos. Maravilla permanente de la tierra: Tabasco y Campeche, de Coatzacoalcos a Ciudad del Carmen, pasando por Villahermosa, Espino, Frontera, Río San Pedro, hasta la laguna: bosques de cocoteros cebús, laureles, llanos inmensos, tabachines en flor: una tierra sin fisuras, plenitud tropical y frontera del espíritu. Tierras verde billar y tierras rojas como una cancha de tennis. Son las tierras de la creación. Y los ríos son la naturaleza naturante. Cruzo el Usumacinta sobre una panga y entre los jacintos flotantes que corren hacia Guatemala. Frontera: las barberías vetustas, de sillones rojos desfondados; la partida del ejército ocupando un extraño palacio rococó tropical, con la planta alta arruinada, incendiadas, faulkneriana; el mercado a la Soutine: largos cadáveres de reses sangrientas colgando de leas garfios; plátano macho y plátano dominico; machetes. La panga tirada por cables del Río San Pedro: a la izquierda, el mar se quiebra; a la derecha, el busque simétrico, macizo, que parece fundirse e impedir el paso en el recodo del río. La luz del atardecer contiene todas las luces posibles del día y de la noche: la luz tropical es como la blancura de la ballena de Melville, capaz de contener todos los dolores. Los muros de Campeche: rosa, verde, amarillo, azul, mano sobre mano de pintura: un palimpsesto; y el color negro –liquen, trabajo del aire y del mar– que trata de abrirse paso. Muros como pieles. La costa de Campeche: de un lado el mar color limón, cargado de algas, contenido por empalizadas; del otro los cementerios rojos de las palmeras moribundas. Mar del pargo, la corvina, el camarón diminuto, el sávido esmedregal.

Pero México es una Gorgona con dos cabezas: la maravilla y el asco paralizan por igual. Regresa a la ciudad. Habla con las familias de muchachos asesinados en Tlatelolco, familias humildes de burócratas, obreros y comerciantes que no se atreven a protestar porque al día siguiente (el 3 de octubre) la policía llegó a decirles: “Si quieren que no haya más que un muertito en la familia, se callan la boca”. Habla con los muchachos a los que se les formó cuadro de ejecución cinco veces en una noche para obligarlos a confesar “conspiraciones” inexistentes. Habla con los muchachos a los que desnudaron en los separos de la judicial y les pasaron bisturís por los penes, amenazándolos con castrarlos. Octavio: aquel margen de tolerancia o de diálogo que había en tiempos de Ruiz Cortines o de López Mateos ha muerto. Díaz Ordaz es un sicópata vindicativo. Heberto Castillo, que estaba protegido por Cárdenas, fue obligado a entregarse hace unos días; su oposición es tildada de sedición, robo, violencia. Cárdenas mismo no pudo protegerlo. La madre de Marcelino Perelló, una maestra española que llegó a México en 1939 y que durante treinta años se dedicó a la docencia, habiéndose

naturalizado mexicana, se vio anular sus papeles de ciudadanía por el delito de ser la madre de Perelló; trató de ampararse; se dio cuenta de que la justicia ya no tiene sentido en este país, desistió y se fue a vivir... a la España de Franco, donde por lo menos cada uno sabe a qué atenerse, donde las leyes son lo que son y no esta charada “revolucionaria e institucional” mexicana. Ha habido un crimen nacional, como los de Porfirio Díaz en Cananea y Río Blanco, y la herida está abierta. A lo que esto se parece es a la Italia de tiempos del asesinato de Matteoti. Hasta ese momento, Mussolini había respetado cierta oposición en la prensa y el parlamento. Como en Italia entonces, ahora en México la herida criminal no cicatriza, el régimen se endurece y adopta la fisonomía de un fascismo descarado, inepto, corrupto. El saqueo público es gigantesco; la opulencia, el boato publicitario, las páginas a colores de fiestas y saraos. Y el 55% de los mexicanos tiene menos de 25 años y muchos ya no quieren, ser parte de esta, sociedad podrida y de sus ridículos valores. Qué van a hacer? ¿Irán de massacre en massacre? ¿Doblarán las manos? ¿Qué salida hay? Y el 75% de los niños mexicanos tienen que comer con diez centavos diarios. Y el ejército se robó las máquinas de escribir, los microscopios y los aparatos de proyección de la Universidad cuando la ocupó en septiembre! ¿Qué hacer? Demostrar que a pesar de todo esto, somos ciudadanos libres, y que el sistema no puede comprar o reprimir o adular a todos los mexicanos. El régimen es prisionero de sus Frankenstein: la banca, el gran comercio, los industriales, los inversionistas americanos. Esta gente no quiere que se resuelvan los problemas profundos de México: les bastan las ganancias seguras de inversiones fáciles y remunerativas.

“Entre la piedra y la flor”; recordé en Yucatán tu gran poema de juventud. Sí, la insoportable tensión binaria, de polaridades, que es México; pero quizás sea mejor que el aristocrático “in metus stat virtus”; aunque el Golden Mean es más humano y civilizado. Lo malo del equilibrio falso de México es que no es ni humano ni civilizado; es, estrictamente, la dorada mediocridad de unos cuantos: una mentira. En Acapulco, los banqueros cantan loas a la Revolución Mexicana (“bendita revolución mexicana: nos has colmado de beneficios”: cita textual de Aníbal de Iturbide). Los campesinos de Yucatán ni siquiera saben que hubo revolución o que son mexicanos. Leí revolución y la arqueología: la táctica oficial consiste en arqueologizar a México y luego cobrar entrada. Tenemos, por lo menos, esa gran ventaja: todo lo que está vivo les aterroriza, desconocen tanto la imaginación como la crítica, no saben por dónde torearlas. Hay que escribir, escribir, con audacia, vulgaridad, belleza, terror y sueño: todo lo que afirma niega a este miserable fascismo.

*Carlos*

Cuernavaca 3 de agosto de 1969.

Muy querido Octavio:

No sé por dónde comenzar esta carta, de manera que lo haré por lo mejor: *Ladera Este*. Te puse un telegrama entusiasta al terminar su lectura; ahora sólo abundaré en lo que allí decía: me llevas de sorpresa en sorpresa, pues cuando parece que has alcanzado la cima de tu arte, en realidad sólo te preparabas para un nuevo salto mortal, para descorrer un velo más. *Ladera Este* es un libro maravilloso y conmovedor; creo que no hago más que repetir las palabras de todos los jóvenes que te están leyendo y, contigo, están leyendo el mundo. (El libro es un gran éxito de librería, a pesar de los pesares o quizá gracias a ellos; más sobre esto después). Creo que esto es muy importante: tu libro es un libro con lectores; los muchachos que lo leen experimentan algo que sólo se puede llamar la libertad; a través de tu libro, hablando con muchos jóvenes, me he dado cuenta que la cultura en nuestro país ya no es un sistema de recados; realmente, dada la ausencia de información en México, es la literatura la que informa: un joven lee en *Ladera Este* todo lo que, de otra manera, no podría saber. Tu poesía cumple una doble función: es la experiencia intransferible y secreta de un artista y es una lectura del mundo. Esto es lo que más me ha conmovido al leerte: no sacrificas, no sacrificas nada: estás tú entero, tu sensualidad, tu inteligencia, tu arte, y al mismo tiempo te trasciendes, lees lo real, lo descubres por primera vez, para todos. Lectura de John Cage: y lectura de Octavio Paz: lectura del mundo. Crees en lo que dices: la forma, interna o visual, del poema, cada adjetivo, cada nombre, cada verbo, son reales parecen nacidos del encuentro perfecto de la convicción y la sensación. Hablas de otras culturas sólo para demostrar que no hay más que una cultura, enriquecida por el esplendor y la agonía de las civilizaciones. Escribes poemas proverbiales y nos condenas a repetirlos incesantemente al tomar el café y al beber la copa: nuestros manteles huelen a pólvora, aunque nosotros tampoco tengamos de quién hablar. Hablas de la muerte de la limpidez, y con un poema límpido la restituyes. He reído con el humor de tus poemas, me he asombrado ante formas y colores que desconocía, he tocado un mundo de luz y piedra y plantas nuevas. La luz: atraviesa *Ladera Este*, se convierte en monumento, en astro, en trepadora. en coño, en sonido. Escribo contigo; leo tu libro y puedo seguir con el. mío. Desciendo al aire; asciendo al pozo. Gracias.

Te envió la nota bibliográfica del suplemento de *Siempre!* No verás muchas más. El gobierno ha decretado el blackout de informaciones sobre ciertas personas y ciertos libros. Sé de comentaristas que han llevado notas sobre tu libro o sobre

el mío a algunos periódicos; en todos los casos, sus colaboraciones han sido rechazadas. Joaquín (Diez Canedo) opina que esta falta de comentarios es tan flagrante que está operando a favor de los libros: tanto *Ladera Este* como *La nueva novela hispanoamericana* se venden estupendamente. Esto sólo te demuestra, por un lado, que lo que pasa por “crítica” entre nosotros es totalmente dispensable; y por el otro, cómo se las gasta el gobierno. Yo me siento habitante de la Italia de Mussolini o de la Alemania de Hitler (primeras épocas).

Grandes abrazos y mucho amor para Marie José,

*Carlos*

## El Hombre: ¿Cuerpo y no-Cuerpo?

(Homenaje y apunte)

— 1 —

La filosofía griega se ocupó escasamente del cuerpo: habría que decir que lo daba por supuesto; incluso Platón –amante de lo incorpóreo, de lo “invisible”– pensaba, en *Fedro* y *Banquete*, que el placer corporal, el amor físico eran necesarios, si bien no definitivos o últimos, para alcanzar la visión intelectual y amorosa. El cristianismo proclamó sagrado el cuerpo de tal manera que el pensamiento cristiano hace pactar cuerpo y alma, ambos capaces de resurrección. Con el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo xvii, el hombre occidental empieza a preocuparse más por el no-cuerpo que por el cuerpo,<sup>1</sup> y así, el idealismo cartesiano, hace prácticamente imposible (inconcebible) la resurrección de los cuerpos (¿cómo y para qué serían aptos de vida permanente los cuerpos reducidos a modelos mecánicos?) La filosofía de Occidente tiende a descorporalizarse –no necesariamente a desmaterializarse– a partir de un idealismo que Descartes no previó ni deseó (por ejemplo: el idealismo ya materializado de *El hombre máquina* de La Mettrie) y a partir de esta forma de la religión moral que es el protestantismo en buena medida.

Ha observado Paz, en *Conjunciones y disyunciones*, que el Occidente activista, pragmático, progresista llega a constituir una suerte de materialismo

---

<sup>1</sup> Empleo aquí las palabras *cuerpo* y *no-cuerpo* en el sentido hasta cierto punto neutro que Octavio Paz les da en *Conjunciones y disyunciones*. En *este* sentido el materialismo moderno obedece al signo no-cuerpo, sin que por ello implique el signo ‘alma’.

abstracto. Occidente, entre el cuerpo y el no-cuerpo, ha acabado por escoger el no-cuerpo.

— 2 —

Ciertamente la ciencia moderna –ciencia física o ciencia humana– quiere ser realista y materialista. Pero lo que está en crisis es, precisamente, la doble noción de realidad y de naturaleza. Las ciencias no buscan hoy tanto objetos como relaciones; no tanto entidades como energías, vectores, “conjunciones” y “disyunciones” (y en este punto Octavio Paz *está* dentro del marco de la ciencia de hoy).

Sin embargo, a partir de la mitad del siglo pasado, Occidente anda en busca de un nuevo cuerpo: cuerpo de la historia en Marx; principio del placer en Freud; búsqueda de las relaciones cuerpo-mundo como fundamento de la causalidad y de la inducción en Whitehead; del cuerpo como principio de encarnación en Unamuno, Marcel, Mohunier, Merleau-Ponty; del cuerpo como capacidad de resurrección en Norman Brown o, claro está en el pensamiento cristiano y especialmente católico; del cuerpo como fundamento del análisis de los individuos en la metafísica descriptiva de Strawson ...

De acuerdo con Octavio Paz habría que decir que Occidente parece haber perdido el cuerpo. De la misma manera que el hombre solitario de nuestros días *habla* de la comunicación precisamente porque muchas veces carece de ella (y por lo tanto la desea), anda también en pos de raíces corporales y reafirma el cuerpo: la sustancia, el peso, la gravedad, la gracia del cuerpo.

La indagación de Octavio Paz responde a esta misma urgencia por encontrarse, incorporadamente, en lo que él mismo ha llamado: “cuerpo”. ¿Por qué esta indagación?

— 3 —

En primer lugar, por razones críticas. El Occidente, en su conjunto, tiende –al tender hacia el polo del no-cuerpo– a “la sublimación, la agresión y la automutilación”. Dentro de un mundo lineal e histórico, Occidente parece haber llegado al final de los tiempos, o, por lo menos, de su tiempo.

En segundo lugar; por razones de esperanza. No hay todavía signos claros –Octavio Paz cita como síntomas positivos la rebelión y el amor– que nos

permitan pensar el sentido de la nueva esperanza. Paz sospecha, sin duda, que habrá de nacer otro tiempo en el cual la presencia del cuerpo –el estar incorporados en el mundo– nos lleve a intimidad con la vida corporal y con la vida espiritual. En efecto, Paz afirma que el hombre occidental ve el cuerpo y el no-cuerpo como disyunción: de ahí el dualismo de nuestras civilizaciones; de ahí su maniqueísmo; de ahí su negación de lo “otro”. El hombre oriental ha alcanzado a vislumbrar –y a sentir– estos aparentes opuestos, el cuerpo y el no-cuerpo, bajo la forma de las conjunciones. Octavio Paz, especialmente en *Corriente alterna*, en *Blanco*, quiere ver en el tiempo cíclico la unidad de los opuestos y la esperanza de las reconciliaciones.

— 4 —

Desde sus primeras obras y con mayor insistencia y consistencia a partir de *El laberinto de la soledad*, Paz concibe la naturaleza humana como naturaleza dividida: el “otro” es la “mitad perdida”; solamente gracias a las vivencias privilegiadas del amor, la imagen poética y lo sagrado, podrá el hombre alcanzar a ser quien es; podrá alcanzar, en sí mismo, “la otra orilla”.

En los últimos libros de Octavio Paz, y especialmente en *Conjunciones y disyunciones*, vuelve a plantearse el tema de una fundamental dualidad –fundamental, no sustancial–, de la naturaleza humana. El hombre se presenta, ahora visto a la luz de la historia (difícil es hablar aquí de *historia* puesto que la historia es creación del hombre occidental irreconciliado –como un, ser en conflicto: conflicto entre el cuerpo y el no-cuerpo. La naturaleza humana –realizada, hay que repetirlo, en ciertos momentos de la “historia” de Oriente– sería una naturaleza reconciliada: cuerpo y no-cuerpo.<sup>2</sup> Paz no se compromete ni pretende definir la naturaleza humana; sugiere que si la naturaleza humana ha de tener algún sentido lo adquirirá, precisamente, en la unión, la conciliación de los opuestos.

En lo que podríamos llamar su primer época, Octavio Paz andaba en busca de una naturaleza humana que fuera unidad de los opuestos en amor, poema,

---

<sup>2</sup> Muchos son los antecedentes occidentales de este pensar de Octavio Paz: de Heráclito a Nicolás de Cusa, de Plotino a Schelling; de los místicos a Lévi-Strauss. Uno, acaso no recordado por Paz: Hegel. Para Hegel, en efecto, la síntesis, y sobre todo la síntesis última que son la Idea, el *noesis noeseos* (Dios y filósofo divinizado) lleva frecuentemente el nombre de: reconciliación.



sacralización. En sus obras recientes busca la naturaleza humana en otra unidad de opuestos: la unidad más general de los signos cuerpo y no-cuerpo.

El espíritu humano sería el lugar de esta conciliación que de hecho el hombre ya *es* aun cuando ignore serlo. ¿Cómo lo es?

No lo es en la historia, no lo es en el tiempo; puede serlo en cada instante –instante eterno y momento de una eternidad circular– en el amor, lo sagrado instantáneo que se expresa en: el poema.

En este punto –punto determinante– el *último* Octavio Paz concuerda con el *primer* Paz. En forma de cuasi-paráfrasis: la unión del cuerpo y del no-cuerpo se dan en esta eternidad “hinchida” que es el poema. El hombre (“uno” y “otro”) se realiza en el poema: en las palabras, en las imágenes, en los mitos que el poema designa y hacia los cuales apunta.

Termina Paz *Conjunciones y disyunciones* con estas palabras:

“Por primera y última vez aparecen en estas reflexiones la palabra *presencia* y la palabra *amor*. Fueron la semilla de Occidente, el origen de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección”. Es decir: de nuestra vuelta al cuerpo, sin que por ello el hombre tenga que abandonar –todo abandono es escisión y aislamiento– lo que Paz llama el no-cuerpo.

— 5 —

En *Viento entero* escribe Octavio Paz: “el presente es perpetuo”. No creo que sea exagerado afirmar que la obra toda de Octavio Paz –matizadísima como son matizadísimos los análisis del cuerpo y del no-cuerpo que aquí he presentado en forma extrema– ofrece, a la vez águila y sol, lo inconciliado que el poeta concibe siempre como conciliable; las separaciones que el poeta siempre ve e imagina como posibilidades de unión. Tensión de contrariedades, el hombre es también búsqueda de un pacto más alto, es decir, más íntimo: el de una tensa y perpetua presencia del espíritu. Tal vez, por decirlo con Paz poéticamente, simbólicamente, encarnadamente:

Viva balanza  
Los cuerpos enlazados  
Sobre el vacío.

Pero, principalmente –hombre que es él mismo y en él mismo otro que sí mismo: cuerpo y no-cuerpo:

Nadie acaba en sí mismo.

Un todo cada uno

En otro todo,

En otro uno:

constelaciones.

RAMÓN XIRAU

*Universidad Nacional  
Autónoma de México*

## Relectura de *El Arco y la Lira*

La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta –siempre la misma.

*El arco y la lira* (1967).

Como la flecha de Zenón de Elea –siempre disparada hacia su blanco, siempre inmóvil en la tensión de su vuelo– la obra de Octavio Paz no cesa de cambiar, no cesa de confirmarse. El cambio *es* su naturaleza, pero es un cambio que vuelve la obra cada vez más entrañable, más suya: *Tel qu'en lui même enfin l'instant le change*, se podría decir parodiando el verso de Mallarmé. Porque a Paz, cada nueva aventura poética (o crítica, es lo mismo) logra cambiarlo sin descaracterizarlo –como había buscado Rodó en sus *Motivos de Proteo*. El cambio, la íntima confirmación, no son sino máscaras, es decir: metáforas, de esa constante batalla dialéctica que se libra en la fuente misma del pensamiento y la obra de Paz. La apasionada conciliación de los contrarios que está en el centro de su obra entera encuentra en esta oposición, que es momentánea conciliación, de ese combate que es comunión, su cifra única. En su lucha a brazo partido (abrazo partido) con el Otro, Paz pierde, y encuentra, su yo, Lo Mismo.

El sseidio de Paz puede realizarse, por eso, desde cualquier ángulo y a partir de una cualquiera de sus obras: todas remiten en definitiva a un mismo centro solar en que el poeta, como el Fénix, se crea y se destruye renaciendo de su propia incandescente ceniza. *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira*, *Salamandra*, *Puertas al campo*, *Poesía en movimiento*, *Corriente alterna*,

*Discos visuales, Conjunciones y disyunciones*: otros tantos títulos de Paz que aluden (directa o metafóricamente) al movimiento que no cesa, al cambio que es confirmación, a la flecha disparada e inmóvil en pleno vuelo. En *Blanco* (poema y teoría-práctica del poema), el color mismo es cifra de todos los colores en incesante movimiento giratorio.

Por esta cualidad central es posible tomar uno de sus libros y desandararlo para llegar al centro. Algunos son más periféricos, pero eso no importa mucho: el camino será más largo apenas. Otros están, o parecen estar, en el mismo centro. Pero la misma dialéctica del movimiento desenmascara la ilusión del centro. El camino siempre será largo, y no importa. Para empezar a andararlo, ahora, voy a tomar una de las obras centrales, *El arco y la lira*, e intentaré mostrar en la dialéctica entre sus dos ediciones (1956, 1967) el movimiento, cambio y confirmación, confirmación y cambio, de la obra de Octavio Paz. La empresa sólo quedará esbozada aquí, pero no importa: un instante es tan bueno, o tan malo, tan privilegiado, o desfavorecido, como otro.

#### UNA LARGA DÉCADA

Entre la primera y la segunda edición de *El arco y la lira* (ambas de Fondo de Cultura Económica, México) corren exactamente once años. Cuando sale la primera edición, Octavio Paz tiene unos cuarenta y dos años (nació en 1914, como Nicanor Parra, como Julio Cortázar); educado en México, ha conocido España en la convulsión de la guerra civil; ha residido un año en los Estados Unidos (allí empieza la meditación mexicana de *El laberinto de la soledad*); ha vivido en Francia, donde se vinculó con el grupo surrealista y conoció íntimamente a Breton. *El arco y la lira* es el resultado indirecto de un curso de conferencias organizado por José Bergamín en México, 1942, para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. Dicha conferencia se convierte más tarde en el artículo que Paz publica en *El Hijo Pródigo* (núm. 5) sobre “Poesía de soledad y poesía de comunión”. Más tarde, aún, el artículo se expande en libro; este libro, con el estímulo de Alfonso Reyes y el apoyo económico de El Colegio de México. El libro en su primera edición refleja, pues, al Paz mexicano, viajero de la cultura universal a través de su reflejo en los libros de Occidente, enraizado simultáneamente en la tradición hispánica (Reyes, Bergamín) y en la francesa, que es también hispanoamericana por lo menos desde el Romanticismo. La cultura angloamericana (a pesar de la

estancia en los Estados Unidos) es apenas un elemento secundario entonces, y aparece vista principalmente con una óptica francesa. La cultura oriental (en 1952, Paz descubre en un vertiginoso primer encuentro la India y el Japón) es también una cultura descodificada en libros occidentales.

Una década más tarde las cosas han cambiado radicalmente. En los once años que corren entre la primera y la segunda edición, Paz vive principalmente fuera de México: en Francia y en la India, en particular. Una mayor exposición directa a la cultura francesa le permite separar mejor la paja del grano, y (sobre todo) le facilita la puesta al día de su repertorio bibliográfico. Pero es, indudablemente, la estancia de unos seis años en Nueva Delhi (1962-1968), como Embajador de su patria, lo que permite a Paz esa fabulosa maduración del pensamiento poético y de la misma poesía que hace de su obra actual la más importante de las letras hispánicas. Desde el mirador de la India, cuestionada su cultura occidental por el asalto del Oriente, escapando de aquel sueño oriental de todos los sentidos en periódicas fugas hacia la razón del Occidente, volviendo coa los brazos y la cabeza cargados de libros, de teorías, de ideologías, Paz forma y transforma, hace y deshace, cambia y confirma su obra entera en un esfuerzo de metamorfosis que requiere el estudio más detallado.

Aquí sólo podré mostrar algunos instantes. Los cambios, alteraciones, variantes, agregados, supresiones (explícitas o tácitas), omisiones, que se registran en el nuevo texto de *El arco y la lira* son como un mensaje en código de esa metamorfosis que padece, brutal y luminosamente, Paz en los seis años de Oriente. El libro que se republica en 1967 es el mismo y, es otro. Es *Lo Mismo*, en el sentido del que habla el poeta en las palabras finales de la “Advertencia a la segunda edición”, que he citado como epígrafe de este trabajo. Pero conviene ya ver, así sea en escorzo, el rumbo de esa metamorfosis.

#### EL IMPACTO DEL ESTRUCTURALISMO

En la mencionada “Advertencia”, el autor explica y comenta algunos cambios: la nueva edición “recoge todas las modificaciones que aparecen en la versión francesa del libro y otras más recientes. Las más importantes son la ampliación del capítulo *Verso y prosa* (en la parte consagrada al movimiento poético moderno) y la substitución del epílogo por vino nuevo...” Luego siguen unas precisiones sobre este “Epílogo” que se verán más adelante. Lo que quiero subrayar aquí es la importancia de dos afirmaciones: la que se refiere a la edición

francesa del libro; la que comenta la ampliación del capítulo en que se habla de poesía moderna. En efecto, la versión francesa ha sido la ocasión de muchos ajustes del texto. Es indudable que Paz ha sentido la insuficiencia de ciertos pasajes de la primera edición al ser leídos en un previsible contexto francés. De ahí derivan no sólo cuestiones menores de estilo (como eliminar la expresión “el crítico francés” al hablar de Etiemble en el Apéndice II, p. 295) sino algunas cosas fundamentales como el nuevo desarrollo del panorama de la poesía moderna en Francia que aparece en el capítulo “Verso y prosa”. Donde antes había un poco más de una página (con una brillante descripción de Lautréamont) ahora hay, cuatro páginas largas (83-87), en los que el poema de Mallarmé, *Un coup de dès*, resulta situado centralmente. También las modificaciones de la segunda edición en lo que se refiere al surrealismo, a la escritura automática y a la personalidad de Breton, son considerables. Pero ellas derivan no sólo de la necesaria ampliación de un texto que se supone leerán lectores franceses, sino que también provienen de nuevas reflexiones de Paz sobre problemas estéticos y, sobre todo, lingüísticos, como se verá más adelante. Otras modificaciones (como la desaparición de referencias a Sartre o a Camus) obedecen tal vez a la implantación de un nuevo elenco de autores citables. En 1956, el existencialismo francés parecía más considerable que hoy. Pero también esto resulta ligado a otra motivación menos circunstancial que se examina luego.

Es obvio que al supervisar la versión francesa, Paz tiene ocasión de volver sobre lo escrito con una perspectiva nueva. La década transcurrida no sólo afecta su experiencia autobiográfica; también es una década capital para la cultura de Occidente. Si ya en 1956 podrían haberse reconocido las primeras señales de una metamorfosis en el rumbo del pensamiento occidental (sobre todo en la costa norteamericana del Pacífico), en Francia el existencialismo todavía dominaba las discusiones, como se puede ver no sólo en la obra de los escritores franceses sino en libros satélites como *Rayuela*, de Julio Cortázar, o los escritos de los parricidas argentinos de entonces. Sin embargo, en la misma Francia ya Lévi-Strauss había publicado sus primeros trabajos; Lacan estaba dando sus clases; Roland Barthes lanzaba en 1953 *Le degré zéro de l'écriture*. Pero el proceso habría de tardar unos años aún en hacerse totalmente visible. Sólo en 1962, y en una revista especializada, se publicaría el examen estructuralista de “*Les Chats*”, de Baudelaire, que habían realizado conjuntamente Lévi-Strauss y Roman Jakobson. Las obras de este lingüista ruso, aunque publicadas en los Estados Unidos desde hacía años, eran conocidas sólo por especialistas; los trabajos de Ehrlich sobre el formalismo ruso no habían llegado

a oídos de la crítica francesa. Todavía faltaban algunos años para que Todorov compilase su excelente *Théorie de la littérature*, antología de textos de los formalistas rusos. El año en que sale esta obra de divulgación es el mismo 1967 en que Paz publica en México la segunda edición de *El arco y la lira*.

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

No sólo el nombre de Lévi-Strauss aparece ahora correctamente escrito (en la primera edición, pp. 112 y 283, aparece con una y), sino que se usan sus libros para rectificar algún punto del texto original. Así, por ejemplo, al hablar de la mentalidad primitiva en el capítulo, “La otra orilla”, Paz se inclinaba a subrayar la irracionalidad de la misma. En 1967 se corrige, citando *La pensée sauvage*, del estructuralista francés. Simultáneamente, en un libro publicado el mismo año en México, Paz examina en detalle algunas teorías del mismo, y hasta las refuta parcialmente. Me refiero, es claro, a *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopo*.

En el mismo sentido cabe subrayar las modificaciones que se hacen a varios desarrollos lingüísticos que contiene la primera edición. Así, en el capítulo titulado precisamente “El lenguaje”, hay, una nota en que se rectifica cierta afirmación (“El estudio del lenguaje... es una de las partes de una ciencia total del hombre”) y se cita a N. Trubetzkoy, Roman Jakobson y Lévi-Strauss. La palinodia de la página 31 se reitera en otra nota, de la página 33; se prolonga en otra del capítulo siguiente, sobre “El ritmo”, en que se cita y discute a Jakobson (p. 50); y encuentra una expresión tácita en la supresión de un desarrollo sobre Paul Valéry y el lenguaje (pp. 46-47 de la primera edición) en que se afirmaba: “Para Valéry, temperamento predominantemente intelectual, el lenguaje consistía en un sistema de signos. Su actitud nunca fue diversa de la del filósofo y la del matemático”. Cabe suponer que ahora Paz reconoce mejor el fundamento de la actitud de Valéry frente al lenguaje.

## UN ENFOQUE DE LA POESÍA MODERNA

Otras modificaciones tienen que ver con una ampliación del panorama poético del libro. Pasado inicialmente en un estudio personal de la lírica hispánica y la francesa, en que hasta el romanticismo alemán, la poesía de habla inglesa y las literaturas del Oriente eran presentadas desde una perspectiva francesa, la visión panorámica de Paz ha ido enfocándose cada vez más sobre los textos mismos y no sobre las interpretaciones de intermediarios. Lo que ahora dice, por ejemplo, sobre la poesía inglesa y, en particular, sobre la obra de Joyce y de Pound, refleja una lectura mucho más afinada de estos dos grandes renovadores. Véase, por ejemplo, el espacio concedido en la primera edición a *The Waste Land* y compáresele con el de la segunda. Y no sólo el espacio; hasta en la precisión mayor de algunas referencias se advierte ahora la lectura más ahondada. Todavía sigue siendo insuficiente el espacio concedido a la poesía norteamericana (una página, entre las 83-83), así como es inexplicable la ausencia de los poetas alemanes contemporáneos. Pero por lo menos, ahora el panorama de la poesía de este siglo en Europa resulta algo más balanceado. El desarrollo más importante es el que se refiere a un cambio de énfasis en la presentación de la poesía hispánica. En la primera edición, y aquí cabe reconocer las influencias tutelares de Alfonso Reyes y José Bergamín, la poesía peninsular dominaba completamente las nueve páginas dedicadas a la lengua en el capítulo, "Verso y prosa". Apenas si había alguna mención a los modernistas (Darío, Lugones) y a dos poetas posteriores (Reyes, como traductor de *La Ilíada* y como crítico; Neruda como autor del *Canto general*). Los escritores españoles, de Gonzalo de Berceo a José Bergamín, eran objeto de la mayor atención. (No cuento una referencia a Pedro Henríquez Ureña porque sólo consiste en una mención a su estudio sobre el verso español.)

En la segunda edición no sólo se suprime el nombre de José Bergamín de ese capítulo (ahora sólo aparece en la "Advertencia a la primera edición", p. 9) sino que se altera radicalmente la distribución del espacio. De las diez páginas que ahora se concende al verso en español (pp. 87-97) sólo la mitad corresponden a la poesía española y en esa mitad hay sutiles cambios y omisiones, como puede verse si se compara su tratamiento de Antonio Machado en la primera edición (pp. 86-87, especialmente) con el de la segunda (p. 91). Octavio Paz sigue admirando al Machado teórico, pero advierte: "Al prosista, no al poeta, debemos esa intuición capital: la poesía, si es algo; es revelación de la 'esencial heterogeneidad del ser', erotismo, 'otredad'. Sería vano buscar en sus poemas



la revelación de esa 'otredad' o la visión de nuestra extrañeza. Su descubrimiento aparece en su obra poética como idea, no como realidad, quiero decir: no se tradujo en la creación de un lenguaje que encarnase nuestra 'otredad'. Así, no tuvo consecuencia en su poesía". En 1956, Paz decía algo similar ("Cierto, esta poesía está demasiado circunscrita a su paisaje y el 'otro' –substancia de su meditación– no aparece en su canto"), pero no lo decía con la perspectiva que ahora sí tiene sobre la 'otredad', perspectiva que se apoya en parte en su propia experiencia poética y en su experiencia profunda del Oriente.

Pero lo más importante no es este cambio en la caracterización de ciertos poetas españoles sino en que Paz dedica ahora el mismo espacio a la poesía hispanoamericana. Esta preeminencia dada a la lírica de este lado del mundo no es consecuencia de un nacionalismo tardío, así sea de tamaño continental. Es el resultado de la perspectiva de una década en que la visión y revaloración de la poesía hispanoamericana ha despejado mucho equívoco. Lo que Paz dice ahora sobre el modernismo, sobre la vanguardia, sobre algunos poetas como Vallejo, Huidobro y Neruda es valioso por la perspectiva que otorga a su juicio el libro en que están incluidos. A veces es discutible el juicio. Afirmar que Lugones es "uno de los más grandes poetas de nuestra lengua (o quizá habría que decir: uno de nuestros más grandes escritores)" es presuponer que el lector entiende que Paz sólo se refiere a *una parte* de la obra de Lugones, escritor que también abundó en la compilación de volúmenes superfluos. Destacar a López Velarde y omitir a Herrera y Reissig es perpetuar un pleito mexicano-uruguayo que ya tuvo su día en el momento de la publicación de esa antología de la poesía hispánica contemporánea que se llamó *Laurel* y que editó "Séneca", en México, bajo los auspicios de José Bergamín. Es posible discrepar asimismo con su presentación de la poesía de Neruda; con la reducción de Borges a uno de una tríada argentina que incluye a Girondo y a Molinari; con las inclusiones de Pellicer, Nicolás Guillén, Jorge Carrera Andrade en una enumeración bastante restringida. Pero indicar estas discrepancias es otra forma de decir que el que las apunta tiene otros gustos.

Más importante me parece ahora señalar la omisión de una tirada sobre la crítica en nuestra literatura que aparecía antes en las páginas 83-84. Allí se escribía:

La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas –tarea vana entre todas– como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático, como el labriego que prepara la tierra para que la semilla

fructifique; y después, acercando la obra al oyente. El crítico debe facilitar la comunión poética –sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad– y luego retirarse. Todo se opone entre nosotros a esta doble misión de la crítica. Por una parte, la envidia es un mal, mucho más profundo de lo que se cree, que corroe a los pueblos hispánicos. Por la otra, la prosa española es en sí misma excepcional y única, universo cerrada, creación que rivaliza con el poema. La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía.

Es fácil comprender porqué Paz elimina este párrafo de la segunda edición. Si ya en 1956 era excesivo afirmar que no había crítica en español (él mismo señala la excepción de Alfonso Reyes pero omite otras: Borges, Amado Alonso, Martínez Estrada, para citar sólo a tres), en 1967 habría resultado insostenible. Por lo menos en estos términos absolutos. Un artículo posterior de Paz, que se titula “Sobre la crítica” y está recogido en *Corriente alterna* (1967), amplía, corrige y precisa el punto de vista. Inútil señalar que su propia obra crítica, por lo menos desde la publicación de *El laberinto de la soledad* en 1950, es un desmentido de aquellas absolutas palabras de 1956. Pero hay más: es posible suponer que en 1967 Paz ve la crítica como algo distinto al humilde labriego de su símil. El crítico hace algo más que preparar el terreno y acercar la obra al oyente. Su obra es paralela y, no simplemente introductoria. Pero sobre esto no cabe duda de que Paz tiene hoy otras ideas.

#### CUESTIONAMIENTO DEL CREADOR

La lectura del Oriente que propone la primera edición de *El arco y la lira* ha sufrido también modificaciones en la segunda. No en vano Paz ha sustituido una visita en 1952 y la bibliografía europea, por una estancia de varios años. Así, por ejemplo, cambian ahora muchas de las fuentes orientales en el capítulo sobre “La imagen” y el texto se vuelve más preciso y luminoso a la vez, como lo revela el examen de las páginas 95-99 de la primera edición con las más concisas 103-104 de la segunda. A veces es sólo una nota (p. 122) que se agrega a un texto y lo rectifica ligeramente; otras veces lo que cambia es un ejemplo: ya no hablará en el capítulo “La otra orilla” (p. 115, primera edición: 121 de la segunda) de “las imágenes de piedra de Karnorak” sino de “las imágenes tántricas del Tibet”. (El tantrismo influirá en uno de sus libros más recientes, *Conjunciones y disyunciones*, 1969.) La estancia en Oriente justifica estos cambios, pero está en la base de una modificación aún más sustancial.

Al revisar ahora el capítulo “El mundo heroico”, Paz deja caer un párrafo entero (p. 205) en que se exalta el modelo griego y se comenta la interpretación de Albert Camus, en *L’homme revolté*, de “una rebelión fundada en la medida mediterránea”. La supresión del párrafo obedece, conjeturo, a motivos más profundos que el actual eclipse de la obra de Camus. Frente a la medida mediterránea, e incluso al sentido trágico de la existencia que esa medida enmascara, Paz parece oponer ahora la visión oriental. El tema está ligado, asimismo, con otras modificaciones que ocurren a lo largo de todo el libro y que tienen que ver con varios temas enlazados: la interpretación existencialista del ser que Paz recoge a través de Machado y Bergamín y que se apoya en la lectura de ciertos textos de Heidegger; la convicción (muy bretoniana) de los vínculos entre poesía y revolución. Ambas convicciones han sido atacadas, ya se sabe, por la crítica que se centra sobre todo en el estructuralismo. Al revisar el texto para la segunda edición, Paz (sin abandonar del todo algunas formulaciones) modifica sin embargo sus postulados.

Es casi imposible, a menos de realizar un examen paralelo total de los textos de ambas ediciones, precisar con todo detalle el alcance de estas modificaciones. Me limitaré aquí, pues, a dar algunos ejemplos llamativos. Así, en el capítulo “El lenguaje” concluye Paz un párrafo afirmando rotundamente: “No hay poema sin creador”. La sentencia desaparece en la segunda edición (p. 37). A vuelta de página, donde antes terminaba un párrafo diciendo: “Poesía es creación, acto libre”, y empezaba el siguiente afirmando: “Ejercicio de la libertad, la creación poética...”, en la segunda edición suprime tanto el final de un párrafo como el comienzo del otro; es decir: ahora suprime la identificación entre poesía y creación libre. En el capítulo siguiente, “El ritmo”, un párrafo entero (p. 56) desaparece; en él se proclamaba: “Todo poeta es por un instante –el instante de la creación– su poema”. Mucho más adelante, en el capítulo “la consagración del instante”, elimina un párrafo (p. 188) en el que afirmaba: “La creación poética no es sino el ejercicio de la libertad humana. Lo que se llama inspiración es sólo la manifestación o despliegue de esa libertad”. Hay una reiteración del tema al comienzo del Apéndice I; “Poesía, Sociedad, Estado”. Inútil buscar estas frases en la segunda edición; han sido suprimidas.

De la misma manera se suprime un desarrollo que tiene su origen en Heidegger y que abre el capítulo “La imagen” (primera edición, pp. 89-90); así como se suprime una cita existencialista de Nietzsche en la página 94 de la primera versión. Las supresiones de ciertos enfoques de Heidegger, como de todo lo que en el texto original asimila poesía y libertad, o antropomorfiza la

creación literaria, insistiendo demasiado en el papel taumatúrgico del poeta, tiene indudablemente que ver con una modificación en la perspectiva de Paz operada por el conocimiento del estructuralismo y de las nuevas teorías del lenguaje. Esta modificación se puede advertir más claramente si se opone, al texto suprimido de la primera edición, lo que ahora Paz dice en un ensayo de *Corriente alterna*: “El problema de la significación en la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema; no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas*”. Y en un ensayo posterior sobre Breton (escrito a la muerte del gran teórico francés y publicado en *Mundo Nuevo*, núm. 6, diciembre 1966) apunta Paz: “El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje”. Al comentar a Lévi-Strauss, en el libro que le dedica en 1967, dirá también: que para el antropólogo francés “es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que éste se dé cuenta”. Qué lejos está ahora Paz del antropomorfismo de las frases que arriba se citaron.

#### EL ORIENTE COMO MÁSCARA

Pero es en el “Epílogo” donde todas las modificaciones, variantes, omisiones y agregados adquieren sentido final. En lugar de las catorce páginas que se titulaban “El arco y la lira” (pp. 251-264), Paz publica ahora un ensayo, “Los signos en rotación”, que había anticipado en la revista *Sur*, de Buenos Aires (1965), y que ahora ocupa treinta y dos páginas (253-234) de la segunda edición. Aunque el anterior “Epílogo” ya contenía algunos párrafos del segundo, las modificaciones son demasiado drásticas para permitir algo más que un aprovechamiento de fórmulas felices. No sólo desaparecen en la nueva versión las referencias a Sartre y a Machado sino que el poeta se extiende aún más en algunos temas ya tocados en el cuerpo de la obra: la nueva poesía, el análisis de *Un coup de dés*, el surrealismo. El panorama se amplía y hay ahora sitio para la poesía espacial de Mallarmé, los *Caligrammes* de Apollinaire, los experimentos de la vanguardia actual. Pero lo más importante de este “Epílogo” es el tema central: el fracaso de la aventura poética surrealista que es paralelo al fracaso de la aventura revolucionaria. Expulsado del texto del libro en la segunda edición, el tema de Poesía y Revolución encuentra su sitio en el “Epílogo”. El cambio sirve para acentuar el nuevo enfoque de Paz, y su liberación de ciertos postulados indiscutibles del surrealismo. Aunque sigue admirando a Breton,

Paz ya no está tan dispuesto a seguir al pie de la letra muchas de sus afirmaciones. Los años que corren entre 1956 y 1967 han traído, al fin para Paz, una perspectiva más crítica sobre la doble aventura (poética y política) del surrealismo. La estancia en Oriente le ha permitido examinar el mundo desde otros ángulos.

Lo que devuelve el tema a sus raíces. En el pensamiento y en la experiencia viva de Oriente ha encontrado Octavio Paz la clave para disolver las contradicciones del pensamiento occidental: un sistema que permite (mejor que el existencialismo) aceptar la existencia del Otro y, la eliminación del yo; una religión que instaura lo divino, y no un Dios, en el centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del progreso y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico que es Paz) encuentra en el pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar.

Algunas de estas cosas ya estaban vistas, o entrevistas, en la primera versión de *El arco y la lira*; pero sólo en la segunda encuentran su formulación precisa. Ahora el Oriente es algo más que un deslumbramiento o una intuición captada en la entrelínea de textos orientalizantes. Esto no quiere decir que Paz haya dejado de ser un occidental. Todo lo contrario: lo es, más que nunca. Pero el Oriente es ahora parte de su visión de occidental. O dicho de otro modo: su descodificación del Oriente, si imperfecta o errónea desde un punto de vista puramente oriental, es parte central de su descodificación de Occidente. A través de la máscara, o travesti, de la cultura oriental, Octavio Paz alcanza el verdadero rostro de su Occidente.

Esto es, también, lo que nos enseña la comparación de las dos ediciones de *El arco y la lira*. Como Paz continúa desarrollando su pensamiento, y en tensión que recuerda la flecha de Zenón de Elea, corre y al mismo tiempo descansa inmóvil, distinto y siempre el mismo, cabe ya conjeturar que una tercera edición del libro está en el taller, una edición en que el poeta tal vez revise sus juicios sobre la poesía moderna (para incorporar más norteamericanos, más latinoamericanos, para incluir a los alemanes), renueve su concepción del lenguaje a la luz de la actual lingüística; amplíe su panorama de la novela (excesivamente limitado por la retórica francesa). Una nueva edición en que esta obra capital de la crítica hispánica vuelva a replantearse las preguntas que Octavio Paz se ha planteado desde sus orígenes: “¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será

posible una comunión universal en la poesía?" Para contestarlas una vez más, y volver a preguntar, para responderlas nuevamente, y replantear la pregunta, así hasta el fin de los tiempos.

*Yale University.*

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

## La Fijeza y el Vertigo

“Aprender a ver oír decir  
Lo instantáneo

Es nuestro oficio  
*¿Fijar vértigos?”*  
O. P.

La poesía de Octavio Paz está signada por el movimiento, mejor dicho, *es movimiento*. Incluso, “el movimiento es su forma”. Esto podría situarnos ante una falsa perspectiva: creer que es una poesía de incesantes cambios o sometida a una continua evolución en el tiempo. Claro que lo es, pero en un sentido especial. Si hay un movimiento que trascienda al tiempo, ese sería el de Paz. En efecto, el suyo supone la sucesión, pero no padeciéndola. Es un movimiento estático: su movilidad continua lo inmoviliza. Este rasgo que caracteriza a muchos poetas contemporáneos, aparece ya en la primera poesía de Paz, cuando aún no podríamos intuir en ella una definida concepción del mundo. Surge, aparentemente, como un tema aislado; es, sin embargo, un tema esencial, que luego constituye la estructura dominante de toda su obra. En unos “Sonetos” de juventud, nos encontramos con esta extraña dialéctica: movimiento que se consume a/en sí mismo; no sólo no transcurre, niega todo transcurrir: es tiempo vertiginosamente detenido. Esos sonetos tienen como tema el amor, la mujer en su identidad con el universo, impulso vital y atracción de la muerte. Como siempre en Paz, la mujer es sobre todo su cuerpo, centro de vibraciones y resonancias que inmoviliza al tiempo y lo ahonda en un presente puro. Empieza el primero: “Inmóvil en la luz, pero danzante, / tu movimiento a la quietud que cría / en la cima del vértigo se alía / deteniendo, no al vuelo, sí al

instante”. Ese instante es la plenitud del deseo y la correspondencia con el mundo motivo que después se desarrolla en los otros sonetos hasta el último. En éste, el instante ahora participa también de la muerte. Los dos cuerpos amantes viven en el “vértigo inmóvil”, en lee “avidez primera”; danzan “su quietud ociosa”, pero esa danza es ya la de “su propia muerte venidera”. Así el movimiento del amor cumple sus ciclos o expansiones, pero a partir de un centro fijo: el instante. Fuerza centrípeta, en ese instante confluyen todos los tiempos. Si el tiempo avanza, no lo hace horizontal sino verticalmente, en profundidad.

En textos posteriores, aún dentro de su primera época, esta visión de Paz se va reiterando. Siempre entre polarizaciones y, en todos los niveles. A veces como rápida definición del tema mismo: la inmovilidad, nos dice, es el “sitio de la música tensa”. También como experiencia sensorial: la luz de junio es una “ola inmóvil y fluyente”. En otro poema, esa luz es “un quieto resplandor” que lo “inunda y lo ciega” (al poeta): la luz se abisma luego dentro del cuerpo y se convierte en la “medianoche del cuerpo”, en el “nocturno mediodía del subsuelo”. Así el resplandor es exploración oscura en lo luminoso, movimiento prisionero que también es infinito. Al final del poema, se dice: “El cuerpo es infinito y, melodía”. La quietud absorta de la luz al mediodía es, en otro poema, signo de éxtasis vital y, por tanto, temporal: “El tiempo en el minuto se saciaba”. Ante uno de los templos de Uxtnal, Paz ve cómo “reposa y danza el sol de piedra”, o cómo al derramarse la luz “despiertan las columnas y, sin moverse, bailan”. En uno de los textos de *¿Aguila o Sol?*, en el que recrea el mundo de Rufino Tamayo, describe una de las figuras míticas de este pintor: esa bailarina cósmica que aparece en muchos de sus cuadros. Entonces dice: “Se levanta y danza la danza de la inmovilidad”. Los ejemplos, en este sentido, serían innumerables. Quizá éstos revelen en la poesía de Paz la visión de un mundo a la vez girante y extático.

Pero esta estructura se proyecta también sobre la naturaleza prisma de la poesía y del acto creador. En un texto que vale como arte poética, el nacimiento del placer estético es relacionado con el sucesivo oleaje del mar en cuya incesante disolución hay siempre una ola que sobrevive “y hace quietud su movimiento, / reposo su oleaje”. Ante esa aparente contradicción, el poeta pregunta: “¿Cómo, si sólo movimiento, quedas así, tensa y estable, inmóvil?” En muchos otros poemas, Paz reflexiona sobre la poesía como incesante tensión entre opuestos. “En su húmeda tiniebla vida y muerte, / quietud y movimiento, son lo mismo”. *¿Aguila o Sol?* es un libro significativo, en este sentido, porque nos muestra una pausa que es una ruptura, en el proceso creador de Paz. Los



primeros textos, “Trabajos del poeta”, son una sistemática demolición del lenguaje en busca de la palabra nueva. Al final del libro se tiende al encuentro de esa palabra como reconciliación entre el amor, la historia y el lenguaje. De ahí que el último texto se titule “Hacia el poema”. En él hay un pasaje en que Paz dice: “Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo”. Ese centro fijo es la energía del amor (los cuerpos que se unen en su incandescencia); es también la energía secreta de la propia poesía. Pero esa doble energía se ve refractada, en gran parte de la poesía de Paz, por la conciencia, una conciencia perpleja que avanza y retrocede ante el mundo. “La conciencia, la transparencia traspasada, / la mirada ciega de mirarse mirar”, dice en un poema de igual época. Se despliega, así, una doble corriente en el poema: la palabra que fluye y la conciencia que comenta simultáneamente ese fluir. Marginal, esa conciencia no deja a veces de apoderarse de todo el poema y de volverlo finalmente imposible. Combate que no se resuelve sino en el combate mismo y en su contemplación (“contemplo el combate que combato”). El poeta no puede librarse de ver el acto creador como un desdoblamiento en el que aparece otro, la conciencia, que a la vez que rige la escritura, la juzga. Pero, dice Paz en “Escritura”, “este juez también es víctima / y al condenarme, se condena: no escribe a nadie, a nadie llama, / a sí mismo se escribe, en sí se olvida”. Y aunque luego añade: “y se rescata, y vuelve a ser yo mismo”, se percibe que Paz está prisionero de cierto solipsismo poético. En textos de la madurez, este solipsismo se continúa, aunque, es verdad, con otra significación. En *Salamandra* (1962), hay uno que define todo este proceso: “Yo sé que estoy vivo / Entre dos paréntesis”. En “La palabra escrita” se trata ya de la poetización del acto mismo; en él, a la primera palabra escrita se superpone en paréntesis el comentario de la conciencia que intuye otra palabra: “nunca la pensada / Sino la otra—ésta/ Que no la dice, que la contradice, / Que sin decirla está diciéndola”; la palabra “antes de la caída”. Así, todo el poema no es sino esa continua refracción de la palabra escrita en su inmediato espejo crítico; el poema nunca será escrito, queda implícito en la palabra no dicha; su tema es el paréntesis, la ausencia del poema. ¿Que es casi todo *Salamandra* sino este juego dialéctico en el que al final nada cristaliza, una *entrada en materia* (título del primer poema del libro) que reiteradamente queda en suspenso: oposición entre el discurso y el silencio que nunca se resuelve?

En un libro anterior, *La Estación Violenta* (1958), esta dialéctica ya había tomado cuerpo en la poesía de Paz. El libro se inicia con un poema, “Himno entre ruinas”, que se desarrolla sucesiva y entrecruzadamente en dos planos: de

un lado, una visión paradisíaca y mítica del mundo, en la que los sentidos crean una suerte de presente invulnerable y aun sagrado (“Todo es dios”, “La luz crea templos en el mar”, “mediodía, espiga henchida de minutos, / copa de eternidad”); del otro, la visión dramática—actualidad nocturna y contemporánea—de momentos vividos o entrevistos en Teotihuacán, Nueva York, Londres, Moscú, que ya es el suceder de un tiempo degradado (“El canto mexicano estalla en un carajo”, “La sombra cubre al llano con su yedra fantasma, / con su vacilante vegetación de escalofrío”). Finalmente domina la visión inicial al proyectarse en la última estrofa del poema. Entonces la inteligencia rompe el círculo de oposiciones, encarna y reconcilia los opuestos: “la conciencia-espejo se licúa, / vuelve a ser fuente, manantial de fábulas”. El espejo, en éste como en otros poemas de Paz, es lo estático; simboliza a la conciencia que se mira a sí misma, detenida en su propia imagen. Al licuarse, su fluencia es movimiento hacia el mundo, pero de algún modo ese movimiento ya no es sucesión, sino nacimiento de otro tiempo: el de la palabra poética que, templada en esa suerte de proceso expiatorio de la conciencia, se convierte en fundamento del mundo. Así, el poema concluye: “Hombre, árbol de imágenes, / palabras que son flores que son frutos que son actos”. El movimiento de este poema inicial se reitera en otro no menos significativo, “Fuente”. Es el mismo momento cósmico: un mediodía que “alza en vilo al mundo”. Plantado en esa suerte de suspensión, el poeta siente la plenitud del mundo como Presencia; plenitud doble: la del hombre y la de las cosas, la mirada y lo mirado; es, igualmente, un estado de continua metamorfosis de lo real, que pierde su opacidad y se vuelve verdaderamente *real*, esplendor material. Pero si el ojo ya no mira (“todo es presencia y su propia visión fuera de sí lo mira”), la conciencia aún se debate por el conocimiento. “¿Qué esconde esta presencia?” se pregunta. No hay nada detrás de ella y así la pregunta se convierte en una exploración de la oquedad, del vacío interior del hombre. Esta refracción hacia adentro no destruye, sin embargo, la magia anterior del mundo: todo en él sigue en pie, transparencia intacta. Así, “En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente. / La fuente canta para todos”. De modo que el poema se resuelve nuevamente en la fluencia. La fuente es un símbolo diverso: es el manar del tiempo verticalmente, hacia arriba esta vez; es también el manar del lenguaje, que se absorbe a sí mismo, pero se transparenta en una presencia colectiva. La poesía en movimiento extático.

Otros poemas de *La Estación Violenta* son, de manera más dramática, el debate entre el fluir y la fijeza. Ese debate se origina en torno a diversos temas,

pero girando siempre alrededor de uno esencial: la temporalidad, el movimiento del mundo, la historia y, nuevamente, el lenguaje. El hombre es “el que saltó al vacío y nada lo sustenta entonces / sino su propio vuelo”, se nos dice en “Mutra”. Este poema abarca sucesivas reflexiones sobre el ser y el estar, Dios y la historia. De manera significativa, como en los anteriores poemas que hemos citado, éste transcurre en el mediodía “absorto en su luz, sentado en su esplendor”. Esta quietud espacial se ve precipitada por continuos remolinos que interceptan el puro discurrir del tiempo; esos remolinos son los abismos de la conciencia y de la memoria. El mediodía y la ciudad misma propician una suerte de exaltación que es abandono en el estar, un “derramado estar” que no es quietud sino movimiento en el que lo real se vuelca a la deriva. Ese movimiento es detenido por la conciencia que busca “asir la antigua imagen” de la ciudad sagrada, “anclar el ser”. Hay que hacer que el tiempo coincida con lo real: las piedras memorables de la ciudad, cuyos “surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol”, son “alta belleza armada contra el tiempo”. Sin embargo, todo este mundo cede al paso del tiempo y el hombre mismo fluye, cae, “es una imagen que se desvanece”. ¿Es o no esto el desamparo? El hombre acepta y asume su propio fluir. No quiere ser Dios, ni ser sagrado, “beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose”. De algún modo acepta su desamparo, pero aceptarlo en la realidad es también aceptarlo en el poema: el hombre es el poeta. Así “se despeñan las últimas imágenes y el río negro anega la conciencia”. Todo –lo externo y lo interno– se hace fluencia, sólo que esta fluencia es también caída hacia adentro. Aflora entonces la memoria, en donde “velan armas” ciertos pasados privilegiados: son dominio personal e igualmente colectivo; tiempo único e historia. Todo el ayer, lo vivido son “actos, altas piras quemadas por la historia”. Pero hay un modo de quemarse en la historia que es un modo de trascenderla: aceptándola como verdadera comunión (“el hombre sólo es hombre entre los hombres”). De ahí que el poema concluya con una visión –la del futuro– que es ya la intuición de un destino. “Y hundo la mano y cojo el grano incandescente y lo planto / en mi ser: ha de crecer un día”. De este modo integrado a la historia, el hombre asume también una plenitud. Asumir la historia, veremos, es para Paz hacer que la poesía encarne en el mundo. Son dos impulsos de un mismo movimiento: la búsqueda del tiempo y de la palabra originales.

“¿No hay salida?” y “El Río” son poemas que se vinculan al interior por la temática y la estructura poética: son textos de un vertiginoso fluir de imágenes. Pero de alguna manera se le oponen: ambos son una tentativa por fijar el tiempo.

En el primero, esta tentativa se realiza en la dimensión de la experiencia vital. Si, al comienzo, la imagen del río es la del discurrir (“En duermevela oigo correr... un incesante río”), también vemos que su movimiento es vertical: catarata, agua que se despeña y llega hasta “las, aguas estancadas del lenguaje”. Pero el lenguaje, si es tocado por ese movimiento, parece desertar y volcarse hacia el vacío. Seguidamente es el reconocimiento de un presente no sólo como permanencia sino como totalidad: “ayer es hoy, mañana es hoy, todo es hoy”. El pensamiento es un círculo en el que va cayendo el poeta; ese círculo es temporalidad pura: “todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto adonde empecé, / todo es hoy y para siempre”. Y aunque en un momento el pasado parece imponerse (“hoy es ayer, mañana es ayer”), finalmente es la presencia lo que lo absorbe todo. Esa presencia instantánea parece, sin embargo, una prisión y de ahí que el poeta busque una salida. Esa búsqueda no es sino el resabio de una ilusión: si la realidad del tiempo es el instante que, a su vez, lo es todo, ¿cómo no poder identificar la permanencia en lo real, cómo no saber si se estuvo o no en tal sitio? El poema concluye justamente con este interrogante: “¿Estoy o estuve aquí?” El tema de “El Río” es el acto mismo de escribir el poema, el lenguaje que fluye y se mira fluir, la conciencia que se desata y se repliega sobre sí misma. Este doble movimiento del acto poético está en correspondencia con el doble movimiento de la vida. El río de la vida (“La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja”) se precipita como las imágenes que pululan en la conciencia; ambos serían pura sucesión si no existiera la conciencia que los detiene, pero detenerlos es rescatarlos de su inevitable destrucción: el movimiento; es fijarlos en una imagen que, en sí misma, sea el río, sea el tiempo. Detenerlos es, pues, encontrar otro flujo: esta vez circular. El poema propone, finalmente, la visión de un tiempo que se cierra sobre sí mismo, que busca su origen. De este modo, “el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes / y se interna en sí mismo”.

Este doble juego entre el acto poético y la realidad, entre el discurrir imaginario y el real, constituye uno de los rasgos característicos del sistema metafórico de Paz, lo que es también un sistema de conocimiento. Ese rasgo se da incluso casi al comienzo de su obra. En uno de sus últimos ensayos,<sup>1</sup> Paz concibe el mundo como lenguaje. Esta concepción se inscribe, por supuesto, dentro de la vieja tentativa de los poetas por buscar las correspondencias en el universo. Solo que ahora Paz comprende (como los estructuralistas) que ya el

---

<sup>1</sup> “La nueva analogía”. Revista *Eco*, n° 92, 1967.

poeta no está en el centro de esas correspondencias, no es el traductor único como suponía Baudelaire; si el poeta traduce, su traducción se inserta en todo el sistema simbólico que lo rodea: es una perspectiva más, no la única. Lo mejor de la poesía de Paz está dominada por esta visión. “Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos”, dice en uno de los textos de *¿Águila o Sol?* Desde esta perspectiva es frecuente encontrar en su poesía textos donde el sistema metafórico se funda en elementos del lenguaje. Ya inicialmente Paz habla “del silencio compacto de un arbusto”, “del silencio del mundo”, o dice de la mujer: “Tú, sin nombre, / en la noche desnuda de palabras”. O ya más concretamente, en poemas de los años cuarenta, propone una continua simbiosis entre la palabra y la realidad. En “Escrito con tinta verde”, el discurso del poema se fusiona con el del mundo. La tinta de la escritura no sólo adquiere el color de una naturaleza que se renueva; también crea en la página “jardines, selvas, prados, / follajes donde cantan las letras”. El poema es simultáneamente la visión de un paisaje renovado y el hacerse del poema como si participara o fuera en sí mismo esa renovación. Igualmente es un poema a la mujer, cuyo cuerpo blanco está asimilado a la tierra que recobra su fertilidad y a la página en que se escribe. Por eso las palabras del poeta descienden y la cubren “como una lluvia de hojas a un campo de nieve”, “como la tinta a esta página”. De igual modo, el primer poema de *Semillas para un himno* poetiza sobre el nacimiento de las cosas al amanecer; ese nacimiento es sobre todo, más que expansión material, búsqueda de identidad: “Al alba busca su nombre lo naciente”. Tal nacimiento se identifica luego con el del poema mismo, con el himno que el poeta prepara al mundo: “La luz despliega su abanico de nombres / Hay, un comienzo de himno en cada árbol / Hay el viento y nombres hermosos en el viento”. Incluso, otro poema del mismo libro, “Manantial”, se desarrolla en parecidos términos pero invirtiendo la relación. Esta vez el primer momento es el del acto poético, la articulación de la palabra (“Habla deja caer una palabra”) que supone el despertar del lenguaje pero luego también el del mundo (“Habla / Una piragua enfila hacia la luz / Una palabra avanza a toda vela”). Así, el mundo se va haciendo progresivamente “manantial” de signos verbales: el agua clara son “vocales para beber” y, en última instancia, es un “agua gravida de profecías inminentes”. Todo el libro es un himno al mundo y a la vez una preparación del himno poético. En otras palabras, es un arte poética, pero no como definición de la poesía, sino como visión del acto que la hace posible. Es el mundo en acto y la poesía en acto. Aun en los poemas que no están esencialmente desarrollados a partir del sistema metafórico arriba

indicado y que, por supuesto, parecen hacer más evidente la relación con una poética, ésta se halla presente de manera tácita y no por ello menos central. ¿Qué es, por ejemplo, un poema como “Piedra de toque?” Es el poema de un conjuro erótico, pero éste funciona en dos planos: la mujer y la poesía. Esta visión en que lo erótico es igualmente el estímulo del impulso poético, es por cierto dominante, lo veremos, en el mundo de Paz.

Aparentemente, los poemas de *Semillas para un himno* se oponen a algunos de *La Estación Violenta* e incluso a otros anteriores. Esa oposición es cierta y quizá no de manera superficial tampoco. Tal oposición es el resultado de un doble impulso de Paz ante el lenguaje. Por una parte, el discursar del poema se refracta en la conciencia, se polariza y aun se detiene por una suerte de duda que es también una soledad ante el lenguaje como medio capaz de trasponer o *decir* la realidad. “A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, / todo me abandona”. Este desamparo participa obviamente de una ambigüedad: la palabra encarna o no la realidad, es sólo signo o es lo real mismo. En cambio, en poemas como los de *Semillas para un himno* lo real y el lenguaje son dos maneras distintas pero paralelas de transcurrir el mundo; es decir, uno y otro son encarnaciones recíprocas y equivalentes. La duda es, pues, sustituida por la confianza ante el lenguaje. Pero de una u otra forma el poema es movimiento extático: cuando la conciencia lo refracta; detiene a su vez la sucesión y, al menos, la problematiza; cuando participa del impulso del mundo, impone o crea una sucesión distinta: es el tiempo del poema, el de la palabra en acto, y no el de la sucesión cronológica. Por ello, decíamos, la oposición es aparente. Sin embargo, uno de estos momentos parece sugerir el fracaso de la palabra; el otro, su plenitud. Pero uno y otro no hacen sino complementarse. Si para Paz el mundo y el hombre son *libertad bajo palabra*, esta libertad, por estar fundada justamente en la palabra, se ve incesantemente amenazada. La oposición que hemos señalado nos muestra, así, la verdad de esta poesía: la plenitud que se mira en el desamparo, la pasión de absoluto que no sólo se ve dominada por la convicción de su relatividad, sino que hace de ésta su verdadera energía. En un poema de *Semillas para un himno*, Paz evoca una suerte de edad de oro del lenguaje y, por supuesto, del mundo, así como su aniquilamiento:

Aquel árbol cantaba reía y profetizaba  
 Sus vaticinios cubrían de alas el espacio  
 Había milagros sencillos llamados pájaros  
 Todo era de todos

Todos eran todo

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

Pero estos fragmentos son los sucesivos poemas del libro y las semillas que preparan su himno final. Este, que no se da en el libro sino como proyecto, es busca de la unidad poética y también de la del mundo. Unidad tensa (fusión de contrarios) y progresiva, es el punto hacia el cual tiende toda la poesía posterior de Paz. En un pasaje de *¿Águila o Sol?* dirá: “Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal? ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño con un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos”. Frase que nos remite al breve prólogo del libro, donde Paz declara: “Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro (impávido cante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra”. Y luego añade: “Hoy lucho a solas con una palabra, la que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?” De manera significativa, en la edición de casi toda su obra 1958, con el título de *Libertad bajo palabra* (1960), Paz establece un orden no puramente cronológico, sino también poético. Es así como *¿Águila o Sol?*, de 1950, sucede a *Semillas para un himno*, de 1954. Es el orden profundo: al poder de la palabra, nos quiere indicar, sucede la duda ante ese poder, el combate con la palabra y la búsqueda de aquélla que sea fundante del mundo; no la expresión de lo real, sino su invención. *¿Águila o Sol?* propone esa búsqueda y aun la prevé. La prevé, primero, como una fuerza destructiva, tal como se sugiere en uno de los textos arriba citados, y aún más intensamente en el titulado “Visión del escribiente”. Es un texto que tiene algo de apocalipsis y, por ello mismo, de revelación. Se desarrolla en un doble plano: la *persona* que en él habla es el hombre cotidiano que vive la paralización de un mundo sometido a jerarquías, señas y contraseñas, números, credenciales, prioridades, clasificaciones (“al tatuaje y al herraje”): la gran rutina burocrática. Es la víctima, pero de algún modo asume también la lucidez del testigo. Si su oficio es llenar hojas en blanco, sabe que en ellas se va inscribiendo otro drama, cuyo fin o catástrofe prevé. Ya no es tan sólo el “escribiente”, es el poeta, el vidente: espera el soplo vindicador, el *acontecimiento*. “Porque durante meses –dice– van a temblar puertas y ventanas, van a cruji-

muebles y árboles. Durante años habrá tembladera de huesos y entrechocar de dientes, escalofrío y carne de gallina. Durante años aullarán las chimeneas, los profetas y los jefes. La niebla que cabecea en los estanques podridos vendrá a pasearse a la ciudad. Y al mediodía, bajo el sol equívoco, el vientecillo arrastrará el olor de la sangre seca de un matadero abandonado ya hasta por las moscas”. Pero la destrucción será purificadora. Así, el libro concluye en unas reflexiones que Paz titula “Hacia el Poema”. En ellas postula la reconciliación entre la poesía que “entra en acción” y la historia que despierta. Es decir, Paz parece intentar superar la dualidad a través de la participación en la historia, en la aceptación, por tanto, del tiempo. Pero es válido pensar que ese impulso se da justamente como participación, como acto, y no de manera pasiva. Lo que busca es una palabra que encarne a la historia y, al tiempo, aun como expiación, interiorizando el mal. En un ensayo, Paz ha dicho: “para los españoles e hispanoamericanos la historia no es lo que hemos hecho o hacemos sino lo que hemos dejado que los otros hagan con nosotros. Desde hace más de tres siglos nuestra manera de vivir la historia es sufrirla.”<sup>2</sup> Esta idea viene a esclarecer la propia tentativa de Paz: el hombre y la poesía como *sujetos* del mundo. Esta tentativa parece bifurcarse de nuevo en *La Estación Violenta* (1958), cuyo título es significativo porque aludiendo a la estación en que transcurre casi toda la poesía de Paz (el verano, el mediodía, lo solar), sugiere igualmente la dualidad que aparece en el libro. De un lado, la *presencia* del mundo y del lenguaje; del otro, su refracción en el vértigo de la conciencia. Un doble movimiento entre la pasión que encarna y la inteligencia crítica. El libro propone finalmente, sin embargo, una de las visiones más integradoras de Paz. Me refiero a *Piedra de Sol*.

Este largo poema es culminación y síntesis. En él no sólo se dan todos los elementos contradictorios de la poesía de Paz, sino que se proyectan esta vez en una dimensión mítica y a la vez existencial. Además, es un poema cuya estructura misma asume el tema del movimiento, desarrollado como polarización de opuestos, pero resuelto al final como un ciclo o, más bien, como la imagen del eterno retorno. Como se sabe y ha sido señalado muchas veces por la crítica, incluso por el propio autor, en *Piedra de Sol* (nombre del calendario azteca) subyace el tema de la revolución astral del planeta Venus. Como en muchas otras civilizaciones, Venus significó para los aztecas la dualidad que rige el universo. Aún más, era también para ellos una de las encarnaciones (o la última)

---

<sup>2</sup> *Puertas al campo*, México, 1966, p. 83.



del dios Quetzalcóatl, en cuya figura mítica y legendaria se multiplicaban las dualidades: no sólo cosmológica (tierra y cielo, mundo subterráneo y mundo celeste), sino también de carácter histórico y aun mágico-moral. Esto es, el poema opera sobre la significación universal del mito, ampliada y enriquecida con la significación azteca. Por otra parte, así como la mitología azteca (y también la maya) se caracteriza por una suerte de continuas metamorfosis cósmicas, de igual modo el poema se nutre de una incesante transfiguración de temas e imágenes. Esas transfiguraciones implican una sucesión temporal, pero sobre todo una dimensión mítica. Así ya el tiempo es algo más que historia, es encarnación del tiempo mismo. Pero, además, como hemos indicado arriba, las dualidades del mito se inscriben en una concepción del eterno retorno. Ni sucesión ni inmovilidad, el tiempo es cíclico, se repite como un instante pleno que se revela cada vez como presencia.

Ahora bien, este carácter mítico del poema no sólo no funciona como fondo conceptual, sino que se su tramando a través de una dimensión existencial y aun histórica, temporal (individual y colectivamente). Este doble plano se proyecta en la estructura misma del poema: su desarrollo discurre entre una fuerza centrípeta y otra centrífuga, entre la fijeza y el vértigo. Así tal estructura es a la par centro y expansión. La fijeza: primero métrica: el poema se acoge al endecasílabo; el número de los versos reproduce el número de días (584) de la revolución de Venus según el calendario azteca; los seis versos finales repiten los iniciales y concluyen en dos puntos (:) para sugerir la idea de un ciclo que se cierra y a la vez queda abierto; igualmente, el verso inicial está introducido con minúscula, sugiriendo la continuación de un ciclo anterior. La fijeza se presenta, pues, en un doble plano: la forma del poema está regida por una norma y también por un límite; esa norma, a su vez, hace visible la del arquetipo que impone el mito del eterno retorno. Este mito, como lo ha explicado Mircea Eliade, es un mito de recreación: la continua renovación del mundo y de la vida a través de la repetición de la cosmogonía. En el poema, esta recreación se proyecta en el ámbito de la naturaleza, pero también en el individual del hombre y del poeta. Si su centro en el plano cósmico es la naturaleza, en el individual es el amor. No, por supuesto, como realidades distintas, ni siquiera paralelas, sino idénticas: la mujer es la naturaleza misma, y viceversa; ambas son dualidad y también unidad; encarnan los contrarios y su fusión. Así, el mito del eterno retorno, que supone un centro, es igualmente centro del poema. Pero el poema es, por otra parte, vértigo: flujo libre de la conciencia (reflexión y pasión a un tiempo), así como también manantial de imágenes que a su vez son manantial

de otras y, por tanto, metamorfosis incesante. De igual modo, el poema discurre entre planos opuestos, asumiendo las oposiciones, y además en una simultaneidad de tiempos. Apenas hay que decirlo: el vértigo formal del poema es imagen de otro: el de una búsqueda incesante a través de la memoria, la conciencia y la historia, de una experiencia viva, y por ello mismo privilegiada, que sea la posesión de la verdadera plenitud. La marcha del poema reproduce entonces esa búsqueda: es el movimiento mismo. Pausado al comienzo, éste parte de una naturaleza primigenia y aun paradisíaca (“un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva”), se incorpora al del hombre que va por el mundo como por el cuerpo de la mujer, se precipita en la memoria (en busca de “una fecha viva como un pájaro”), se refracta en la conciencia, se problematiza en la historia, pero se yergue de nuevo a través del amor y, finalmente, de la propia naturaleza que vuelve a iluminarse y a despertar con el día, así como la conciencia del poeta despierta también en el umbral mismo del resurgimiento de la vida cósmica: ante las puertas del ser, de la existencia que se hace ya presencia. Es la marcha, pues, de la plenitud, la caída y otra vez la plenitud. Así el vértigo está regido por la fijeza, pero ésta nos revela entonces su verdadero carácter: plenitud extática, centro de la movilidad tensa; acendramiento o transparencia de un tiempo histórico y a la vez, y sobre todo, cósmico, así como de una experiencia individual, pero también colectiva.

*Piedra de Sol* es un poema de exaltación cósmica. Lo que domina en él son las *visiones*. Quiero decir: su transfondo mítico no se hace vivo sino en una búsqueda individual, pero a su vez ésta se transfigura en experiencia impersonal. El amor está en el centro de esas *visiones*: la naturaleza como una energía erótica, la mujer (en su dualidad de Melusina y Laura) como una energía natural. También el amor es el centro de la historia, la trasciende, la convierte en un instante eléctrico en el que la pareja enlazada (“en Madrid, 1937”) arrebatada a la muerte y a la destrucción “nuestra porción eterna, / nuestra ración de tiempo y paraíso”. Esa pareja, en su cuarto, se convierte en “el centro del mundo”: soledad y participación: comunión con los otros, despojamiento del yo, verdadero reencuentro con la vida. Así el amor aparece como el único absoluto posible; es, más aún, lo que lo hace presente, no puramente virtual.

Con *Salamandra* (1962), la poesía de Paz vuelve a bifurcarse entre la conciencia crítica y el impulso por hacer presente al mundo. Incluso ahora éste parece volverse irreal, así como el lenguaje mismo. Las palabras no dicen lo que dicen y hay que hacerlas decir lo que no dicen. Escribir es descubrir tras la

palabra escrita otra que la rige y que, sin embargo, no aflora en el poema. Hablar es igualmente un acto ambiguo que conduce a la contradicción o a la negación de la voz (“Lo que dices se desdice / Del silencio al grito / Desoído”). Así todo impulso hacia la expresión se resuelve en el suspenso mismo; la evidencia de esta disyuntiva paraliza al lenguaje y pone al mundo en paréntesis. El mundo y el lenguaje parecen padecer una suerte de neutralidad. Y, en cierto modo, lo que propone Paz es el regreso a la inocencia (“inocencia y no ciencia:/ para hablar aprender a callar”) y el reencuentro con la palabra original y primera (“Roja palabra del principio”). Lo cual tiene un cierto carácter de expiación. De ahí que la técnica expresiva de Paz cambie sensiblemente en este libro. Su lenguaje se ve dominado por figuras antitéticas, paradojas, retruécanos, deliberadas y violentas aliteraciones, juegos verbales, paréntesis, ambigüedades en los encabalgamientos. Pero ya este lenguaje es revelador: lo que quiere Paz es hacer *sonar* a la Palabra. Es esta tentativa lo que comunica tensión al libro y lo sustrae al puro vacío de la conciencia que se contempla a sí misma. Esta contemplación es una lucha: no sólo con el lenguaje, también con el mundo. En el poema *Salamandra*, Paz despliega esa lucha. Rastrea en diccionarios y en mitologías los rasgos reales y fabulosos de este ser dual, lo que no es sino el intento por definir nuevamente la dualidad del mundo ahora establecida en la esencia misma de su poesía. De manera significativa, el poema es una *descripción* casi pura. ¿No decía Camus que ésta era la técnica de la conciencia absurda? En Paz, al menos, es la conciencia de la irrealidad del mundo. Pero esta conciencia es punto de partida para restituir al mundo su realidad a través de la palabra. Esta es, sin embargo, “inasible” e “indecible” como la salamandra. Así el último poema del libro, “Solo a dos voces”, viene a ser como el fracaso de esa tentativa. Como en muchos otros poemas de Paz, éste se desarrolla también en dos planos: el de la naturaleza y el del poema. Pero el momento natural acá ya no es la renovación o despertar sino el sueño de la tierra, el oscuro comienzo de una nueva gestación: es el solsticio de invierno. Paz ve el ritual de esta gestación como el acato también de la escritura. “Volver a la primera letra / En dirección inversa / Al sol,/ Hacia la piedra: / Simiente, / Gota energía, / Joya verde / Entre los pechos negros de la diosa” (Cenas). De igual modo, el mundo es una “sonaja de semillas semánticas”, así como el poema es una “sonaja de simientes”. Y tal como el solsticio invernal es el comienzo de la desaparición del sol, el poema es la desaparición de la palabra, su regreso a la tiniebla y al olvido del lenguaje. “No lo que dices, lo que olvidas, / Es lo que dices: Hoy es solsticio de invierno / En el mundo / Hoy estás separado / En el mundo / Hoy

es el mundo / Anima en pena en el mundo”. Ahora bien; la poesía de Paz es sobre todo una poesía solar; el momento privilegiado de su mundo cósmico es el alto mediodía, la fijeza de la luz, el esplendor absorto en su propia fascinación. Por ello este poema tiene quizá un valor simbólico más profundo. Lo que en él propone Paz es el ocultamiento de la palabra, de la poesía misma, su regreso a una memoria secreta y abismal para preparar, como la tierra, su resurgimiento, su nueva plenitud. El fracaso es, pues, aparente, más personal e histórico que esencial; se convierte, por el contrario, en el punto de partida de otra conquista. Esta voluntad de ocultamiento, ¿no recuerda la que proponía Breton en el *Second Manifeste*: “Je demande l’occultation profonde, véritable du Surréalisme”? Ambas actitudes tienen, creo, un sentido ritual: no repliegue, desilusionado de bellas almas: ascesis radical más bien, lucidez que prepara su nuevo combate. De ahí que *Salamandra* contenga también algunos de los poemas de amor más intensos de Paz; el amor es nuevamente en ellos la revelación de la presencia, reencuentro con “la otra orilla”, apertura del mundo, acceso al ser.

El mismo año en que aparece *Salamandra*, Paz viaja por segunda vez a la India. A la luz del último poema de este libro, ese viaje tiene quizá el valor de una búsqueda espiritual, precedida, en la experiencia real, por el reencuentro del amor. En 1965, Paz publica uno de los primeros textos escritos en su nueva experiencia del Oriente: *Viento Entero*, que luego formará parte, y, esencial, de su último libro *Ladera Este* (1969). Este largo poema está desarrollado como un viaje en el espacio inmediato (Afganistán, Paquistán, la India) y en el de la memoria; como un viaje también en el tiempo: el inmediato, por supuesto, y en el memorioso y aun mítico. Es, por tanto, viaje por la geografía, la historia y la cultura. Un poema de la simultaneidad. De ahí su título, que sugiere la totalidad y el impulso que conduce a ella. Pero este impulso, simbolizado en el viento, es doble: movimiento del hombre en el mundo y, parejamente, movimiento del impulso mismo, es decir, de la energía interior que lo hace posible. Esa energía (¿soplo de la inspiración?) es la del poema igualmente. Así, al hablar del mundo, el poema se refiere al acto de ese hablar. Lo sustenta, en consecuencia, un doble discurso, un doble discurrir. Pero esta vez lo doble es uno: perfecta identidad y verdadera fusión. El mundo vuelve a cobrar sentido, así como la palabra. De allí la plenitud que se siente en todo el poema.

*Viento Entero* está construido sobre un leit-motiv (“El presente es perpetuo”) que se constituye en el eje del poema: indica sus diversos planos, convierte a la sucesión en simultaneidad y hace visible a ésta en sus instantes únicos,

originales. Centro del poema, este eje es fijeza y vértigo: muestra el discurrir y, lo reabsorbe; irradia e imanta. Uno de los valores de esta técnica es, justamente, la de darnos de manera sensible la visión del movimiento que tiene Paz: instante giratorio, concentración expansiva, y viceversa. Si en *Piedra de Sol* el movimiento es sobre todo circular, acá es concéntrico. Y si el poema pertenece a la parte del libro titulada “Hacia el Comienzo”, no propone un regreso o un retorno, sino, más bien, el advenimiento de lo original en el instante. Es cierto que se inicia, como *Piedra de Sol*, con la visión del instante primigenio, comienzo de mundo, inocencia intocada. “Los montes son de hueso y de nieve / Están aquí desde el principio / El viento acaba de nacer / Sin edad / Como la luz y como el polvo”. Pero el poema no regresa a ese instante; éste va a proyectarse y a encarnar en los otros. Aun en el cuadro dramáticamente moderno de Cabul que surge de seguidas y, en el que se abigarran imágenes de un bazar (“timbres motores radios”), de asnos pétreos, de comerciantes y de niños que gritan (“Príncipes en harapos / A la orilla del río atormentado”). Además, el verdadero instante del poema, como ha sido señalado por la crítica, *está fechado*.<sup>3</sup> Es el instante de la escritura del poema. Corresponde, de manera significativa, al del último poema de *Salamandra*, pero como su justo opuesto: “21 do junio / Hoy, comienza el verano”. No el despertar tan sólo: la irradiación del mundo en la luz solar. Esa irradiación es igualmente la del poema que empieza a discurrir. A esta correspondencia entre el mundo y la palabra, se superpone otra: la de la mujer y la del poema como impulso erótico. Así este instante no sólo concentra los anteriores (el primigenio y el de Cabul) está iluminado también por otro del pasado inmediato: un momento en dos calles de París, una muchacha real, “detenida sobre un precipicio de miradas”, a la que el poeta toma de la mano y juntos atraviesan “los cuatro espacios los tres tiempos” hasta llegar “al día del comienzo”. ¿Cuál es este día? Intemporal, presente perpetuo, es también el del comienzo del verano y del poema. Día cronológico: el poema concluye evocando la noche; cósmico: resume todos los tiempos. El amor se hace entonces centro del poema; éste prosigue su marcha a través del diálogo entre el poeta y la muchacha real, “presencia chorro de evidencias”. Ese diálogo origina otros: en, torno al amor se desarrollan sucesivos contrapuntos. El amor pleno que la muchacha encarna y la imagen desolada del castillo de Datia, símbolo de solipsismo y de un erotismo tenebroso (“relojería erótica”): la muchacha lo atraviesa invulnerable, es siempre la

---

<sup>3</sup> Para un análisis más amplio de este poema, ver Julio Ortega. “Notas sobre Octavio Paz”. *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 231, 1969.

“transparencia del mundo”. Luego, ante el paisaje abrupto de la Garganta de Salang, ella es otro desfiladero, otro espacio hendido y “el salto blanco” (el deseo victorioso) que lo salva. Progresivamente el cuerpo de la mujer se va identificando con el del mundo, se vuelve “materia maternal”, “ánima mundi”, y la pareja se ve encarnada en la pareja sagrada de Shiva y Parvati. Progresivamente, también, el tiempo real del poema va entrando en la noche. Esta se puebla de nuevas visiones: sobreviene el tiempo de la infancia, la inocencia original; la muchacha se vuelve materia alquímica (“llama de agua”, “gota diáfana de fuego”) y por ello mismo centro de las mutaciones cósmicas; el espacio se desprende de sí mismo, de sus raíces, y gira. El universo entero, así, se ve dominado por el movimiento y éste, a su vez, lo transfigura en el éxtasis erótico. El final del poema es la consumación del acto erótico de la pareja: “No pesan más que el alba nuestros cuerpos / Tendidos”. En ese acto, sentimos, participan también el mundo y el poema: ambos están movidos por la energía de los cuerpos. Por ello *Viento Entero* es uno de los grandes poemas eróticos de Paz. Además de la intensidad con que el universo y el poema, no sólo la mujer, encarnan bajo la pasión, esa intensidad está continuamente confrontada con la historia. Las referencias al imperialismo norteamericano (“En Santo Domingo mueren nuestros hermanos”) o al colonialismo británico a través de la evocación de Tipú Sultán, príncipe musulmán que combatió a los ingleses en la India a fines del siglo XVIII, o a la más remota imagen de Bactriana, centro helenístico destruido por hordas bárbaras, no son, en modo alguno, marginales en el poema. Le transmiten a éste una nueva tensión y hasta un tono de verdadera cólera: “Yo recogí del polvo unos cuantos nombres / Por esas sílabas caídas / Granos de una granada cenicienta / juro ser tierra y viento / Remolino / Sobre tus huesos”. Muestran, además, una de las actitudes esenciales de Paz: la plenitud como expiación y conquista; la historia como aventura que hay que asumir, no padecer. Es decir, lo que proponía al final de *¿Águila o Sol?*: la poesía en acción.

*Ladera Este* ocupa un lugar central en la obra de Paz. Por muchas razones: muestra la renovada intensidad de su mundo creador, revela también una nueva dimensión de ese mundo. La experiencia directa con el Oriente, especialmente con la India, donde este libro fue escrito casi en su totalidad, le comunica al pensamiento de Paz una dimensión más integral del hombre, la historia y el universo. Es un libro de grandes síntesis, en el plano de una antropología cultural y, más profundamente, en el espiritual. Así como Paz alcanza en él una admirable transparencia del lenguaje de igual modo alcanza otra: la de los

sentidos, la de la mirada que es también *visión*. El libro se nutre de una realidad inmediata, de la historia contemporánea, de la experiencia personal transfigurada en experiencia cósmica y mítica, o viceversa también; pero sobre todo de una sabiduría inmemorial. Si esencialmente es el libro de la fascinación, ésta no excluye la pasión concreta del hombre histórico y plantado en la historia. Lo hemos visto en *Viento Entero*. Se da también como breves “Intermitencias del Oeste”, suerte de refracción de la plenitud en la conciencia lacerada (expresada, a veces, irónicamente) frente al mundo actual. Libro de la fascinación y también de una felicidad profunda: traduce una suerte de mística del cuerpo y del lenguaje, del espacio y del tiempo. Diría que la conquista del absoluto, pero con esta connotación: el absoluto aquí y ahora, dominado por estos límites y dominándolos, convirtiéndolos en presente puro, en presencia de otro tiempo dentro del tiempo. En “Felicidad en Hérat”, la experiencia sagrada que el poema desarrolla concluye con esta *visión* que es también mirada: “Vi al mundo reposar en sí mismo / Vi las apariencias. / Y llamé a esa media hora: / Perfección de lo Finito”. En otro poema, el amor está en el centro de un mundo llameante y hace una pausa, crea otro espacio en él; así el día se convierte en “una gran palabra clara”, la mujer es una “palpitación de vocales” que madura bajo los ojos del poeta. Al final, éste reconoce, con algo más que deslumbramiento, su propia identidad y la del mundo: “Soy real / Veo mi vida y mi muerte / El mundo es verdadero / Veo / Habito una transparencia”. Esta transparencia es la perfecta contemplación del universo: una mirada que ya no mira porque todo desde afuera la mira. La mujer luego, en otro poema, ya no sólo concentra el mundo sino también el tiempo; el instante reposa en ella, pero “sobre un abismo de claridades”. Reposo una vez más, pero tenso. La tensión, sin embargo, es el lugar de una plenitud en que se reconcilian los contrarios sin perder su intensidad. “Plantada en la cresta de la luz / Entre la fijeza y el vértigo / Tú eres / La balanza diáfana”, dice finalmente a la mujer. En sucesivos poemas del libro, Paz poetiza sobre el amor como vía hacia la claridad y la plenitud. Estos dos términos se vuelven intercambiables. Alguna vez Paz ha explicado cómo en la india llegó a entrever una nueva forma del amor: considerar al cuerpo como instrumento, musical y sagrado, de despersonalización; hacer de la unión erótica la comunión con un absoluto sin nombre y que está más allá de nosotros. Explicaba también: ya ello no sería amor sino erotismo o, mejor, tantrismo; es decir, retorno al cuerpo como inocencia, sin las ataduras y el desgarramiento que ello implica en el mundo occidental.<sup>4</sup> Pero, creo, ésta es la intuición y aun

---

<sup>4</sup> En *Octavio Paz*, por Claire Césaire. *Poetes d’Aujourd’hui*, p. 83.





efecto, en el poema no se excluyen las referencias crudas y nobles, podría decirse, a la realidad: el hedor de los mendigos y, a la vez, los aromas puros “casi corpóreos ondulantes” que los rodean. Surge, así, un universo extasiado en estas combinaciones y todo parece llamear bajo el “manto de transparencias” y la “marea de maravillas” de un sol momentáneamente oculto. Estos detalles descriptivos son realistas y a un tiempo mágicos. Paz nos quiere introducir en el verdadero ámbito, contradictorio, de la ciudad, donde lo sagrado se hace presente aun en lo más irrisorio. De igual modo surge el personaje central del poema: un sadú (“Saltimbanqui / Mono de lo absoluto / Garabato en cuclillas”) que, riendo, mira al poeta con una mirada lejana, ida (de este mundo), y en la que éste intuye un doble carácter: “Como los animales y los santos me miraba”. Esa mirada se prolonga en la conciencia poética que la evoca en el acto de la escritura. Bajo esta nueva ambigüedad (la mirada es fijeza y vértigo, picardía y ascetismo), se va desarrollando la ambigüedad misma de la conciencia. De este modo se establece una doble corriente en el poema: el flujo de imágenes de lo real y, entre paréntesis, el flujo de imágenes de la conciencia dividida entre esa realidad (la fascinación) y ella misma (la crítica). Pero ni una ni otra se neutralizan. Ese “santo payaso santo mendigo rey maldito” que es el sadú, parece seducir a la conciencia porque de algún modo sus búsquedas se entrecruzan. El poema, no obstante, tiende a concluir en una oposición entre el sadú (que busca lo absoluto “en su interminable mediodía”) y el poeta (que busca apresar el instante, la hora inestable, “a la luz de una lámpara”). En otras palabras, la oposición entre la eternidad y la historia. Esta oposición es profunda, pero no insuperable. En el rechazo (si lo hay) se percibe una secreta fascinación. “Los absolutos las eternidades / Y sus aledaños / No son mi tema / Tengo hambre de vida y también de morir / Sé lo que creo y lo escribo / Advenimiento del instante / El acto / El movimiento en que se esculpe / Y se deshace el ser entero / Conciencia y manos para asir el tiempo / Soy una historia / Una memoria que se inventa”. Aunque este final se muestra rotundo y parece excluir toda ambigüedad, ésta se implanta en el sentido total del poema: de alguna manera se asume lo que se niega. La búsqueda de lo inasible (la eternidad) por parte del sadú guarda una secreta correspondencia con la búsqueda de lo inasible (el tiempo) por parte del poeta. Ambas son una aventura (“A oscuras voy y planto signos”, dice el último verso) que participa de lo sagrado y del juego. Sólo que una lo es en lo extático; la otra, en el movimiento. Pero también estos momentos implican una relación: uno y otro son igualmente fijeza y vértigo. De este modo, creo, el sentido no dicho del poema sería la

tentativa por encarnar el éxtasis del sadú en la historia. Por ello quizá Paz, en otro poema, se muestra partidario de “fareros, lógicos, sadúes”. Lo cual corresponde más profundamente a la sensibilidad occidental de Paz y a la naturaleza de su propia poesía. De cualquier modo, el poema es el movimiento de la conciencia por encarnar y ser acto (que de nuevo será movimiento); lo hace sin neutralizarse, asumiendo más bien la tensión de la realidad ambigua del mundo que evoca.

Absoluto, eternidad, por una parte; tiempo y muerte, por la otra: la tentativa de Paz es fusionarlos. Esa tentativa es inherente a su poesía, pero no es arbitrario pensar que se ha acendrado y ahondado en el Oriente. En el penúltimo poema de *Ladera Este* Paz ya no habla de su experiencia occidental como una “intermitencia” (¿no tiene esta palabra en el libro cierto sentido de “interferencia”?), sino como una concomitancia con el mundo oriental, con la India, y aun éste da sentido a aquélla. El poema se titula *Cuentos de dos jardines*. Se superponen en él dos realidades (Mixcoac, tierra natal del poeta, y la India) y dos tiempos (la infancia y la madurez). Nos cuenta dos historias que son sobre todo dos vivencias. La del jardín de la infancia y su final destrucción. Llegado este momento, “El mundo se entreabrió: / Yo creí que había visto a la muerte / Al ver / La otra cara del ser, / La vacía: / El fijo resplandor sin atributos”. La impresión de la infancia es falsa, pero no por ello deja de agravarse luego: todo el paisaje de México es visto como desolación, hostilidad y sacrificio. No lo dice, pero queda sugerido: la destrucción de aquel jardín fue una escisión de su conciencia, el aprendizaje de la fugacidad, su separación del mundo. Pero *un día* (el poema es un cuento y su temporalidad es indefinida, mítica), como si regresara “al comienzo del Comienzo”, encuentra en la India la maravilla y la plenitud de la naturaleza. Ante el árbol *nim* (“grande como el monumento de la paciencia”, “justo como la balanza que pesa instantes y siglos”) aprendió no sólo a reconciliarse con el universo, sino también la verdadera sabiduría: “Supe que estaba vivo, / Supe que morir es ensancharse, / Negarse es crecer”. Además, encuentra a una muchacha (evocación también de las lecturas de la infancia) con la que se casa en presencia del gran árbol (¿no tiene éste el valor simbólico del árbol del Edén bíblico, pero sin su interdicción maldita?). Así una experiencia redime a otra, la purifica, la integra a un sentido más amplio. Comprende ahora el verdadero significado de la experiencia de la infancia: “Un jardín no es un lugar: / Es un tránsito, / Una pasión: / No sabemos hacia donde vamos / Transcurrir es suficiente, / Transcurrir es quedarse. / Una vertiginosa inmovilidad”. Finalmente, sin aparente transición, el curso del poema se sitúa



prepararlo, hacerlo posible desde el poema. Como él lo explica en uno de sus ensayos, el mundo moderno ha ido perdiendo significación por obra de la técnica; ya no hay, pues, una mitología coherente capaz de sustentar su correspondiente imagen del mundo. Abolidas las significaciones, el lenguaje tiende a la fragmentación y al vacío. El intento del poema por descifrar el mundo y encarnarlo como su doble mágico, concluye en el fracaso. Pero este fracaso es, a su vez, un comienzo. La poesía contemporánea se nutre de la conciencia crítica que ello supone: crítica del mundo y del lenguaje. Crítica dialéctica, está regida también por una voluntad constructiva. Si el mundo y el lenguaje ya no significan, son sólo signos (“signos de un alfabeto roto”) que buscan significar, cabe preparar el advenimiento de su nuevo sentido. La gran aventura del poeta actual reside en hacer posible ese advenimiento; más que expresar el mundo, crearlo, fundarlo de nuevo. Por ello la ruptura y la fragmentación, que están en la base de esta tentativa, se ven polarizadas hacia la unidad. Unidad abierta: dispersión y concentración. Como ha dicho el propio Paz, al espacio plural y en movimiento corresponde un lenguaje también en rotación. “El poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace”.<sup>6</sup> Lo que se ha llamado *obra abierta* pasa a ser entonces tema y trama del poema.

Esta es, justamente; la tentativa que Paz realiza en *Blanco* (1967), un largo poema en el que la lectura del texto está íntimamente ligada a la estructura aun física, es decir, tipográfica, del libro. En efecto, los rargos tipográficos de la edición original son tan significantes como las palabras mismas. Describir esos rasgos es ya leer el poema; el cuerpo del libro encierra también las claves de su universo poético.<sup>7</sup> El libro consta de una sola y larga página plegada, ceñida entre dos tapas, negra y blanca; al irse desplegando (verticalmente hacia el lector) va apareciendo el texto como en movimiento. A su vez, todo el texto puede leerse como un solo poema, pero admite varias lecturas también: el poema único se convierte en una constelación de poemas. Esta suerte de reproducción de un poema en varios, está indicada por los diferentes caracteres tipográficos y la disposición del texto en la página. Hay un texto central que puede leerse, según los pliegues sucesivos, como seis poemas sueltos, o como un solo poema si se tiende a su continuidad. Su tema es el lenguaje, la gestación de la palabra, los momentos sucesivos en que el poeta la confronta con el

---

<sup>6</sup> *El Arco y la Lira*, México, 1967, p. 282.

<sup>7</sup> Acá sigo, en parte, mi artículo “El poema: mi archipiélago de signos”, revista *Imagen*, n° 24, 1968.

mundo, o más bien, es la visión de un mundo –la naturaleza y la mujer, la historia, la experiencia del poeta y el acto de la escritura misma– en búsqueda de su expresión. Esta parte constituye la línea de reflexión del poema sobre sí mismo; no tanto un discurrir sobre la esencia de la poesía como la dilucidación del acto que la engendra, además, dilucidación crítica: el poema es y no es, avanza y retrocede, se mira a sí mismo, se debate entre su gratuidad (“Son palabras / Aire son nada”), busca trascenderla, encarnar en una realidad total. Es decir, es el proceso de la búsqueda del sentido. Hay otras cuatro partes en que el texto está dispuesto en dos columnas, inscritas en negro y rojo, que a veces se distancian y otras se fusionan. Acá el texto se hace más rico en posibilidades. Cada una de las partes puede ser leída como un solo poema en una continuidad horizontal de la vista; o bien como dos poemas cada una, leyendo verticalmente la columna de la izquierda y luego la de la derecha. Como se ve, estas posibilidades pueden, a su vez, suscitar otras según la capacidad combinatoria del lector. En otro sentido, estas cuatro partes presentan una estructura más compleja. Las columnas de la izquierda son la exaltación amorosa, el himno a la mujer y al cuerpo; al mismo tiempo sugieren una relación cósmica: la mujer se ve vinculada a los cuatro elementos tradicionales; sucesivamente al fuego, al agua, a la tierra, al aire; elementos que parecen corresponder a los cuatro colores dominantes en los poemas centrales: amarillo, rojo (el agua de la historia, la sangre), verde y azul. Por su parte, las columnas de la derecha crean una suerte de contrapunto y equivalen a cuatro maneras de conocimiento: sensación, percepción, imaginación y entendimiento. Ahora bien, todas las partes del texto parecen, a su vez, figurar las etapas y transmutaciones (sucesivas y simultáneas) de la pasión única que es tema central del poema, sugerida como tal incluso en uno de los epígrafes, tomado de la doctrina tántrica: “By passion the world is bound, by passion too it is released”. Más aún, como aspira Paz, la estructuración del texto tiende a sugerir un *mandala*.

Como se ve, *Blanco* responde a una estructura muy concertada. Con honestidad que no excluye la malicia, Paz la explica en notas finales. Pues esta estructura es un orden y a la vez un laberinto (un *mandala*). Más que ejercer su capacidad de relación entre las partes del texto, el lector quizá tenga que buscar la progresión espiritual que el poema le propone. Entre los textos sobre el lenguaje y los eróticos hay, evidentemente, una relación profunda. Están ligados por una suerte de impulso común. El poema prepara un orden amoroso, ha dicho Paz en otra parte. Ese orden se va gestando aquí en un doble plano: la reflexión sobre el lenguaje se impregna de una fuerza erótica, así como la

relación erótica parece la gestación misma de la palabra y del poema. Además, el último texto del centro (final del poema) no es sólo la condensación –recurrencia, variación y resumen– de la temática del lenguaje, sino también de la erótica. Ambas, pues, finalmente se fusionan y se trascienden.

Si *Blanco* está vinculado a ciertas concepciones budistas, no lo está menos a una tradición mallarmcana del poema. Con vino de los epígrafes: “Aves ce scul objet dont le Néant s’honore”, el autor lia querido recordarlo. 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. Además, el verso no sigue una continuidad lineal sino que se interrumpe y se quiebra reiteradamente. Estas rupturas propician una nueva visión de las palabras (su continua ambigüedad) y de las cosas (no de su pura sucesión, sino la simultaneidad en un mismo instante). Por ello el poema de Paz parece una dispersión de signos: es, mejor, un estallido: la realidad que nombra surge sin ninguna transición, en un estado de casi pureza. Esta realidad es, por otra parte, intercambiable y vale en toda sus expresiones (un insecto revolotea en tomo al poeta, como el pensamiento en torno a las palabras; las palabras son también los pasos de la mujer en el cuarto vecino). El poema discurre, así, como un incesante monólogo. En este monólogo, como lo quería también Mallarmé, el poeta cede la iniciativa a las palabras. Las palabras lo llevan y lo traen: perpetuo móvil. En Paz el lenguaje triunfa sobre el poeta, sobre su conciencia. Pero no por ello el lenguaje deja de ser una “expiación”. En él se dilucida el mundo. Y es esta tensión la que subyace a todo lo largo del poema, y que Paz condensa en esta fórmula: “Si el mundo es real / La palabra es irreal / Si es real la palabra / El mundo / Es la grieta el resplandor el remolino”. Paz se ve dividido ante esta alternativa, pero de alguna manera la trasciende, sólo que sin dar la victoria ni a la palabra ni al mundo. El dilema, aunque insoluble, parece admitir una reconciliación. El cuerpo del poema, se identifica con el de la mujer, que, a su vez, se identifica con el del mundo: son estas fusiones sucesivas las que pueden crear una realidad verdadera. ¿La de la plenitud o la del vacío? Sin paradoja, creo que ambas. De ahí la alusión, en el epígrafe, al *Néant* mallarmeano: suerte de plenitud como la que propicia el poema a través del *mandala* que figura su estructura: plenitud en que lo sensible y lo trascendente, la palabra y el silencio se hacen uno. Al final Paz dice a la mujer:



que vivir es sobre todo fusión de contrarios. Tal fusión es incesante e infinita: se produce en un vértice tal de intensidad que o se anula o es sólo momentánea (“si durase otro instante” nos quemaría). Es el vértice del abismo. No deja de ser, pues, una empresa insensata y hasta irrisoria. Como la escritura misma; ¿no dice Paz que escribir es tejer comentarios “sobre la ausencia de sentido del escribir”? Pero, además, si escribir, como proponía Rimbaud, es *fijar vértigos*, ¿no es ya la fijeza un comienzo del vacío? Sin embargo, la poesía de Paz oscila siempre entre dos nostalgias: el movimiento y la inmovilidad, la pasión y el éxtasis. Pero cada una de ellas son, a su vez, y en sí misma, contradictorias: plenitud y vacío a un tiempo. Sería tentador decir que en este debate se afirma, no obstante, el mundo. Lo que es cierto en gran medida. En efecto, la poesía de Paz es ruptura de todo solipsismo, continua comunión con el universo. Pero su verdad más profunda, hasta su orgullo, reside en el debate mismo.

GUILLERMO SUCRE

*University of Pittsburgh*



## Octavio Paz, Indagador de la Palabra\*

COMO afirma Umberto Eco,<sup>1</sup> la obra de arte no se propone en primera instancia el conocimiento del mundo sino la creación de formas autónomas que poseen características específicas. El arte no reemplaza el conocimiento científico pero aporta complementos del mundo; es una “metáfora epistemológica”, una representación figurada que se organiza, como los otros conocimientos, según los módulos con que cada época percibe y concibe la realidad. Los dos poetas de lengua castellana que mejor ejemplifican la correspondencia entre el sistema de representación y la concepción del mundo contemporáneos son, según creo, César Vallejo y Octavio Paz. En Octavio Paz esta reciprocidad es aún más explícita que en Vallejo, porque el pensamiento metafórico, el mito, va siempre de la mano de la teoría. La palabra poética que amalgama indisolublemente, en carnadura sonora, medio y mensaje, significantes y significados, es reflejo y a la vez espejo de la disquisición conceptual. Paz se inserta en la tradición instaurada por Poe y Baudelaire, proseguida por Mallarmé, Apollinaire, T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges. Cree que la literatura moderna es inseparable de su crítica, que ésta la inventa y fundamenta. La crítica conecta las obras, establece ese campo de relaciones que constituyen una literatura, provee de un cuerpo de doctrinas y organiza el espacio intelectual propicio para las nuevas creaciones (CA 59). Siempre hay complemento y

---

\* Advertencia: las siglas utilizadas corresponden a las siguientes obras de Octavio Paz:

AL - *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

CA - *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

LE - *Ladera este*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

LP - *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

PC - *Puertas al campo*, México, UNAM, 1967.

S - *Salamandra*, México, Joaquín Mortiz, 1962.

<sup>1</sup> *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 28

ósmosis recíproca entre los poemas y los ensayos de Paz, que surgen en continua alternancia (en corriente alterna) de un mismo centro en movimiento. Y es ese movimiento el que pretendemos esbozar a través de la reflexión (o doble refracción, la de un rayo incidente desdoblado) del poeta sobre la palabra.<sup>2</sup>

Paz, esponja ávida, tiene su receptividad bien abierta a todos los estímulos de la época. Es un resonador de la actualidad artística e intelectual, cuya huella se detecta doblemente en poemas y ensayos. Vertebrado inicialmente por la estética romántica ésta permanecerá como convicción, creencia o nostalgia a lo largo de su obra; será reforzada por el surrealismo, relativizada por el existencialismo, complementada por la antropología y la lingüística, sometida al embate de sucesivas oleadas científicas y filosóficas que condicionarán no sólo la visión sino también la compaginación de sus poemas. El decurso de Paz inscribe un discurso donde retumban todos estos ecos a través de imágenes y pensamientos trasfundidos.

Para Paz el poema es consagración del instante privilegiado que escapa a la corriente temporal (a la historia, a la sucesión de los actos banales, a los trabajos forzosos, a la sujeción de lo real inmediato y cotidiano), instante revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del misterio cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenias, intermediario entre la conciencia y el mundo verdadero. Esta sacralidad de lo poético, esta fascinación ante lo extraño, ante lo numinoso, aquello que apenas se entrevé y que sólo se

---

<sup>2</sup>En "Sobre la crítica" Paz recalca la importancia que atribuye a la problemática lingüística: "Diré más: en nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal." (CA 44).

Hay una excepción con respecto al intercambio constante entre poesía y crítica en la obra de Paz: la historia. Como ensayista, Paz manifiesta perpetuo interés por los acontecimientos nacionales e internacionales; *El laberinto de la soledad* es una prueba cabal no sólo de preocupación sino también de versación histórica. Medita a menudo sobre la relación entre historia y poesía (AL 181) o sobre el sentido general de la historia (CA, partes II y III). Pero las circunstancias y referencias históricas han sido casi siempre excluidas de su poesía. Para Paz ésta trasciende el tiempo histórico, lo transmuta en tiempo arquetípico (AL 183-185). La poesía anula el tiempo lineal, retrotrae al tiempo cíclico. En toda su poesía, recuerdo sólo tres referencias históricas más o menos explícitas; aparecen en Ladera este: revoluciones mejicanas (66), matanza de estudiantes durante las Olimpiadas de 1968 (68) y la muerte del Che Guevara (92). Según Galvano della Volpe (*Crisis de la estética romántica*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964, pp. 91 y ss.), para el sentimiento que afina en la serenidad del aislamiento contemplativo, la historia es disonancia, inarmonía.

puede sugerir balbuceando, lo innominable e indecible, se reafirman en Paz a través de su contacto con el surrealismo. Como los surrealistas, quiere instaurar el primado de la poesía, liberadora de conformismos, rutinas, yugos y tabúes; acceder por la poesía al punto de fusión de todas las antinomias. Para lograrlo, adopta en cierta medida las prácticas surrealistas: el azar objetivo, el automatismo, el enajenamiento, el humor negro, la violencia verbal, el juego. Coincide con Breton en considerar al deseo, a la pasión amorosa no sólo como conciliador de los contrarios sino como principio de interpretación del universo.

Después viene el gran boquete de la posguerra. El existencialismo agudiza en Paz la visión desintegradora de la realidad. Todo pierde sentido, el tiempo se desmembra en presentes inmóviles; el mundo se vuelve caos, caprichosa confusión, absurdo. A la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje; ambos se relativizan. El lenguaje ya no transparenta, no trasciende, es pantalla opaca que se interpone entre conciencia y mundo; la poesía se convierte en conciencia de la separación. La palabra es ahora reflejo de reflejos, simulacro, escoria; ya no puede decir el mundo, sólo expresa el ser temporal del poeta, la condición humana; es signo del ser que se vive a sí mismo, no discurso sino puro transcurso. Escribir no es escribir el mundo, sino escribirse.

La otra etapa va de la destrucción del sentido a la recuperación. Después de *La estación violenta* (1958), Paz devuelve a la poesía sus poderes; la palabra es de nuevo simiente, incandescencia, evocadora y engendradora. La requisa lingüística, pone de manifiesto su doble condición: espejo del mundo, espejo del poeta, o mejor dicho espejo del mundo del poeta (como dice Wittgenstein: mi lenguaje es mi mundo) y campo de fuerzas sujetas a su propio dinamismo, constelación de acontecimientos. Son los “signos en rotación”, la “poesía en movimiento”. El mundo aparece como un inmenso texto, más o menos legible. Homologada la realidad con el lenguaje, la estructura lingüística resulta aplicable a toda manifestación de lo real. El cosmos se vuelve un emisor de mensajes verbalizables, una “sonaja de semillas semánticas”.

A través de la órbita que acabo de reseñar, Paz no cejará de confiar en el poder recuperador de la palabra poética, aquélla, según él, que posibilita el restablecimiento, el remozamiento y la perpetuación de los nombres olvidados. Poetizar es recordar. La poesía no remeda, rememora; es la memoria de la humanidad; hija de Mnemosine, madre de las musas. El nacimiento de las palabras reitera el modelo por excelencia de toda creación, la cosmogonía:

Nacían las palabras.  
Golpeaba en sus sílabas la sangre.

Nacía la que se llama como la luna en el mar,  
 por la que nace la luz de su sepulcro  
 y las piedras se sueñan escultura.  
 Nacían todas las olvidadas por la vieja lluvia y el hombre  
 que viven en la poesía.  
 .....  
 Nacía el mundo,  
 nacía en áureos nombres. (LP 19)

Cito a propósito un poema muy juvenil, que data de 1935, porque esboza una creencia que basamenta la producción posterior. Paz concibe la palabra inspirada como una emanación natural, inexplicable y espontánea, como el florecimiento. Palabra y flor, gestaciones semejantes, exteriorizan la misma energía original que las engendra. Manifestaciones del misterio cósmico, provienen ambas de la “presencia que anonada” (LP 29). En “Manantial” (LP 92) la palabra despierta como el amanecer, es inminencia de la revelación. Con la luz se despliega un lenguaje prístino, el agua vocaliza su llamado, las olas remueven gestos y palabras. Los nombres dicen lo visible, lo audible, lo palpable, mientras lo interno, innominable, busca a tientas el aflujo, cruzar el puente que le tienden las imágenes (AL 22-23). El día principia en el poema y la palabra auroral va inscribiendo el nombre de la amada hasta dotarla de corporeidad:

Un día comienza a tus pies  
 Pelo mano blancura no son nombres  
 Para este pelo esta mano esta blancura  
 Lo visible y lo palpable que está afuera  
 Lo que está adentro y sin nombre  
 A tientas se buscan en nosotros  
 Siguen la marcha del lenguaje  
 Cruzan el puente que les tiende esta imagen  
 Como la luz entre los dedos se deslizan  
 Como tú misma entre mis manos  
 Como tu mano entre mi mano se entrelazan  
 Un día comienza en mis palabras  
 Luz que madura hasta ser cuerpo  
 Hasta ser sombra de tu cuerpo luz de tu sombra  
 Malla de calor piel de tu luz  
 Un día comienza en tu boca  
 El día que se pierde en nuestros ojos  
 El día que se abre en nuestra noche (LP 93)

La palabra poética equivale a conjuro, hechizo (AL 53); no sólo evoca y convoca, también encarna, procrea:

En la puerta prohibida  
 Grabar el nombre de tu cuerpo  
 Hasta que la hoja de mi navaja  
 Sangre  
 Y la piedra grite  
 Y el muro respire como un pecho. (s 74)

Para Paz existen dos clases de palabras: la palabra pensada, dicha, escrita, palabra externa, y la profunda, inmanente, que contradice a la primera, que la subyace y sustenta:

Ya escrita la primera  
 Palabra (hay otra, abajo,  
 No la que está cayendo,  
 La que sostiene al rostro, al sol, al tiempo  
 Sobre el abismo: la palabra  
 Antes de la caída y de la cuenta). (s 29).

Palabra primigenia, inconmensurable, inocente, palabra del trasfondo que se dispara en el poema, más allá de toda intelección, del otro lado de la realidad sensible. Palabra catastrófica, “palabra que revienta las palabras” (s 21 ), es capaz de todas las mutaciones; palabra feroz, incontrolada, enajenadora, inundadora, incendiaria, enceguedora, provoca, como la mujer amada con la que se confunde, la traslumbre.

Abundan las identificaciones entre palabra y pulso, entre flujo verbal y sanguíneo. Supuesta una identidad primordial entre vida y lenguaje, entre las energías naturales y las poéticas, se vislumbra el universo como una integridad fluida e intercomunicada donde todo se coaliga en una mágica fraternidad, todo está animado por la misma impulsión. Espontánea y originalmente el hombre reedita la actitud ancestral: confía en las palabras, cree que duplican el mundo objetivo, que equivalen a lo que nombran. Las palabras tienen la movilidad y la mutabilidad de la naturaleza: “El lenguaje, como el universo, es un inundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y respiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que

rigen los astros y las plantas” (AL 51). En la escritura automática, en la duermevela, en los estados hipnóticos o delirantes, las palabras liberadas recobran su antigua hermandad, descargan su reprimida pujanza y restablecen la correspondencia entre todos los órdenes de la realidad. Desde sus primeros poemas, Paz postula y anhela el regreso a la reconciliación original.

Establecida la analogía entre el discurso del universo y el del hombre, el universo se convierte en un sistema de signos donde todo comunica sentido: universo semántico. El universo nos habla y se habla por nuestro intermedio: “La facultad de hablar es una manifestación particular de la comunicación natural; el lenguaje humano es un dialecto más en el sistema lingüístico del universo. Podría agregarse: el cosmos es un lenguaje de lenguajes” (CA 67). Como para la imaginación mítica, como para la visión mágico-religiosa del cosmos, la palabra no es privativa del hombre, todas las manifestaciones naturales son señales emitidas por un poder que las engloba:

Todo es puerta

Todo es puente

Ahora marchamos en la otra orilla

Mira abajo correr el río de los siglos

El río de los signos

Mira correr el río de los astros

Se abrazan y separan vuelven a juntarse

Hablan entre ellos un lenguaje de incendios

Sus luchas sus amores

Son la creación y la destrucción de los mundos

La noche se abre

Mano inmensa

Constelación de signos

Escritura silencio que canta

Siglos generaciones eras

Sílabas que alguien dice

Palabras que alguien oye

Pórticos de pilares transparentes

Ecos llamadas señas laberintos

Parpadea el instante y dice algo

Escucha abre los ojos ciérralos

La matrea se levanta

Algo se prepara. (s 62).

Respondiendo a un deseo de asemejar la heterogeneidad de lo real y de unificar su multiplicidad, cada cosa coincide con el todo y todas las metáforas que asocian lo distinto y lo distante se convierten en símbolos de esa convergencia universal. La cultura retoma el vínculo con la naturaleza; el hombre se reintegra al cosmos; la realidad fragmentada se amalgama, se vuelve enteramente porosa, permeable, circulatoria.<sup>3</sup>

Como el reverdecimiento, como el engrandamiento, como la combustión, como las mutaciones del agua y de la piedra, el lenguaje es producido por una potencia natural. Es un campo energético en incesante reverberación, en perpetua agitación regida, como los movimientos atómicos, por la afinidad y el rechazo, la afirmación y la negación, la identidad y la alteridad.

Si el hombre es una metáfora del universo (transfusión mutua de sentido basada en una identidad original), la asociación natural de la pareja humana es la metáfora por excelencia, la suma conjugación de todas las fuerzas y las formas, la personificación del universo. En Paz poética y erótica se abrazan y confunden como la pareja primordial. Lo privativo del lenguaje humano, lo que lo diferencia del animal, sería el impulso no utilitario hacia la satisfacción de las pasiones, sobre todo la amorosa. Paz presupone que el lenguaje por antonomasia es el diálogo de los amantes.

La amada mancomuna lo diverso, reconcilia lo contrario, es un puente de regreso al tiempo anterior a los divorcios (CA 58-59). La mujer es “lenguaje concreto, revelación encarnada”; con dunas, bahías, cráteres, follajes, la geografía de su cuerpo se parece a la terrestre: el poeta la recorre, la lee y escribe en ella con letras penetrantes:

Lengua borgoña de sol flagelado  
 Lengua que lame tu país de dunas insomnes  
 Cabellera  
     Lengua de látigos  
         Lenguajes  
 Sobre tu espalda desatados  
     Entrelazados  
 Sobre tus senos  
     Escritura que te escribe  
 Con letras agujones (LE 118-19).

---

<sup>3</sup> V. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, pp. 381-82

El instante de amor retrotrae al origen de toda creación, a la latencia, a la noche anterior a la cosmogonía, donde sólo se oye el lento brotar del poema, perpetuación de ese instante supremo:

Como una piedra blanca reposa la mujer  
 Como el agua luna en un cráter extinto  
 Nada se oye en la noche de musgo y arena  
 Sólo el lento brotar de estas palabras  
 A la orilla del agua a la orilla de un cuerpo  
 Pausado manantial  
 Oh transparente monumento  
 Donde el instante brilla y se repite  
 Y se abista en sí mismo y nunca se consume (LP 102).

El amor, comunión enajenada, implica pérdida del nombre, pérdida de la identidad individual, regreso al útero, a la realidad más profunda, al núcleo energético de donde proviene toda creación (LP 103).

Desde los libros iniciales, Paz reitera su anhelo de volver al tiempo del origen, al reversible y recuperable del eterno retorno, tiempo paradigmático, no el lineal y prospectivo de la historia sino el vertical, tiempo de purificación, de restablecimiento de los vínculos, de resurrección, tiempo edénico donde las palabras recuperan su sentido:

Allá, llevadme allá,  
 donde tu nombre, mundo,  
 es tan eterno y mío,  
 que te vives en mí, mueres conmigo,  
 y yo no me conozco  
 sino en la prisa de tus ciegas aguas,  
 ignorante de mí como tú mismo. (LP 48).

Anhelo de volver al comienzo, de recobrar la infancia, el mundo indiviso, la completa participación de todos en todo, el mundo de un solo lenguaje ahora fragmentado por la degradación:

Todo era de todos  
 Todos eran todo  
 Sólo había una palabra inmensa y sin revés  
 Palabra como un sol



Un día se rompió en fragmentos diminutos  
Son las palabras del lenguaje que hablamos  
Fragmentos que nunca se unirán  
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (LP 90).

Anulación del tiempo concreto, profano, reincorporación al tiempo primordial, vuelta al comienzo absoluto, he aquí uno de los muchos arquetipos mitológicos que Paz reasumirá en su poesía. El retroceso en pos de la perdida plenitud, plenitud del hombre que es plenitud de la palabra, también forma parte de la prédica surrealista. Dice Paz de André Breton: “Toda su búsqueda, tanto o más que exploración de territorios psíquicos desconocidos, fue la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones” (CA 52). Recuperar un lenguaje de piedra, de nieve, de agua, de sangre (s 78) implica un rechazo del historicismo, de la idea de progreso, de los bienes de la civilización urbana, racionalista y tecnológica. Así como la poesía bucólica, la loa a la vida pastoril, fue un producto de refinados poetas cortesanos, la ascesis bárbara preconizada por tantos poetas modernos proviene de intelectuales ciudadanos. El anti-intelectualismo de la poesía contemporánea (Neruda es un ejemplo cabal de esta postura) olvida que el discurso poético es de elaboración tan intelectual como el histórico o el científico; en cuanto proceso gnoseológico, no hay ninguna diferencia entre la metáfora poética y la prosaica, ambas analizan la posibilidad de semejanza o de identidad de disímiles, ambas establecen nexos entre géneros para permitir nuevas generalizaciones, en ambas interviene la multiplicidad de lo sensible y la razón que tiende a unificarla.<sup>4</sup> El anti-intelectualismo es una respuesta a la presión de la realidad concreta, a la sociedad industrial, a la concentración urbana, a la masificación, al mercantilismo, al aniljtarisino, a las luchas por el predominio político, económico, social. Preeminencia de los imperativos vitales, proyección imaginativa, este retroceso hacia el pasado mítico manifiesta no sólo una voluntad de armonización (reducir la heterogeneidad, multiplicidad, fugacidad,

---

<sup>4</sup> Al respecto, indica Della Volpe (*op. cit.*, p. 151) : “Un examen aun fugaz del carácter racional (concreto) de la *metáfora* –el instrumento más delicado y particular, se dice, de la poesía– confirmará lo apuntado. Lejos de ser meramente un encuentro “fantástico” de imágenes, una cierta “animación” o “naturalidad” de las representaciones (místicamente “cósmicas”), de acuerdo al dogma romántico y posromántico, la metáfora es, en cambio, como cualquier concepto, un nexo (unidad) de una multiplicidad; un *género*, aunque no científico u “ocasional”... En ella “cruzamos géneros”, para “lograr géneros nuevos ocasionales”, a través de un “fundamental proceso de generalización, como lo destaca justamente un moderno aristotélico, I A. Richards”.

confusión, resistencia, destrucción, relatividad a unidad, igualdad, eternidad, concierto, docilidad, integridad, absoluto), sino también una voluntad de evasión y de ilusión.

El pasaje purificador hacia “el centro vivo del origen” aparece constantemente en la obra de Paz. En “El cántaro roto” (LP 288) está representado con conmovedora nitidez. Contra el hombre empobrecido, tambaleante y rastrero, contra la usura y la mutilación, tiene que erigirse un pensamiento fulgurante, tiene que resurgir la palabra incontaminada, atravesar las piedras y las losas, los espesores con que fue cubierta la fuente de la vida. La palabra perdida busca unos labios que la digan. Para rescatar la chispa, el grito, la palabra hay que soñar en voz alta y con los ojos abiertos, hasta que el canto arraigue y ramifique, hasta que el sueño fecundándonos nos devuelva al manantial, donde “beber y mirarse y reconocerse y recobrase”. Hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que retornar al punto de partida donde se junta lo que fue separado, donde descifraremos la escritura de todo lo que existe, donde recordaremos lo que dice la sangre y la marea, la tierra y el cuerpo. La palabra del origen es por sobre todo palabra rítmica, palabra reconciliada con los ritmos cíclicos del cosmos. El ritmo es imagen del mundo, es mito y es rito, rito de reencarnación del tiempo arquetípico. Por el ritmo el poema se vuelve tiempo vivo perpetuamente recreándose (AL 57 y ss).

Según Paz, el poema trasciende la palabra, va más allá de lo expresado, es un salto a la otredad (AL 175). El poeta se desliga de sí mismo, del ilusorio ego que obstaculiza el transporte, para acceder al mundo de la pleira presencia, del nombre entero y eterno (LP 48). Allí las palabras culminan en la música, en una encendida y sonora transparencia:

Llegó la música y nos arrancó la lengua  
 La gran boca de la música devoró los cuerpos  
 Se quemó el mundo  
 Ardí su nombre y los nombres que eran su atavío  
 No queda nada sino un alto sonido  
 Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio  
 Pájaros invisibles  
 Hechos de la misma sustancia de la luz (LP 95).

Más allá de las palabras, la música y más allá de la música, el silencio; no la mudez que está antes de la palabra, sino el callar que la sobrepasa (LP 47); un silencio invasor que se expande, que engloba y se confunde con los sonidos, que se acompasa con los ritmos del mundo y del cuerpo hasta imperar (LP 159). Por

fin el poema desemboca en el silencio, la plena presencia en la ausencia. El poema que es identificación con la totalidad se disuelve en la nada.

Della Volpe juzga que el éxtasis o raptó afectivo se caracteriza psicológicamente por una interrupción del sentido y el movimiento temporal, y que elevarlo a la categoría metafísica de contacto con el eterno presente o verdadera abolición del tiempo histórico es un malentendido romántico. La serenidad del aislamiento contemplativo, del sentimiento desinteresado (según Kant el arte es belleza sin fin, no utilitaria, no obligada a conceptuar) implica una suspensión, un salirse fuera de sí de la conciencia discursiva o conciencia de lo múltiple, la que registra el cambio y la diversidad. La sensación de intemporalidad y la unificación indiscriminada de lo distinto se trasponen al rango de inefable beatitud, purificación y acceso a lo absoluto.<sup>5</sup>

En “La palabra dicha” (s 31), el verbo poético es una petrificación que se yergue como “labrada estalactita” sobre la escritura; la poesía es palabra vertical, palabra erguida sobre la horizontalidad del lenguaje discursivo. Palabra liminar, la que anda por el filo entre el grito y el silencio, entre lo dicho y lo no dicho. No dice lo que dice y dice lo que no dice. La poesía es palabra callada, palabra implícita. juega con los sonidos, los avecina, crea trastocamientos fonéticos que acrecientan la ambigüedad, los intercambios de sentido en el

---

<sup>5</sup>La poética de este período de Paz se avecina bastante a la de Vicente Huidobro en *Altazor*. V. sobre todo el canto III, del cual transcribo el final:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos  
 Mientras vivamos juguemos  
 El simple sport de los vocablos  
 De la pura palabra y nada más  
 Sin imagen limpia de joyas  
 (Las palabras tienen demasiada carga)  
 Un ritual de vocablos sin sombra  
 Juego de ángel allá en el infinito  
 Palabra por palabra  
 Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo  
 Saltan chispas del choque y mientras más violento  
 Más grande es la explosión  
 Pasión del juego en el espacio  
 Sin alas de luna y pretensión  
 Combate singular entre el pecho y el cielo  
 Total desprendimiento al fin de voz de carne  
 Eco ce luz que sangra aire sobre el aire

Después nada nada  
 Rumor aliento de frase sin palabra

“laberinto del oído”, origen y caja de resonancia de la poesía. El decir vacila, balbucea, se relativiza; por fin se desoye y se desdice:

Laberinto del oído,  
Lo que dices se desdice  
Del silencio al grito  
Desoído.  
Inocencia y no ciencia:  
Para hablar aprender a callar.

La palabra resulta por fin insuficiente. Cuando reconquistemos la plenitud, la poesía dejará de ser palabra para convertirse en acto. En la conjunción armónica de los astros y los cuerpos, el saber no será distinto del soñar, el soñar del hacer: “La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el hombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer” (LP 208).

Sólo en la momentánea incandescencia de la poesía se atisba ese colmo, pero sus revelaciones son esporádicas, intermitentes (LP 213). En los intermedios sólo cabe teorizar, indigestarse con la palabra trivial, hincharse la lengua de política (LP 209), roer silogismos, habitar razones en ruinas (LP 200).

La espontaneidad (“Inocencia y no ciencia”), el flujo sin censuras ni censuras, la duermevela, la libre asociación, la imaginación sin ataduras, el azar, el juego, la violencia verbal posibilitan el salto hacia el mundo prístino, hacia el centro magnético de la realidad. Paz asume los presupuestos del surrealismo, cuya influencia se vuelve más notoria a partir de *¿Águila o sol?* (1949-50); implican la creencia en los poderes mágicos de la palabra, en una suprarrealidad que soporta la ficticia de la percepción externa; postulan una actitud agnóstica e irracional, o si se quiere una razón vital distinta de la analítica, un antihistoricismo y antimaterialismo, una anulación de la conciencia crítica, un panteísmo erótico, una resurrección del pasado mítico como reintegro de la totalidad original.

La poesía es una posibilidad; consiste siempre en un extrañamiento, un desprenderse del mundo y un recrearse en ese vacío pleno de inminencias. La poesía, según Paz, reside en los intersticios, filos y fisuras del mundo y del lenguaje; por eso, este alejamiento del mundo es también fuga del lenguaje. (AL, 173 y SS. LP 160). Fuera de sí y fuera de la palabra mundana, el poeta tiene que inventar otra que le permita trascenderse. El salto puede darse por inspiración súbita, por la palabra que inesperadamente se posa sobre el poeta vaciado hasta

de su yo (LP 161) o que electriza fulminante como un rayo (LP 213). En el momento congelado, blanco, enceguecedor, la poesía, erupción, corte del cordón umbilical, salto mortal, puede surgir por sí misma, como surtidor de transparencias, como palabra de todos y, de todo para todos:

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y quemún y se apagan. Así pues existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú. (LP 216)

Pero el poema puede provocarse arrancando trabajosamente las palabras al “árbol calcinado del lenguaje”, o jugando con ellas hasta que surja la fúlgida que abra las puertas a nuestras extremas posibilidades, a lo sobrenatural. En “Erlabán” (LP 199), en medio del decir ingenioso pero inoperante, entre los encadenamientos habituales, entre futesas e insignificancias, el poeta extrae de pronto una palabra inventada, todavía viva y destellante, que lo transporta al reino mágico de Erlabán. Allí queda abolida la distancia entre los signos y las cosas significadas: “Allá el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación es un intercambio de regalos, el encuentro feliz entre dos desconocidos hechos el uno para el otro, un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos”. En “Erlabán”, tierra de prodigios, el lenguaje deja de ser disociación, desdoblamiento, convención.

La imantación, la apertura también pueden conseguirse por vía del manipuleo lúdico. El juego es un desafío al azar. Entre junturas casuales, entre cabriolas, entre trueques y retruécanos se puede arrancar chispas al lenguaje. En “Los trabajos del poeta”, sobre todo en el poema IX (LP 163), Paz describe humorística y metafóricamente sus experimentos verbales; consisten en despedazar las palabras, injertarlas, provocar uniones incestuosas en el seno de una misma familia (paronomasias, neologismos por derivación o composición, reduplicaciones, juegos de palabras). Entusiasmado, el poeta mutila, corta, pule, aguza, alínea, reordena y crea “seres graciosos y de poca vida”. Contraviene lo usual, ensaya todas las alteraciones. Si el juego fatiga sin alcanzar su objetivo, queda por último el recurso supremo: aplastar de un manotazo las palabras y hacer con ellas una bola que se endurezca y brille; “Una vez que esté bien fría, arrójala con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. Si tienes tino, fuerza y suerte, quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio” (LP 164).

El juego se confunde con la violencia. La violencia es un depurador del lenguaje; violentarlo para expurgarle todo adimento inútil, toda la sobrecarga incorporada a través de siglos de falaces enseñanzas; extirpar la infección de la palabra con un lenguaje tajante, puntiagudo, llameante corrosivo (CA 85): “Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa de yotuélnosotrosvosotrosetellos. Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonor las familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la verdad” (LP 165).<sup>6</sup> Las palabras son violadas irrespetuosa, ferozmente; para domesticarlas hay que quebrarlas. Paz practica todos los vecinamientos fonéticos; metamorfosis de palabras proteicas que copulan, se desprenden, saltan, se ramifican, se licuan, se aglutinan en una “Sopa de sapos, cepo de pedos, todos a una, bola de sílabas de estropajo, bola de gargajo, bola de vísceras de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo” (LP 160). Las palabras son materia indócil, unas putas presumidas (LP 122), mujeres traicioneras, volubles, tornadizas; el poeta encarna la virilidad agresiva (gallo, toro) y las posee por la fuerza (“falo el pensar y vulva la palabra”) (LE 162).

El lenguaje se resiste ante la violencia del poeta que desarraiga las palabras de sus conexiones, de sus menesteres habituales. En “Nocturno” (LP 115), un poema precoz escrito a los diecisiete años, Paz se duele ya de la insuficiencia del lenguaje. Las palabras, vocablos huérfanos, apenas sombra trémula de las cosas, débil eco de la realidad, son incapaces de decir el sueño y el silencio. Revela una insatisfacción habitual provocada por el desajuste entre la visión y la expresión, entre el proyecto y el resultado. Pero alrededor de los años 50 la poesía de Paz cambia de tono y de registro. En el breve proemio de *¿Águila o sol?*, el poeta que antes manejó las palabras fluidamente, con inocencia, en acuerdo espontáneo con el mundo, se encuentra trabado, inmovilizado. Ha perdido los plenos poderes y la escritura se convierte en una lucha a solas, infructuosas, en busca de una única palabra válida, la personal y necesaria (LP 156). Son los años del mundo desmoronado de la última posguerra, del gran agujero existencial. Las bombas no sólo llenaron de cráteres a Londres y Berlín, no sólo aniquilaron a millones de terráqueos, también vaciaron de sentido la

---

<sup>6</sup> Mediante la coherencia neurótica de un discurso desflecado, lleno de antítesis y de disyunciones, Paz reitera el mito de la ciudad babilónica donde impera el caos y la incomunicación. Una imagen semejante la da el poema “Repeticiones” (s 15). Esta visión de la vida urbana se asemeja a la de Baudelaire.

vida de los más lúcidos sobrevivientes. No quedaba dónde guarecerse ni de dónde asirse; había que moverse para sentirse vivo, pero todo movimiento desembocaba en la inmovilidad; el tedio y la desesperación predominaban. Los intelectuales y los artistas se sentían cercados, encavados, encenegados. Se aturdían, se embriagaban, porque todo trabajo resultaba inoperante para romper el muro sartreano. La única salida era olvidar y, ensimismarse, hacia adentro, a solas con el propio ser, heideggerianamente (pc 115). En este período, según Paz, comienzan verdaderamente los “tiempos modernos”. Con la conciencia desgarrada, la realidad desmoronada y vaciada de significación, todo pierde pie y consistencia, todo se relativiza; relatividad del mundo que acarrea la relatividad del pensamiento y del intermediario entre ambos, el lenguaje; desvalorización de la realidad, del hombre y de la palabra.

La poesía de Paz, como la de tantos poetas contemporáneos, se tiñe de angustia, de impotencia, de nihilismo. La náusea y la nada la invaden; ahuecan las palabras y anulan su sentido: “Me rodea un mar de arena y de miedo, me cubre una vegetación de arañas, me paseo en mí mismo como un reptil entre piedras rotas, masa de escombros y ladrillos sin historia. El agua del tiempo escurre lentamente en esta oquedad agrietada, cueva donde se pudren todas las palabras ateridas” (LP 202). Triunfo de la incoherencia: el mundo es caos y la palabra no puede superar la confusión. Entre el ayer y el mañana, dos abismos, se levanta la poesía, una “torre de palabras ardientes y confusas, montón de letras desmoronadas” (LP 208). En “Himno futuro” (LP 214) la columna musical del canto libre, luminoso compartido, brilla en una cima inaccesible mientras el poeta se arrastra entre maleza baja que lo ahoga; para conseguir algo de luz, quema inútilmente “haces de palabras, fragmentos de realidades, realidades en fragmentos”, fracasa; devanea, queda desahuciado; camina pero no avanza; desgajado su tiempo del tiempo de los otros, cortada la comunicación con su prójimo, no le queda sino el balbuceo:

Mas cuando el tiempo se desgaja del tiempo y sólo es boca y grandes muelas negras, gazzate sin fondo, caída animal en un estómago animal siempre vacío, no queda sino entretener su hambre con canciones bárbaras. Cara al cielo, al borde del caer, tarareo el canto del tiempo. Al día siguiente río queda nada de esos gorgoritos. Y me digo: no es hora de cantos, sino de balbuceos. Déjame contar mis palabras, una a una: arrancadas a insomnio y ceguera, a ira y desgano, son todo lo que tengo, todo lo que tenemos.

Este tiempo de Paz es un ahora encallado, incompatible, un anticipo de muerte en que desertan las imágenes y las palabras se trancan y oscurecen. Ningún

poema comunica mejor este desmantelamiento del tiempo prospectivo en islas de detenidos presentes que “¿No hay, salida?” (LP 282). El mundo confuso se despeña y el pensamiento se anega “en las aguas estancadas del lenguaje”. No se puede saltar a la otra orilla donde las palabras significan el mundo, donde reina la palabra libertad, la palabra liberada; en esta ribera, en el pozo emparedado, todo se resiste a la apertura; no hay resquicios ni avance, sólo la empedernida cerrazón; todo es hoy, inmovible fijeza. Para horadar el muro, no quedan sino las palabras melladas. Mientras el tiempo puntúa, pone comas al vacío, hasta la palabra vida suena remota. El yo es un instante sin nombre ni rostro.

Pero a pesar de la inutilidad del poema, el poeta está por decisión propia compulsado a escribirlo, aunque carezca de sentido. Siente la tentación de destruir el lenguaje, de trasponerlo, de crear otro más significativo; se siente fascinado por el absurdo o por lo inexpresable (CA 74). Paz conoce estas contradicciones y las manifiesta en “Entrada en materia”, el poema inicial de *Salamandra*. Si toda realidad es un discurso porque se la percibe a través de la estructura verbal, la ciudad moderna, promiscua, inhóspita, babélica, recinto de todos los males, es un discurso indescifrable, demencial, una frase inacabada que se desintegra.<sup>7</sup> El poeta se aísla del caos callejero, de la confusión invasora, del vértigo alucinante. Cuando queda a solas, comparece ante el tribunal de su conciencia; ella lo condena por lo que dice y lo que calla, por exceso y por insuficiencia. El mal uso del lenguaje es un incumplimiento, pero la mente está entrampada por la razón y la expresión trabada por la rigidez del español artrítico. El poeta se pregunta qué decir y cómo decirlo; fluctúa entre lo decible y lo indecible, entre lo que se escribe y lo que se borra. Potencialmente podría decirlo todo, levantar “rascacielos de erizadas palabras” (la poesía es palabra

<sup>7</sup> A partir de *Salamandra* abundan los retruécanos. Paz los emplea para representar verbalmente la visión de un mundo inestable, móvil, difuso, inconsistente, donde todo es reversible. todo, fluctúa entre la afirmación y la negación:

Un reloj da la hora  
 Ya es hora  
 No es hora  
 Ahora es ahora  
 Ya es hora de acabar con las horas  
 Ahora no es hora  
 Es hora y no ahora  
 La hora se come al ahora  
 Ya es hora (s 11)

Justamente uno de, los poemas se titula “Reversible” (s 20); termina sin acabar, con un final abierto por un etcétera a infinitas variaciones o infinitas repeticiones.



erguida). Pero sería inútil; también las construcciones monumentales caen en la incoherencia y el sin sentido, como la poesía artificiosa que se pavonea con su despliegue verbal y sus efectos sorprendentes; todo termina en la insignificancia. El poeta está obligado a edificar sobre los escombros, sobre la lengua de los otros, sobre ese gran galimatías recargado por los contrapesos de la tradición. El poeta manipula cascajos; debe operar con palabras ajenas que sostienen el mundo pero que lo amurallan, que sólo permiten verlo a través de una ventana o de un espejo, siempre del mismo lado. El poeta está sumido en la contradicción, la incertidumbre, la inoperancia, el absurdo. Lo real es fantasmal, lo fantasmal es real; o sea que lo real se irrealiza y lo irreal se realiza.<sup>8</sup> Las palabras no dicen lo que dicen ni lo que debieran decir: toca al poeta suplir esta carencia, si alguien la puede suplir.

¿Si es real el mundo externo –se pregunta Paz–, es también real el sujeto que lo contempla y es real lo que éste dice? La respuesta: el decir se disuelve en la sucesión de palabras; nadie sabe si el decir está realmente dicho; la única certeza es la de estar vivo entre dos paréntesis, entre una nada precedente y una nada futura (s 35). Por su parte, la palabra poética es a la vez corpórea e ilusoria, pesantez y levedad, razón y error, memoria y olvido (s 33). Todo poema es discordia latente, una inestable fusión de contrarios que intercambian su signo. La ambigüedad, la dualidad de la palabra poética es inherente a la naturaleza y condición del hombre, al ser y, al existir humanos. El poema dice el hombre, expresa lo específicamente humano, revela el ser temporal a la vez inserto en la sucesión histórica y queriendo trasponerla, escaparle, retroceder, saltar a lo fantástico o instalarse en lo absoluto (AL 186). El poema también está sujeto a la palabra y busca trascenderla, es un ser verbal que quiere ir más allá de las palabras.

Así el sentido está fusionado con el contrasentido; son el anverso y el reverso de la palabra. Por un lado ésta es un ser viviente, semilla dotada de poder genésico, por el otro es reflejo de reflejos, fantasma, una entidad de referencias aparentes. Por un lado las palabras son campos energéticos, microcosmos móviles que se metamorfosean en continua interacción, y por otra parte son corpúsculos inertes, interpósitos opacos entre el mundo y la conciencia. *Salamandra* culmina en *Solo a dos voces*, un poema donde Paz testimonia estas contradicciones, comunica el claroscuro de su reflexión en torno del lenguaje. La incertidumbre acerca de la naturaleza múltiple, cambiante, tanto del mundo como de la palabra que intenta decirlo, se expresa a través de una intencionada

---

<sup>8</sup> V. U. Eco, *op. cit.*, pp. 61 y ss,

confusión de planos: el objetivo, el mítico o imaginario y el de la escritura. Realidad e irrealidad resultan intercambiables. El poeta, parado sobre el mundo y separado de él, las percibe en constante permutación. El inundo y el poema, semilleros semánticos, intercambian significación. En el diccionario que reseca y desmantela la lengua, las palabras simiente se vuelven guijarros; para recuperar el sentido hay que desandararlo, desandar el abecedario, retroceder en dirección inversa a las agujas del reloj, volver al silencio y al olvido, a la inminencia, a la primera letra. La letra *a* puede concentrar todos los significados:

El poema hecho con una sola sílaba no es menos complejo que la *Divina comedia* o *El paraíso perdido*. El sustra Satasahasrika expone la doctrina en cien mil estrofas; el *Eksaksari* es una sílaba: *a*. En el sonido de esa vocal se condensa todo el lenguaje, todas las significaciones y, simultáneamente, la final ausencia de significación del lenguaje y del mundo (CA 70).

Decir es despojarse de lo dicho, mondar la lengua, recobrar la memoria del origen, del primer alumbramiento. Como en las doctrinas búdicas, Paz postula desencarnar el lenguaje hasta llevarlo a la extrema negación, y, anulados los conflictos, la dialéctica, sumirse en el silencio final, en la contemplación de la transparencia (CA 73).

Paz no puede despojarse de la apetencia de absoluto que considera específica del hombre, no puede acallar su nostalgia de la plenitud paradisíaca, pero sabe que estos bienes sólo pueden ser vislumbrados o ilusoriamente poseídos en el relumbro momentáneo del poema. El poema retorna a su nacimiento para volver a disgregarse y volverse a reunir, se destruye y recomienza, en continua transformación, sin alcanzar jamás su significado final. Una acción sin consumación, sin desenlace. El poema es como el mundo, una dualidad errante: “No el círculo en torno a un centro fijo ni la línea recta: una dualidad errante que se dispersa y se contrae, una y mil, siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se resuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario. Una forma que se busca” (CA 211-12).

La realidad y el lenguaje se fluidifican, pierden la delimitación corpórea, pierden estatismo, cohesión, sucesión lineal, perfiladura; mundo y lengua se vuelven una urdimbre de relaciones que se transfiguran en constante mutación. Para representarla, Paz desmantela la columna del poema y la desparrama por la página en blanco. El poema quiere dejar de ser un hilo temporal e incorpora el espacio a la significación, enriquece sus dimensiones, se vuelve polimorfo,

una constelación de acontecimientos que ofrece al lector el máximo de probabilidades, de aperturas, de situaciones, que propone múltiples elecciones operativas e interpretativas. Al acrecentar los parámetros a partir de los cuales se concierta el poema, éste incrementa sus estímulos, su valor de provocación. Al aumentar los sentidos posibles del mensaje, se enriquece la información.<sup>9</sup>

Desde *Libertad bajo palabra* hasta *Ladera este*, los recursos ideográficos avanzan paulatinamente.<sup>10</sup> La noción de verso se diluye, se deshilvana; las palabras, liberadas, se mueven a diestra y a siniestra, luego saltan del surco para arriba o hacia abajo. Paz juega con las letras, con tipos y tamaños diferentes; en *Blanco*, la escritura negra se combina con la roja: en *Topocinas* sustituye los tipogramas por pictogramas. Ruptura de la alineación, circulación de palabras radiantes que se cruzan, zigzaguean, se escalonan, montan y descienden. Las señales se dispersan, la lectura se diversifica. En los *Discos visuales* Paz abandona el libro e instala el poema en un nuevo soporte.<sup>11</sup>

El lenguaje es pálido remedo de la realidad, abstracción de lo concreto, simplificación de lo complejo, apariencia empobrecedora de la presencia, forzada organización de lo informal, artificiosa exteriorización de lo profundo, ficticia imagen de lo no figurable, ilusoria aproximación a lo indecible. El poeta no tiene otro remedio que cargar con esta precariedad, esta falencia. Sólo le cabe establecerse en la escritura. En *Ladera este*, el lenguaje que no puede decir el mundo se dice a sí mismo. La poesía no puede ser sino un rito evocativo, una copia que se distancia de su modelo, palabra intransitiva que duplica lo real sin alcanzarlo. La poesía puede cuestionar el mundo y el sujeto, interrogarlos e interrogarse, preguntar a fondo y totalmente, pero no dar respuestas. No puede escapar a la irrealidad de sus representaciones, a sus paradojas, pero puede afincar en la realidad de su instrumento: el lenguaje. Otros escritores acatan esta barrera y reajustan su acción limitándola al campo de lo específicamente

---

<sup>9</sup> En *Libertad bajo palabra*, Paz fluctúa entre máximas y mínimas medidas de verso, varía entre el monosílabo y metros que sobrepasan la veintena. Alterna entre el verso y la prosa; las palabras se sitúan libremente en el espacio del verso; se corren a derecha o izquierda pero sin sobrepasarlo, sin desbordar la columna; la airean, la carcomen pero no la desarticulan. Los versos se cortan a voluntad del poeta, sus mitades se desmembran, una arriba otra a continuación pero debajo. También emplea Paz más variantes tipográficas que las tradicionales.

<sup>10</sup> V. Saúl Yurkievich, "La topoética de Octavio Paz" Caravelle, Toulouse, n° 12, 1969, pp. 183 y ss.

<sup>11</sup> V. Roland Barthes, "Littérature et signification" en *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 258 y ss.





La escritura dibuja letras para concitar imágenes que se desvanecen sin retorno (LE 95), dice sílabas dispersas, nombres, esculturas de aire que apenas pronunciadas se disipan (LE 138). Lenguaje rosal, trampolín, tizón y lenguaje burbuja, trompo, trampa; entre estas antípodas se mueve la consideración de Paz, ponderativo y desdeñoso con respecto a los dones de la palabra. Estas alternativas se manifestarán todas en *Blanco*, el texto totalizador, que concilia los contrarios en una peregrinación, contrapunto concertado a lo largo de una única página, donde las palabras transitan del silencio que las prefigura al silencio en que culminan, del blanco al blanco, de la nada a la nada.

En ningún otro poema está tan manifiesto el afán de configuración, la disposición reglada que indica una vuelta a la visión armonizadora de la realidad (paralelismos y convergencias entre cuatro colores del espectro, los cuatro elementos y las cuatro facultades humanas). La poesía recobra su carácter ceremonial; es rito, procesión que convoca a un espacio y una frase magnéticos donde se opere el conjuro, donde la palabra sea la reencarnación del sentido.<sup>13</sup>

En *Blanco*, la poesía es no sólo lenguaje audible, palabra temporal, sino poesía visible, palabra tempo-espacial. El espacio no es mero sostén de la escritura y la lectura, las determina, interviene en la gestación del poema, se incorpora a la significación. Ha perdido la homogeneidad y la pasividad; se anima, se diversifica y se dispersa. En correspondencia con las palabras, se vuelve visión del mundo, promotor de ritmos y de imágenes.

Tornar explícito el contenido de *Blanco* es repasar y repetir la poética del comienzo, la más persistente en Paz, la de la reconciliación de la palabra y el mundo, la del pacto universal, la del acuerdo amoroso, enriquecida ahora por los vaivenes de años y páginas de penetrante reflexión.

La poesía se convierte de nuevo en rito de restitución de la palabra primordial, aquélla que se asienta en el silencio del comienzo. La poesía es propiciación del silencio hacia donde apunta el decir último, diafanidad, desnudamiento para llegar a la traslumbre, “aerofanía”, oráculo, súbita revelación, cristalización verbal, blanco de olvido, resplandor de lo vacío, resolución en lo sin fin, en lo impalpable e imponderable.

Mundo y lenguaje son un torbellino de apariciones y desapariciones. El mundo otorga la significación a las palabras pero éstas no puede significarlo, son sonido anodino, oquedad, nulidad:

---

<sup>13</sup> V. Octavio Paz, *Los signos en rotación*, Buenos Aires, Sur, 1965, pp. 63 y ss. Para un excelente análisis de *Blanco*, v. Guillermo Sucre, “El poema: un archipiélago de signos”, *Imagen*, Caracas, n° 24, 1/15 de mayo de 1968, p. 24.



## La Huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz

### 1. POESÍA Y VERDAD

“LA India es una gigantesca caldera y aquel que cae en ella no sale nunca”.

La frase –certera, dramática, quizá, incluso, truculentaes del propio Octavio Paz.<sup>1</sup> Frente a las frases dramáticas, y como medio para neutralizarlas en parte, hay que acudir a las verdades de Perogrullo. Y, en este caso, a lo más obvio: Paz es un escritor occidental, y no puede dejar de serlo, sean cuales sean las vicisitudes de su experiencia y de sus publicaciones, de su poesía y su verdad vivida. Su “género” y su “especie”, sin lugar a dudas, quedan fijos en la poesía occidental, y, más específicamente, la tradición hispanoamericana y mexicana. (¿No es acaso Paz el escritor mexicano que más eficazmente ha contribuido, en *El laberinto de la soledad*, a definir la esencia y la existencia de lo mexicano?)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> O. Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México, Joaquín Mortiz, 1967), p. 83. Este librito de Paz sobre el estructuralismo contiene opiniones preciosas para los que quieran entender la poesía de Paz, autor en quien la teoría y la praxis de la literatura se hallan fuertemente relacionadas, como puede verse si relacionamos algunas de las afirmaciones teóricas de *El arco y la lira*, por ejemplo, con algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

<sup>2</sup> Claro está que las vivencias mexicanas de Paz, y su interés por algunos mitos mexicanos fundamentales –Quetzalcóatl, Coatlicue– lo prepararon ya para una comprensión de la cultura hindú, en la que los mitos antiguos no han desaparecido ni pueden desaparecer, porque es una cultura negadora de la historia y de la evolución, como señalaremos más adelante. *Piedra de sal*, de 1957, poema cíclico, poema “que se muerde la cola”, es ya un principio de acercamiento a la postura oriental, basado esencialmente en la experiencia mexicana. Es curioso observar que también para el estructuralismo de Lévi-Strauss, que interesaría más tarde a Paz, los mitos no desaparecen nunca del todo, y son simplemente “traducidos” a formas modernas. (Sobre *Piedra de sol*, véanse los artículos de Robert Nugent, “Structure and Meaning in Octavia Paz’s *Piedra de sol*”, *Kentucky Foreign*



No olvidemos, por otra parte, que las mejores páginas de *El arco y la lira* –su importantísima contribución a la teoría de la literatura y sobre todo su intento de definición del acto poético– las inspira la tradición occidental. Paz ha leído a Eluard, a los clásicos españoles y franceses, a E. E. Cummings, a Villaurrutia y Cernuda, a Pessoa y López Velarde. (Enumeración ridícula y absurda: mucho mejor y más fácil sería tratar de compilar una lista de los autores occidentales de auténtica importancia que Paz no ha leído y, no ha asimilado.) Pero a pesar de las verdades de Perogrullo –o de ese otro crítico, amigo y cercano pariente suyo, Monsieur de Lapalisse– volvamos a la frase inicial. Tratemos, incluso, de ampliarla: el Oriente es una gigantesca caldera. Y Octavio Paz hace ya años que ha caído en ella. No ha salido, no puede salir del todo, de esa caldera. Para beneficio nuestro, desde luego, y de todos los amantes de la poesía. Sus experiencias –a partir de 1962, cuando empieza a residir en lo más hondo de esa

---

*Language Quarterly* n. 13, 1966, pp. 138-146, y Judith Bernard, “Myth and Structure in Octavio Paz’s *Piedra de sol*”, *Simposium*, n. 21, 1967, pp. 5-13.) Esta experiencia mexicana “pre-oriental” de los mitos antiguos frente a la historia, que *Piedra de sol* nos revela, muestra que Paz llega a la India mucho mejor preparada para comprender su cultura que, pongamos por caso, otro visitante latinoamericano: Pablo Neruda. Los poemas de Neruda inspirados por la India nos revelan mucho mejor el interior –angustiado, confuso, lleno de presentimientos de muerte– de Neruda que una idea clara del ambiente que ha inspirado esos poemas. La experiencia oriental de Neruda –que Amado Alonso, creemos, no tuvo plenamente en cuenta en su estudio de *Residencia en la tierra*– ha de ser revalorada partiendo de las bases de la experiencia nerudiana: la creciente actitud rebelde frente a su existencia, el clima del surrealismo internacional, unas vivencias negativas frente a Asia –Neruda se hallaba aislado por su incompreensión de las lenguas locales y su escasa comprensión de las “lenguas francas”, sobre todo, el inglés, de los países que visitó. El caso de Paz es, pues, totalmente, o casi totalmente, distinto. Quizá hallaríamos una experiencia intermedia –entre la de Neruda, borrascosa e incierta, y la de Paz, clara y eficaz desde el principio– en la obra de otro poeta hispanoamericano, Jorge Carrera Andrade, que también residió en Asia –Japón– como diplomático, al igual de Neruda y Paz, y para quien esta experiencia se convirtió en dos libros de poemas, *País secreto* y *Mi vida en poemas*. Carrera Andrade cree ver en la fragilidad de la arquitectura japonesa una prefiguración o un símbolo de la fragilidad de la existencia humana. En cuanto a Neruda, observemos que la huella de su negativa experiencia oriental, experiencia de desolación y muerte –que el mundo occidental, con las destrucciones y crueldades bien patentes a partir de la guerra civil española, y mucho más visibles todavía en la etapa trágica 1939-1945, iba a subrayar y a hacer suyas, internacionalizando, en cierto modo, las experiencias de Neruda– ha seguido obedeciendo el dictado de las voces interiores, aprendidas en Asia. El *Memorial de Isla Negra* contiene varios poemas que serían inexplicables si no supiéramos nada acerca de las vivencias asiáticas de Neruda.

caldera, en esa ciudad de Nueva Delhi en que los jugos humanos de todos los horizontes de la India se juntan, se mezclan, hierven juntos— se concentran, se condensan: nos acercamos a una síntesis: la poesía de Paz será un gran puente tendido entre el Occidente y el Oriente.

Convertir la vida, la experiencia, en poesía, es, casi siempre, pasar del caos al orden—incluso cuando el orden sigue reflejando el caos. Los que conocemos personalmente a Paz y hemos hablado con él de sus experiencias en Asia creemos —yo, por lo menos— que estas experiencias no han sido, sobre todo al principio, precisamente, agradables; al contrario. Pero han *sido*, y por lo tanto la vida y la obra del poeta se organizan alrededor de lo que tiene ese duro perfil que le da la existencia. El Purgatorio no revela menos la realidad, no posee menos densidad poética, que el Paraíso. El Oriente que nos ofrece la poesía de Octavio Paz en estos últimos años es un oscuro y caótico Purgatorio —un Purgatorio a veces muy bello, otras horrible, sobrepoblado, con el suelo manchado de excrementos y de esos infinitos escupitazos rojizos que producen los no menos infinitos masticadores de nuez de betel. Todo ello se funde, se vivifica en mutua simbiosis: vida y poesía se apoyan una en otra, en equilibrio inestable pero duradero.

Pasemos de lo general a un texto concreto: un fragmento de “Vrindaban”. (Subrayemos que la ausencia de puntuación, herencia europea de los estilos surrealistas de los años 20, hace difícil separar fragmentos en el poema de Paz: es un “poema-serpiente”, se alarga, indefinido, y parece moderarse la cola, si bien no en la forma deliberada en que *Piedra de Sol* lo hace.)

Saltimbanqui  
 Mono de lo Absoluto  
 Garabato  
 En cuclillas  
 Cubierto de cenizas pálidas  
 Un sadú me miraba y se reía  
 Desde su orilla the miraba  
 Lejos lejos  
 Como los animales y los santos me miraba  
 Desnudo desgredado embadurnado  
 Un rayo fijo los ojos minerales<sup>3</sup>

<sup>3</sup>O. Paz, *Ladera este* (México, Joaquín Mortiz, 1969), p. 60. En las notas a este poema (p. 178) Paz aclara: “*Sadú*: asceta vagabundo, religioso sin domicilio fijo”. Añadiremos aquí que estos ascetas suelen viajar totalmente desnudos y embadurnados de barro e inmundicias, todo lo cual tiene un valor simbólico: rechazo de lo superfluo, negación de la aparente

Creemos que este fragmento basta para mostrar el carácter sincrético de los poemas “orientales” de Paz. Por una parte, uso de palabras técnicas –*sadú*– que presuponen un conocimiento concreto de la India. Por otro, la degradación ágil y atrevida, del santón oriental, que es calificado de “saltimbanqui” y de “mona, de lo Absoluto”: estamos en una vertiente irónica, occidental, que desvaloriza al “garabato en cuclillas” que nos mira desde su lejana orilla. Pero lo esencial es que Paz ha intuido el carácter desorbitado e inclusivo de la vivencia oriental: “Como los animales y los santos me miraba”. La actitud occidental, analítica, tiende a deslindar lo que en el hombre apunta hacia lo animal de lo que en él tiende hacia lo alto –las estrellas, las ideas platónicas, lo angélico. El hombre, “el junio que piensa –está a medio camino entre el ángel y el animal: Pascal, y con él las pensadores occidentales, tratan de situarlo precisamente en este “*inste milieu*”, “*ni ange ni bête*”; los pensadores orientales, más amplios, menos estrictos en sus definiciones, lo ven abarcando ambas vertientes: el sautzón que Paz vislumbra, desnudo y sucio, participa de “los animales y los santos”. Nos ofrece, además, una visión –muy occidental– de circo y, de parque zoológico, es, también saltimbanqui y –visión caricaturesca, a medias irónica– “mono de lo Absoluto”. La visión es sobrecogedora en su ambigüedad: ante nosotros se despliega una presencia, rechazada en parte, y en parte admirada. Nada hay en ella que pueda calificarse de artificial o “literario”: poesía y verdad, en apretada fusión. Finalmente, la comparación del *sadú* con un mono nos recuerda un breve poema –un haikú– de José Juan Tablada:

---

belleza corporal. Ladera este contiene –creemos– lo esencial de la poesía de Paz influida por el Oriente. En un breve prefacio a las notas que siguen después de los textos poéticos en *Ladera este*, Paz señala: “Con la excepción de ‘Cuento de dos jardines’, compuesto durante una travesía marítima entre Bombay y Las Palmas, en noviembre de 1968, todos los poemas de este libro fueron escritos en India, Afganistán y Ceilán. Como en algunos pasajes aparecen palabras y alusiones a personas, ideas y cosas que podrían extrañar al lector no familiarizado con esa región del mundo, varios amigos me aconsejaron incluir, al final de este volumen, unas cuantas notas que aclararan esas oscuridades –y otras no menos superfluas. Los obedezco, con el temor (¿La esperanza?) de que estas notas, lejos de disiparlos, aumenten los enigmas” (p. 173). Algunos de los poemas recogidos en *Ladera este* se publicaron sueltos, en revistas, lo cual ayuda a fecharlos, ya que con frecuencia en estos casos el propio autor les asigna fecha. Tales poemas sirvieron de base al estudio –interesante y perspicaz– del crítico italiano Giuseppe Bellini, “Octavio Paz, L’esperienza asiatica nella sua poesia” (*Quaderni Ibero-Americani*, núm 34, 1966.) Por desgracia la fecha de redacción y publicación de su estudio, anterior a la publicación de *Ladera este*, le impidió conocer y analizar algunos de los más interesantes poemas “orientales” de Paz.

El pequeño mano me mira...  
 ¡Quisiera decirme  
 algo que se le olvida!<sup>4</sup>

(Esta aproximación entre los dos poemas, el de Paz y el de Tablada, no es ociosa, a pesar de las diferencias esenciales que los separan; en ambos se subraya la imposibilidad de una comunicación verbal; el poema de Paz continúa:

Yo quise hablarle  
 Me respondió con borborigmos

Paz admira a Tablada, sobre todo el de la última época, el primer gran “orientalista” de la poesía mexicana anterior a Paz.)

## 2. UN POSIBLE PRECURSOR

Poeta y periodista, Tablada se formó en el modernismo, colaboró en la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*; esta última lo envió al Japón en 1900; bastó un corto viaje para que el poeta se enamorara definitivamente de todo lo oriental; la poesía china de Li Po, y sobre todo la japonesa con su tradición del haikú serán sus guías. “Una parte de su obra –escribe Paz acerca de Tablada– me fascina: la escrita al final de su vida poética. No son muchos poemas pero

---

<sup>4</sup>J. L. Tablada, *El jarro de flores*, 1922. El poema de Tablada se encuentra incluido en *Poesía en movimiento*, antología publicada en México (Siglo XXI, Editores) en 1966, con un prólogo de Paz en que, al ocuparse de los poetas jóvenes, lo hace empleando en sus clasificaciones y definiciones, como guía, el libro chino de predicciones, *Y King*. ¿Juego o método? Posiblemente ambas cosas a la vez. Nos pareo interesante señalar este empleo porque subraya el orientalismo de Paz y lo extiende y aplica a la crítica literaria. Escribe Paz: “Para acercarme a ese torbellino [la joven poesía mexicana] se me ocurrió una estratagema: oponer al movimiento el movimiento. La civilización china nos ha dejado un libro de oráculos, *Y King* o *Libro de las mutaciones*, que pretende condensar en ocho signos (trigramas) los cambios del cosmos, la sociedad y los hombres... Me decidí a usar el *Y King* –como guía, no como oráculo– por varias razones... Además, es un método, que ha hecho sus pruebas conmigo; si me ha servido para escribir poemas (y no soy el único, también el músico John Cage usa el *Y King*), ¿por qué no emplearla como un sistema de coordenadas?... En realidad, para mí no es método: es un juego. Como todos los juegos, obedece a leyes precisas. Como casi ningún otro juego, estimula la percepción y la imaginación.” (*Poesía en movimiento*, pp. 24-25).

casi todos son sorprendentes. Hai Kú y poesía ideográfica, humor y lirismo, el mundo natural y la ciudad, las mujeres y los viajes, los animales y las plantas, Buda y los insectos. Su poesía no ha perdido nada de su frescura, nada de su novedad. Tablada murió hace más de veinte años y aún no se ha publicado un volumen que recoja toda su poesía. Desde el principio fue visto con desconfianza. Es increíble la incomprensión con que recibieron sus mejores poemas un escritor admirable y un crítico eminente: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Los dos pensaron siempre que el gran poeta de su tiempo se llamaba Enrique González Martínez, no Ramón López Velarde ni José Juan Tablada”.<sup>5</sup>

Y sin embargo creemos que Tablada ha sido para Paz un ejemplo, una inspiración de lo que puede lograr el impacto de la cultura oriental, pero no una guía poética: sus estilos son demasiado diferentes. Lo mejor en la poesía de Tablada es el poema muy breve, de tipo japonés, como el hermoso poema en que describe el bambú:

Cohete de larga vara  
el bambú apenas sube se doblega  
en lluvia de menudas esmeraldas.<sup>6</sup>

Paz conoce perfectamente los orígenes, la técnica, las posibilidades del haikú: nos ha dejado constancia de todo ello en su prólogo a la traducción que el propio Paz y Eikichi Hayashiya hicieron de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho (publicada en 1957), antes, pues, de sus años en Nueva Delhi). Pero Paz ha escrito pocos poemas cortos, y éstos, como veremos más adelante, tienden al

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> En “Un día...” (1919). Incluido también en la antología *Poesía en movimiento*, p. 446. Observemos de paso la importancia que tienen los viajes en la producción de algunos poetas mexicanos. Como ha observado certeramente Max Aub, “Si no viaja más allá de sus fronteras, el mexicano escribe poco. Por no decir de sí, calla; tal vez para que no sepan cómo es. *La serpiente emplumada*, *El poder y la gloria*, *El tesoro de la Sierras Madre*, procuran ahondar más en México que muchas novelas autóctonas. *Ulises criollo*, *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, fueron escritas en voluntario exilio. Los poetas mexicanos de obra larga han pasado muchas temporadas fuera de su patria; lo mismo Amado Nervo que Enrique González Martínez, Alfonso Reyes que Octavio Paz. Los que no han viajado son mucho más parcos, lo mismo Díaz Mirón que Othón, Ramón López Velarde que Alí Chumacero” (*Poesía mexicana 1950-1960*, selección, prólogo y notas de Max Aub (México, Aguilar, 1960), p. 18 del prólogo). Sin los viajes (a España en 1931, a Francia numerosas veces, a la India y otros países del Oriente a partir, sobre todo, de 1962) la poesía de Paz sería, sin duda, distinta de como es.

aforismo o a la ironía.<sup>7</sup> En rigor no encontrarnos en *Ladera este* más que unas pocas huellas de la poesía japonesa: dos poemas, en particular, pueden ser comparados, por su brevedad, a los hai-kai. Lino de ellos se titula “Aparición”:

Si el hombre es polvo  
Esos que andan por el llano  
Son hombres.<sup>8</sup>

Poema “eléctrico”, cargado de sentido, con un mínimo de palabras. Como el propio Paz escribe en su ya citado prólogo a *Sendas de Oku*: “Quizá el genio de Basho reside en haber descubierto que, a pesar de su aparente simplicidad, el haikú es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo”.<sup>9</sup> Diríase que el breve poema de Paz que hemos citado emplea una técnica japonesa, de relámpago poético, de súbita iluminación –tomo la que propone el budismo Zen– pero que surge directamente de su experiencia hindú, y por tanto nos revela la realidad de las llanuras polvorientas aplastadas por el sol. Si comparamos el poema de Paz con un haikú de Shiki (citado en el prólogo a Basho) veremos cómo una misma técnica puede evocar dos paisajes bien diferentes:

Si me vuelvo,  
ese pasante  
no es más que bruma ...<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Por poema: cortos entendemos aquí poemas de menos de diez versos. Entre los poemas cortos irónicos: “El otro”, p. 31, “Caza real”; p. 33, “Epitafio de una vieja”, p. 35, “Efectos, del bautismo”, p. 45, “Madurai”, p. 49 (un poco más largo que los demás, 12 versos, en que aparece un “Director de The Great Lingam Inc., / Compañía de Autobuses de Turismo.”) (En nota a “El día de Udaipur”, Paz había ya aclarado: “Lingam: símbolo fálico de Shiva.”) También en la categoría mencionada caben la “Canción mexicana”, una de las “Intermitencias del Oeste” (p. 66), y la “Canción rusa” (p. 64).

<sup>8</sup> *Ladera este*, p. 55. El poema no pierde vigor por estar construido sobre la base de un falso silogismo, del tipo de: “Todos los hombres son mortales; Sócrates es mortal: luego, Sócrates es hombre”. Al contrario: el efecto de sorpresa –pasamos de una declaración general ascético– religiosa a la imagen concreta de unas figuras diminutas y polvorientas en la lejana llanura –crea su propia lógica y ayuda a darle la vuelta, como un guante, al aforismo ascético, a usanza de lo que hacían los surrealistas con los proverbios tradicionales y las frases hechas.

<sup>9</sup> Matsúo Basho, *Sendas de Oku*. Traducción directa del japonés de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1957), p. 18.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 18.

Es decir, los poemas breves de Paz recrean la actitud poética de los maestros japoneses, pero adaptándola a circunstancias muy distintas, y de ello nace una poesía que sale de la experiencia, no de la literatura. (También Van Gogh y otros pintores de su época se inspiraban a veces en estampas y grabados japoneses, pero lograban imponer a su inspiración una personalidad bien precisa y original.)

Daremos otros dos ejemplos del haikú o “cuasi-haikú” en los poemas de *Ladera este*. El primero se titula “Prójimo lejano”:

Anoche un fresno  
A punto de decirme  
Algo –callóse.<sup>11</sup>

Brevedad, misterio. El poema es totalmente original, totalmente de Paz, y sin embargo –además y por encima de la originalidad, como un don no esperado– tiene el mérito de evocar en el lector otros poemas de la tradición española, reciente o remota: un poema de Juan Ramón Jiménez –el más “oriental” de todos los poetas españoles modernos– de *Romances de Coral Gables*, en que el poeta oye hablar a los árboles;<sup>12</sup> y también el viejo cosante de Hurtado de Mendoza, “Aquel árbol que mueve la hoja...” En su *Claude-Lévy-Strauss o el nuevo festín de Esopo* Paz subraya las correspondencias, la vibraciones internas, que existen en lo que llamamos una tradición cultural:

La significación de Quevedo no se agota en su obra ni en la del conceptismo del siglo xvii; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo aunque, por supuesto, lo que dice el poeta peruano no es idéntico a aquello que quiso decir Quevedo. El sentido se transforma sin desaparecer: cada transmutación, al cambiarlo, lo prolonga. La relación entre una obra y otra no es meramente cronológica, o, más bien, esta relación es variable y altera sin cesar la cronología: para oír lo que dicen los poemas de la última época de Juan Ramón Jiménez hay que leer una canción del siglo xiv (verbi-gracia: *Aquel árbol que mueve la hoja...* del Almirante Hurtado de Mendoza). La idea de Lévi-Strauss nos invita a ver la literatura española no como un conjunto de obras sino como una sola obra. Esta obra es un sistema, un lenguaje en movimiento y en relación con otros sistemas: las otras literaturas europeas y su descendencia americana.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *Ladera este*, p. 79.

<sup>12</sup> “La soledad era eterna / y el silencio inacabable. / Me detuve como un árbol / y oí hablar a los árboles.” Juan Ramón Jiménez, *Romances de Coral Gables* (México: Ed. Stylo, 1948), p. 38.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 131-132.

La cita es larga, pero vale la pena. Nos invita a proponer que uno de los contactos entre esta obra –única, total– que compone el “sistema poético español” y dos otros sistemas –uno, muy cercano al primero, que de él ha nacido: la poesía hispanoamericana; otro, muy alejado, la poesía japonesa– tiene lugar, precisamente, en las tres líneas del poema de Paz que hemos citado. Un largo y complejo puente ha sido tendido por obra y gracia de unas pocas palabras cuidadosamente escogidas.

Terminemos ahora el examen de la “ladera japonesa” de *Ladera este* con el examen de dos “cuasi-haikais”. El primero es la descripción de un pájaro, “naturaleza viva”, miniatura en movimiento. Se titula “La exclamación”:

Quieto  
                   No en la rama  
 En el aire  
                   No en el aire  
 En el instante  
                   El colibrí.<sup>14</sup>

Llegamos a la definición final, al ser del pájaro, mediante una serie rápida de aproximaciones, que nos llevan a insertar lo temporal y fugitivo, el instante, como parte misma de la definición, del ser del colibrí; incluso la tipografía nos ayuda a visualizar los movimientos laterales, casi imperceptibles, con que el colibrí se desplaza, incluso cuando parece quieto. Pero el poema, a pesar de ser muy breve, posee una longitud y un ritmo que lo apartan del hai-kú ortodoxo. Finalmente, “En los jardines de los Lodi” (una nota aclara: “Los mausoleos de la dinastía Lodi (1451-1526), en Delhi”):

En el azul unánime  
 Los domos de los mausoleos  
 –Negros, reconcentrados, pensativos–  
 Emitieron de pronto  
                   Pájaros.<sup>15</sup>

Brevedad, concisión: primero se establece el lugar y el tiempo –luz diurna, cielo azul, contraste entre el azul claro y los domos negros– y después el disparo de la acción, como si los pájaros hubieran sido “pensados” o “dichos” por los

<sup>14</sup> *Ladera este*, p. 78.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 24.



domos oscuros. También en este caso nos hallamos frente a un poema cuya técnica esencial es japonesa, pero que recibe un desarrollo autónomo, algo más amplio, y además determinado por el lugar geográfico (las cúpulas no desempeñan papel importante en la arquitectura del Japón, y en cambio sí en la de la India).

Todo lo cual nos ha ido apartando considerablemente de José Juan Tablada: se impone la conclusión de que los poemas japoneses de Tablada resultan demasiado japoneses, siguen la tradición con excesiva fidelidad, para poder haber inspirado a Paz—que, por otra parte, conoce bien esta tradición, directamente y no de segunda mano, y hace uso de ella con gran flexibilidad, adaptándola a sus experiencias en la India. (Habría que descartar también la influencia de los poemas caligráficos de Tablada en el único “poema concreto” de *Ladera este*, la composición titulada “Custodia”: Paz conoce directamente, por supuesto, no sólo los caligramas de Apollinaire, sino, además, la poesía “concreta” brasileña de hoy). Si nos hemos referido a Tablada, ha sido únicamente para indicar que el “encuentro de Oriente y Occidente” que Tablada representa es, quizá, un milagro, pero, en todo caso, un milagro repetible, y esta vez —la poesía de Paz— dentro de un marco más amplio: más flexibilidad, interpretación más personal de un estilo histórico. No encontraremos en Tablada, por ejemplo, un “cuasi-haikú” introspectivo y filosófico —negador del yo y de la conciencia, y por tanto a medio camino entre Zen y la sensibilidad hindú, o, mejor dicho, abarcando a ambas maneras de ver el mundo— como el titulado “Dónde sin quien”:

No hay  
Ni un alma entre los árboles  
Y yo  
No sé adónde me he ido (p. 88).

El poeta niega su presencia —¿su identidad?— en el mismo instante en que la manifiesta, escribiendo o pensando el poema. El ser equivale al no ser: la serpiente poética se muerde la cola y desaparece. También es original el construir un poema largo (“El día en Udaipur”, pp. 25-28) a base de haikais —tres versos— enlazados por frágiles “cuasi-haikais” de dos versos. Cada parte del poema tiene su identidad propia, es un pequeño poema. Por ejemplo:

Tu frente, el lago:  
Lisos, sin pensamientos.  
Salta una trucha.

Y sin embargo, el conjunto compone un relato, tiene una unidad indiscutible, y forma parte de un ciclo que, a su vez, se borrará, para seguir más tarde en otra parte: el ciclo termina, aunque sabemos que no termina del todos:

Eso que he visto y digo,  
El sol, blanco, lo borra.

Quizá en esta composición es donde más claramente resalta la versatilidad de la técnica de Paz, su carácter sincrético: aprovechando las lecciones técnicas de la poesía japonesa –brevedad, intensidad– consigue un poema que en su multiforme fluir, en su abundancia cíclica, nos transmite claramente una imagen hindú: si la visión japonesa es un delicado microcosmos –que cada jardín japonés reproduce en abreviada y artística síntesis– hay en la concepción hindú de la realidad una amorfa y delirante abundancia que Paz sabe reproducir.

### 3. DEL CAOS AL ARTE

Lo que deseamos subrayar, ante todo, es que el orientalismo de los poemas de Paz en estos últimos años es auténtico en grado sumo. La literatura occidental nos ofrece un número no escaso de orientalistas “de pacotilla”. Sabemos –nos lo dice, entre otros, Rubén Darío, que en alguna ocasión había flirtado con la guardarropía oriental– que Teófilo Gautier “adoraba a las princesas chinas”. Por cada Lafcadio Hearn podríamos enumerar docenas de visiones apresuradas e imprecisas del Oriente elaboradas por plumas occidentales. Paz acompaña su interpretación artística e intuitiva de un Oriente –en el que ha vivido largos años– con una sólida investigación de las características esenciales de la visión oriental del hombre: de ahí que el poeta quede reforzado por ese doble que es el investigador, el filósofo, el ensayista. Unas pocas citas muestran hasta qué punto Paz consigue penetrar esta dura y opaca superficie que –para la mayoría de los observadores occidentales– oculta la existencia oriental, el modo de ver el mundo de los orientales. Por ejemplo:

Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio es también lenguaje para nosotros. La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar

a su silencio.<sup>16</sup> [...] Levi-Strauss señala la ausencia de monumentos cristianos en Taxila. No sé si está en lo cierto al pensar que el Islam impidió el encuentro entre el budismo y el cristianismo pero no se equivoca al decir que ese encuentro habría disipado el hechizo terrible que ha enloquecido a Occidente: su carrera frenética en busca del poder y la autodestrucción. El budismo es la malla que falta en la cadena de nuestra historia. Es el primer nudo y el último: el nudo que, al deshacerse, deshace la cadena. La afirmación del sentido histórico culmina fatalmente en una negación del sentido... un doble movimiento que une al principio con el fin: aquello que nos propuso el Buda al comienzo de nuestra historia quizá sólo es realizable al terminar: únicamente el hombre libre del fardo de la necesidad histórica y de la tiranía de la autoridad podrá contemplar sin miedo su propia nadería.<sup>17</sup>

Vemos en estas breves citas –intéticas, concentradas, definiciones no solamente del Oriente, sino también, como complemento, del Occidente– que el pensamiento de Paz procede por intuiciones brillantes y globales, de las que extrae consecuencias inmediatas, incluso urgentes, para nuestro vivir cotidiano occidental. Lo oriental no es para Paz una “afición”, un “hobby”, sino más bien parte –importante, imprescindible– de un esfuerzo encaminado a definir al hombre, al hombre del presente y de la historia, de una y otra cultura, para hallar a través de este difícil ejercicio intelectual –y emotivo– una crítica y una corrección, es decir, una posible solución, a los urgentes problemas que nos asedian. El humanismo de Paz es siempre un humanismo “comprometido”, sin dejar por ello de ser un rigurosa análisis y comparación de varias culturas; al contrario, es “comprometido” precisamente porque el Oriente le da armas y recursos para comprender mejor la situación del hombre occidental. De ahí que *Ladera este* no sea un libro de poemas exclusivamente orientales o, mejor dicho, inspirados por la cultura oriental. De vez en cuando aparecen poemas inspirados por sus recuerdos de Occidente, sobre todo de México. En varias ocasiones –cuatro– estos poemas reciben un nombre preciso: “Intermitencias del Oeste”. Pero varios otros poemas merecen también este nombre. Irónicos o críticos, algunos de ellos son breves esbozos, viñetas dignas de una antología, como, por ejemplo, “White Huntress”, en que utiliza un recuerdo mítico occidental –la diosa Diana, la Artemisa cazadora– para describir a una turista anónima, perfilada ante el horizonte hindú (y en este caso el *white women’s burden*, las maletas y el fusil *Holland and Holland*, lo cargan los indígenas):

---

<sup>16</sup> Claude-Lévi-Strauss *o el nuevo festín de Esopo*, p. 125.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

No lejos del *dak bungalow*,  
 Entre bambúes y yerbales,  
 Tropecé con Artemisa.  
 Iba armada de punta en blanco:  
 Un *coolí* cargaba el *Holland and Holland*,  
 Otro el *vanity case* y la maleta  
 Con los antibióticos y los preservativos (p. 29)

El marco neocolonialista, los nombres de marcas –el del fusil– y los antibióticos y preservativos de la maleta que Paz adivina contribuyen poderosamente a establecer el ambiente irónico. Como señala T. S. Eliot al describir las orillas del Támesis en *Tierra baldía*, “the nymphs are departed”. La verdadera Artemisa no aparece, y esa turista que la substituye no merece por parte nuestra más que un guiño irónico. (Las palabras “técnicas”, subrayadas, contribuyen a romper toda ilusión mágica.)

Debemos señalar también, aunque sea de paso, que el poema de *Ladera este* que mayor difusión ha alcanzado es, precisamente, una de estas “Intermitencias del Oeste”, inspirada por la violencia gubernamental y antiestudiantil que tuvo lugar poco antes de los juegos Olímpicos de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Aquí también la interferencia de lo antiguo y lo moderno, esta vez lo moderno trágico, acentúa las oposiciones irónicas en el seno del poema:

(Los empleados  
 Municipales lavan la sangre  
 En la Plaza de los Sacrificios.) [p. 68]

(Paz explica, en una nota sucinta, que podríamos definir con la palabra inglesa de *understatement*: “El Comité Organizador del Programa Cultural de la Olimpiada en México me invitó a escribir un poema que celebrase el ‘espíritu olímpico’. Decliné la invitación pero el giro de los acontecimientos me llevó a escribir este pequeño poema, en conmemoración de la matanza de Tlatelolco. Agreguemos que el poema ha corrido de mano en mano, en México, poco después de ser escrito, en ediciones mimeografiadas o escritas a enano, y ha sido además ampliamente difundido, en versiones inglesa, francesa, etc., por la *New York Review of Books* y varias revistas europeas.) Interferencias occidentales son también, sin duda, por lo menos en parte, el poema dedicado a la música – y los silencios: de ahí el enlace con el Oriente– de John Cage, “Lectura de John Cage” y la “Carta a León Felipe”. También en un poema esencialmente

inspirado por la India, “Viento entero”, hallamos referencias a un barrio de París, a un verso de Rubén Darío, a la frase atribuida al general Anaya, que al rendir Churubusco a Scott exclama, según rezan los libros de historia de México, “Si hubiera parque no estarían ustedes aquí”, y a la reciente intervención norteamericana en Santo Domingo. Lo cual no impide que el poema exprese vivencias de la India: sabemos que el carácter de la cultura hindú es abierto, sincrético, acumulativo, y por tanto estos detalles, estas “formas decorativas” o interferencias occidentales, se funden perfectamente en un conjunto continuo y en cierto modo amorfo –deliberadamente amorfo. No es, probablemente, un azar el que Paz introduzca, en un presente concreto, abierto y contemplativo, que es el presente de este poema, elementos históricos que llegan de distintas procedencias: del México decimonónico, y de la actualidad más estrictamente contemporáneas. Parece decirnos, no que la historia no importa o no existe, sino que la experiencia hindú se halla establecida más allá o más acá de la historia, quizá al margen de la misma, tratando de negarla o de asimilarla, y que ésta es una de las claves que permiten entender dicha experiencia hindú, que, a su manera, trata de transformar el caos en arte. La prosa de Paz, careemos, ayuda a esclarecer y reforzar sus intuiciones poéticas: “La actitud de la India ante la historia es aún más asombrosa”, escribe comparándola con la de los antiguos inextricables:

Presumo que ha sido una respuesta al hecho que ha determinado la vida de los hombres y las instituciones en el subcontinente desde hace más de cinco mil años: la necesidad de coexistir con otros grupos humanos distintos en un espacio infranqueable y que, aunque parezca inmenso, era y es fatalmente limitado... Haya sido esta la causa o sea otra la razón de la aversión por la historia, lo cierto es que ninguna otra civilización ha sufrido más sus intrusiones y ninguna la ha negado con tal obstinación. Desde el principio la India se propuso abolir la historia por la crítica del tiempo y la pluralidad de sociedades y comunidades históricas por el régimen de castas. La infinita movilidad de la historia real se transforma en una fantasmagoría centelleante y vertiginosa en la que los hombres y los dioses giran hasta fundirse en una suerte de nebulosa atemporal; el mundo abigarrado del acontecer desemboca o, mejor dicho, regresa a una región neutra y vacía, en la que el ser y la nada se reabsorben.<sup>18</sup>

Paz señala también que frente a la diversidad y heterogeneidad de los distintos grupos étnicos que componen el país, la India no impone una unidad

---

<sup>18</sup> *Claude Lévi-Straus*...pp. 83-84.

arbitraria, sino “el reconocimiento de cada particularidad y su integración en un sistema más amplio. La crítica del tiempo y el régimen de castas son los dos polos complementarios y antagonistas del sistema indio. Por medio de ambos la India se propone la abolición de la historia”.<sup>19</sup>

Estas citas son, creemos, indispensables para comprender en qué forma Paz “traduce su experiencia de la India en esos poemas centrales, a la vez subjetivos y objetivos, internos y exteriores, que son, por ejemplo, “Viento entero” y “Vrindaban”, “El balcón” y “Maithuna”.

“El balcón”, fechado el 12 de julio de 1963, es probablemente uno de los primeros poemas largos inspirados por la experiencia hindú de Paz, quizá el primero. Visión nocturna de Delhi –más exactamente, de New Delhi– desde un balcón de hotel, visión gigantesca y desolada que empequeñece al hombre y sus creaciones:

Oigo la vibración del cielo bajo  
Sobre llanos en letargo  
Masas enormes cónclaves obscenos  
Aplastan  
Indecisos bultos enanos  
(Mañana tendrán nombre  
Erguidos serán casas...) [p. 11]

Respiramos un ambiente recalentado y malsano, como si el monzón se hubiera retrasado. Vértigo, caos, “vieja Delhi fétida Delhi.../En una hoja de higuera / Comes las sobras de tus dioses / Tus templos son burdeles de incurables / Estás cubierta de hormigas”. La descripción de la gran ciudad inmóvil, sin defensa, abandonada a la noche y a su propia miseria, nos recuerda el hermoso poema, “Entrada en materia”, con que se inicia otro libro anterior de Paz, *Salamandra*. También en “El balcón” hallamos que la experiencia de un universo exterior desolado y torme hace que el poeta se reconcentre, que “vuelva en sí”, que recobre su personalidad que la visión inmensa le había hecho perder. Y entonces nos hallamos con un relámpago intuitivo, con la aproximación de los contrarios que solamente se da muy pocas veces y, ejerce siempre un poderoso efecto de sorpresa:

Por un instante vi la vida verdadera  
Tenía la cara de la muerte

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 84

Eran el mismo rostro

Disuelto

En el mismo mar centelleante... (p. 13)

Es una especie de iluminación, de *satori* instantáneo, de contradicción y paradoja hechos visión. A partir de este momento el eje del poema gira y nos lleva hacia otra dirección, introspectiva y filosófica. La presencia de la muerte y el no yo no bastan para borrar el ansia de vida, y el poema termina afirmando el yo si bien en forma incierta y futura:

Hambre de encarnación padece el tiempo

Más allá de mí mismo

En algún lado aguardo mi llegada (p. 16)

Como señala Giuseppe Bellini, “en *El balcón* recibimos, pues, una profunda lección de vida. Para Paz el hecho positivo es que la verdadera vida se identifica con la muerte: hecho que Paz halla en el mundo hindú... La esencia de la muerte se le presenta a Paz concretamente a través del tormento de la memoria y sus vértigos, concentrado en el verso: Lo que viviste hoy te desvive. El poeta, sin embargo, no rechaza este tormento: al contrario, lo acepta plenamente como medio concreto para revivir el tiempo”.<sup>20</sup> Señalemos, para completar lo que apunta el crítico italiano, dos observaciones. La primera, quizá marginal: la falta de puntuación de este poema –no hay tornas, ni puntos, ni punto y coma, etc.– no es mera técnica “de vanguardia” sino más bien un recurso que da mayor fluidez al poema y a las ideas en él expresadas, haciendo más fluidas –y a veces más inesperadas– las transiciones entre una frase y la siguiente, entre una visión y su contrario, entre la imagen de la vida y la cara de la muerte. La segunda es que, sin negar el papel –indudable, quizá indispensable– de la experiencia hindú en esa identidad de contrarios que el poema contiene y a la que hemos aludido, creemos, que se encuentra, explícita o no, en buena parte de lo que Paz ha escrito, en prosa o en sus poemas, antes de su viaje a la India. Paz ha tratado de enfrentarse con “la otredad” y llegar a “la otra orilla”, en que pactan los contrarios: en *El arca y la lira* o en *El laberinto de la soledad*, y en los mejores poemas de *Libertad bajo palabra*, su intento ha sido ir más allá de la experiencia concreta e individual –por importante y fundamental que esta experiencia sea– para hallar un punto de llegada, o un eco, o un diálogo, que abra horizontes más

---

<sup>20</sup>G. Bellini, art. cit., p. 105.

amplios. Poeta de la vitalidad, la libertad y el erotismo, Paz sabe que la vida desemboca en la muerte, es limitada por ella, la prefigura y en cierto modo la necesita para definirse plenamente. La actitud hindú –crítica de la historia, del tiempo, de la finitud– no ha hecho más que reforzar ideas ya existentes en el poeta. No olvidemos –como tampoco por su parte olvida Bellini– que Paz llega a la India ya formado, dueño de una visión poética y una técnica precisas. El mismo Bellini señala:

La experiencia de Octavio Paz, en esencia, es bastante distinta de la de Pablo Neruda, quien sin embargo extrajo en gran parte su propia experiencia del mundo hindú. Tal cosa puede depender de múltiples razones: principalmente de la diferencia de personalidad, pero, también de la época bien diversa en que tuvo lugar, en cada caso, la experiencia asiática: Neruda llega a Asia, en efecto, durante su época juvenil, cuando no era todavía un poeta bien definido; Octavio Paz llega a la India siendo ya poeta completo y hombre maduro, artista claramente reconocido en los ambientes internacionales, y teniendo ya en su activo, además de su obra poética, ensayos de crítica literaria y de profunda indagación espiritual como son, entre otros, *El laberinto de la soledad*. Podríamos afirmar que la experiencia asiática de Neruda es más intuitiva en esencia, mientras que en la de Paz hallamos más subrayado el razonamiento filosófico.<sup>21</sup>

Paz y Neruda: dos grandes poetas de hoy, ambos impregnados de experiencia no occidental, uno de ellos como raíz de su evolución, como trampolín mágico

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 104.

Bellini señala también: “La experiencia de Asia ha adquirido, en esencia, un signo positivo para Octavio Paz, pues ha contribuido a que encontrara las raíces vitales que había estado buscando en toda su poesía anterior. Frente a un mundo tan cargado de problemas, pero también de presencias íntimamente fortificantes Paz no recibe el mensaje como hizo Neruda, del sentido desesperado de la nulidad del hombre, sino más bien el de su insostituibilidad y eternidad, como instante imprescindible de la historia del mundo” (p. 107). Para contrastar esta experiencia positiva (y que se va afirmando cada vez más en el libro de Paz: basta comparar uno de los primeros poemas, “El balcón”, con los escritos hacia el final, como “Viento entero”) con la de Neruda, léase el capítulo V, “La prueba de fuego”, de la interesante biografía de Neruda por Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. (Buenas Aires: Lozada, 1966), pp. 55-75. En particular una cita del propio Neruda: “...el Oriente me impresionó como una grande y desventurada familia humana, sin dejar sitio en mi conciencia para sus ritos y para sus dioses. No creo, pues, que mi poesía haya reflejado otra cosa que las sensaciones de soledad de un forastero en aquel mundo violento y extraño” (p. 61).



que hace posible su gran salto mortal, y otro, Paz, extendiendo a través de dicha experiencia su palabra poética y su visión del mundo en círculos cada vez más amplios. En ambos casos la experiencia y la cultura occidentales—específicamente el surrealismo francés, anclado a su vez para los dos poetas en una vasta evolución que sale de lo hispánico y se internacionaliza con los modernistas, con Rimbaud, con tantos otros precursores de la poesía de hoy— les sirve de correctivo, de punto de apoyo, de lente de aumento, y, en definitiva, de puente para pasar de sí mismos a la experiencia más amplia, sin orillas—casi sin orillas—que el mundo asiático representa.

Vale la pena detenerse en “Viento entero”, no solamente porque es un poema largo—y además escrito después de 1964, cuando la experiencia hindú ha penetrado ya completamente en la conciencia del poeta— sino porque, creemos, es uno de los más significativos de *Ladera este*. No, quizá, el más logrado; no importa. En el poema se repite un *leitmotif* de singular importancia: “El presente es perpetuo”. La frase aparece una y otra vez. Relacionada con la idea—expuesta por el propio Paz, y que hemos mencionado anteriormente—de que la civilización hindú rechaza o soslaya la historia, la frase adquiere su pleno significado. Un presente perpetuo aniquila el devenir—y al mismo tiempo la idea de progreso, tan occidental, y la “apariencia del cambio”, otra “ilusión” occidental— y el pasado, la historia. De ahí que desde el comienzo del poema, desde esa primera frase, nos hallemos plena y deliberadamente instalados en una manera hindú de ver las cosas—el mundo, el poema que esa visión engendra. El título de la sección que comienza con este poema es también significativo: “Hacia el comienzo”, es decir, una excursión o penetración poética hacia el pasado, hacia los orígenes de la cultura hindú. “El viento acaba de nacer / Sin edad / Como la luz y como el polvo”: nos hallamos en presencia de lo elemental, que contrasta con los detalles modernos, “Timbres motores radios” y los absorbe sin dificultad. El presente perpetuo está hecho de fragmentos que unifica la conciencia del poeta, de gritos de los niños, “príncipes en harapos”, y de la visión momentánea de una muchacha en París: “La tomé de la mano / Juntos atravesamos / Los cuatro espacios los tres tiempos”; dos o tres pájaros “inventan un jardín”, tras de lo cual el poema se abre en el tiempo y en el espacio, con una alusión a la intervención norteamericana en Santo Domingo y un incidente histórico, en la India del siglo xviii, una visita al castillo abandonado de Datia, un encuentro erótico—otra vez el presente—, una visita a la vieja región de Bactriana, la frontera de la Rusia asiática se vislumbra, cae la noche, y al mismo tiempo, en este perpetuo presente en que “los universos

se desgranar”, el fluir de lo inmenso –astros, espacios, viento– se conjuga con el latido del corazón de una mujer dormida y con la presencia de los dioses: “El presente es perpetuo / En el pico del mundo se acarician / Shiva y Parvati / Cada caricia dura un siglo” y el remolino nos arrastra: “Para el dios y para el hombre / Un mismo tiempo / Un mismo despenarse”. Experiencia sincrética, global, en que vemos el todo y la parte al mismo tiempo, en que coexisten dioses y mendigos, y gracias a la cual la amada adquiere ese carácter especial, casi sobrenatural, que permite la fusión de los contrarios, la condensación y encarnación de fuerzas opuestas, de seres en conflicto: “Eres la llama de agua / La gota diáfana de fuego” (Paz se remonta con ello, no sé si conscientemente o no, pero creo que sí, a la vieja tradición petrarquista, tan poderosa aún en el Renacimiento y en Quevedo). El tiempo no pasa, el presente es perpetuo, y sin embargo nos desplazamos en el tiempo, en un tiempo que parece hecho de irrealidades: “Gira el espacio / Arranca sus raíces el mundo / No pesan más que el alba nuestros cuerpos / Tendidos”. El poema termina así no en el yo ensimismado del poeta, ni en la disolución ante el cosmos inasible e infinito, sino en una triple presencia: el yo existe (“yo veo a través de mis actos irreales / El mismo día que comienza”), frente al yo un mundo inmenso se desplaza, avanza por un tiempo y un espacio que por ser casi infinitos están fuera de la experiencia humana normal, y gracias al amor y la sensualidad se reconquista el equilibrio al final: los dos cuerpos tendidos de los enamorados, que “no pesan más que el alba”, señalan, al final del poema, una pausa, una armonía después de la tempestad de tiempo y espacio que el poeta ha atravesado.

#### 4. PUNTO Y CONTRAPUNTO

Creemos que todo lo señalado anteriormente nos permite afirmar que *Ladera este* se compone, por decirlo así, de una melodía y un contrapunto. La melodía serían los poemas largos, sincréticos, en que Paz destila su experiencia hindú y la combina con su experiencia estrictamente personal. Poemas como “El balcón”, “Viento entero”, o “Blanco” (quizá el más complicado de estos poemas, ciertamente el más largo, y que merecería un ensayo aparte: diríase *Piedra de sol* vuelta a escribir por un gran poeta hindú que, además, se interesara por la poesía concreta). Al lado de estos poemas largos, sirviendo de parcial contraste, pero también de complemento, los poemas breves: el esbozo rápido inspirado por la poesía japonesa, el retrato irónico, el breve madrigal. Poemas

largos y cortos van alternando en el libro, que empieza y termina con un poema largo (“El balcón”, “Blanco”). Paz nos ofrece, pues, en su visión del Oriente, lo grande y lo pequeño, lo solemne y sagrado frente a lo irónico o lo instantáneo, en apretada síntesis –síntesis que abarca paisaje e historia, visiones del presente y del pasado, la conciencia de Paz y la presencia de la mujer amada, sosteniéndose juntas y explorando este universo oriental, que a su vez invade esa conciencia, la explora, ayuda a definirla: sea cual sea el rumbo que tome en el futuro la obra del poeta, la experiencia oriental –y la huella de esa experiencia– han de formar parte, y una parte importante, de la vida y la obra de Octavio Paz.

*Yale University*

MANUEL DURÁN

## La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta

Convulsión agónica, lucha fratricida en que distintas naciones del Viejo Mundo ensayan sus ideologías conflictivas, la Guerra Civil Española también alcanza al Nuevo Hemisferio hasta convertirse en piedra de toque para una generación de escritores vanguardistas.<sup>1</sup> Semejante a los intelectuales europeos, los poetas y novelistas hispanoamericanos ven la contienda como un símbolo de sus propias aspiraciones sociales. César Vallejo expira soñando con España. La sangre por las calles de Madrid arrastra a Pablo Neruda hacia una poesía combatiente. Nicolás Guillén defiende la causa del pueblo leyendo poemas en las trincheras republicanas. Octavio Paz comparte el dolor de la trágica conflagración y quince años más tarde explica la trascendencia que el “Aniversario español” ha cobrado a través de los años:

La fecha que hoy reúne a los amigos de los pueblos hispánicos preside, como un astro fijo, la vida de mi generación. Luz y sangre. Así permitidme que recuerde lo que fue para mí, y para muchos hombres de mi edad, el 19 de julio de 1936... En aquella época todo nos parecía claro y neto. No era difícil escoger. Bastaba con abrir los ojos...Durante unos meses vertiginosos las palabras, gangrenadas desde hacía siglos, volvieron a brillar, intactas, duras, sin dobleces. Los viejos vocablos –bien y mal, justo e injusto, traición y lealtad– habían arrojado al fin sus disfraces históricos. Sabíamos cuál era el significado de cada uno. Tanta era nuestra certidumbre que casi podíamos palpar el contenido, hoy inasible, de palabras como libertad y pueblo, esperanza y revolución”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Por su utilidad y precisión nos atenemos a la definición de este movimiento que da José Juan Arrom en *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

<sup>2</sup> *Las peras del olmo*, México, 1957, p. 278.

Paz nos da a entender que el transcurso del tiempo ha borrado definiciones muy claras en aquel entonces. Treinta y cuatro años de perspectiva han disminuido la inevitable polarización de la lucha y han templado el calor de la batalla.

Todos hemos cambiado. Algunos han muerto, otros han renunciado. Las posiciones de los que hemos quedado –eso que llaman ‘ideología’– nos colocan a veces en bandos distintos. El grupo se desgarró. Nosotros mismos, por dentro, estamos desgarrados. Es triste reconocer que no es para mañana el reinado del hombre. Desde 1936, el año en que se inicia la guerra de España, decisiva para mi generación, han pasado muchas cosas. Del bombardeo de Madrid a las nuevas armas nucleares, de los procesos de Moscú, a la ejecución de Beria, se han dado pasos inmensos: se mata ahora más simplemente. Pero nada de esto da derecho... para afirmar que algunos de nosotros hemos renunciado a las creencias de nuestra juventud.<sup>3</sup>

No obstante la producción literaria del poeta, hoy sigue siendo un luminoso y vivo testimonio de su tiempo. La obra de sus coetáneos se proyecta en distintas bandas del espectro político y también continua planteando interrogantes que no se han resuelto debidamente hasta la fecha. A continuación me limitaré a aclarar algunos problemas fundamentales para el conocimiento de Octavio Paz, en el contexto histórico de la Guerra Civil. ¿Cómo se había desarrollado su trayectoria poética hasta 1936? ¿Cómo repercutió la Guerra Civil en la conciencia del escritor mexicano?

Los breves apuntes de Dolores de la Mora y Rafael Solana ayudan a situar cronológicamente los primeros balbuceos poéticos de Paz.<sup>4</sup> El joven escritor funda la revista *Barandal*, junto con Rafael López Malo y Raúl Vega, quienes más tarde se hacen abogados, y Salvador Toscano y Martínez Lavalle. Paz también colabora con López Malo, Salvador Toscano y José Alvarado en los dos números de *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934). Aunque *Barandal* tiene escasamente un año de vida (1931-32) el grupo de esta publicación sigue creciendo y en 1938 se une a los jóvenes de Taller poético: “Octavio Paz había aceptado comulgar con Efraín Huerta, con Alberto Quintero Alvarez, en definitiva, con los que venían detrás. Pero ni Salvador Toscano, ni Rafael López Malo, ni José Alvarado habían querido hacerlo. Aún después de extinguida la

<sup>3</sup>“Poesía mexicana moderna”, en *Las peras del olmo*. México, 1957, p. 74.

<sup>4</sup>“Cómo nace un poeta”, en *El gallo ilustrado*, suplemento dominical de *El Día* (México, 17 de octubre de 1963, N° 68, p. 1) y “Política literaria”, *El popular*, México, 13 de noviembre de 1938, pp. 5-6.

revista [*Barandal*] el grupo seguía conservándose y aun enriqueciéndose, pues adquirió dos auténticos valores llegados de la provincia, Raúl Rangel y César Ortiz, y absorbió a uno de los elementos de más clara inteligencia entre los jóvenes de la preparatoria de 1931; Ignacio Carrillo Zalce...”<sup>5</sup> *Taller poético*, fundado por Rafael Solana e impreso por Miguel N. Lira, reúne poetas muy diversos de aquellos años. En la redacción también figuran algunos españoles: entre ellos, se destacan Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo. En el primer número, mayo de 1936, colaboran R. Enríquez Asúnsolo, Efrén Hernández, Efraín Huerta, Miguel N. Lira, Vicente Magdaleno, Octavio Novaro, Salvador Novo, Carlos Pellicer y Rafael Solana. El segundo, noviembre de 1936, incluye poesía de Mauricio Gómez Mayorga, Enrique González Rojas, Enrique Guerrero L., Manuel Lerín, Anselmo Mena, Elías Nandino, Ortiz de Montellano, Alberto Quintero Alvarez, Jaime Torres Bodet y Carmen Toscano. Y en el tercer número, marzo de 1937, publican Neftalí Belirán, Ramón Gálvez, Enrique González Martínez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Carlos Mata, Gabriel Mercado, Emmanuel Palacios, Octavio Paz y Xavier Villaurrutia. Con la fusión de “Los Barandales” y “Taller poético” en una sola organización, la revista ahora se llama sencillamente *Taller*, y a partir del quinto número adquiere un nuevo editor, Octavio Paz. En el ensayo “Poesía mexicana moderna”, el poeta explica las inquietudes y los propósitos de su generación.<sup>6</sup> Para no caer en una fórmula simplista recapitulo las ideas fundamentales de este manifiesto y cito las palabras del escritor, reduciendo el ideario de este grupo a cuatro puntos principales: 1. La actitud frente al lenguaje constituye una de las preocupaciones centrales. Los jóvenes no se limitan a ver la palabra como “medio de expresión”, sino que buscan más bien la palabra “original”, por oposición a la palabra “personal”. 2. A Paz y a sus coetáneos les interesa la poesía como experiencia, como algo que tiene que ser vivido. La poesía es actividad vital más que ejercicio de expresión. Ven en ella una de las formas más altas de comunión. Amor y poesía son las dos caras de una misma realidad. El amor, como la poesía, es una tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura. La poesía es un “salto mortal”, experiencia capaz de sacudir cimientos del ser y llevarlo a la “otra orilla”. 3. Esta concepción de la poesía impone al grupo de *Taller* la doble consigna de cambiar el hombre y cambiar la sociedad. La poesía es capaz de transformar el hombre, el mundo y la sociedad, puesto que el poema es un acto, por su naturaleza misma,

---

<sup>5</sup> Rafael Solana, “Política literaria”, *passim*.

<sup>6</sup> *Las peras del olmo*. México, 1957, pp. 72-74.

revolucionario. La actividad poética y la revolucionaria se confunden y son lo mismo. Cambiar al hombre exige el previo cambio de la sociedad. Y a la inversa. Para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución son tres sinónimos ardientes. 4. Por las razones ya expuestas, los poetas de *Taller* sienten una afinidad por los místicos españoles, los surrealistas, D. H. Lawrence, algunos románticos alemanes e ingleses. Octavio Paz admira a Goethe, Novalis, Heine, Blake y Rimbaud. Todos leen poetas contemporáneos de lengua española tales como Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Juan Larrea, Emilio Prados, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y Rafael Alberti, porque estos escritores parecen haber asimilado ciertos valores del surrealismo y ciertas actitudes poéticas que también seducen a los jóvenes mexicanos: La afirmación intransigente de la imaginación, del amor y la libertad, como fuerzas únicas capaces de consagrar al inundo y volverlo de veras “otro”. Hasta aquí, las palabras y el pensamiento de Paz sobre la formación espiritual y los anhelos de su generación.<sup>7</sup>

La base teórica que acabamos de resumir nos permite examinar con mayor lucidez su producción literaria en los años treinta, cuyo punto inicial es *Luna silvestre*. Este librito de treinta y cinco páginas (12 x 14 cm), impreso en México, edición fábula, septiembre de 1933, por Miguel M. Lira y el maestro Fidel Guerrero, se limitó a una tirada de 75 ejemplares. Siete breves poemas componen este torno: 1 “Como te recobre poesía...”, 2 “En los azules ámbitos tu azul...”, 3 “Con qué nombre llamarte...”, 4 “Amor, jamás mi boca había tu nombre deseado...”, 5 “De entre el silencio, tus palabras...”, 6 “Qué móvil y que inmóvil, amada...” y 7 “Amor, en soledad de estrellas,...”. Los temas principales, la poesía, el amor, la mujer, se entretajan en unos románticos versos juveniles, donde hallamos ligeras resonancias de Juan Ramón Jiménez, Heinrich Heine y Rainer María Rilke. Aunque Octavio Paz asegura que en aquel entonces todavía no había leído los versos de Juan Ramón, el primer poema de *Luna silvestre* toca y supera el mismo tema que escuchamos en la voz argentina del bardo andaluz que había llegado al cenit de su influencia en estos años:

---

<sup>7</sup> Véase el texto completo de *Las peras del olmo*, México, 1957, pp. 72-74.





Pese a las posibles influencias o afinidades espirituales señaladas, ya distinguimos en el joven Paz un inconfundible timbre personal. Además, es muy significativo que los tres poetas mencionados representan todos, a su manera, una poesía depurada y culta, cuyos momentos culminantes también vienen a ser herméticos. La vida de Heine muestra que semejante actitud frente a la realidad no impide una posición comprometida, militante. Y así lo ven los jóvenes de *Taller*, cuya rigurosa actitud trascendente frente a la literatura tampoco excluye una expresión más severa, más allá de la “pintura pura, arte puro, poesía pura”, con que la generación anterior huía de lo cotidiano y se negaba a penetrar a la escondida y angustiada entraña de las cosas:

Queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la “tarea”, llamemos así nuestro destino, hoy ligado 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... Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva, y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro... Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio en donde se asfixia una generación, sino el lugar en donde se construye el mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte.<sup>8</sup>

Buena parte de lo escrito en los años anteriores a la Guerra Civil no se recoge en forma definitiva hasta más tarde. Así “Nocturno” –“Sombra, trémula sombra de las voces...”– (1931), “Otoño” –“en las llamas, en otoños incendiados...”– (1933), “Insomnio” –“Quedo distante de los sueños...”– (1933), “Espejo” –“Hay una noche, un día...”– (1934), son poemas que cantan la orfandad, la soledad, el destierro, el vacío vital y el aislamiento del hombre. Todos aparecen bajo “Puerta condenada” en la última edición de *Libertad bajo palabra* (México, 1968). Cinco fragmentos fechados en agosto 1, 1935, agosto 1935, septiembre 1935, septiembre 1935 y septiembre 1935, salen en el primer volumen de *Taller*, diciembre 1938, con el título de “Vigilias” (Fragmentos del diario de un soñador). Estos pequeños poemas en prosa ya revelan el dolido anhelo fáustico de penetrar y conocer la relación entre todas las cosas del universo (Dass ich erkenne was die Welt / im Innersten zusammenhält) y así ordenar y dar forma al caos disolvente que nos circunda. No nos extraña, por tanto, que en “Vigilias” Paz trate de plasmar sus inquietudes elaborando y

---

<sup>8</sup> Octavio Paz, “Razón de ser”, en *Taller*, Vol. 2, abril de 1939, pp. 33-34.

ahondando las preocupaciones que asoman en *Luna silvesre*. La poesía es la manera de sondear un misterioso mundo enemigo y hostil al ser humano: "...sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto; en su obscuridad subterránea, en su luz de sobrecielo, en su adivinación o videncia en un mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas".<sup>9</sup> Lo eternamente femenino ejerce su embrujo perenne porque a través del acto amoroso el hombre sueña con un camino que conduce a recobrar fugazmente la unidad perdida, y paradójicamente, a una oscura percepción de la muerte: "La mujer es la forma visible del mundo. Ella nos lo hace transparente, agudo, ferozmente lúcido...El amor nos sepulta en la nada, por él sabemos del vacío y de la extinción de lo humano consciente en el terrible, inacabable fluir de la muerte".<sup>10</sup> Como el hombre parece estar condenado a la libertad, Octavio Paz trata de definirla en su esencia: "El bien supone la libertad. Es mejor, la libertad. Es un valor, puesto que no parte de la necesidad, sino de la libre elección y hasta contiene en sí, en potencia, la posibilidad de no realizarlo".<sup>11</sup> Una de las características de nuestro tiempo, según el poeta, consiste en el hecho de que la civilización occidental haya sustituido el culto del destino y la fatalidad por el culto de la libertad y de la razón: "El principio de la libertad está ligado con el de la verdad. Yo no soy libre de decir una mentira. Si digo una mentira; a sabiendas, no ejercito la libertad, sino la esclavitud. Y ahora se quiere sustituir, mito o verdad, a la libertad por la tiranía...Se quiere sustituir a la libertad por el mito totalitario".<sup>12</sup> Y finalmente, en el último fragmento de *Vigilias* Paz concluye con un tema que ha ido evolucionando largamente a través de su obra: la ansiosa aspiración de fijar los límites, los últimos fundamentos de la libertad a través de la poesía.<sup>13</sup> Si bien en 1935 Octavio Paz llega a la fatal conclusión de que la libertad absoluta ha sido el patrimonio exclusivo de los místicos y algunos amantes privilegiados, también reconoce claramente su esencial dinamismo, su base en la acción: "La libertad se define, siempre, concretamente, en función de un contrario. En sí misma, como abstracción, la libertad es una idea vacía. La libertad absoluta es la nada; ser libres es un contrasentido, pues el ser se opone a la libertad. Ser es limitarse, adquirir un contorno, una fisonomía, un grupo reducido de actitudes, territorio dramático abatido por las olas de lo que no es... La libertad es la única forma de fatalidad que el hombre

---

<sup>9</sup> "Vigilias", en *Taller*, p. 15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 5 y 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>12</sup> "Vigilias", p. 11.

<sup>13</sup> Véase el prólogo a *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira*.

soporta, y resiste”.<sup>14</sup> Si hemos insistido en esbozar los temas esenciales en la obra de Paz hasta 1936: la poesía, el amor vivido, la mujer, la “soledad multiplicada”, la libertad, ha sido para mostrar cómo *Luna silvestre*, los poemas de “Puerta condenada” y los fragmentos de *Vigilias* no tienen un tema social externo. Se trata aquí de un compromiso más amplio y hondo, tal como lo ha definido el poeta. La nota claramente política, poesía al servicio de una causa determinada, sólo irrumpe en su producción poética, con un carácter muy propio, del que hablaremos a continuación, al estallar la Guerra Civil.

El año que marca el principio del conflicto español acelera la actividad poética de Paz. Al surgir el movimiento del 18 de julio el poeta se siente obligado a protestar vigorosamente contra los ataques a la república. Cuando Madrid se halla sitiado por las fuerzas de Franco, escribe, *¡No pasarán!* (México, Simbad, 1937), un poema lleno de cólera e indignación, que tiene repercusión inmediata entre sus compañeros de promoción. En el tercer *Taller poético* (Marzo, 1937), donde Paz también da a conocer los cinco sonetos titulados “Perdida en el azoro y el desvelo...”. “Nube suspensa, cruel deshabitada...”, “Del verdecido júbilo del cielo...”, “Bajo del cielo fiel junio corría...” y “Más hondo, bajo la piel y la espesura...”, Efraín Huerta, en la sección de “libros recibidos” se adhiere a la causa y a la orientación de su amigo: “...este gran poema de Octavio (*¡No pasarán!*) es un poema perfecto considerado en todos los aspectos considerables: el técnico, el formal, el interno y el social; porque Paz –poeta serio y consciente, como ningún otro– ha dado a la poesía mexicana el primer documento valioso y digno; ha puesto en las manos de los críticos suspicaces algo que les quema las manos; ha entregado al pueblo de México y al de España el medio más efectivo de comunión y entendimiento. Ha creado una auténtica poesía de limitadas perspectivas”.<sup>15</sup> En este mismo año el joven poeta publica *Raíz del hombre*. Como ya indica la cita de Goethe que encabeza la edición mexicana de Simbad, los diez y siete poemas que componen la obra giran alrededor del tema amoroso que ya impregna sus poemas anteriores: “Desciende a la tierra en formas mil, flota sobre las aguas y vaga por los campos. En mi juventud tenía forma de mujer”. Resulta interesante comparar la edición príncipe de *Raíz del hombre* con la de *A la orilla del mundo* (México, 1942), que también recoge esta colección, por lo que revela sobre el desarrollo del estilo de Paz. Si bien los poemas de una y otra edición son esencialmente los mismos, observamos el cambio formal que se ha operado en estos años. La poesía se ha depurado, eliminando elementos superfluos y

<sup>14</sup>“Vigilias”, pp. 12-13.

<sup>15</sup>p. 45.

condensando la expresión. El tema central sigue siendo el sondeo de la experiencia amorosa en todos sus aspectos trascendentales. El poeta da ahora mayor precisión a su verso, pesando y matizando los adjetivos. En ciertos casos también prefiere el presente del indicativo a los tiempos compuestos, tanto como el imperativo y exclamaciones, a fin de conseguir una acción más directa, tensa y emotiva. Encontramos que en la versión revisada de *Raíz del hombre* las metáforas e imágenes tienden a substituir numerosos símiles de la edición de 1937.

En junio del mismo año Paz viaja a España con el fin de participar en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura que tiene lugar en Barcelona, Valencia y Madrid. Allí comparte el riesgo de los bombardeos con poetas españoles tales como Rafael Alberti y Miguel Hernández. Aunque Octavio Paz no esgrime su poesía como un arma de combate, sí pone su pluma al servicio de la república, lanzando *Bajo tu clara sombra* (Valencia, 1937), en la Nueva Colección Héroe de Manuel Altolaguirre. A pesar de que Paz, fiel a su visión poética, no haga falsas concesiones a los temas del momento, sus poemas son acogidos calurosamente en *Hora de España*, una de las revistas literarias más prestigiosas de aquel entonces y el órgano oficial de los intelectuales que se habían declarado a favor del gobierno republicano. Así Juan Gil-Albert reconoce plenamente la extraordinaria importancia de *Bajo tu clara sombra* y la valiosa contribución de su autor a la causa del pueblo, en un artículo titulado "Octavio Paz", del número VIII (agosto, 1937), de esta publicación:

En los versos de Octavio Paz nada indica una falsa preocupación ni un abandono desgraciado al tema del momento, por lo cual sus cantos a España no producen esa desagradable impresión de impotencia que origina el confundir en la mayoría de los casos el interés por una causa, con el ímpetu poético. Los poemas que dedica a los españoles no quiebran la línea de inspiración de estas trémulas palabras de amor que les preceden, y en virtud de las cuales sabemos, que el que entona aquí su asombro, su lamento y su esperanza con nuestro pueblo, es un joven enamorado al que algunos se permitirán tildar por ello mismo de indiferente a otras realidades menos íntimas. Frecuente error. Porque cuando un joven escribe estos versos en los que resplandece la vida, está, por el sólo hecho de haberlos escrito, del lado de la revolución que los hombres añoran.

En el mismo número de *Hora de España* también aparece un poema escasamente conocido, que no se halla incluido en las antologías del poeta,

“Elegía a un joven muerto en el frente”, donde Paz expresa las inquietudes del momento. Lo reproducimos a continuación:

ELEGÍA A UN JOVEN MUERTO EN EL FRENTE

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.  
Has muerto. Irremediamente has muerto:  
parada está tu voz, tu sangre en tierra.  
Has muerto. No lo olvido.  
¿Qué tierra crecerá que no te alce?  
¿Qué sangre correrá que no te nombre?  
¿Qué voz madurará de nuestros labios  
que no diga tu muerte, tu silencio,  
el callado dolor de no tenerte?  
Y brotan de tu muerte, horrendamente vivos  
tu mirada, tu traje azul de héroe,  
tu rostro sorprendido entre la pólvora,  
tus manos, sin violines ni fusiles,  
desnudamente quietas.  
Y alzándote,  
llorándote,  
nombrándote,  
dando voz a tu cuerpo desgarrado,  
sangre a tus venas rotas,  
labios y libertad a tu silencio,  
crecen dentro de mí, me lloran y me nombran,  
furiosamente me alzan,  
otros cuerpos y venas,  
otros abandonados ojos campesinos,  
otros negros, anónimos silencios.

II

Yo recuerdo tu voz. La luz del Valle  
nos tocaba las sienes,  
hiriéndonos espadas resplandores,  
trocando en luces sombras,  
paso en danza, quietud en escultura,  
y la violencia tímida del aire,  
en cabelleras, nubes, torsos, nada.

Olas de luz, clarísimas, vacías,  
que nuestra sed quemaban,  
como vidrio,  
hundiéndonos, sin voces, juego puro,  
en lentos torbellinos resonantes.  
Yo recuerdo tu voz, tu duro gesto,  
el ademán severo de tus manos;  
yo recuerdo tu voz, voz adversaria,  
tu palabra enemiga,  
tu pura voz de odio,  
tu tierno, fértil odio,  
que hizo a la tierra arder.  
crecer al hombre en puños como frutos,  
puños de combatiente y camarada.  
Tu voz, tu corazón, tu puño vivo,  
detenidos, y rotos por la muerte.

## III

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.  
Has muerto cuando apenas  
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.  
Llevabas en los ojos, en el pecho,  
tras el gesto implacable de la boca,  
un claro sonreír, un alma pura.  
Te imagino, cercado por las balas,  
por la rabia y el odio pantanoso,  
como tenso relámpago caído,  
como la blanda presunción del agua  
prisionera de rocas y negrura.  
Te imagino, tirado en lodazales,  
caído para siempre,  
sin máscara, sonriente,  
tocando, ya sin tacto  
las manos de otros muertos,  
las manos camaradas que soñabas.

Has muerto entre los tuyos, por los  
tuyos.

*Octavio Paz.*

México, 1937.

“Elegía a un joven muerto en el frente” viene a ser una composición dedicada al soldado desconocido que a la vez adquiere valor simbólico: una lamentación por toda la juventud truncada por la Guerra Civil. Si tomamos en cuenta que Octavio Paz expresa su solidaridad con camaradas españoles de todas las clases cuya sangre se derrama en los frentes, notamos que el sustantivo *joven* subraya el patetismo latente del título. Así lo afirma el poeta en el artículo “A la juventud española” (*El moro azul*, jueves 9 de septiembre de 1937):

Como joven y como joven mexicano, algo me ha sorprendido y maravillado en España sobre todas las cosas: su juventud. España, la vieja España, es ahora uno de los países de más juvenil aliento, escenario y ámbito de la actividad y del heroísmo de una juventud... La juventud española está en todas partes; pero fundamentalmente en aquellos sitios más difíciles, más increíblemente propios para jóvenes... Quizá en ningún país de la tierra dura ahora tan poco la juventud como en España...<sup>17</sup>

Al fin de la primera parte de la “Elegía...” Paz no sólo se identifica con el soldado muerto, sino que también lo eleva a representante de una masa amorfa de héroes anónimos y campesinos que dieron la vida por la causa republicana: “Y alzándote, / llorándote, / nombrándote, / ... Carecen dentro de mí, me lloran y me nombran, / furiosamente me alzan, / otros cuerpos y venas, / otros abandonados ojos campesinos, / otros negros, anónimos silencios”. Aunque Paz aquí se une a los caídos del pueblo español, cuyo doloroso estremecimiento comparte plenamente, nunca llega a igualar individuo-masa-humanidad, el apogeo de la conciencia colectiva, tal como lo hace César Vallejo en su poema “Masa”. Paz nos da más bien la nota personal, íntima. Esto no impide que, para él, en último análisis, el consuelo esté en que el muerto haya caído por una causa justa y haya compartido el calvario de sus hermanos. Es, en cierto modo, la ideología, la solidaridad lo que mitiga el dolor humano. Lo cual indica que hemos llegado muy lejos de una concepción clásica horaciana “Dulce et decorum est pro patria mori” o de una actitud cristiana frente a la muerte.

La segunda parte de “Elegía” es casi profética. Los veintidós versos dirigidos al soldado desconocido adquieren para nosotros, hoy día, un poder visionario porque parecen anticipar e intuir, cinco años antes, las palabras que Paz escribe en memoria de su amigo Miguel Hernández:

<sup>16</sup> (?).

<sup>17</sup> Octavio Paz, “Recoged esa voz...”, en *Las peras del olmo*, México, 1957, p. 216.

Sé que fuimos amigos; que caminamos por Madrid en ruinas, y por Valencia de noche junto al mar, o por las callejuelas intrincadas; sé que le gustaba trepar a los árboles y comer sandías, en tabernas de soldados; sé que después lo vi en París y que su presencia fue como una ráfaga de sol, de pan, en la ciudad negra.

Años más tarde, cuando Paz ya reside en México y recibe la noticia de la muerte de Hernández, acaecida en la enfermería de la cárcel de Alicante, el poeta mexicano expresa su dolor mediante palabras que también provienen de su experiencia vital en la guerra y en cuyo fondo laten sentimientos análogos a los de la “Elegía”...

Poseía voz de bajo, un poco cerril, un poco animal inocente: sonaba a campo, a eco grave repetido por los valles, a piedra cayendo en un barranco ... la boca, como las manos y el corazón, era grande y, como ellos, simple y jugosa, hecha de barro por unas manos puras y torpes; ... Miguel Hernández cantaba con su voz de bajo y su cantar era como si todos los árboles cantaran. Como si un solo árbol, el árbol de una España naciente y milenaria, empezara a cantar de nuevo sus canciones. Ni chopo, ni olivo, ni encina, ni manzano, ni naranjo, sino todos ellos juntos, fundidas sus savias, sus aromas y sus hojas en ese árbol de carne y voz... Después lo oí recitar poemas de amor y de guerra ... como a través de una cortina de luz lujosa, se oía mugir y gemir, se oía agonizar a un animal tierno y poderoso, un toro quizá, muerto en la tarde, alzando los ojos asombrados hacia unos impasibles espectadores de humo... Déjame que te olvide, para que en ese olvido siga creciendo tu voz, hurtada ya a tu cuerpo y a la memoria de los que te conocimos, libre y, alta en los aires, desasida del tiempo y tu miseria.<sup>18</sup>

México, Noviembre de 1942.

Se trata, pues, de un fenómeno parecido al que ya ha observado Emir Rodríguez Monegal en *Residencia en la tierra*, donde en la “Oda a Federico García Lorca” Pablo Neruda cubre la imagen de un amigo vivo, en la cumbre de su éxito, de lutos y de sangre.<sup>19</sup> Paz, en su “Elegía...” “ ha situado el poema dentro de un determinado ámbito histórico que más tarde alcanzará una dimensión mucho más amplia y universal con la muerte de Miguel Hernández.

Por fin cabe señalar que en “Elegía...” Paz emplea con gran destreza una serie de recursos típicos de esta época. Ya observamos en *Luna silvestre* el

<sup>18</sup> O. Paz, “Recoged esa voz...”.

<sup>19</sup> *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, 1966, p. 222.



sistema de formular preguntas poéticas que también aparecerán en poemas de libros posteriores. En la versificación alternan versos de once y siete sílabas. Las brillantes imágenes lumínicas de la “Elegía...” (ardiente amanecer, luz del valle, resplandores, luces, sombras, olas de luz, vidrio, fuego, alba pura, relámpago) muestran el mismo juego de claroscuro que hallamos en *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*. Lo mismo ocurre con la extraordinaria conciencia corpórea, sensual, casi táctil, en los versos del poema, mediante el uso de substantivos que nombran distintas partes del organismo humano: sangre en tierra, labios, rostro, manos, cuerpo desgarrado, cuerpos y venas, sienes, cabellera, torsos, puños como fruto, corazón, puño vivo, ojos, boca.

En el mismo año que da a conocer su “Elegía...” Paz también escribe otro poema, fruto de profundo estremecimiento que el conflicto español produce en el ánimo del joven mexicano. Se trata de “Los viejos” (Barco de carga con evacuados, durante la guerra civil española), que hoy ocupa un lugar destacado en la sección de “Calamidades y milagros” de la última edición de *Libertad bajo palabra*. Este poema en verso libre refleja las angustiosas experiencias de hombres arrojados de su tierra natal por el caos y la persecución política que desencadenó el huracán de la guerra. Aunque es muy probable que el poeta conociera “El fantasma del buque de carga”, de Pablo Neruda, parte de *Residencia en la tierra* publicado dos años antes en *Cruz y Raya*, lo es menos que le sirviera para su inspiración. No obstante, es cierto que al igual que Neruda en “El fantasma...” Paz en “Los viejos” ha colocado su poema en un territorio común a la poesía occidental, utilizando una serie de imágenes no privativas del vate mexicano, que flotaban en el aire de la época. Así las aguas, el mar, el barco viejo, todos, pertenecen a un repertorio poético que no es posible que el autor ignorara. El agua y el mar sugieren asociaciones paradójicas complementarias, tales como el origen de la vida, la eternidad, y desde “Las coplas...” de Jorge Manrique, el fin de nuestras vidas “Que van a dar en la mar; que es el morir”. Las embarcaciones han sido desde tiempos inmemorables el símbolo del tránsito de una vida a otra y recuerdan el postrer viaje en *El libro de los muertos* de Egipto, o a Caronte que trasladaba a los difuntos en su barca a la otra orilla del Estigia. Paz ya muestra su propósito de borrar los límites del espacio y el tiempo al principio del poema: “Sobre las aguas, / sobre el desierto de las horas”. Suspendidos sobre esta superficie de horizontes sin límites, va un carguero compuesto de “maderos tristes, hierros, sal, carbones, aceites”, materias que, semejantes al hombre, son susceptibles al inexorable paso del tiempo. Este barco desgastado, envuelto por la eternidad, está poblado de seres desarraigados

que ya llevan la semilla de sus pequeñas muertes individuales. La parte central de “Los viejos” consiste en una evocación de España, donde resalta la identificación del hombre con la tierra que le da vida, “lugar de pinos, agua y roca”, cuyo rostro reflejan los refugiados: “Vagos semblantes sementeras, deslavadas colinas y descuajados árboles”, “campesinos de voces de naranja,/ pechos de piedra, arroyos, torrenteras / viejos hermosos como el silencio de altas torres”. Las vicisitudes de la guerra han cercenado esta unión orgánica del hombre con la naturaleza, truncando las vidas de seres humanos que crecían del suelo como plantas y convirtiendo al individuo en negra cosecha dentro de un buque rodeado por las aguas de la muerte. Por fin el poeta concluye con la visión del hombre expatriado cuya existencia sobre la tierra es como la espuma que se borra y confunde en la inmensidad de las olas: “Los hombres son la espuma de la tierra, la flor del llanto, el fruto de la sangre...”. El autor que alza su voz personal por primera vez al final del poema, halla su único consuelo en la solidaridad humana y, paradójicamente, espera encontrar su identidad en las oscuras aguas de la muerte:

Bebe del agua de la muerte,  
bebe del agua sin memoria, deja tu nombre,  
olvídate de ti, bebe del agua,  
el agua de los muertos ya sin nombre,  
el agua de los pobres.  
En esas aguas sin facciones  
también está tu rostro.  
Allí te reconoces y recobras,  
allí pierdes tu nombre,  
allí ganas tu nombre,  
y el poder de nombrarlos con su nombre más cierto.

A pesar del tema del momento, un poema dedicado a los exilados de la guerra civil cuyo destino conmovía a todos los que estaban a favor de la república, Paz, en último análisis, muestra el diestro aprovechamiento de una dolorosa realidad vivida, transformada en expresión universal de la condición humana.

“Los viejos” no es el último poema que refleja las experiencias de Paz en la guerra de España. *Piedra de sol* (1957), una de las grandes creaciones de la poesía mexicana contemporánea, pone de manifiesto que el poeta, a través de los años, vuelve a ciertas líneas de preocupaciones que encontramos en su

primera época. Así en una escena de bombardeo en la Plaza del Angel, en el Madrid de 1937, un hombre y una mujer conciben el acto amoroso como el medio indicado para recobrar una remota unidad perdida y el único baluarte del ser humano frente al correr de las horas:

Madrid 1937,  
en la Plaza del Angel las mujeres  
cosían y cantaban con sus hijos,  
después sonó la alarma y hubo gritos,  
casas arrodilladas en el polvo,  
torres hendidas, frentes escupidas  
y el huracán de los motores, fijo:  
los dos se desnudaron y se amaron  
por defender nuestra porción eterna,  
nuestra ración de tiempo y paraíso,  
tocar nuestra raíz y recobrarnos,  
recobrar nuestra herencia arrebatada  
por ladrones de vida hace mil siglos,  
los dos se desnudaron y besaron  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el tiempo y son invulnerables,  
nada las toca, vuelven al principio,  
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,  
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,  
oh ser total...

Es decir, las claves de la poesía de Paz se remontan hacia los años de la juventud que hemos tratado de comentar en esta breve presentación. Y así podemos concluir que la producción literaria de Octavio Paz en los años treinta va evolucionando hacia una progresiva madurez de estilo y de temas que ya asoman en los primeros versos. Si bien hay ligeros cambios formales – vocabulario, técnica– no hay un cambio radical de fondo en la visión básica de la realidad. Tampoco hallamos la transición de una poesía social a una poesía amorosa trascendente, puesto que la búsqueda y revelación de los que Paz llama –“la otra orilla” y Juan Gil Albert califica como “la región quemante y fresca” se hace patente desde *Luna silvestre*. Aun los poemas que tocan temas políticos del momento, revelan el difícil equilibrio entre una actitud puramente esteticista –lo que Gabriel Celaya maldice como “la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales ... la poesía de quien no toma partido, partido hasta

mancharse” – y una postura ideológica militante y comprometida.<sup>20</sup> Tal vez esta posición precaria le haya valido a Paz numerosas enemistades en una edad conflictiva de polarizaciones inevitables que exigen una obediencia ciega a doctrinas políticas ortodoxas. El ideario de los jóvenes de *Taller poético* y la trayectoria vital de Paz demuestran que esta postura no corresponde a una neutralidad estéril, sino más bien a una honda intuición poética que va más allá de una poesía concebida únicamente como arma de combate. Si los poemas de la guerra civil ocupan nuestra atención, no es por su posición partidista ni por la implacable denuncia de los males que aquejan a la sociedad española, sino porque el temblor íntimo y la ardiente actitud espiritual que los animan siguen apasionando a los hombres de hoy.

*Yale University*

KLAUS MÜLLER-BERGH

---

<sup>20</sup> Gabriel Celaya “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *Cuatro poetas de hoy*, Madrid, Taurus, 1960, p. 116.

## Descripción de “Piedra de Sol”

**P**IEDRA *de Sol* es hasta hoy la obra maestra de Octavio Paz y mientras exista la lengua española será uno de los grandes poemas de la poesía mexicana. Apareció por vez primera en septiembre de 1957, en un cuaderno de la colección Tezontle, Fondo de Cultura Económica. Aquellos 300 ejemplares constituyen ahora una rareza bibliográfica. A pesar de la existencia de otras ediciones hay que referirse a la primera pues al final de ella se incluye una nota eliminada de las posteriores:

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de meración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [☿], que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los es dios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a que debo estos datos.

El planeta Venus aparece dos veces al día como Estrella de la Mañana (*Phosphorus*) y, como Estrella de la Tarde (*Hesperus*). Esta dualidad (Lucifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Así, Ehécatl, divinidad del viento, era una de las encarnaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que

concentra las dos vertientes de la vida. Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin Labrar (que recuerda al “pedazo de madera sin pulir” del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias. etc.

O. P.

Al comienzo del poema hay un epígrafe tomado de “Artémis”, soneto de Gérard de Nerval que figura en *Les chimères* (1954):

La treiziém revient... c'est encor la première;  
Et c'est toujours la Seule, –ou c'est le seul moment:  
Car es-tu Reine, ó Toi! La première ou dernière?  
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant?...

En su nota Paz habla de “el fin de un ciclo y el principio de otro”. Sobre el enigmático ordinal “la treizième”, Mounir Hafez<sup>1</sup> anota que puede referirse a la decimotercera carta del Tarot, el Arcano de la Muerte, que significa renovación del ciclo y paso a otra etapa. Eden Gray<sup>2</sup> dice que la carta número trece –la Muerte con armadura de caballero– no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro antiguo ser. Su significado advinatorio se refiere a lo que cambia y se transforma. A veces indica destrucción seguida o precedida por renovación.

Los cinco primeros (y últimos) versos de *Piedra de Sol* y el hemistiquio del sexto introducen la movilidad que es el tejido mismo del poema. En su estructura circular no hay puntos finales sino comas y dos puntos; un doble espacio nos da de trecho en trecho la pausa equivalente al cambio de estrofa.

En su primer movimiento el poema se extiende hacia el futuro con “un caminar de río que se curva”. El agua “mana toda la noche profecías”. Se avanza (el Texto es aún impersonal, aún no surgen sus protagonistas) “entre las espesuras /de los días futuros”. Hay “felicidades inminentes” y “presaagios que se escapan de la mano”. De pronto hallamos la presencia de un *Tú*, la mujer a quien se dirige la voz que habla en *Piedra de Sol*; la, mujer que hace al mundo visible por su cuerpo y transparente por su ransparencia. La voz se personifica en la próxima estrofa con la aparición de un *Yo* que avanza hasta penetrar “los

<sup>1</sup> En sus notas a las, *Poésies de Nerval* (Paris, 1964).

<sup>2</sup> *The Tarot Revealed* (New York, 1969).

corredores de un otoño diáfano”. Entonces Mujer y Mundo se hacen un solo cuerpo que *Yo* recorre amorosamente hasta despeñarse, recoger sus fragmentos y proseguir sin cuerpo y a tientas por otros corredores que esta vez son los de la memoria. Allí el recuerdo desvanece lo que rememora y la mano deshace lo que toca. *Yo* sale de sí mismo en busca de un instante y de un rostro. La actividad de la búsqueda se cumple a través del acto de la escritura. Siguen las muertes y resurrecciones, ascensos y caídas que tejen la espiral del poema. *Yo* cae hasta pisar su sombra y los pensamientos de su sombra. El pretérito se emplea por primera vez para evocar una imagen de adolescencia en la ciudad de México: la visión de las cinco de la tarde, el sol sobre los muros de tezontle [la piedra volcánica de que están he hos los edificios coloniales] cuando las muchachas salen del colegio. A una de ellas, que parece corresponder al *Tú* de *Piedra de Sol* o es cuando menos una de sus encarnaciones, se la evoca en tercera persona:

alta como el otoño caminaba  
envuelta por la luz bajo la arcada  
y el espacio al ceñirla la vestía  
de una piel más dorada y transparente,

*Yo* ha olvidado su nombre que puede ser uno de estos cinco, o los cinco: Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María. Melusina es el hada, o más bien la náyade que por encerrar a su padre el rey Elinas en una montaña fue condenada a volverse, todos los sábados, serpiente de las caderas a los pies. Unida a un mortal, Raymondin de Poitiers, que la abandonó al descubrir su secreto (o según otra versión de la leyenda, expulsada del castillo de Lusignan que ella misma edificó para su amante), Melusina sólo regresaba para anunciar con sus gritos los males que sufrirían los señores de Lusignan. Estos son “les cris de la Fée” que Nerval modula “sur la lyre d’Orphée” junto a “les soupirs de la Sainte” en los últimos versos de “El desdichado”, soneto inicial de *Les chimères*. Melusina reaparecerá en otro pasaje de *Piedra de Sol* (p. 23. Todas las citas se refieren a la primera edición):

yo vi tu atroz escama,  
Melusina, brillar verdosa al alba,  
dormías enroscada entre las sábanas  
y al despertar gritaste como un pájaro  
y caíste sin fin, quebrada y blanca,  
nada quedó de ti sino tu grito,

Perséfone-Proserpina, esposa de Hades, reina sobre el trasmundo infernal. Laura, Isabel, María son nombres a la vez muy difundidos en el mundo hispánico (especialmente en México) y cargados los dos primeros de un significado posible: representar míticamente el amor-pasión o la pasión de amor. Toda la poesía europea, y por ende americana, nació de la poesía de los trovadores del siglo XII, que no es sino la exaltación del amor desgraciado—único amor que Occidente concibe como tal.<sup>3</sup> Su primer ejemplo histórico es en aquel mismo siglo la relación entre Abelardo y Eloísa, cuyo nombre se unirá a los de Perséfone y María (p. 38), pero antes (p. 30) aparecerá en uno de los pasajes más violentos del texto:

“déjame ser tu puta”, son palabras  
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,  
la tomó por esposa y como premio  
lo castraron después;

En cierto sentido podía decirse también que *Piedra de Sol* es una *Historia Calamitatum* como la que escribió acerca de sus desdichas el propio Abelardo.

Si el imposible al for hacia Laura de Noves inspira los sonetos de Petrarca, los de Garliso se escriben en su mayoría para una dama portuguesa, Isabel Freyre, que rechaza al poeta y se une a un personaje bufonesco. La elección de estos nombres—Laura, Isabel— parece consciente ya que el último, Matía, se ve sucedido en la siguiente estrofa por una enumeración que retarda la letanía católica:

escritura del fuego sobre el jade,  
grieta en la roca, reina de serpientes,  
columna de vapor, fuente en la peña,  
tiro lunar, peñasco de las águilas  
(...)

Astarté, igualad, por los sirios con el planeta Venus (la estrella que preside la eterna conversión de la noche en día y del día en noche), Istar, diosa asirio-babilónica de la vida y lucero del crepúsculo, Afrodita, diosa del amor sexual,

---

<sup>3</sup> Denis de Rougemont. *L'Amour et l'Occident*. Consúltese la segunda edición revisada (París, 1956) o bien la traducción de la primera, hecha por Ramón Xirau (México, 1945). Un comentario de Paz sobre este libro de Rougemont aparece en las pp. 115- 17 de su ensayo acerca de López Velarde incluido en *Cuadrivio* (México, 1965).



la belleza y la fertilidad, son en el laberinto de las creencias formas de la Gran Diosa Madre, la Magna Mater, que de algún modo es un tiempo la Tierra, la naturaleza y la materia. El culto orgiástico de Isis, importado de Egipto, se vuelve con los siglos religión ascética que glorifica la continencia (Venus bajo su advocación de Venticordia protege la castidad femenina; la Hera griega da a luz de por sí). En las mitologías mexicanas el indescifrable Quetzalcóatl se transfigura en el planeta Venus cuando se arroja a la hoguera por haber arruinado su castidad. En el inconsciente colectivo los cambios de sexo de las figuras míticas podrían rastrearse como un oscuro recuerdo del hermafrodita primordial. Del mismo modo la Muerte –que para un mexicano, doble heredero de la tradición náhuatl y la española, es inconcebible bajo otra figura que no sea la de mujer– aparece como un hombre en la cultura sajona, en los grabados de Durero y en el Arcano 13 del Tarot. En un libro apasionante que complementa el de Rougemont,<sup>4</sup> Eithne Wilkins ha relatado cómo con la cristianización de los paganos la Virgen tomó atributos de Venus, Palas Atenea y la Diosa Madre mediterránea anterior a a mitología greco-latina. En la pintura prerrenacentista el jardín de rosas (el rosario) es el santuario tanto de la Virgen María como de Venus. Religiosos y trovadores, caballeros y monjas usan un mismo lenguaje erótico. El amor sexual adopta un tono místico, la devoción se tiñe de erotismo.

En el catolicismo las invocaciones que forman la letanía y a las que se responde con un estribillo son una súplica para que la Virgen actúe como mediadora de los hombres ante Dios. En *Piedra de Sol* “Yo” se dirige a la amada, la mediadora entre el hombre y la naturaleza, es el lenguaje de la aficción divina, así como los místicos elevaron su plegaria ante Dios en el lenguaje de los afectos humanos.

*Yo* ha logrado el rescate del instante, su aislamiento de la sucesión temporal mediante la fijeza móvil de la escritura,

mientras afuera el tiempo se desboca  
y golpea las puertas de mi alma  
el mundo con su horario carnicero,

Ese instante ocupa todo el ser de *Yo*; luego “se retira sin volver el rostro” y desemboca en otro instante. En el interior de éste *Yo* se mira en compañía de *Tú* cuyo cuerpo es un “pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida”. Los

---

<sup>4</sup> *The Rose-Garden Game* (London, 1970). Esta obra como indica el subtítulo no es un estudio del amor, como el libro de Rougemont, sino de “The Symbolic Background to the European Prayer-Beads”.

endecasílabos hablan ahora de una decepción: ojos, pechos, vientre, caderas de Tú son de piedra, su boca sabe a polvo. Ella es “fascinante / como el cadalso para el condenado” y sus palabras “despueblan y vacían”:

uno a uno me arrancas los recuerdos,  
he olvidado mi nombre, mis amigos  
gruñen entre los cerdos o se pudren  
comidos por el sol en un barranco.

Hueco y herido *Yo* le da a *Tú* uno de sus nombres: Melusina, de quien sólo quedó (como hemos visto) su grito anunciador de la desdicha. Al cabo de los siglos *Yo* se descubre entre modestas ruinas caseras de un día posterior al fin de los tiempos. Ya no hay nada ni nadie, excepto los ojos “de una niña ahogada hace mil años”. Caer en esos ojos puede ser una trampa de la muerte o un regreso a la vida verdadera. Porque *Yo* ha perdido su identidad y se interroga e interroga para saber

dónde estuve, quién fui, cómo te llamas  
cómo me llamo yo...

En este punto el poema se afianza en lo concreto, menciona calles de Berkeley y México –Christopher Street, la Reforma– y lugares –Oaxaca; Bidart, Perote– para abrirse violentamente sobre un plano que ya no es subjetivo como los anteriores. Se trata de una escena de la guerra de España, la experiencia crucial para la generación de Octavio Paz, el Vietnam de quienes tenían veinte años en 1936. El fragmento que habla del bombardeo sobre la Plaza del Angel en el Madrid de 1937 cede su sitio nuevamente al amor, el amor que permite

tocar nuestra raíz y recobrarlos,  
recobrar nuestra herencia arrebatada  
por ladrones de vida hace mil siglos  
(...)

Y ante el encuentro de la pareja que es siempre la primera y al unirse reinventa el amor, la búsqueda de la identidad y las identidades se resuelve, así sea momentáneamente:

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,  
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,  
(...)

oh ser total...  
 todo se transfigura y es sagrado,  
 es el centro del mundo cada cuarto,  
 es la primera noche, el primer día,  
 el mundo nace cuando dos se besan,

Se derrumban rejas y alambradas, caen los hombres a quienes la ambición o la pobreza del ser ha convertido en escorpiones, tiburones, tigres, cerdos; y vislumbramos

nuestra unidad perdida, el desamparo  
 que es ser hombres, la gloria que es ser hombres  
 y compartir el pan, el sol, la muerte,  
 el olvidado asombro de estar vivos.

La pasión de amor, el loco amor, el suicidio de los amantes, el adulterio, el incesto, los amores feroces, la sodomía, todas las estaciones de la agonía romántica, o inversamente la castidad del santo, son preferibles a admitir la enajenación cotidiana y las leyes de la sociedad carnívora:

que exprime la sustancia de la vida,  
 cambia la eternidad en horas huecas,  
 los minutos en cárceles, el tiempo  
 en monedas de cobre y mierda abstracta;

Al terminar este pasaje en que la intensidad no se rebaja nunca a la prédica ni el discurso, *Yo* prosigue su camino, su desvarío. Pero está acompañado de *Tú* y el poema se remansa durante algunos endecasílabos felices, hasta que otra vez irrumpe la historia en el reino de los amantes y en la morada interior para traerles el testimonio de una infinita catástrofe: el festín que causa la expulsión del Paraíso y el destierro en la tierra, la muerte de Abel, el mugido de Agamenón cuando lo asesinan Clitemnestra y Egisto para después matar a Casandra, ayer princesa troyana y hoy esclava; Sócrates a punto de beber la cicuta; la disertación del chacal en las ruinas; del imperio asirio; “la sombra que vio Bruto / antes de la batalla”; Moctezuma esperando el cumplimiento de los presagios; el viaje de Robespierre hacia la guillotina; Cosme Damián Churruca en Trafalgar, con la pierna arrancada por una bala de cañón, que a fin de continuar la batalla pide que lo sienten en un barril de harina (“Churruca en su barrica



virgen lunar, madre del agua madre,  
cuerpo del mundo, casa de la muerte.

Entonces el poema se cierra al abrirse sobre su comienzo, caída y ascenso, fijeza y movimiento:

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

En vez del punto final, el poema termina con el signo de la continuación, de la continuidad. *Piedra de Sol*, como la Piedra del Sol que le da nombre, el Calendario azteca, no tiene comienzo ni fin sino la fluidez de la vida y el girar de la rueda de los días; es la memoria de los “soles” o épocas que precedieron al Quinto Sol bajo el cual vivimos (aunque según otras interpretaciones el Quinto Sol se hundió para siempre con la caída del imperio azteca el día 13 de agosto de 1521), el Sol Tigre, el Sol de Aire, y el Sol de Lluvia y la premonición de lo que aún está por pasar.

En 1957 Ramón Xirau, el crítico mexicano que ha seguido paso a paso el desarrollo de Paz y escrito algunos de los mejores ensayos acerca de su obra, se dio cuenta cabal de su importancia y su significado:

Si *El arco y la lira* es la “summa” del pensamiento de Octavio Paz, *Piedra de Sol* es también la “summa” de su poesía. Las porciones contrarias se encuentran. Ya no tenemos ahora, aquí, un poema de protesta social y, más allá, un poema idílico o un poema elegíaco. Elegía, amor, protesta, aceptación y renuncia, contentamiento y desesperación, se unen ahora en un todo homogéneo...<sup>5</sup>

Tres años antes, en 1954, Octavio Paz había regresado a México luego de una década que transcurrió primero en California y Nueva York, en Tokio y en Nueva Delhi, pero sobre todo en el París de la posguerra agitado por la gran

---

<sup>5</sup> “Notas a Piedra de sol” en *Nuestra década*, tomo II, pp. 648-653 (México, 1964). El artículo apareció originalmente en la *Revista de la Universidad de México* de la cual esos volúmenes son una antología.

explosión del existencialismo y los fuegos nunca extinguidos del movimiento surrealista. Con su presencia en México Paz se volvió el catalizador de la nueva época que pugnaba por abrirse paso en las artes y las letras y cuyas consecuencias aún estamos viviendo. Paz fue uno de los principales animadores del grupo “Poesía en voz alta” en que se iniciaron muchos de los actores, directores y dramaturgos que hoy forman la línea central del teatro nacional. Colaboró estrechamente con la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y publicó ensayos polémicos en defensa de los pintores y poetas que por entonces se hallaban bajo el fuego de una ortodoxia que al haber perdido toda su vitalidad era un obstáculo para el movimiento perpetuo de las artes.

Quien revise las publicaciones de aquellos años creará estar viendo las páginas quebradizas de *El Pájaro Verde* o alguna otra publicación mexicana del XIX al encontrarse con la extrañeza teñida de ira y aplomo ignorante con que fueron recibidos libros que hoy parecen tan clásicos (y por ello tan nuevos) como *¿Águila o sol?* y *Semillas para un himno*. El término “surrealismo” se convirtió en la palabra prohibida. Gentes de buena y mala fe crearon el mito de los dos Paz: el joven poeta prodigioso de los treinta, primeros cuarenta, y el hombre que corrompido por la decadencia de la vieja Europa llegaba a corromper con la infección surrealista la Arcadía en que pastaban las artes mexicanas repitiendo lo que había sido revolucionario treinta años atrás.

La aparición de *Piedra de Sol* fue un tranquilizante. Al fin Paz había escuchado los buenos consejos y renunciaba a la “escuela” incomprensible, extranjerizante y evasiva del surrealismo para volver a los cauces serenos de su poesía de juventud. La ceguera de esta interpretación no merece discutirse y ya era cómica en aquel otoño de 1957. Una consecuencia curiosa de la publicación de *Piedra de Sol* fue que un adolescente que daba a conocer sus primeros textos –entre ellos una reseña tan estúpida como candorosa contra *Las peras del olmo*– en la imposibilidad de expresar racionalmente su entusiasmo por el gran poema convirtió una nota bibliográfica en un torpe soneto<sup>7</sup> cuya única virtud no fue tanto salir al paso de aquellas interpretaciones como expresar el gran cambio de la actitud hacia Paz por parte de la generación que entonces aún no llegaba a los veinte años, y convertir en un baluarte del prestigio de Paz una revista cuyo

---

<sup>6</sup> “Notas bibliográficas: Piedra de Sol” en *Estaciones*, n° 9, Primavera de 1958, p. 99.

<sup>7</sup> “Poesía mexicana moderna” en *Las peras del olmo* (1957). Véanse especialmente las pp. 75 a 79. Cito de la segunda edición (México, 1965). El ensayo apareció por primera vez en (México en la Cultura) *Novedades* en 1954.

tercer número se había propuesto un año antes (otoño de 1956) torcerle el cuello al surrealismo. La incomparable generosidad del poeta Elías Nandino que abrió las páginas de *Estaciones* a aquellos jóvenes y luego dio luz verde al gran viraje fue reconocida años más tarde en *Poesía en movimiento* (1966), una obra que apareció bajo la dirección del propio Paz.

En efecto, *Piedra ae Sol* no era el regreso a una época, la poesía juvenil de Paz, a la que no se podía volver porque representaba el único punto de partida. *Piedra de Sol* era precisamente “el fin de un ciclo y el principio de otro”, significaba “transformación y cambio” como el Arcano 13 del Tarot. No es extraño pues que su autor haya elegido *Piedra de Sol* para cerrar en 1958 *La estación violenta* y dos años más tarde *Libertad bajo palabra*, su obra poética 1935-1958. Dentro de esa capacidad admirable para cambiar sin traicionarse nunca a sí mismo, Paz –llegado al punto límite que fue *Piedra de Sol*– inició una etapa a la que debemos, junto a sus mejores ensayos, libros excelentes como *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y otros dos grandes poemas: *Viento entero* (1965), *Blanco* (1967), que con serlo, y contrariando seguramente el juicio del autor, no creo superen a *Piedra de Sol*.

No era tampoco una renuncia a su adhesión libre y creadora al surrealismo. Aunque los presagios, tentativas o borradores de *Piedra de Sol* aparezcan desde 1944 en la obra de Paz –“Virgen”, “Arcos”, “Cuarto de hotel”, “Elegía interrumpida”, “La vida sencilla”, “Máscaras del alba”– el poema no se hubiera escrito sin *¿Aguila o sol?*, *Semillas para un himno*, “El cántaro roto”... es decir, sin la experiencia del surrealismo. Y aunque el poema esté en un metro que aparte de clásico es quizá el más próximo al ritmo normal de la conversación en español y aunque tenga un diseño tan estricto y tan rígido dentro de su fluidez y libertad, ¿qué es *Piedra de Sol*? si no la manifestación en acto de lo que tres años antes Paz había dicho en su respuesta-comentario a la antología de Castro Leal al señalar que lo que más admiraba del surrealismo era la tentativa “por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura”, la afirmación intransigente de “la imaginación, el amor y la libertad”, la voluntad de “cambiar al hombre y cambiar la sociedad” para que el ser total apareciese. Hacer en fin de “amor, poesía y revolución (...) tres sinónimos ardientes.”

Quisiera terminar estas páginas impersonales con una nota personal. Ya que mi admiración hacia el poema me veda hoy como nunca cualquier intento crítico y analítico, me gustaría repetir aplicadas a Octavio Paz unas palabras que hace años le escuché decir a Cyril Connolly en Londres, a propósito de un libro de Ezra Pound. Así pues, para comunicar mi entusiasmo perdurable por este

gran poema, diré que tengo tres ejemplares de *Piedra de Sol*: uno para leer, otro para releer y el último para ser enterrado con él.

JOSÉ EMILIO PACHECO

*México, D. F.*



## ¡Oh Mundo por Poblar, Hoja en Blanco!

### EL ESPACIO Y LOS ESPACIOS EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ

“Tout notre langage est tissé d'espace”, escribe Gérard Genette.<sup>1</sup> Con Georges Matoré considera que la metáfora espacial, signo de la discontinuidad y de lo sincrónico, predomina en nuestra época, así como en el siglo diecinueve: predominaban las ideas del progreso, de continuidad y de causalidad.<sup>2</sup> Pero se trata de algo más que una metáfora, Para Maurice Blanchot, el espacio literario es una zona infinita en la cual la actividad verbal, desvinculada del tiempo lineal y del 'yo' del escritor, se libera radicalmente.<sup>3</sup> Para Umberto Eco, 'espacio' es significado y significante: 'L'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses.'<sup>4</sup> Así el espacio blanco en los textos de la poesía moderna se parece a la tela vacía en algunas pinturas o a los silencios de la música cuyo propósito es centrar la atención en la composición y en el material empleado.

No es extraño, por lo tanto, que en la poesía y en la crítica de Octavio Paz el espacio empleado como metáfora y en el texto mismo cobra una singular importancia. Como crítico ha calado muy hondo en el pensamiento de nuestra época: ha escrito extensamente sobre las artes plásticas y siempre ha considerado el poema como un texto visual escrito (a diferencia de Neruda, por ejemplo, que

---

<sup>1</sup> Gerard Genette, "Espace et langage", *Figures* (Paris, 1966), p. 107.

<sup>2</sup> Georges Matoré, *L'espace humain* (Paris, 1960).

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1955).

<sup>4</sup> Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte* (Paris, 1965), P. 22, originally published as *Opera aperta* (Milano, 1962).

ha querido revertir a una poesía oral). Pero Paz va mucho más lejos que una mera traducción de técnicas plásticas en técnicas literarias. En su crítica y en la poesía, el espacio representa la ruptura radical con el mundo cotidiano: es la condición misma de la poesía.

Es de notar, sin embargo, que en *El arco y la lira* y en *Libertad bajo palabra*, casi siempre habla de espacio en relación con la página blanca sobre la cual aparecerá el texto. Esta hoja en blanco es el símbolo externo de un proceso psíquico mediante el cual el poeta vacía la mente de la superficie consciente. El proceso tiene parecido con un ejercicio espiritual:

Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras.<sup>5</sup>

Si la hoja en blanco es análoga a la conciencia vacía, el acto de escribir es la confrontación misma con el inconsciente y el poema entonces se equipara con un proceso psíquico:

He aquí al poeta frente al papel. Es igual que tenga plan o no, que haya meditado largamente sobre lo que va a escribir o que su conciencia esté tan vacía y en blanco como el papel immaculado que alternativamente lo atrae y lo repele. El acto de escribir entraña, como primer movimiento un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está solo el poeta. Todo lo que era hace un instante, su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales desaparece.<sup>6</sup>

El papel en blanco tiene el mismo efecto psicológico de sentarse con las piernas cruzadas a meditar, predisponiendo al poeta para la experiencia poética. La descripción de esta experiencia está hecha en términos que recuerdan a los de Jung, quien considera al artista como mero observador de los acontecimientos psíquicos ya que el 'yo' consciente aparece, arrastrado por la corriente subterránea del inconsciente durante el proceso de la composición.<sup>7</sup> Según Jung, el acto de crear lleva a la auto-realización: «The progress of the

---

<sup>5</sup> *El arco y la lira* (México, 1956), p. 143.

<sup>6</sup> *El arco y la lira*, p. 173.

<sup>7</sup> C. G. Jung, "The Artist", *Collected Works*, trans. R. F. C. Hull (London, 1966), V. 15, pp. 100-5.

determines his psychology». En otras palabras, el poeta tiene que desprenderse de sí mismo para llegar a las fuentes de la creación, a sus orígenes. Y la evidencia de este viaje hacia el logro de la identidad queda manifiesta en los símbolos arquetípicos que constituyen el poema.

La lucha agónica que precede este proceso de desprendimiento es el tema de muchos de los poemas de *Libertad bajo palabra*, sobre todo los poemas en prosa de *¿Aguila o sol?* En éstos, el poeta vislumbra las formas arquetípicas:

Entre las yerbas oscuras, al alcance de todos los paseantes, hay anillos fosforescentes, blancuras henchidas de sí mismas como un puñado de sal virgen, palabras tensas hechas de la misma materia vibrante con que hacen una pausa entre dos acordes.<sup>8</sup>

Los ‘anillos’, las ‘blancuras’, las ‘palabras’ son imágenes de perfección, completas en sí mismas, conteniendo su propia potencialidad y sin necesidad de un intermediario. Tienen todas las características de las imágenes primordiales o arquetípicas de Jung que reflejan la conciencia colectiva.<sup>9</sup> Y, como las imágenes primordiales de Jung, son producto del inconsciente que sólo aparecen cuando el yo deja de mediatizar. En “El sitiado” el poeta se encuentra en la frontera de la creación, entre lo ya dado y lo irrealizado, entre un mundo orgánico, femenino, que le invita a extenderse, a ser cuerpo, y la página blanca que le invita a crear, a erguirse:

¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma, diálogos con la nieve y la sal: cuántas blancuras que esperan erguirse, cuántos nombres dormidos, prestos a ser alas del poema.

El yo del poeta “divide” y “desgarra”, impidiendo que la palabra se encarne en la realidad, y por lo tanto, impidiendo la realización de aquel lenguaje natural que, según Boehme, habló Adán, lenguaje sensual, no mediatizado que también busca Paz.

En resumen, en esta época de la creación literaria, Paz considera la página blanca como la preparación psicológica del poema que es también auto-

<sup>8</sup> “Erlaban” *¿Aguila o sol?* (México, 1951), p. 85.

<sup>9</sup> “The Archetypes and the Collective Unconscious”, *Collected Work*, 9. El tema requiere otro artículo. Sobre las afinidades surrealistas en la obra de Paz, véase Lloyd King, “Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz”, HR, xxxvii (1969).

realización: no es un vacío sino obra *in potentia*. Por lo tanto, en algunos poemas se patentiza la presencia del papel, de la tinta, de las letras como signos externos del proceso psíquico. Pienso aquí sobre todo en “Arcos”, escrito en 1947, y en “El río”. En ambos nos hace consciente de la presencia de la página que es también el río del inconsciente. El poema se crea a medida que el poeta, enfrentando la hoja, se desprende de su “yo” y entra en diálogo con la otredad. En el primero, la voz misma del inconsciente parece llamar al poeta desde la hoja blanca. El poema empieza:

¿Quién canta en las orillas del papel?

El papel es como la roca de las sirenas en la que el yo consciente se destruye: o es la fuente de Narciso en la cual el poeta se enfrenta con la “otredad” que se manifiesta en los signos que aparecen en la superficie de la hoja:

oh letras puras,  
constelación de signos, incisiones  
en la carne del tiempo, ¡oh escritura,  
raya en el agua!

El poeta habla de signos y no de palabras, subrayando así que hay algo indecible que ellos traducen y llevan a la página; la escritura es la respuesta a la pregunta inicial, un indicio material de la “otredad”. La tarea del poeta es únicamente la de mediatizar estos signos que en seguida se independizan de él. El poema-revelación:

sigue  
río abajo, al encuentro de sí mismo

Ya libre del poeta, los signos quedan allí como la evidencia material de un viaje que se reanuda con cada nueva lectura.

“El río” es un poema-proceso de otro tipo. Es un viaje desde la hoja en blanco, que es creación *in potentia*, hasta la perfección realizada. Aquí el poeta emplea la palabra “espacio” como imagen de la plenitud del alma que sería como:

la extensión extendida, el espacio acostado sobre sí mismo,  
las alas inmensas desplegadas.

Este nuevo estado de plenitud encierra potencialidad (las alas desplegadas) y realización. Pero para alcanzarla, el poeta tiene que pasar por un largo período de lucha. El poema-proceso registra la lucha en su totalidad desde las invasiones del mundo exterior (avión, ciudad) en su conciencia hasta los momentos de desánimo y de aridez que siente durante la composición:

es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo  
no dicho es indecible

Una vez vislumbrada la plenitud, el poema se acaba. Las imágenes que el poeta ha rescatado se hunden de nuevo hasta que una nueva lectura vuelve a conjurarlas:

Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus  
imágenes y se interna en sí mismo.

En *Corriente alterna* el poeta emplea la palabra “silencio” en sentido análogo al de espacio o de hoja en blanco. El poema es un viaje entre silencio y silencio:

Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar. La palabra se apoya en un silencio *anterior* al habla –un presentimiento de lenguaje. El silencio, *después* de la palabra, reposa en un lenguaje – es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio –entre el querer decir y el callar que funde querer y decir.<sup>10</sup>

Silencio, espacio y hoja en blanco no sólo señalan la potencialidad que es el principio y fin de la poesía, sino que también son condiciones previas de la misma. Actúan como aislantes entre el poeta y el mundo cotidiano. En forma análoga, el espacio aparece como imagen de la liberación del tiempo lineal y de las limitaciones del ser. Así en “Piedra de sol”, el amor que separa a los amantes del mundo también los libera de las limitaciones de la cotidianidad.

cada puerta  
da al mar, al campo, al aire, cada mesa  
es un festín; cerrados como conchas  
el tiempo inútilmente los asedia,

---

<sup>10</sup> *Corriente alterna* (México, 1967), pp. 74-5.

no hay tiempo ya, ni muro: espacio, espacio,  
 abre la mano, coge esta riqueza.

El ritmo del verso cambia con la cesura después de la palabra “muro” y la repetición de la palabra “espacio”. El tiempo del verso se vuelve más lento, como corresponde a esta nueva dimensión de la experiencia.

El poema “Viento entero”, de *Ladera este*, capta un momento parecido. Cuando los amantes se unen, las leyes físicas ya no operan:

Gira el espacio  
 Arranca sus raíces el mundo  
 No pesan más que el alba nuestros cuerpos  
 Tendidos

En estos versos, gravedad, causalidad (las raíces), lo continuo, dejan de funcionar. El espacio “en movimiento” señala el vértigo de la liberación.

No es únicamente el amor que culmina en este estado de gracia. Cualquier momento de percepción intensificada puede conducir al mismo. En “El balcón”, la ciudad de Delhi, “esta lejanía tan próxima” se funde en imágenes confusas hasta que el poeta pierde todo sentido del aquí y del ahora.

No sé adonde  
 Estoy aquí  
*No sé es donde*

De nuevo, la palabra “espacio” señala la transición a otro estado:

Temblor de árboles  
 Estupor del espacio

En algunos poemas de *Ladera este* “espacio” significa lo informe, lo no creado. Por ejemplo, en “Viento entero”, Paz establece analogías entre mujer, *anima mundi* y espacio.

Mujer dormida  
 Espacio espacios animados  
 Anima mundi  
 Materia maternal  
 Perpetua desterrada de sí misma

En estos versos, la repetición y pluralización “espacio espacios” subrayan la noción de potencialidad. Pero la palabra “espacio” tiene un sentido más amplio que el de la hoja en blanco de “Arcos”. La materia maternal es la pura potencialidad que al realizarse deja de ser espacio. Actuando sobre la materia, el hombre (o sol), símbolo de la energía, del tiempo y de la historia, realiza la potencialidad:

De soles y de hombres  
Emigran los espacios

Sin embargo es evidente que espacio-informe, espacio-potencialidad, espacio-liberación, tienen connotaciones análogas: las tres metáforas representan una oposición a lo ya dado, al límite y a la cotidianeidad.

En la poesía reciente de Octavio Paz, no es tanto el empleo de la metáfora lo que nos llama la atención, sino la disposición del texto y las nuevas relaciones espaciales que el poeta introduce. En el ensayo, “Los signos en rotación”, concebido como un capítulo nuevo de *El arco y la lira*, Paz desarrolla, a partir de la lectura de “Un coup de dès” de Mallarmé, un concepto del espacio como elemento dinámico dentro del poema. La disposición del texto en el espacio (en una forma contingente no lineal) impide que el lector tome al poema como algo ya dado y al mismo tiempo permite la simultaneidad. El poema de Mallarmé:

es el apogeo de la página, como espacio literario, y el comienzo de otro espacio. El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios.<sup>11</sup>

Esta disposición sincrónica, según Paz, corresponde a un mundo que ya no tiene futuro, que está condenado a buscar “la razón de la sinrazón”:

Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Los signos en rotación* (Buenos Aires, 1965), p. 43.

<sup>12</sup> *Los signos en rotación*, pp. 23-9.

Al final del poema, el lector ya no se encuentra con un arquetipo del universo sino con un espacio en “el que se despunta una constelación”. El espacio está en una relación cambiante con el resto del poema:

La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema. Más que contener a la escritura se diría que ella misma tiende a ser escritura.<sup>13</sup>

El poema cesa de ser un texto que conduce a una interpretación final. En el pasado, el poema había tenido un orden predeterminado; se leía horizontalmente y de arriba a abajo. En la estética nueva, gracias al espacio “en movimiento”, el poema se presenta como una serie de relaciones cambiantes:

el espacio se mueve, se incorpora y se vuelve rítmico... A espacio en movimiento, palabra en rotación; a espacio plural, una nueva frase que sea como un delta verbal, como un mundo que estalla en pleno cielo. Palabra a la intemperie, por los espacios exteriores e interiores.<sup>14</sup>

La palabra así expuesta “a la intemperie” no forma parte de una continuidad sino que es un elemento en un vasto sistema de combinaciones. La función del espacio es la de ofrecer una zona libre que motiva al lector a poner en juego los signos en la página.

Paz suele comparar la revolución que inicia “Un coup de dés” en la poesía con el impacto de Duchamp en la pintura. La obra “Large Glass”, como el poema de Mallarmé, se caracteriza por la ausencia de un significado, por su imagen del vacío:

If the poem is a ritual of absence, the painting is its burlesque representation. Metaphors of the void.<sup>15</sup>

Como ya no existe una espina dorsal de creencia y fe que sostenga al hombre, la única posibilidad para el arte es la de descubrir este vacío que es “the absence of meaning and the necessity of meaning”. La pintura y la poesía van en busca de significado.

<sup>13</sup> *Los signos en rotación*, p. 62.

<sup>14</sup> *Los signos en rotación*, p. 61.

<sup>15</sup> The quotation is from the English translation, *Marcel Duchamp or The Castle of Purity* (London, 1970), pages unnumbered.



Paz no tarda en introducir el espacio “en movimiento” en la propia poesía. En *Libertad bajo palabra* el poema avanza y circula gracias a un juego de imágenes más que por medio de un juego de espacios. Cuando el poeta, ocasionalmente aísla algunas palabras, el procedimiento obedece a una necesidad de ponerlas fuera del alcance de connotaciones rutinarias. Por ejemplo, en “Semillas para un himno”, el poeta asigna espacios diferentes a tres palabras-semillas:

Pez,  
Alamo  
Colibrí

El espacio introducido de esta manera rompe la continuidad con el resto del texto y, así aisladas, las palabras (aunque separadas y pertenecientes a distintos elementos de la naturaleza –agua, tierra, aire) se enriquecen por esta inesperada asociación. De esta manera, Paz nos da una doble visión de la separación de las criaturas, cada una limitada por su propio elemento, y al mismo tiempo de la unidad fundamental de la naturaleza. La relación entre las palabras es de simultaneidad, no de causa y efecto. El espacio les añade sustancia. En otros poemas, sobre todo en los de *Ladera este*, el poeta emplea un efecto contrario para crear una impresión de confusión, de amontonamiento. Por ejemplo, en “El balcón”, la ciudad de Delhi, a primera vista, es una confusión innombrable, que el poeta representa así:

Blancas luces azules amarillas

Aquí el verso crea el efecto de refracción, de una unidad fragmentada, “caída”. El efecto contrario, el de centrar la atención intensamente en la realidad se logra cuando el poeta introduce espacios en el texto:

Delhi  
Dos torres  
Plantadas en el llano  
Dos sílabas altas

—versos en los cuales los espacios nos invitan a la meditación hasta que la palabra pronunciada coincide con la impresión visual.

En *Ladera este*, y en algunos poemas de *Salamandra*, Paz utiliza la página en una forma diferente a la de *Libertad bajo palabra*. Distribuye grupos de

imágenes a izquierda y derecha de la página, creando así efectos de oposición, de polaridad y de simultaneidad. “Reversible” es un poema de este tipo.<sup>16</sup>

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	

Aquí el poeta juega con metáforas espaciales para burlarse de ellas. A primera vista la izquierda y la derecha pueden parecer como sujeto y predicado, pero luego se ve que los términos son reversibles. Además, dos predicados contradictorios, como “fuera de mí” y “dentro de mí”, pueden referirse al mismo sujeto. El poema está construido como una serie de proposiciones que se cancelan: lo que se afirma, se niega. En *Ladera este* Paz emplea esta disposición por bloques, frecuentemente para lograr un efecto sincrónico. En “Un día en Udaipur”, por ejemplo, el poema tiene dos zonas distintas. Lo que diferencia a las dos zonas no es el contenido sino sencillamente su disposición en la página:

Blanco el palacio,  
Blanco en el lago negro  
*Lingam y yoni*

Como la diosa al dios  
Tú me rodeas, noche

<sup>16</sup> The poem is discussed briefly by Ramon Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra* (México, 1970), p. 87: The collection is also discussed by E. Caracciolo Trejo in “*Salamandra*, de Octavio Paz”, *Amaru*, marzo 1969, pp. 81-3.

Las dos partes de la página representan dos zonas de actividad en las cuales juegan las mismas oposiciones –blanco y negro, masculino y femenino; lo consciente y lo inconsciente, día y noche. Es un procedimiento parecido al de la pintura en la cual se emplean los mismos colores y valores en todo el cuadro. Lo que varía es su frecuencia y las relaciones de contraste y contigüidad. En el poema de Paz, como en una pintura, no hay una preferencia o prioridad de una parte sobre la otra; es el lector quien establece las relaciones. Al mismo tiempo, la estructura binaria y el juego de oposiciones son como imágenes de nuestras categorías perceptivas, ya que la mente funciona en forma binaria.

La relación entre la disposición espacial del poema y el acto de percepción resalta en algunos versos de “Viento enteró” en los cuales lo visual y lo auditivo ocupan distintas zonas del papel:

Molino de sonidos  
El bazar tornasolea  
Timbres motores radios

En la izquierda tenemos la imprecisa brillantez de “tornasolea”; en la derecha, se lee la frase igualmente imprecisa “molino de sonidos”, que luego se precisa por medio de unos sustantivos amontonados: “timbres motores radios”. Leídos como tres versos continuos, o como un solo verso, se pierde el efecto de la separación de lo auditivo de lo visual y al mismo tiempo se pierde la impresión de simultaneidad. La división de la página corresponde exactamente al fenómeno de la percepción.

En 1966, Paz publica *Blanco*, uno de sus grandes poemas, y dos años más tarde *Los discos visuales*. Ambos emplean un espacio “en movimiento”. Los últimos presentaban una serie de palabras claves que se combinaban en formas diferentes mediante la vuelta de los discos. Forman un *ars combinatorio*. En *Blanco* ya no son palabras o frases que se combinan, sino zonas enteras de imágenes, elementos y experiencias. Blanco es una imagen de nuestro mundo, un juego de elementos que no tiene sentido trascendental. En la primera edición, el poeta utilizaba un espacio mucho más grande que la de la página de un libro y empleaba diferentes colores en la tipografía. Leer el poema en la edición de *Ladera este* lo empobrece porque le quita este elemento visual. En las palabras preliminares, Paz describe el poema como “un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce”:

El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa –transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían 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.<sup>17</sup>

La estructura está basada en el número cuatro (los cuatro elementos, los cuatro colores) que es el número clave del mandala. Según Jung, el mandala actúa como una muralla protectora de la personalidad, cuyo centro estuvo ocupado por la deidad; en el mandala moderno el centro está ocupado por la totalidad de la persona.<sup>18</sup> Las tres zonas del poema corresponden a tres experiencias diferentes; la de la creación (centro), la del amor (izquierda), la de la conciencia (derecha). Ahora bien, estas tres zonas cobran gran importancia cuando se toma en cuenta la otra característica del poema: la combinación de las imágenes. Como en el libro de las mutaciones, el *Y Ching*, Paz emplea un determinado número de imágenes que pueden entrar en un juego de relaciones y oposiciones. En *Blanco* los cuatro elementos, los colores (amarillo, rojo, verde y azul), los atributos de la personalidad (la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento), ciertas polaridades como móvil/inmóvil, real/irreal, la mirada/lo mirado, palabra/silencio, blanco/negro, se distribuyen por todo el poema, pero cobran valores diversos según la zona en que aparezcan. Un ejemplo: el empleo de “llama” y “llameante”. En la columna de la izquierda leemos:

Muchacha  
tú ríes – desnuda  
en los jardines de la llama

En la columna de la derecha, la llama tiene otro valor:

Llama rodeada de leones  
leona en el circo de las llamas  
ánima entre las sensaciones.

<sup>17</sup> *Ladera este* (México, 1969), p. 145.

<sup>18</sup> “Psychology and Religion”, *Collected Works*, vol. 11.

Mientras en la columna central tenemos:

*River rising a little*  
 El mío es rojo y se agosta  
 Entre sableras llameantes.

En cada zona, el poeta pasa por una experiencia idéntica. Para unirse a la deseada –muchacha, ánima, creación– tiene que enfrentarse a la llama purificadora, destructora. La llama es pasión, energía, sensación o aridez según la zona en la cual se emplea. El espacio entre las zonas nos hace consciente de las diferencias y de la identidad del fenómeno. De igual manera, la imagen del agua que refleja o fluye se emplea en relación con la unión de la mujer y del hombre en el amor, en la identidad de sujeto y objeto en la percepción, en la unión de palabra y mundo en la poesía. 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. Aun más, el poema es la *gestalt* de separación y alcance de la totalidad. Las columnas de la izquierda y de la derecha, separadas al principio, se funden a la mitad del poema. Y la columna central empieza con el balbuceo de la creación configurado en la distribución de las palabras en el espacio, que se representa visualmente por un borboteo de imágenes insubstanciales que aparecen espontáneamente en la superficie de la página:

inaudita	inaudible
	impar
grávida	nula
	sin edad

Estos atributos negativos representan imágenes que aún no tienen sustancia. La columna central del poema es el progreso del blanco al blanco, en el curso del cual las imágenes cobrarán significado. Al final del poema se funde “querer y decir” en una totalidad que abarca sujeto y objeto, mundo e imagen, mujer y hombre.

El mundo	
	Haz de tus imágenes
Anegadas en la música	
	Tu cuerpo

Derramado en mi cuerpo  
 Visto  
 Desvanecido  
 Da realidad a la mirada

“El mundo”, “tu cuerpo”, lo “visto” son palabras que flotan aisladas: son ánima, materia ya vivificadas por la energía creadora. El poema mismo las ha llenado de sustancia por medio del juego de relaciones y oposiciones que se reanuda con cada lectura y que nunca será idéntico. Así el poema es “presente instantáneo”.

En *Blanco* Paz logra un poema del ahora y del aquí. En “Piedra de Sol” había construido un poema que volvía a sí mismo, un poema circular. En *Blanco*, crea un poema-mandala que se refleja sobre sí mismo y que a cada momento, cuando queremos encontrar una interpretación final nos hace regresar a la superficie –a los signos y a los espacios– que se desintegra una vez leída. Es un poema que no permite la trascendencia, que nos centra en el presente.

En estas notas se esbozan algunos aspectos de un tema que habría que desarrollar más extensamente. No he hablado, por ejemplo, de los acercamientos de Paz a la poesía concreta, que es otra forma de emplear el espacio. 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. En sus propias palabras:

La poésie moderne est une tentative pour abolir toutes les significations car elle meme est presentie comme étout *le signifié* ultime de la viet et de l’homme. Aussi est elle a une foi déstruction et création du langage. Déstruction des mots et des ‘signifiés’, royaume du silence: mais aussi mot a la recherche du mot.<sup>19</sup>

JEAN FRANCO

*University of Essex,  
 England*

<sup>19</sup> Claire Cea, *Octavio Paz* (Paris, 1965), pp. 103-104.

## La Poesía en Movimiento: Octavio Paz

EN *Salamandra* (1958-1961), *Viento entero* (1965), *Blanco* (1967) y *Discos visuales* (1969), el poeta mexicano Octavio Paz busca una nueva perspectiva para la poesía actual. Su poema *Piedra de sol* (1957) no sólo es culminación de un período poético sino también punto de arranque para una nueva búsqueda: tentativa de crear un nuevo diálogo poético. Paz quiere poner la poesía en movimiento, presentar distintas realidades simultáneamente, para que el lector, que las interpreta a su gusto, se haga cómplice del poeta. Ya en *Salamandra* los signos están en rotación vertiginosa; *Viento entero* representa la primera tentativa de Paz de enfocar así un poema largo. Con *Blanco* la búsqueda se ha convertido en modo, casi en ritual. Esta última obra carece de la espontaneidad de las dos primeras. No se confrontan ahora las realidades, sino los distintos hilos entretreídos de un tema central: el movimiento de la realidad. El presente trabajo es un esfuerzo por delinear brevemente la génesis de este nuevo programa poemático en *Salamandra* y *Viento entero*, dejando a un lado *Blanco* y *Discos visuales* por ser poemas que obedecen a una lógica interna muy distinta.

De todas las obras poéticas de Octavio Paz, *Salamandra* ha provocado la más violenta reacción crítica. Por lo menos, es casi unánime la reacción crítica frente a este libro: la poesía de *Salamandra* es hermética, excesivamente intelectual, formada por un chorro de imágenes surrealistas sin tema unificador alguno en muchos casos. El esfuerzo más extenso por descifrar esta poesía es el de Mauricio de la Selva, que intenta caracterizar las etapas anteriores a *Salamandra* así: poesía clara, “humanizada”, coleccionada en *A la orilla del mundo* (1942); poesía escrita durante o después de la residencia de Paz en París donde “se ligó con los restos del surrealismo encabezado por André Breton”, poesía cuyo lenguaje no es “el flúido, el para todos, el comunicable”, sino

palabra “iluminadora de sí mismo y cegadora para los demás”, etapa que incluye *Libertad bajo palabra* (1949) y el resto de su producción hasta llegar a *Piedra de sol* (1957); este poema representa otra vez el “lenguaje común, poetizador”.<sup>1</sup> Otros críticos intentan clasificar la poesía de Octavio Paz según los influjos que hayan operado en ella: los momentos español y francés ya citados, y además un momento oriental, *Semillas para un himno* (1954).<sup>2</sup>

¿Dónde cabe *Salamandra* dentro de este esquema? De la Selva nos ofrece una perspectiva: dice que la poesía de Paz brota del “inquirir respecto al hombre y al destino, pero no el hombre común de todos los tiempos sino el hombre creador... esteta... centrado en sí cuyos límites son su palabra y la imagen”.<sup>3</sup> Concluye que *Salamandra* representa el regreso al hermetismo y la “sujeción del grito por el tecnicismo, intento de búsqueda renovada mediante el castigo del lenguaje que cae hasta la osamenta artificial... autoaislamiento” y “confirmación de que Paz no puede recobrar la grandeza de su primera etapa”.<sup>4</sup>

Pero todas estas casillas tan “convenientes” indicarían de veras una inestabilidad creadora por parte de Paz y una falta de evolución natural y lógica desde los poemas de *A la orilla del mundo* hasta los de *Salamandra* y *Viento entero*. ¿No tiene Paz una visión cósmica que recoja todos estos hilos? Nos parece que todos estos elementos, surrealismo o imágenes irracionales, influjos franceses y orientales están presentes en mayor o menor cantidad a lo largo de la obra de este poeta. Juzgar a un poeta en términos de influjos es siempre peligroso, y no siempre valioso. ¿Tiene Paz un período oriental, por ejemplo? Apunta Emir Rodríguez Monegal que, contrario a la opinión general, Paz no descubre el mundo oriental siendo embajador mexicano en la India (1962-1968), sino en su primer viaje al Oriente en 1952, y “va a la India en 1962, precisamente para ahondar con la experiencia viva ese descubrimiento”.<sup>5</sup> ¿Y qué le dio el impulso inicial para el primer viaje? Es ya un clisé de la educación normal que se puede correr mucho mundo en los libros. Paz descubre la poesía y filosofía japonesas, chinas e indias leyendo a los modernistas, al mexicano

<sup>1</sup> Mauricio de la Selva, “Octavio Paz, búsquedas infructuosas”, *Cuadernos de Bellas Artes*, México, 1963, iv, n° 7, pp. 17-25.

<sup>2</sup> Otros esfuerzos de clasificación han sido intentados por: el poeta catalán Joseph Palau, citado en un artículo de Jean-Clarence Lambert, reproducido en *Novedades*, México, 15 junio 1958, y Alejandro Salazar, “*Salamandra* de Octavio Paz”, *El Nacional* de Caracas, 30 dic. 1962.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*, p. 25.

<sup>5</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Octavio Paz: crítica y poesía”, *Mundo Nuevo*, n° 21, marzo 1968, p. 62.



José Juan Tablada, por ejemplo; a Vasconcelos... Como el poeta español Luis Cernuda, Paz lee mucha poesía inglesa, incluyendo la de Ezra Pound, que quizá haya hecho más que cualquier otro escritor por incorporar lo oriental a las letras occidentales. Ya en “Condición de nube” (1944) se ven toques orientales: además de los hai-kai hay allí unos poemas amorosos que son pura canción china.

¿Qué es lo que une, entonces, todos estos hilos poéticos tan diversos? Comenta Manuel Durán que Paz no es un poeta metafísico sino un poeta de unas pocas ideas que se repiten constantemente dentro de su obra. Estos temas o conflictos son: soledad / comunión, / amor, / muerte y la búsqueda de la libertad, o verdad, individual o colectiva, en la palabra y la poesía, y en el amor y el erotismo.<sup>6</sup>

El crítico inglés, J. M. Cohen, declara que “además de T. S. Eliot, Octavio Paz es el único poeta de este siglo que ha logrado poetizar su metafísica”.<sup>7</sup> Se puede comparar a Paz con Eliot en otro respecto: el tema capital de *Salamandra* y de *Viento entero* es el de *The Four Quartets*: el tiempo y la posibilidad de una experiencia fuera del tiempo. Se siente la presencia del tiempo desde la primera poesía de Paz. El viento llega a ser el símbolo del *fluir* temporal como en el poema “Viento” de “Condición de nube” (1944):

Nada soy yo,  
cuerpo que flota, luz, oleaje;  
todo es del viento  
y el viento es aire siempre de viaje<sup>8</sup>

El tema del tiempo es el hilo que unifica toda la poesía de Paz. Como veremos, el tiempo dicta la forma del poema en *Salamandra* y en *Viento entero*. Creemos que la dirección que toma el lenguaje en la poesía última de Paz no es ilógica sino continuación de su visión del poema como diálogo con el tiempo, y de su esfuerzo por destruir todas las dualidades, incluyendo las de forma y contenido.

Paz no viaja en línea recta hacia el “hermetismo” de los últimos poemas. Sigue una trayectoria violenta desde un estado de desesperación o angustia

<sup>6</sup> Manuel Durán, “Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz”, *Sur*, mayo y junio de 1962, n° 276, pp. 72-77.

<sup>7</sup> J. M. Cohen, *Poetry of This Age*, Grey Arrow, Londres, 1959, p. 229.

<sup>8</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra* (obra poética, 1935-1958), Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 79.

hacia la plenitud amorosa y expresiva, ciclo que se repite varias veces a lo largo de su obra. En su poesía temprana Paz canta la desesperación y la imposibilidad de comunicación para el poeta y para el hombre. Este periodo de desesperación y de impotencia culmina en el optimismo de *La estación violenta* (1958), que se ve en estas dos líneas que terminan “Himno entra ruinas”: “Hombre, árbol de imágenes, palabras que son flores que son frutos que son actos”.<sup>9</sup>

Con *Salamandra*, el ciclo comienza otra vez. El chorro de imágenes refleja sus vicisitudes interiores. Los primeros poemas, los de “Días hábiles”, son paisajes muy nerudianos, del primer Neruda; por ejemplo, la descripción de la ciudad en “Entrada en materia”:

Piedras de ira fría  
 Altas casas de labios de salitre  
 Casas podridas en el saco del invierno  
 .....

El neón se desgrana  
 Ataviada de guirnaldas de dientes  
 Igneas orejas letras parpadeantes  
 El guino obscuro de los números  
 Noche multicolor y noche desollada  
 Noche en los huesos noche calavera  
 Ciudad.<sup>10</sup>

En este mismo poema, Paz ha convertido el lunario sentimental o irónico de Lugones y de Laforgue en una pesadilla lunática:

Como un enfermo desangrado se levanta  
 La luna  
 Como un borracho cae de bruces  
 Los perros callejeros  
 Mondan el hueso de la luna  
 .....

Los carniceros se lavan las manos  
 En el agua de la luna<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 279,

<sup>10</sup> *Salamandra*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1962, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

Casi cualquier poema de Paz es un esfuerzo por destruir la dualidad de cuerpo y, espíritu, búsqueda aún infructuosa en este período. Juega con una imagen surrealista para expresar esta “hendidura”:

El sagrario del cuerpo  
El arca del espíritu  
Los labios de la herida la herida de los labios<sup>12</sup>

El poeta quiso encontrar una salida en el amor o en la poesía. Pero el fluir temporal y la sociedad corrompida destruyen todo. El latido del corazón que marca el tiempo vital se ha convertido en “zumbido de motores en la ciudad inmensa” en el poema “Repeticiones”.<sup>13</sup>

El latido del motor es el *leitmotiv* de toda la primera parte de *Salamandra*: representa la fuerza ciega de la técnica moderna que ha robado al hombre del siglo xx su individualidad. El poeta se encuentra solitario; los otros se han convertido en “un taxi con su carga de espectros”.<sup>14</sup> El “ninguneo” ha sido tema constante de Paz. Manuel Durán compara el Ninguno mexicano con el don Nadie de Machado; apunta que el mexicano es “mucho más apagado... Ninguno se desvanece por el aire, se convierte en fantasma vivo cuando queremos definirlo... Ninguno, borrosa imagen del mexicano moderno, del hombre moderno convertido en miembro de las muchedumbres solitarias...”<sup>15</sup>

No son todos los textos de la primera parte de *Salamandra* poemas largos, cadenas de imágenes surrealistas. Hay una mezcla de éstos con poemas cortos, muy formales, que presentan, a la manera del budismo Zen, paradojas. También se ve el influjo de las primitivas canciones chinas. La paradoja presentada con más frecuencia por Octavio Paz es la de la presencia viva de la nada, como se ve en el poemita “Amistad”:

Es la hora esperada  
Sobre la mesa cae  
Interminablemente  
La caballera de la lámpara  
La noche vuelve inmensa la ventana  
No hay nadie  
La presencia sin nombre me rodea<sup>16</sup>

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, “Alba última”, p. 99.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Salamandra*, p. 34.

Otro ejemplo es el título del último poema de *Salamandra*, “Sólo a dos voces”. Se halla el mismo misterio en esta canción Tzu-Yeh china:

All night I could not sleep  
Because of the moonlight on my bed.  
I kept on hearing a voice calling:  
Out of Nowhere, Nothing answered “yes”.<sup>17</sup>

Según Paz, la soledad tiene dos funciones: una, la condición misma, y otra, el deseo de escapar y comunicar que nace de la soledad. Con el último poema de “Días hábiles”, titulado “El tiempo mismo”, Paz acepta su condición de poeta y hombre solitario diciendo: “Escribo / para que me viva”.<sup>18</sup> Como Sísifo, el poeta sale del abismo y comienza a subir, cargado de la piedra, que es su palabra, hasta llegar al cenit otra vez, cenit que será para él la experiencia extra-temporal apenas perceptible en “El tiempo mismo”:

Dentro del tiempo hay otro tiempo  
Quieto  
Sin horas ni peso ni sombra  
Sin pasado o futuro<sup>19</sup>

En la segunda división del libro “Homenajes y Profanaciones” (título procedente de Quevedo), Paz concluye que la única manera de evadir el tiempo, de satisfacer nuestro anhelo de “otredad” y de deshacer la “hendidura” es el acato amoroso:

El sentido anegado en lo sentido  
Los cuerpos abolidos en el cuerpo  
Memorias desmemorias de haber sido  
Antes después ahora nunca siempre<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Arthur Waley, *Translations from the Chinese*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1941, p. 34. Paz indica en sus notas a *El arco y la lira*, y en varios artículos que lee la poesía china en las traducciones inglesas de Waley, Kenneth Rexroth y Witter Bynner.

<sup>18</sup> *Salamandra*, p. 42.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 56.



El lenguaje de Paz refleja su búsqueda. Mauricio de la Selva, al condenar el chorro de imágenes típico de ciertos poemas de *Salamandra*, habla del “castigo del lenguaje”.<sup>24</sup> Esto explica precisamente los primeros poemas; castigo de un lenguaje que ya no sirve al poeta:

Hoy podría decir todas las palabras  
 Un rascacielos de erizadas palabras  
 Una ciudad inmensa y sin sentido  
 Un monumento grandioso incoherente  
 Babel babel minúscula<sup>25</sup>

Pero la palabra, aunque sea imperfecta, es la única manera de salir del abismo; y los poemas siguientes son testimonio de la búsqueda de otro significado por parte del poeta. Las piedras angulares de esta construcción lingüística vienen, como veremos, de campos muy dispersos: el surrealismo, la poesía simbolista, la filosofía oriental, etc.

¿Qué papel desempeña el surrealismo dentro de la obra de Paz? Paz niega la importancia del primer postulado del programa surrealista, el de la escritura automática: –No creo que Breton actualmente haga suyas muchas de las afirmaciones de la primera época, fundada en una interpretación puramente psicológica del hombre. Para mí... la inspiración no puede ser reducida... al mero dictado del inconsciente, ni la creación poética a una especie de estado pasivo”. El surrealismo es, para Paz, una “tentativa del espíritu poético por encarnar en la historia... Ahora bien, volver a colocar en el centro de la sociedad a la poesía; hacer del espíritu poético el manantial de la comunidad, entraña una verdadera revolución”. Y añade que “este grupo no pretende separarse del resto de los hombres, sino que, en el interior mismo de la sociedad contemporánea lucha por diseminar el virus poético...”<sup>26</sup>

No hay nada de automatismo ni en *Salamandra* ni en la obra siguiente. Las imágenes son irracionales, pero están ordenadas con esmero. Paz, poeta de la generación de *Taller*, es incapaz de no trabajar su palabra. Por ejemplo, en la descripción de la ciudad en “Entrada en materia”, que ya hemos visto, cada imagen constituye un verso, y al final Paz destaca en una palabra lo que

<sup>24</sup> *Loc. cit.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Salamandra*, p. 12.

<sup>26</sup> Roberto Vernengo, “Una entrevista con Octavio Paz”, *Universidad de México*, 1954, viii, n° 6, p. 24.

describe: “ciudad”. Da sentido a una serie de imágenes surrealistas con una línea iluminadora, de manera muy deliberada.

Aunque el surrealismo es el movimiento onírico por excelencia, hay que notar que los sueños, aunque sean a veces ilógicos, están hechos de elementos tomados de la realidad. No soñamos con algo que nunca hemos visto. La pesadilla resulta del *desajuste* de las imágenes que se acumulan. Un cuadro de Dalí o de Magritte, por ejemplo, contiene elementos realistas vinculados de una manera ilógica, *superreal*.

Otros surrealistas quieren llegar a la conciencia colectiva por medio de la abstracción. Muchas de las imágenes de Paz y las llamadas formas biomórficas de un pintor como Joan Miró proceden del mismo deseo de descubrir las raíces, de evocar las formas primitivas, elementales de la vida. Las imágenes del poeta mexicano son espontáneas, sorprendentes, porque él quiere *descubrir* para sí mismo y para el lector una visión intuitiva. No quiere comunicar un pensamiento sino captar una esencia. Aunque sus imágenes son muchas veces verdaderamente asombrosas, Paz no busca la sorpresa o la novedad como un fin. El observa este mismo propósito en la obra del poeta mexicano Ramón López Velarde, quien –según Paz– “no busca tanto la sorpresa como lo genuino. Su originalidad es un ir hacia el origen, hacia lo más antiguo: descubrir la raíz ... La función de la metáfora es desnudar... el arte poético es la ciencia de la iluminación”.<sup>27</sup>

Otras fuentes importantes en su idea de la poesía como iluminación son *Les Illuminations* de Rimbaud y el budismo Zen, que propone llegar a la iluminación o estado de *satori* por medio de la imagen insólita: generalmente en forma de una paradoja, porque los contrarios se funden en la paradoja. En esta visión intuitiva se funden objetividad y subjetividad, realidad y apariencia; y el ser individual se hace uno con la conciencia cósmica. Ya hemos visto las principales dualidades paradójicamente unidas en la visión poética de Octavio Paz: amor y muerte, soledad y comunión, tiempo y eternidad, presencia y nada. La poesía de Paz marcha al compás del ritmo de extrema tensión que brota de esta reconciliación de contrarios.

Este ritmo es reflejo vivo del tiempo, un tiempo “abismal y discontinuo”.<sup>28</sup> El poema está hecho de estos “saltos mortales” que son la imagen y el fragmento. Anteriormente el poema era, nos dice Paz, canción que recubría el tiempo “como el reloj que, al medir las horas, nos oculta el verdadero tiempo”.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> “El camino de la pasión” (Ramón López Velarde), *Cuadrivio*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965, p. 90.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 75.

Paz apunta la necesidad de abrir la conciencia al tiempo real, operación “violenta, pues el hombre, que vive en el tiempo y que quizá sólo sea tiempo, cierra los ojos y nunca quiere verlo, nunca quiere verse”.<sup>30</sup> Desde el romanticismo el único valor fijo en la poesía ha sido el movimiento, la ruptura. La tradición del siglo xx es paradójicamente una tradición de la ruptura.<sup>31</sup>

La simultaneidad y el perspectivismo en el arte son reflejos de la preocupación del siglo xx por el desarrollo del ser en el tiempo. En los últimos libros de Paz, el poema largo es, más que un *collage*, un montaje cinematográfico: simultaneidad de tiempos y de imágenes. Paz ha señalado la presencia de este mismo proceso en *The Waste Land* de T. S. Eliot.<sup>32</sup> Pero la inspiración no le viene sólo de fuentes occidentales. Tiene un gusto tremendo por el *Y. King* (o *I Ching*), el libro chino de los cambios, de las divinaciones, que nos presenta una visión del momento donde está presente simultáneamente todo, hasta el detalle más pequeño.<sup>33</sup>

“Viento entero” es un buen ejemplo de esta técnica. Con este poema Paz ha cumplido el ciclo empezado con “Entrada en materia”. Estamos en el solsticio de verano, en pleno amor y en el instante extratemporal:

Una muchacha real  
 Entre las casas y las gentes espectrales  
 Presencia chorro de evidencias  
 Yo ví a través de mis actos irreales  
 La tomé de la mano  
 Juntos atravesamos  
 Los cuatro espacios los tres tiempos<sup>34</sup>

Mientras transcurre el acto amoroso, el poeta nos presenta entrelazadas con este relato otras imágenes: dos violentos contrastes –una referencia a la lucha del momento en Santo Domingo, y una anécdota de la crueldad del siglo xviii, y de la revolución francesa que llegó hasta la India:

En los jardines de su alcázar de estío  
 Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>31</sup> Paz desarrolla esta idea en su introducción a *Poesía en movimiento*, México 1915-1966, México, Siglo XXI Editores, 1966: antología de poesía representativa de esta ruptura.

<sup>32</sup> *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 76.

<sup>33</sup> Véase la introducción a *Poesía en movimiento*, en la cual Paz intenta un análisis de los escritores jóvenes según el *I Ching*.

<sup>34</sup> *Poesía en movimiento*, p. 270.



Luego distribuyó pedazos de vidrio  
 Entre los oficiales ingleses prisioneros  
 Y ordenó que se cortasen el prepucio  
 Y se los comiesen<sup>35</sup>

Mientras tanto los amantes parecen estar tendidos en la eternidad:

El presente es perpetuo  
 En el pico del mundo se acarician  
 Shiva y Parvati  
     Cada caricia dura un siglo  
 Para el dios y para el hombre<sup>36</sup>

Hay una abundancia de imágenes sensoriales, todas delineadas en forma escueta, con un leve toque:

Dos o tres pájaros  
 Inventa un jardín  
     Tú lees y comes un durazno  
 Sobre la colcha roja  
 .....  
 Un adolescente de ojos verdes te regaló  
 Una granada  
     Al otro lado del Amu-Darya  
 Humeaban las casitas rusas  
 El son de la flauta usbek  
 Era otro río invisible y más puro<sup>37</sup>

La concisión y la delicadeza de estas imágenes nos hace pensar en algunos poemas chinos de la época Tang, en particular uno de Tu Fu:

“Clear after Rain”

Autumn cloud blades on the horizon.  
 The west wind blows from ten thousand miles.  
 .....  
 The desert trees shed their few green leaves.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 277-273.

The mountain pears are tiny but ripe.  
 A Tartar flute plays by the city gate.  
 A single wild goose climbs into the void.<sup>38</sup>

Hay una notable ausencia de imágenes surrealistas en este poema. El crítico español Antonio Molina nota que Paz “desnuda la frase” y que “el verso aparece en una elementalidad esencial, en el que la palabra es representativa del objeto, tiende a identificarse con él, con la magia de su existencia”.<sup>39</sup> Este deseo de presentar las cosas como son nos recuerda la poesía en lengua inglesa de los imaginistas y objetivistas, especialmente la muy citada declaración del poeta norteamericano William Carlos Williams, “No ideas but in things!”

La forma de este poema y de otros recientes, especialmente “Sólo a dos voces” y “Vrindaban” (poema recogido en *Ladera este*), también nos hace pensar en Williams.<sup>40</sup> Los versos no se parecen al verso totalmente libre: son

---

<sup>38</sup> Kenneth Rexroth, *One hundred poems from the Chinese*, New Directions. Nueva York, 1956, p. 16. Véase también Octavio Paz, “Poemas de Tu Fu; traducción y notas”, *El Nacional* de Caracas, abril 10 1958. Paz ha basada estas traducciones sobre las versiones inglesas de la obra citada de Rexroth. Parecen ser poemas de Paz mismo:

Viejos fantasmas, nuevos,  
 Zozobra, llanto, nadie.  
 .....  
 Andrajos de neblina  
 Cubren la noche, a trechos  
 Contra la nieve, el viento.  
 .....  
 Ceniza el fuego. El hombre  
 ya no habla: susurra.  
 ¿A quién decir mi canto?

<sup>39</sup> A(ntonio) M(olina), “El presente es perpetuo”, *Papeles de Son Armadans*, 1965, XXXXX, p. 336.

<sup>40</sup> A primera vista, Paz y Williams parecen ser poetas de enfoques muy distintos: la voz poética del norteamericano se acerca al habla cotidiana. Sin embargo, la poesía de WCW como la de Paz representa la ruptura, el fragmento. Ambos insisten en el fracaso del lenguaje y tratan de crear un nuevo diálogo. WCW, de ascendencia puertorriqueña por parte de su madre, experimentaba con el verso suelto o el *pie variable*. *Picture from Brueghel*, New Directions, Nueva York, 1962 (que contiene su poesía de 1949 a 1962) es el testimonio de su esfuerzo de evitar el metro fijo. Aunque Paz no ha escrito sobre Williams, en un ensayo sobre e. e. cummings en *Puertas al campo*, UNAM, 1966, dice: “Williams es otro rebelde solitario, menos furioso y tal vez, más hondo que cummings”. Sería interesante comparar algunos poemas de *Salamandra* –“Noche en claro” y los poemas de “Homenajes...”– con los de “The Journey to Love” y “The Desert Music” de *Pictures from Brueghel*.

más regulares. La falta de puntuación y la disposición de las palabras sobre la página sirven para subrayar los contrastes, para destacar las tensiones. La división en versos prescinde del valor eufónico de las palabras para conformarse con los límites impuestos por el lenguaje hablado y por la unidad del pensamiento expresado. En fin, los versos reflejan el ritmo del pensamiento de cada poema. Son Paz y Williams los poetas de nuestro tiempo que, a nuestro ver, más se han acercado a una *respiración* poética en la cual se funden arte y vivencia. Como Williams, en sus últimos poemas el poeta mexicano insiste en el *ritmo* en vez del metro como la única medida del lenguaje poético: “El metro es una medida que tiende a separarse del lenguaje. El ritmo jamás se separa del habla, porque él mismo es habla, núcleo original del que brotaron palabras, metros y conceptos. El metro es procedimiento, manera; el ritmo, temporalidad concreta...”<sup>41</sup>

Si cada época tiene su propio ritmo, el del siglo xx es el monólogo, reflejo de nuestra temporalidad: “poema de líneas sinuosas... confesión, exaltación, interrupción brusca, comentario al margen, saltos y caídas del espíritu”,<sup>42</sup> según Paz. Los mejores poemas de Paz son monólogos, sin dejar por ello de ser diálogos, porque el monólogo es siempre búsqueda del *otro*, intento expresado por la bella paradoja que es el título del último poema de *Salamandra*, “Sólo a dos voces”. Otro poema que comenta el diálogo engendrado por la soledad es “Vrindaban”. Vrindaban es el nombre sánscrito del bosque donde el dios hindú Krishna se refugiaba, divirtiéndose en un largo idilio amoroso con unas pastoras, título irónico para el poeta y para el hombre moderno que vive no en un paraíso sino al margen del abismo.<sup>43</sup> Paz presenta una serie de imágenes: un jardín, un sadú que medita, el viaje del poeta por la noche; todo mezclado con el comentario del poeta que trata de descubrirse la razón de ser poeta.

El poeta es “El enjambre de imágenes”:

---

<sup>41</sup> *El arco y la lira*, pp. 70-71.

<sup>42</sup> *Cuadrivio*, p. 76.

<sup>43</sup> Del empleo de referencias como ésta resulta una de las mayores dificultades de la poesía de tema oriental en Paz. Sin saber lo que es Vrindaban, el lector se pierde fácilmente en una serie de imágenes que a él le parece una serie inconexa de tipo surrealista. Otro ejemplo: la imagen “cola de pavo real el universo entero” tiene una inspiración bastante concreta; el pavo real es símbolo del deseo para los indúes y aparece como elemento decorativo y ritual en todas las representaciones pictóricas de la historia de los amores del dios Krishna.





## Hacia Blanco

**H**ACIA septiembre del 66 y mientras *Blanco*, poema importantísimo en la obra de Octavio Paz, adquiría forma final, el poeta también recogía los ensayos de *Corriente alterna*. El hecho de que exista un diálogo entre estos ensayos y aquel poema no debe sorprendernos. Desde hace tiempo Paz venía escribiendo prosa y verso que se corresponden y se comentan mutuamente. *La estación violenta* (1958) y *El arco y la lira* (1956) constituyen una misma comunidad de imágenes y preocupaciones poéticas. *Salamandra* (1962) y *Viento entero* (1965) a su vez emergen de y participan en la formación del pensamiento crítico que encontramos en *Los signos de rotación* (1965). Ahora bien, las mismas imágenes, las mismas preocupaciones, pero con enfoque vario, y un desarrollo con implicaciones para el poema final, es lo que nos proponemos estudiar aquí.

Con *El arco y la lira* Paz inicia su búsqueda: ¿Qué es la poesía? ¿Cómo comprender la experiencia poética? Lo poético estriba en una comunión entre poeta y lector; es una especie de puente que se extiende de momento sobre el abismo que separa una vida y otra, un tiempo y otro tiempo. No es difícil descubrir los mismos temas en “Junio”, “Delicia”, “La poesía”, “La palabra”, poemas-comentarios que preceden la prosa de *El arco y la lira*. Aquí Paz canta el amor, la poesía y la resurrección del tiempo mítico.

Entre estos poemas y los poemas de *La estación violenta* Paz ha logrado algo importantísimo: después de meditar sobre lo poético en la prosa de *El arco y la lira* ahora puede escribir poemas que en vez de “nombrar” *expresan* los temas del otro, de la temporalidad del amor y la poesía. Por ejemplo, en “Himno entre ruinas” la existencia de una doble conciencia temporal queda revelada (o expresada en vez de nombrada) gracias a la yuxtaposición y alteración de estrofas que ocurren en dos tiempos distintos pero simultáneos: el presente histórico y el tiempo sagrado. En poemas como “El río” Paz utiliza recursos

sintácticos que le devuelven al lenguaje la fuerza mágica de las estructuras ritualizadas: acumulaciones paratácticas, verbos copulativos e imágenes que comunican identidad en vez de analogía, presencia en vez de ausencia. La meditación poética sobre un tema se ha convertido en una recreación de la experiencia que precede la abstracción meditativa. Los versos son ahora más libres; nuevas unidades rítmicas reemplazan la regularidad métrica y la puntuación convencional. Si el tiempo sagrado es la expansión de un momento suspendido fuera de la historia, entonces estos versos recrean la sensación del tiempo sagrado mediante las sucesivas ondas de imágenes engendradas por una frase.

Pocos años después (1962) Octavio Paz publica *Salamandra* seguido por *Los signos en rotación* (1965) y “Viento entero” (1965). Aquí encontramos un universo poético transformado y una prosa con nuevas preocupaciones: ahora son los problemas de la poesía contemporánea los que ocupan al prosista, y Paz se entrega al estudio con un nuevo enfoque: historia, en vez de teoría, crítica analítica en vez de síntesis. Si antes buscaba lo esencial poético, lo compartido por todo poeta y todo poema, ahora trata de descifrar el impacto y el significado de ciertos poetas y poemas en particular. Como poeta, también avanza y nos da el llamado poema. crítico. El nuevo poema, además de preguntarse sobre su propia existencia, se convierte en crítica de sus propias intenciones y, sobre todo, de su capacidad comunicativa. Es decir, el poema es todavía un movimiento hacia el otro y un querer saber, pero he aquí que el movimiento y el querer se problematizan, y el poema cae en la duda.

Tanto en prosa como en poesía Paz ha dado un nuevo paso: ir desde *El arco y la lira* hasta *Los signos en rotación*, desde *La estación violenta* hasta *Salamandra* es ver cómo los recusos descubiertos en la primera fase van enriqueciéndose autocríticamente. En *Salamandra* el lenguaje poético es a la vez medio y fin del poema, vehículo y destinación. Un ejemplo de hasta dónde ha llegado Paz en su práctica poétocrítica ocurre en el poema “La palabra dicha”:

La palabra se levanta  
De la página escrita  
La palabra,  
Labrada estalactita,  
Grabada columna  
Una a una letra a letra.  
El eco se congela

En la página pétrea  
 Anima,  
 Blanca como la página,  
 Se levanta la palabra.  
 Anda  
 Sobre un hilo tendido  
 Del silencio al grito,  
 Sobre el filo  
 Del decir estricto.  
 El oído: nido  
 O laberinto del sonido.

Lo que dice no dice  
 Lo que dice: ¿cómo se dice  
 Lo que no dice?

Dí

Tal vez es bestial la vestal.

Un grito  
 En un cráter extinto:  
 En otra galaxia  
 ¿Cómo se dice ataraxia?  
 Lo que se dice se dice  
 Al derecho y al revés.  
 Lamenta la mente  
 De mente demente:  
 Cementerio es sementero,  
 Simiente no miente

Laberinto del oído,  
 Lo que dices se desdice  
 Del silencio al grito  
 Desoído.

Inocencia y no ciencia:  
 Para hablar aprende a callar (pp. 31-2)

Fijémonos en un solo verso: *Simiente no miente*. Al nivel más inmediato es como decir “La semilla no miente”. Pero en seguida esta misma serie de sílabas se reorganizan y nos da la frase hipotética: “Si (la semilla) miente, no miente”. Y al fin nos da: “(la semilla) *Sí* miente, (la semilla) *no* miente.” La frase



entera entonces sería: “La semilla no miente, pero (o porque) si miente, no miente (no es mentira) porque en realidad podemos afirmar que la semilla sí miente y no miente a la vez.

*Salamandra* y *La estación violenta* también confirman otro interés del poeta: entre los mejores poemas (“Piedra de sol”, “Viento entero”) hay varios de ambiciosa extensión: el poema-crítico tiende hacia lo épico.

*Los signos en rotación* prosifica estas preocupaciones. El significado de un poema reside en la búsqueda de lo significativo, y Paz diría que es precisamente esta búsqueda la que caracteriza la mejor poesía contemporánea y que es a su vez resultado de la desintegración del cosmos cristiano que habitaban nuestros antepasados. Ninguna imagen satisfactoria ha venido a reemplazar esta antigua imagen coherente de la realidad. En su lugar encontramos una visión tecnológica que representa ausencia de lo coherente. La tecnología opera sobre la realidad pero no la refleja, no da imagen. Así, el poema de esta realidad fragmentada será fragmentario también, el lenguaje en movimiento, los signos en rotación. El nuevo poema crea y refleja una imagen de la realidad a la vez que critica a ésta y a aquélla. Si la *Divina Commedia* es el poema épico cristiano, la épica propia de nuestro tiempo será una imagen en movimiento, crítica en vez de pura celebración.

¿Existe ya el poema crítico-épico? Según Paz, Mallarmé nos da el modelo con *Un coup de dès* (1897). Este poema anuncia una nueva poesía e inventa un nuevo espacio en el cual se desarrollará. Por ejemplo, la sucesión lineal se abre, y la disposición tipográfica apoya y refleja con precisión las discontinuidades del pensar poético. Además, como indica Paz, “La noción de poema crítico entraña la de una lectura”.

Vamos a ver cómo Paz ha llegado a esta posición. Al estudiar en *El arco y la lira* la relación entre el poema y el lector, Paz toma como punto de partida la analogía que cree ver entre poema y rito. La participación del lector en el poema no llega a ser más que una afirmación hipotética. El poema de por sí no refleja la presencia de un lector. En contraste, los poemas de *Salamandra* (que apuntan ya hacia el pleno poema-crítico) incorporan, como vimos en nuestro ejemplo, múltiples lecturas posibles; es decir, el lector empieza a aparecer en el poema.

En los ensayos de *Corriente alterna* Paz no se pregunta cómo es sino cómo puede y debe ser la participación del lector en la continua creación del poema. Actualmente Paz cree ver en la poesía la desaparición de distancia entre rito y poema. Por ejemplo, el lector es ahora un momento necesario en la creación (y de no re-creación) de la obra como lo fue el juglar y lo es hoy el músico de la

India. Lo vemos hasta en la prosa de *Corriente alterna*; en la yuxtaposición de textos fragmentarios cuyo sentido depende de nuestra participación activa.

*Blanco*, abarca todos los recursos y todas las preocupaciones que venimos considerando. Aspira a ser nada menos que la épica de un instante de la realidad que experimentamos y así refleja el movimiento dialéctico que existe entre cuerpo y mente, materia y espíritu: es a la vez un poema erótico en cuatro partes que se organizan alrededor de los cuatro elementos tradicionales, y un poema cognoscitivo cuyas cuatro etapas son: la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento. El espacio en que se desarrolla el poema es un lenguaje espiral que va desde el nacimiento de la palabra hasta su resolución en el silencio.

En cuanto a técnica, éste es el poema más sofisticado en la obra de Paz hasta ahora. Aquí se integran y perfeccionan los procedimientos estilísticos y estructurales que aparecen en *La estación violenta* y *Salamandra*. Pensando en el ejemplo que ya hemos visto, “La palabra dicha”, miremos la primera hoja-pliego de *Blanco*.

el comienzo		
	el cimiento	
la simiente		
	latente	
la palabra en la punta de la lengua		
inaudita		inaudible
	impar	
grávida		nula
	sin edad	
la enterrada con los ojos abiertos		
inocente		promiscua
	la palabra	
sin nombre		sin habla

Lo que en “La palabra dicha” parece juego artificioso y algo arbitrario, aquí apunta hacia un significado que va más allá del juego hasta convertirse en solemne movimiento genesíaco. No son las dificultades verbales las que atraen nuestra atención sino la profundidad connotativa del momento mismo que presenciamos y en el cual estamos.

*University of California,  
Santa Cruz*

RUTH NEEDLEMAN

## *Blanco* de Octavio Paz: Una Mística Espacialista

El poema *Blanco*<sup>1</sup> de Octavio Paz es una obra compleja, porque el mundo moderno lo es, y *Blanco* es la toma de conciencia de un hombre moderno que ha buscado el sentido de la existencia y ha encontrado que el ser es “algo más que tránsito”.

Refiriéndose al realismo de la poesía hispánica de mediados del siglo xx, Juan Ramón Jiménez notó la existencia de dos generaciones poéticas “encuadradas en la limitación del realismo mayor”, en opinión, uno de tantos “virtuosismos asfixiantes”; y de otras generaciones más jóvenes que seguían un camino mucho más real por estar esta realidad “integrada en lo espiritual”, por ser una realidad que no excluía “un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada; conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito”.<sup>2</sup> Octavio Paz es hoy el más alto exponente de esas generaciones jóvenes, su poesía trasciende las obvias estructuras de la realidad, las de fácil manejo y comprensión. En *Blanco*, Octavio Paz se enfrenta de lleno con sus circunstancias valiéndose de todos los recursos de su amplio alcance intelectual. De este hecho procede la complejidad del poema.

---

<sup>1</sup> 1a. ed., México, Editorial Joaquín Mortiz; 2a. ed., Octavio Paz, “Blanco”, *Ladera este* (1962-1968), México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969. pp. 143-169. (En la 1a. ed. el poema aparece en una sola página corrida, que se va desdoblado según avanza la lectura, y está impreso en tres tipos de letra en dos colores: negro y rojo. La 2a. ed. reproduce sólo parcialmente estas características del poema: impreso a la manera corriente en páginas numeradas, aparece sin embargo en la misma posición que en la edición original, como para leerse al desdoblar la página en vez de pasarla; conserva, además, los tres tipos de letra pero no la impresión en rojo). En este trabajo nos referimos a las características del poema en la 1a. ed.; pero para facilitar la identificación de las partes comentadas, damos el número de la página de la 2a. ed., la de *Ladera este*.

<sup>2</sup> J.R.J., “Notas” a *Animal de fondo*, Buenos Aires. Editorial Pleamar, 1949, p. 120.

En *Blanco* se enlazan las más destacadas corrientes del pensamiento contemporáneo. La inclinación de Paz hacia el pensamiento oriental está en toda su obra, sin usurpar lo que es su genuino patrimonio, lo hispánico. En una valoración crítica de su obra más reciente, Emir Rodríguez Monegal explica en qué consiste ese apoyo del poeta en el pensamiento oriental: “Allí ha encontrado Paz la clave para disipar las contradicciones; un sistema que permite aceptar la existencia del Otro y, la disolución del Yo; una religión que instaura lo divino y no mi Dios como centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del ‘progreso’ y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria.. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico) encuentra en el pensamiento y la experiencia oriental un apoyo solar”.<sup>3</sup>

Lo oriental es evidente en *Blanco*. El poema se desarrolla en ciclos de ritmo cuaternario, como el tiempo cósmico en el hinduismo.<sup>4</sup> En *El arco y la lira* Octavio Paz nos dice: “La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador”.<sup>5</sup> *Blanco* representa la inmersión en ese tiempo total de la poesía, “tiempo puro” del autor, “inmersión en las aguas originales de la existencia” (Ibid). *Blanco* se crea y se recrea a sí mismo, el lector puede leerlo: 1) en su totalidad, 2) como aparece en la columna del centro, 3) como aparece en la columna de la derecha, y 4) como aparece en la columna de la izquierda. Estas partes tienen también un orden cuaternario. En las notas al poema (*Ladera este*, p. 145) nos explica el autor: 1) que la columna del centro “es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio... pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul”; 2) que la columna de la izquierda “es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales”; 3) que el poema de la columna izquierda es su contrapunto y está compuesto “de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento”; y 4) que “cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse. .. como un solo texto: cuatro poemas independientes”.

Otra evidencia del apoyo de Paz en el pensamiento oriental está en su comparación del poema con un rollo de pinturas y emblemas tántricos, y en su

---

<sup>3</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Octavio Paz: Crítica y poesía”, *Nuevo Mundo* Núm. 21, marzo 1968, pág. 62.

<sup>4</sup> Dice Miguel Benzo en *Teología para universitarios*: “En el hinduismo, el tiempo cósmico se desarrolla en inmensos ciclos con un ritmo de creciente: cuatro, tres, dos, uno” (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, p. 352).

<sup>5</sup> 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 26.

distribución de las distintas partes “como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala” (Ibid). Pero el poeta se vale del mandala porque ésta es la imagen de los aspectos dualísticos de la diferencia y unificación, de la variedad y unidad, tema importante de *Blanco*. La cita del *Hevajra Tantra* antepuesta al poema tiene también que ver con ese tema. La otra cita, de Mallarmé, indica el apoyo de Paz en el pensamiento occidental; aún sin ella, el lector de *Blanco* piensa inmediatamente en “Un coup de dés” del gran poeta francés. La importancia que Paz le atribuye a esta obra consta en “Los signos en rotación”, y Ramón Xirau la menciona en su comentario de *Blanco*: “De la posibilidad de lectura múltiple hay antecedentes inmediatos en John Cage, Pound, Joyce, Mallarmé y antecedentes mediatos en Góngora, la poesía post-clásica (Alejandría y Bizancio) y varias formas de la poesía –también de la pintura– de Oriente. De la posibilidad de una lectura rítmica, donde los silencios cuentan tanto como las palabras, el antecedente más claro debe encontrarse en *Igutur* y *Un coup de dés*”.<sup>7</sup> El mismo Paz nos orienta hacia otro de los autores nombrados por Xirau, debido a su poema “Lectura de John Cage” (*Ladera este*, pp. 80-84).

Acercarse a *Blanco* a través de sus antecedentes sería, no ya una interminable labor de erudición, sino una injusticia al poeta que es Paz, porque cualquiera que sean sus antecedentes, se trata de una obra de creación, directamente relacionada con la mejor poesía del siglo xx en lengua española. *Blanco* es sobre todo, un gran poema castizo; como en la gran poesía lírica, su palabra es ingrávida, diáfana, bella, totalmente desprovista de prosaísmos, y el sentimiento del poeta es mexicano. Octavio Paz se sabe hijo de una tierra conquistada, “polvo” de antiguos “lodos”, “río de sangre”, “río de historias / de sangre”:

Castillos de arena, naipes rotos  
Y el jeroglífico (aguas y brasa)  
En el pecho de México caído.  
Polvo soy de aquellos lodos.  
Río de sangre,  
Río de historias  
De sangre, (151-152).

No importa en qué pensamiento se apoye el poeta, su arte es esencialmente hispánico.

<sup>6</sup> En *El arco y la lira*, pp. 270-276.

<sup>7</sup> “‘Blanco’ por Ramón Xirau”, *Diálogos*, El colegio de México, Núm. 20, marzo-abril 1968, p. 29.

La nota más profunda de la poesía hispánica de este siglo es la búsqueda de la divinidad por otros caminos que los de la ortodoxia. “Dios ha desaparecido de nuestras perspectivas vitales –nos dice Paz– y las nociones de objeto, substancia y causa han entrado en crisis” (*El arca y la lira*, p. 161). El concepto de Dios, puesto en duda por las ideas positivistas de a fines del siglo XIX, cambia la visión artística del mundo; estos cambios aparecen en la poesía hispánica de a fines de ese siglo y de a principios del XX; en la obra de los modernistas. En la poesía de Rubén Darío está encarnada con excelencia la nueva sensibilidad. Darío quiere ser uno con el cosmos y de ese afán deriva su poesía. Octavio Paz, que por afinidad lo ha calado muy a fondo en “El caracol y la sirena”, una de las valoraciones más perspicaces de la obra del nicaragüense, ve en la producción poética de éste una nostalgia de la unidad cósmica y en su ritmo, una visión rítmica del universo.<sup>8</sup> Pedro Salinas, ese otro gran crítico dariano, considera que la convivencia con el resto del Universo es un clima “necesitado por lo erótico” y que el afán erótico es el gran principio que mueve toda la obra de Darío.<sup>9</sup> Pese a su particular modo de ver, ambos críticos concuerdan en que Darío busca la trascendencia a través de su obra.

El que Darío haya o no haya tenido conciencia del ser dividido no importa tanto como el hecho de que en toda su obra aparece esa necesidad de reintegrarse a la Unidad. Este afán de Darío es aparente en el resto de la poesía modernista; por este afán, lo erótico hace en ella un papel muy importante y el papel de la mujer en, la poesía cambia al convertirse en un vehículo de trascendencia. El poeta modernista anticipa una posible unión con el cosmos a través de la unión carnal; al mismo tiempo, el espacio, como representativo del cosmos y contenedor del ser, adquiere una importancia trascendental. El punto culminante de esta nueva conciencia del erotismo y del espacio (nueva en la poesía de lengua española), está en la obra de Juan Ramón Jiménez, poeta modernista de lo erótico purgado. Su poema *Espacio*, que según opinión de Paz, “es uno de los momentos de la conciencia poética moderna” (*El arco y la lira*, p. 95), anticipa una posible unidad con el cosmos que se realiza en *Animal de fondo*, poesía de la reintegración del ser a la Unidad. En esta obra, Juan Ramón lleva la poesía española del siglo XX a su más alto punto de trascendencia.

Como Darío y Jiménez, Octavio Paz siente la nostalgia de la Unidad, y como ellos, la busca en la poesía. Más profundo en su expresión que Darío, Paz logra transformar en palabra la angustia de la búsqueda y el éxtasis del encuentro, convirtiéndolos en una experiencia religiosa personal comparable a

<sup>8</sup> En *Cuadrivio México*, Editorial Joaquín Mortiz, 1965, pp. 28 y 29.

<sup>9</sup> *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires. Editorial Losada, 1948, p. 72.

la de un verdadero místico. *Blanco* es el poema de la experiencia místico-poética de Octavio Paz, como *Animal de fondo* lo es de la experiencia místico-poética de Jiménez; pero esta última no es un poema, sino varios, y no representa todos los aspectos de la vía mística del poeta, sino el encuentro, la unión. Para recrear la vía mística juanramoniana habría que recrear su vida y su obra. A Octavio Paz le cabe el privilegio de hacer partícipe al lector de *Blanco* de su experiencia mística total, porque *Blanco* es el poema de la experiencia mística del lenguaje, y como el lenguaje es propiedad común, el lector puede recrear la experiencia. Si como dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, el poema o la obra de arte es significación (p. 21) y la palabra poética es el puente que lleva a otra orilla (p. 22), el lector de *Blanco* ha de poder trascender ese mundo o realidad creada en el poema a través del lenguaje.

El mejor guía para la lectura de *Blanco* es el propio autor, quien nos dice en las notas a la primera y segunda edición cómo leerlo, cuál es el posible significado del título y cuáles son los temas. En la segunda edición (en *Ladera este*), Paz explica el valor del espacio como componente del poema. Al lector le toca recrearlo en su totalidad.

La característica más saliente de *Blanco* es la peculiar utilización del espacio, es decir, de la página que contiene el poema. El espacio en *Blanco* es el puente que une a los contrarios porque contiene el lenguaje y el silencio. El lenguaje, por definición del mismo Paz, es una representación del Universo. En *El arco y la lira* nos dice. “El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración” (p. 51). Simbólicamente, el Universo está representado en *Blanco* por los “cuatro momentos” del poema que corresponden a los cuatro elementos tradicionales: el aire, el fuego, el agua y la tierra, aunque no en ese orden; y por el poema erótico de la columna izquierda que tiene que ver con el hombre y la mujer (tampoco en ese orden). *Blanco* contiene un quinto elemento, algo como el *espíritu o quintaesencia* del universo: las “cuatro variaciones” sobre las facultades cognoscitivas del ser que le permiten establecer relación directa con su universo: la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento. A través de todas estas partes que constituyen columnas a la derecha y a la izquierda de la página, está la columna del centro, que según el autor “es un poema cuyo terna es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo ‘en blanco’ a lo blanco –al blanco)” (*Ladera este*, p. 145). Es decir, del desconocimiento al conocimiento, meta del poeta.

La forma del poema, o sea, su arreglo en la página, está cargado de significado; el espacio constituye una característica esencial, por ser lo que le





Bajo la piel de la penumbra  
Late una lámpara. (148)

Los componentes de la palabra arden a punto de transubstanciarse:

Cáliz de consonantes y vocales  
Incendiadas. (149)

En esta parte del poema aparece el elemento necesario para su transformación: el fuego. “No hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual”, ha dicho el mismo Paz en “El caracol y la sirena” (*Cuadrivio*, p. 46). El poema se separa en dos columnas, en la de la izquierda hace su aparición la mujer, el “pan divino” de Darío, “Pan Grial Ascuá” en el poema de Paz (p. 150). En *El arco y la lira* nos dice: “La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros” (p. 135); “el amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser” (p. 134). En *Blanco*, la mujer hace su aparición entre las llamas; como el fuego, es elemento necesario para la transformación:

*Muchacha*  
tú ríes –desnuda  
en los jardines de la llama (150)

El contrapunto de estos versos tiene que ver con las sensaciones:

*los sentidos se abren*  
en la noche magnética (150).

En la mística, al principio de la vía purgativa, el penitente trata de alejar los sentidos de las cosas; el poeta, hombre moderno, en su vía mística se acerca más a ellas, pero no es menor su voluntad. Las dos columnas del poema, quedan unidas en un solo verso, simbólico del fuego de una pasión que redime: “La pasión de la brasa compasiva” y después de un silencio (página en blanco), al ritmo del espacio que produce el poema, volvemos a presenciar al poeta en su vía purgativa: el fuego interior le consume, su lenguaje “es rojo y se angosta / entre sableras llameantes” (151). El poeta sufre: es “polvo”, “río de sangre”, “río seco”, “boca de manantial / amordazada” (151-152). El testimonio más directo de su purgación está en los versos:

El lenguaje  
Es una expiación, (152).

El poema llega de nuevo al silencio y reaparece separado: en la columna de la izquierda, continuación del tema erótico, aparece de nuevo la mujer. En la columna de la derecha el poeta ha pasado de la sensación a la percepción o idea. En el poema erótico se inicia una unión amorosa entre el hombre y la mujer:

*entrar en mi  
al entrar en tu cuerpo (154)*

y al mismo tiempo que el poeta entra en el cuerpo de la amada presenciamos el engendro de la idea (percepción) en el poema de la columna derecha:

*es mi creación esto que veo  
la percepción es concepción (154)*

Nadie mejor que el autor para servirnos de puente en la recreación de esta parte de su poema; volvemos a referirnos a *El arco y la lira*, cuya poética está encarnada en *Blanco*:

Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto es esta posibilidad que tiene de ser 'otro'. Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que posee para hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si damos el salto mortal, es decir, si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en lo 'otro'. Ahí, en pleno salto, el hombre, suspendido en el abismo, entre el esto y aquello, por un instante fulgurante es esto y aquello, lo que fue y lo que será, vida y muerte, en un serse que es un pleno ser, una plenitud presente. El hombre ya es todo lo que quería ser: roca, mujer, ave, los otros hombres y los otros seres. Es imagen, nupcias de los contrarios, poema diciéndose a sí mismo. Es, en fin, la imagen del hombre encarnado en el hombre (p. 180).

La voz del deseo es como la voz de la inspiración, ambas sacan al hombre de sí para perderse en lo otro. En *Blanco* presenciamos el salto del poeta para ser lo otro que lo completa: la amada y el poema.

El momento del poema erótico en que el poeta entra en el cuerpo de la amada, corresponde al elemento agua. La jerarquía de los elementos naturales en *Blanco* armoniza con la gradación mística del poeta: el fuego y el agua son

elementos de la vía purgativa en la que aún está el lenguaje; la combustión va acompañada de la sed y la sequía, pero la combustión purifica. Cuando el poeta, por la pasión erótica se lanza a ser y oye la voz de la inspiración que también le saca de sí, es como un agua que viniera a calmar su sed, a suplir la carencia. Al recrear de este modo este momento del poema, nos apoyamos en el mismo Paz: “El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo” (*El arco y la lira*, p. 162). Los “momentos” del poema que corresponden al agua (columna izquierda) y a la percepción (columna derecha), contienen imágenes fluidas, exaltadoras de esa plenitud: “ríos de tu cuerpo”, “río de los cuerpos”, “torrente de cinabrio sonámbulo”, “oleaje de las genealogías”, “agua sin pensamientos”, “país de agua despierta”, “río seminal de los mundos”, “el ojo que lo mira es otro río”, “agua de pensamientos”, “agua de verdad”, “verdad de agua” (154). Las columnas se unen en un solo verso simbólico de un agua que fluye y una idea que fluye:

La transparencia es todo lo que queda (154).

Al lanzarse fuera de sí, por el amor el ser ha salvado la nada y la muerte. En *El arco y la lira* dice el poeta, refiriéndose a ese ir al encuentro de la amada: “Ascendemos, disparados hacia arriba. Caemos, asidos a nosotros mismos, mientras fluyen y se pierden los nombres y las formas. Río abajo, río arriba, tu rostro huye. La presencia pierde pie, anegada en sí misma. Pierde cuerpo el cuerpo. El ser se precipita en la nada. El ser es la nada. La nada es el ser” (p. 152). Porque en la mujer, el ser que es el poeta, aflora y se hunde, se crea y se aniquila. “El amor desemboca en la muerte –dice Paz–, pero de esa muerte salimos al nacer” (*ibid.*, 153).

Alcanzada la *transparencia*, el poema regresa al silencio, hasta que volvemos a encontrar el lenguaje (columna del centro) en su vía purificativa atravesando la *noche oscura* de su alma. La esterilidad ha pasado de él al espacio que lo contiene: “La tierra es un lenguaje calcinado” (155); el sol “es injusto”, “la rabia es mineral”, “los colores / se obstinan” “el cielo se ennegrece”, “se levantan los arenales”, “mugén los árboles encadenados” (156). El poeta golpea cielo y tierra y entre tambores, centella y trueno, se abre la tierra, estallan las semillas y *verdea la palabra* (157) (subrayamos). Espacio en blanco. Silencio, y vuelven a aparecer los poemas sueltos, es decir, las dos columnas, que ya no lo son, debido a que se han juntado; pero lo son, debido a que la columna izquierda, que representa uno de los “momentos” del poema erótico, conserva

su identidad a través del color negro en que está impresa, y la columna de la derecha, que corresponde a la imaginación, conserva en la unión su color rojo. Este arreglo espacial es simbólico de la unión de los contrarios, del *volver a ser* logrado por el poeta en el momento anterior de ambas columnas o poemas, cuando pasó a ser *otro* (y uno) al volcarse hacia la mujer y al volcarse fuera de sí a la voz de la inspiración. “Ser es erotismo”, dice Paz en *El arco y la lira* (p. 180); y la inspiración es “volver a ser. Volver al Ser” (p. 181).

El “momento” del poema erótico, una vez juntadas las columnas, corresponde al elemento aire, simbólico del movimiento y libertad. La que está en libertad es la palabra salida de la tierra (*verde la palabra*) y no importa cómo se lea el poema, si como dos columnas o como un todo, su característica principal es el movimiento: “se desata se esparce”, “se levanta se erige”, “brilla se multiplica se niega”, “renace se escapa se persigue”, “girando girando” (158). Si nos atenemos a la parte izquierda del poema, presenciamos el acto erótico de la posesión, si nos atenemos a la parte derecha, vemos actuar a la imaginación. La mujer poseída es la imagen del mundo: el poema termina (o los poemas terminan) como en los demás casos, en un solo verso igualando a la mujer poseída y al mundo:

El mundo es tus imágenes (158).<sup>10</sup>

Estamos de lleno en la vía iluminativa del poeta y cuando pasamos del silencio del poema al lenguaje, lo vemos avanzando hacia las claridades. El amarillo y el encarnado, colores que simbolizan la sequía y la llama, van quedando atrás, estamos en el verde, color de la esperanza y atisbarnos el azul, color modernista de la trascendencia en el arte:

Del amarillo al rojo al verde,  
Peregrinación hacia las claridades,  
La palabra se asoma a remolinos  
Azules. (159)

Es el momento de la trascendencia, antesala de la Unidad. Dice el poeta:

---

<sup>10</sup> En la 2a. ed. de *Blanco, la de Ladera este*, en vez del mencionado verso: “El mundo es tus imágenes”, dice: “El mundo haz de tus imágenes (p. 158). Este verso diferente vuelve a aparecer hacia el final del poema en *Ladera este* (p. 169).

Translumbramiento:

No pienso, veo

–No lo que veo, (159-160)

y ve “los pensamientos”, “las precipitaciones de la música”, “el número cristalizado”, –un archipiélago de signos” (160). Dice el poeta:

No pienso, veo

–No lo que pienso, (160)

y ve “la cara en blanco del olvido” y “el resplandor de lo vacío” (160). “Aerofanía”, ha dicho el poeta, es decir: manifestación en el espacio, del espacio. Sus palabras son testimonio de esa *aerofanía*: “traslumbramiento”, “reflejos”, “claridad” “diáfana”, “resplandor”. El poeta ha penetrado *el espacio* (“el resplandor de lo vacío”) y se ha fundido con él. Esa es su trascendencia, hacerse uno con *el espacio*. Y sabemos que es *espacio* porque pierde su sombra; porque camina entre bosques impalpables, esculturas del viento; porque no hay límites, sino sinfines; porque sus pasos se disuelven; porque el espacio se desvanece en pensamientos impensados:

Pierdo mi sombra,

Avanzo

Entre los bosques impalpables,

Las esculturas rápidas del viento,

Los sinfines,

Desfiladeros afilados,

Avanzo,

Mis pasos

Se disuelven

En un espacio que se desvanece

En pensamiento que no pienso. (160-161)

La imaginación poética se cumple, ahora sólo le falta al entendimiento actuar sobre la imaginación. Vuelve a reinar el silencio.

Cuando regresa la palabra, las ya juntas columnas izquierda y derecha, juntas como el hombre unido a su *otredad*, vuelven a aparecer diferenciadas por sus respectivos colores: la columna negra de la izquierda es el “momento” del poema erótico que corresponde al elemento tierra, la columna roja es su contrapunto sobre el entendimiento. Presenciamos el comienzo de la vuelta del

poeta a sí mismo: “La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver. Caer: volver a ser. Hambre de vida: hambre de muerte... Extrañeza ante lo Otro: vuelta a uno mismo. Experiencia de la unidad e identidad final del ser” (*El arco y la lira*, p. 135). El *caer* de la mujer, expresado en la columna del poema erótico, ocurre en los ojos del poeta en el poema contrapunto del erótico, el del entendimiento:

caes de tu cuerpo a tu sombra *no allá sino en mis ojos* (162)

El *caer* de la mujer simboliza el caer del poeta. Por la mujer, que se reparte como el lenguaje, el poeta también se reparte; parte de ella ha pasado a ser su *otredad* y él ha pasado a ser parte de ella:

derramada en mi cuerpo  
tú me repartes como el lenguaje  
tú me repartes en tus partes (162)

Al caer, el poeta vuelve a su limitado espacio, la tierra, pero habiendo trascendido, ha adquirido experiencia de la Unidad: al lanzarse fuera de sí, no cayó en la nada sino que se fundió con el espacio y al completar el salto encontró la *otredad*. Por el espacio, o en el espacio, se funden los contrarios. El verso “espacio dios descuartizado” en el poema del entendimiento representa para el que lo recrea la unidad y diversidad de los cuatro elementos; de las cuatro facultades cognoscitivas; del poeta que llegó a ser dios al fundirse con el espacio y descuartizado al repartirse en partes en la *otredad* (“experiencia de la unidad e identidad final del ser”); y del poema, unidad descuartizada en la página, simbolizando en sí mismo la variedad y la unidad del ser y su universo. El verso “espacio es cuerpo signo pensamiento”, del mismo poema (el del entendimiento), significa para el lector que el espacio es cuerpo, porque es penetrado por otro cuerpo, el del hombre, que se funde con él, así como el cuerpo del hombre se funde con el de la mujer al entrar en ella; es signo, por representar la reconciliación de las entidades; es pensamiento, por ser revelación sin cuerpo y sin forma: “aerofanía”. Y si el poeta dice: “falo el pensar y vulva la palabra” es porque el pensamiento también se lanza fuera de sí para entrar en la palabra y producir el lenguaje.

Las unidas columnas de *Blanca* se separan después de este momento y en cada una ocurre una sinestesia, símbolo de la fusión del hombre con su universo. En el poema erótico, la mujer es: “contemplada por mis oídos”, “olida por mis



Blanco encarna una nueva actitud ante la realidad, una creencia en una Unidad posible, una aceptación de los contrarios y por ende de la vida y de la muerte, una afirmación en la intemporalidad del ser (la del espíritu), perdida al abandonar el hombre a Dios como centro de sus creencias. En *Blanco*, simbólicamente, el hombre se convierte, como el poema, en *creatura* del espacio, del no-tiempo.

*Blanco* ofrece al lector innumerables posibilidades de recreación. Pudiéramos recrear, por ejemplo, los aspectos místicos del lenguaje: sus antítesis, sus éxtasis contemplativos, su simbolismo; o pudiéramos acercarnos al poema como representativo de una raza, de una tradición, ya que aún rebasando límites de raza y cultura, conserva las características distintivas que le hacen ser, inequívocamente, producto de la raza y la cultura del autor.

Desde la perspectiva en que hemos recreado el poema, lo consideramos continuidad de la mejor poesía en español del siglo xx, porque el “hambre de espacio” de Darío queda saciada y porque la concepción poética del hombre como un “animal de fondo de aire (sobre tierra)” de Juan Ramón, queda reafirmada. Como en la poesía de Juan Ramón, el dios del poeta, que es su blanco, su meta, está también en ese fondo de aire y en esa luz<sup>12</sup> que es fusión de todos los colores que en Blanco simbolizan la mística búsqueda.

En relación a la gran poesía hispánica de este siglo, *Blanco* significa también una ruptura, porque deja de ser un poema lineal y se recrea sobre él mismo; porque el espacio de por sí tiene significado trascendental, tanto en la forma como en el fondo del poema; porque lo en blanco y el silencio no constituyen vacíos. La nada de Paz ha dejado de ser la nada, Paz ha encontrado que el más allá tiene un significado positivo. *Blanco* pasará a ser una de las creaciones poéticas más duraderas de nuestra lengua.

GRACIELA PALAU DE NEMES

*University of Maryland*

---

<sup>12</sup> Ver el poema “Soy animal de fondo” en *Animal de fondo*, p. 110.



## *Topoemas: la Paradoja Suspendida*

LA poesía de Octavio Paz de los últimos años demuestra una tendencia nueva para este poeta, una exploración de la poesía en términos relativos a su extensión en el espacio además de su existencia en el tiempo. Se puede insistir, como lo han hecho varios críticos, en que el hablar de la “forma espacial” en la literatura es una pura metáfora,<sup>1</sup> y en la mayoría de los casos tendrán mucha razón. Pero es indudable que un poema como “Blanco” (1966) se impone como meta el evadir la experiencia puramente temporal de la creación literaria. En maneras distintas pero análogas los *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1968) ejercen sobre nuestra perceptividad un efecto parecido al de la pintura, es decir producen una intuición directa de la obra como objeto visual. “Blanco” es un poema largo y por lo tanto el efecto temporal es imprescindible. Pero el poeta procede, como es sabido, con una técnica parecida a la de los rollos tántricos: el lector crea el poema al mismo tiempo en el espacio como lo lee en el tiempo-el poema aparece, desarrollado por el lector, en el mismo momento de ser re-creado por la lectura. Además de esto, los elementos del poema se ofrecen espacialmente a varias posibilidades, o como dice Paz, “están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...”<sup>2</sup> El lector puede escoger su experiencia del poema según su manera de arreglar las partes que lo componen. Si el poema representa un momento de tiempo suspendido y fijado para nuestra atención, también representa un conjunto de signos y colores capaz de hacer la misma impresión visual que las artes plásticas.

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford, 1967), pp. 52 *passim*.

<sup>2</sup> Octavio Paz, nota introductoria a “Blanco” (México, 1967). Véase *Ladera este* (México 1969), p. 145.

Los *Discos visuales* añaden a esta fórmula el elemento de movimiento, puesto que se necesita la acción voluntaria y mecánica del lector para poner el poema en movimiento, es decir en existencia. Se puede decir que estamos lógicamente un paso más allá que “Blanco”, donde por supuesto si el lector no desarrolla el poema, éste deja de existir. Pero en los Discos el movimiento es circular y el poema ha dejado completamente de corresponder a una, lectura lineal –las palabras escritas en los discos inferiores aparecen en las ventanas de los discos superiores fragmento por fragmenta, mientras que la forma de las ventanas o aberturas y los colores del disco corresponden al sentido del poema que se está re-creando por el esfuerzo activo del lector. Si en “Blanco” el efecto total es de un rito de la experiencia humana que sale del silencio y de la vacuidad y que se resuelve finalmente en la suspensión muda del acto erótico, los *Discos* se presentan como un “juego y ceremonia o ceremonia que a la vez es un juego”, un desafío, más bien, a la pasividad habitual del lector. Si el poema es a la vez *Logos* (lo que significa) y *Poiema* (lo que es)<sup>3</sup> se podría decir que los *Discos* sacrifican la palabra (*Logos*) al objeto de arte (*Poiema*). Lo cual no implica una condenación del sacrificio, puesto que es imposible equilibrar lo perdido con lo ganado en cuestiones de arte. Mi propósito ha sido solamente establecer un punto de partida para la discusión del tercer experimento en la poesía espacial, es decir *Topoemas*.

Porque *Topoemas* equilibra con virtuosidad los elementos *Logos* y *Poiema*, y es además el punto rulinante de los esfuerzos de las últimas poesías de Paz para reconciliar los contrarios en el recurso literario de la paradoja. Es posible considerar el conjunto de la obra poética de Paz como un proceso de purificación de su lucha visionaria cota la diferenciación en la cual nuestras limitaciones humanas nos aprisionan. Para Paz la poesía es un modo de traspasar estas limitaciones –la actividad poética y finalmente el poema sobre la página representan una resolución parcial y nunca final de los conflictos del hombre, con su ser fragmentado y su anhelo de totalidad. En el amor el hombre se completa y se hace otro, ensancha su existencia y también se realiza, incorporando en sí el principio femenino, su contrario y su complemento. El artista visionario, para expresar la experiencia primordial que comparte,<sup>4</sup> tiene recurso al mundo de los mitos donde los símbolos arcaicos y arquetípicos han dado desde tiempo inmemorial forma palpable a los impulsos más básicos del hombre. Paz ha

---

<sup>3</sup> Según la definición de C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism* (Cambridge, 1965), p. 130.

<sup>4</sup> Como lo designa C. G. Jung, “Psychology and Literature”, *Modern Man in Search of a Soul* (New York, 1969), p. 164.

explorado los mitos de México, del mundo greco-romano y del Oriente en sus esfuerzos para comunicar las experiencias más profundas de su alma.

El surrealismo da otra forma a este deseo del hombre de reconciliar los contrarios que limitan su existencia. Los surrealistas tenían el propósito de unificar las dos partes de la psique, la consciente y la subconsciente, para así llegar a una integración de todos los recursos de la mente humana. El mundo de los sueños recibe una categoría igualmente importante como el mundo que habitamos despiertos, y todos los recursos aparentemente artificiosos como la escritura automática o la dislocación deliberada de la imagen tienden hacia este ideal de totalidad psíquica. También Paz utilizó las técnicas surrealistas, sobre todo en *Salamandra*, para perseguir la visión unitiva de su ser y del Ser total de que se siente parte. Como lo dice él mismo "...nos sentimos no como un yo aislado... sino como una parte del todo, una palpitación en la respiración universal..."<sup>5</sup>

Pero la expresión de este sentimiento y de los esfuerzos de la personalidad que lo busca y lo encuentra a veces con dificultad llevan al poeta hacia un estilo más purificado en los últimos años. *Ladera este* (1969) demuestra a la vez el empleo lingüístico de la paradoja y también una exploración de la metafísica oriental, sobre todo del budismo madhyamika. En los Sutras Mahayana y Prajnaparamita, como en los kloans del budismo Zen, a fuerza de contradicciones y de enigmas aparentemente inexplicables, la mente aprende a traspasar los límites del lenguaje discursivo y a acercarse a la verdadera unidad de donde emana todo lo creado. Paz nunca abandona el mundo humano y estético por el mundo puramente espiritual de la metafísica religiosa, pero incorpora en su mundo intuiciones e intimaciones de éste. Explora el concepto de sunyata, la vacuidad absoluta en que se resuelve la aparente dualidad de samsara ("el ciclo del deseo ignorante de sí y de sus reencarnaciones") y de nirvana ("la beatitud indefinible excepto por la negación").<sup>6</sup> Ve en el amor erótico un camino hacia la iluminación análogo al de la doctrina tántrica que santifica la unión sexual como la "conjunción de karuna (la Pasión) y paajtaa (la sabiduría)".<sup>7</sup> Y para acercarse a lo inefable, para fijar en lenguaje discursivo la sencillez primaria de su visión el poeta llega finalmente a la expresión paradójica que establece la conexión formal entre la trascendencia estética y la mística, sea cristiana u oriental.

---

<sup>5</sup> Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México, 1969), p. 125.

<sup>6</sup> Ambas definiciones son de Paz. Véase *Ladera este*, p. 179.

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Ladera este*, p. 181.

No es éste el sitio para una discusión de la paradoja en *Ladera este*. Quiero simplemente avanzar la hipótesis que *Topoemas* es el último paso (hasta ahora, sea dicho) por este camino de purificación estilística que es la obra total de Octavio Paz. Porque el topoema permite la presentación de una idea paradójica visual e instantáneamente. Los conceptos contradictorios que en conjunto forman la idea unitiva de la paradoja se registran primero visualmente en la perceptividad del lector. “Topoema” significa, según Paz, “topos + poema” y lo concibe como “poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva”. (Comentario a *Topoemas*). El topoema, pues, tiene afinidades con la poesía concreta en tanto que el arreglo tipográfico de los signos sobre la página lleva formalmente la significación del contenido, y también con los libros emblemáticos de la época barroca cuyo impacto inicial era también pictórico. En su Comentario Paz designa estos topoemas como “un homenaje implícito” a una lista de poetas que establece inmediatamente el matrimonio de lo visual y lo conceptual: “a José Juan Tablada; a Matsúo Basho y a sus discípulos y sucesores... a los poetas y calígrafos chinos... a Apollinaire, Arp y cummings; y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres* e *Invenção*. Volviendo a la terminología de C. S. Lewis, en el caso del topoema como de la poesía concreta y del emblema, se puede decir que el *Poiema*, lo que se hace, llega primero a la sensibilidad del lector; el *Logos*, lo que se significa, llega después. Pero no por eso sufre ni pierde su parte legítima en la simbiosis de estos dos que es la obra de arte literaria.

Hay seis topoemas y solamente el primero tiene un énfasis más bien decorativo que conceptual. Este es la “Palma del viajero” y es, como dice Paz en su Comentario, “una imagen descriptiva”, puesto que la forma (una palma hecha por las letras del título) y el contenido se contienen y se limitan. Los demás topoemas tienen otra dimensión, y su forma nos lleva al contenido que amplifica y complica el primer efecto visual. “Parábola del movimiento” es en sí una paradoja, “fijeza en movimiento”, compuesta de palabras que implican la movilidad pero que están inmovilizadas sobre la página en orden quizás arbitrario, pero congelado para siempre. 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. La condición humana existencial –un ritmo vital pero arbitrariamente controlado por no se sabe qué impulso creador. Paz compara este ritmo con el capítulo 56 de *Rayuela*, que intensifica la idea de movimiento implícito en la palabra misma, con todas las contradicciones metafísicas y lógicas que esto implica.

El tercer topoema tiene por título el nombre de Nagarjuna, el sabio del siglo II A. D. que formuló o por lo menos promulgó la doctrina del budismo madhyamika. El topoema es un ejemplo de prasanga, “el arte de extraer la ‘consecuencia necesaria’ de nuestras imprudentes afirmaciones y negaciones”. (Comentario a *Topoemas*). Para dar forma visual a la esencia de la doctrina de Nagarjuna, cuya innovación consistió en su interpretación de sunyata, Paz escribe la palabra “niego” horizontalmente sobre la página y la repite horizontalmente por debajo, dividida aquí en sus partes componentes, “ni ego”. De este modo el yo empírico que implica la primera negación (sea de samsara o de nirvana) también se niega. Esta nos lleva al problema central de todo misticismo: la experiencia trascendental por definición lleva la psique por encima de toda identidad de sí misma, y por lo tanto niega toda posible “experiencia”. Como lo explica Paz en su nota al poema “Sunyata” en *Ladera este*, “la proposición que niega la realidad también se disuelve y así la negación del mundo por la crítica es asimismo su recuperación”. El punto a donde se llega no es la nada, que es también una negación, sino la vacuidad, sunyata, que contiene en sí toda aparente dualidad y que resuelve toda paradoja.

La complejidad conceptual y la economía formal de los topoemas se aparenta ya en el contraste entre su brevedad y el aparato amorfo de cualquier intento de explicación. De los tres que quedan los números cuatro y seis son tan significativos como “Nagarjuna”, y el número cinco menos metafísico, quizás, pero aún más llamativo. “Monumento reversible” (el número cinco) se extiende en la forma de una pirámide del centro de la página hacia arriba y hacia abajo. Los nombres de los elementos naturales, aire, agua, fuego, etc., forman los escalones de cada pirámide, y reflejan, según el Comentario, no solamente la forma sino la cosmología común a las civilizaciones muy separadas geográficamente de Asia y Mesoamérica que dejaron monumentos de esta forma. Pero hay palabras escritas sobre la línea base de cada pirámide. Mirando la página normalmente se lee “monumento reversible”, pero al invertir la hoja se lee “Al tiempo irreversible”, y la ironía de concepción se hace evidente.

El cuarto topoema se llama “Ideograma de libertad”, y ofrece otro contraste radical entre la sencillez de su forma y la complejidad de su contenido. La página tiene tres palabras: “Sino” en el nivel superior, “No” y “Si” más abajo, las dos últimas unidas a sus contrarias en la palabra “Sino”. Es decir que el concepto “sino” en su significado de “destino” o “fatalidad” está dividido en la paradoja de sus dos mitades con los actos de negación y afirmación que éstas implican. Pero Paz añade a esto “sino” como derivación semiculta de *signum*,

es decir un duplicado de *signo*, de manera que la constelación gráfica es también la constelación literal. Es una ironía verbal y metafísica al mismo tiempo.

El último topoema, “Cifra”, también ofrece varios niveles de interpretación. La primera impresión es visual, la de un círculo, un cero en efecto, hecho por la radiación de varias palabras de un centro común. El círculo por sí lleva múltiples connotaciones metafísicas y ocultas, connotaciones reforzadas por las palabras que componen el círculo del topoema —“Cifra como Calma como Cero como Colmo como Cifra”, y volvemos al principio otra vez. El topoema comunica evidentemente una experiencia espiritual de totalidad y de tranquila plenitud. Esta comunicación gana, sin embargo, por la asimilación del Comentario del Señor Paz. Aquí se aprende que “cifra” viene del árabe *sifr* (cero, vacío), que es la palabra sánscrita *sunya*, lo cual añade una dimensión intelectual a la intuición estético-espiritual comunicada por la obra misma. También observa el poeta que los contrarios “Colmo Calma” se pueden sustituir por cualquier otras palabras que tengan “más de seis letras y no menos de cuatro, comiencen con c y entablen entre ellas una relación análoga a la del texto...” 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.

*Topoemas* se puede considerar, pues, como la última manifestación de una tendencia progresiva que ha llevado al poeta desde la sencilla dialéctica (sobre todo del amor) de los primeros poemas, por la integración surrealista de la psique consciente y subconsciente hasta las expresiones metafísicas de sus últimos poemas donde la paradoja ocupa una posición tan importante. Los topoemas son en efecto la resolución visual de la paradoja verbal y conceptual. La primera impresión que dan es la de un arte espacial y gráfica, pero la inteligencia reflexiva los considera y los absorbe en un proceso que realza la total experiencia del poema individual. Estos “recursos contra el discurso”, como los llama Paz en el Comentario, nos llevan hasta el punto donde el poder de la palabra tiene que rendirse al silencio. Habrá que ver en qué dirección el poeta se aventura después del enorme atrevimiento de estos poemas depurados y poderosos.

RACHEL PHILLIPS

*Vassar College*

## Evolución de un Poema: TRES VERSIONES DE “BAJO TU CLARA SOMBRA”

EN la advertencia que aparece como introducción a *Libertad bajo palabra* (México, 1960), Octavio Paz explica que en esta antología varios poemas “aparecen en versiones (orregidas”); y en la segunda edición de esta antología (1968) el autor repite: “corregí unos cuantos poen)as”. Lo que no explica en ninguno de los dos casos es la extensión de estas “correcciones”, por lo menos en cuanto a las primeras composiciones. No se ha estudiado hasta la fecha el proceso de depuración en la poesía de Octavio Paz, pero es muy obvio que la forma de muchos poemas sufre profundas alteraciones con el transcurso del tiempo.

Los cambios o “correcciones” que Paz va haciendo en estos poemas reflejan el esfuerzo constante de disciplinar e intensificar la expresión poética. Con el paso del tiempo, el sentido crítico del poeta es más exigente: desaparecen no sólo versos y estrofas, sino largos segmentos de ciertos poemas, sobre todo los que versan sobre el tema erótico. El poeta suprime o condensa inás del veinte por ciento del poema “Bajo tu clara sombra” en la edición de 1960, dejando un pocina de 319 versos, de 416 que tenía el original. En 1968 este mismo poema aparece reducido a 148 versos. Aún inás severo es el destino ., de “Raíz del hombre”, que entre 1937 y 1968 va de 541 a 232 y luego a 55 versos, perdiendo en el camino casi el noventa por ciento de su extensión. “Entre la piedra y la flor”, también de 1937 pero de tema menos íntimo, parece no haberle causado tales inquietudes críticas al poeta, pues los cambios son pocos; el autor suprime 2,5 versos de los 242 originales en la versión publicada en 1960 y 10 más en 1968.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las ediciones en que e basan estas comparaciones son: *Bajo tu clara sombra* (Tierra Nueva, México, 1941); *Raíz del hombre* (Simbad, México, 1937) *Entre la piedra y la flor*

Este proceso es bastante común entre muchos poetas: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, por ejemplo, son conocidos por su afán de perfeccionar su obra mediante sucesivas revisiones. Esta depuración bien puede corresponder a varios y distintos motivos; el resultado más común es el perfeccionamiento formal de la obra con su correspondiente pérdida de espontaneidad. En el caso de Paz, algo inclinado a la retórica en sus primeras obras, las reflexiones de la madurez operan una saludable destilación en muchos casos, por lo menos en cuanto a la segunda versión de “Bajo tu clara sombra”, la que se publica en 1960. Es tal vez más discutible la amputación radical que resulta en la tercera forma del poema, desnudada de cualquier marco anecdótico y estructurada conforme a las preocupaciones filosóficas del poeta maduro. Al estudiar las tres versiones de este poema, intentamos primariamente trazar la evolución de Octavio Paz entre 1938 y 1958 (aceptando como fechas límites las que Paz designa a su actividad) ; luego compararemos el resultado de esta evolución con las modificaciones que aparecen en 1968.<sup>2</sup>

#### LAS VERSIONES DE 1938 Y 1958

Ni la estructura ni el sentido básico del poema cambia entre estas dos fechas. “Bajo tu clara sombra” es un canto al amor erótico expresado por

---

(Nueva Voz, México, 1941); *Libertad bajo palabra, obra poética* (1935-1958) (Fondo de Cultura Económica, México, 1960) y *Libertad bajo palabra, obra poética (1935-1950)* (Fondo de Cultura Económica, México, 1968).

<sup>2</sup> Las ediciones empleadas son (A) *Bajo tu clara sombra, 1935, 1938* (México, 1941); (B) *Libertad bajo palabra* (México, 1960), pp. 19-29; y (C) *Libertad bajo palabra* (México, 1968), pp. 18-23. Las citas se darán en el texto, empleando sección y verso e identificando la edición por las letras indicadas arriba: A, B, y C. Existe una previa edición de *Bajo tu clara sombra* (Héroe, Valencia, España, 1937) que no he podido consultar; aunque es posible que esta edición ofrezca variaciones con respecto a la edición de 1941, podemos aceptar esta, última como representativa de la obra, poética de Paz en esta época. El poema está incluido también en la antología *A la orilla del mundo*, 1942, en forma básicamente idéntica a la edición de *Tierra Nueva*, con sólo unas correcciones de puntuación. Aceptando las fechas publicadas con el poema (1935, 1938), por motivos de comodidad nos referiremos a esta edición temprana (A) como la versión de 1938, y a (B) la versión de *Libertad bajo palabra* (1960) como la de 1958, considerando ésta como la fecha aproximada de las revisiones aquí incluidas. Nos referiremos a la tercera versión (C) como la de 1968. Estas fechas deben entenderse sólo como aproximaciones útiles para esta comparación.



secciones semi-narrativas: es decir, hay un encadenamiento central a través de las diez secciones del poema, aunque no hay un desarrollo claramente anecdótico. En vez de eso, cada sección contribuye con un “momento” a la evolución del amor. Podemos resumir este desarrollo de una manera esquemática: I. Nacimiento de las palabras (= la poesía = el amor); II. Invocación al amor, en que el poeta pide fuerzas para expresar esta experiencia pasional; III. Inocencia de la juventud, “a orillas” del amor; IV. Canto a las gracias de la Amada; V. Crecimiento del amor; descripción de una tarde en que la Amada canta; VI. Canto al poder y belleza del mundo y de los cuerpos amantes; VII. Consumación del amor; VIII. Nostalgia del amor; IX. Canto a la tierra; X. Vuelta a la soledad. Al elemento narrativo corresponde una evolución de tono también: regocijo, tensión, pasión y, al final, aria nostalgia que cede a un tono de serenidad y un canto a la gracia resucitadora de la tierra.

En la segunda versión no hay ninguna de las diez secciones que escape sin alteraciones. Estas alteraciones son básicamente de tres órdenes, el más obvio es la simple omisión de un verso o un grupo de versos. Esto ocurre, por ejemplo, en la primera sección del poema, donde la única modificación consiste en eliminar cuatro versos entre los 24 originales. Como la versificación del poema es libre y cada verso constituye una entidad aparte, esto puede ocurrir sin destruir la continuidad de la obra. Parecida a esta revisión es el sustituir una sección corta por otra más larga; en general, ésta es una manera de condensar el concepto original, muchas veces usando vocabulario sacado de la primera versión. Por último, el poeta también rehace ciertas frases con nuevos adjetivos o una estructura levemente alterada. Aunque las alteraciones de este tipo son de menos importancia total dentro del poema, demuestran un cuidadoso repaso estilístico hecho por el autor.

La estructura de la obra y la integridad temática de cada sección se conservan en la antología de 1960. Un efecto de las reducciones es el de hacer las diez secciones más equivalentes en extensión. En el poema original las secciones son de 24, 33, 37, 62, 39, 62, 3s, 40, 47 y 34 versos, respectivamente, con un promedio de 42 y extremos de 24 y 62. En la versión de 1958, las dos secciones más largas son las que sufren más reducción hasta quedar en 41 y 30 versos respectivamente, y tenemos esta progresión: 20, 33, 24, 41, 35, 30, 33, 28, 41 y 34. Como se ve, aquí el promedio es de 32 y las secciones, aunque desiguales, corresponden más estrictamente a esta extensión. También es notable que el poeta tome muy en cuenta la división en estrofas cuando modifica la obra. Al quitar secciones del poema original, Paz acostumbra quitar una estrofa entera, como ocurre en la primera, cuarta y octava secciones, o concentra

las alteraciones dentro de la estrofa para reforzarla. En dos ocasiones más (secciones V y VI) se suprime una estrofa pero se añaden ciertas imágenes derivadas de ella en unos versos nuevos al comienzo de la tirada siguiente. Sólo en una ocasión, en la cuarta sección, el poeta vuelve a escribir un segmento completo, y aquí incorpora partes de tres estrofas en una nueva. Con excepción de eso, respeta el desarrollo temático de la primera versión.

#### SUPRESIONES MAYORES

Estudiaremos primero las reducciones y alteraciones de más extensión en que el poeta, o suprime versos completamente o condensa el sentido de un segmento en una versión más comprimida. Se encuentra el primer corte en la primera sección del poema, donde se suprime la tercera estrofa:

Nacían las palabras.  
 Las jubilosas sílabas de amor,  
 la tristeza insaciable.  
 voces eternas en mis labios. (A:1, 17-20)

Como la calidad poética de la estrofa no es inferior ni presenta un cambio de tono respecto a las otras tres estrofas, el motivo de esta supresión parece ser el intento de dar más énfasis a las otras estrofas. También, en esta parte se encuentra la única mención directa de la palabra “amor”; como las palabras son implícitamente palabras de amor, la referencia directa no es enteramente necesaria. Y, finalmente, es posible que la frase “tristeza insaciable” le haya parecido al poeta un tanto sentimental en relación con la expresión vigorosa y controlada del resto del poema. Sin la estrofa citada arriba, la primera sección aparece así en 1960:

Nacían las palabras	1
y eran como palomas y luceros.	2
En mis venas la sangre llameaba,	3
ardía en la noche mi voz,	4
arquitecto del más alto de los sueños,	5
y danzaban los más jóvenes danzantes	6
y jóvenes ángeles,	7
muertos en la luna,	8
con júbilo de túnicas y voces.	9

Nacían las palabras.	10
Golpeaba en sus sílabas la sangre,	11
Nacía la que se llama como la luna en el mar,	12
por la que nace la luz de su sepulcro	13
y las piedras se sueñan escultura.	14
Nacían todas las olvidadas por la vieja	
lluvia y el hombre	15
que viven en la Poesía.	16
Nacía el mar	17
y verdes presagios en el mar.	18
Nacía el mundo,	19
nacía en áureos nombres. (B:I, 1-20)	20

Con esta reducción hay un énfasis más nítido en las dos primeras estrofas, que presentan respectivamente el elemento masculino y el elemento femenino.

En la segunda sección no hay reducciones de versos enteros; las modificaciones estilísticas encontradas allí se considerarán en la segunda parte de este estudio. En la tercera sección hay marcadas reducciones, que podemos resumir así: la primera, segunda, tercera y quinta estancias se reducen en extensión, mientras la cuarta estrofa se suprime completamente; la sexta o última estrofa no sufre alteración alguna.

La modificación de la primera estrofa es bastante sencilla: los cuatro versos que comienzan la sección en 1938 se combinan en uno en 1958, de esta manera:

En los jóvenes días,	1
en los fértiles días de la danza,	2
yo estaba –¡oh grave tierra, dulce y viva!–	3
en esa clara orilla del destino	4
en donde el agua vive esbelta, libre,	5
tan pura que se toca	6
y tornamos a ser tierra inocente,	7
y el aire, en los espacios,	8
madura desnudez y libertad. (A:III, 1-9)	9
Vivía en esa orilla	1
en donde el agua brota	2
tan pura que nos toca	3
y volvemos a ser tierra inocente,	4
y el aire, en los espacios,	5
es desnudez y libertad. (B:III, 1-6)	6

Vemos aquí el corte de la nota enfática de la exclamación y el tono algo exaltado de esta parte. También, suprimiendo el verso “En los jóvenes días” el poeta crea un ambiente más abstracto, sobre todo porque en la versión “corregida” no hay un sujeto obvio para el verbo “vivía” que ahora inicia la estrofa. Cortando así el elemento anecdótico, el poeta opera una destilación del sentido poético, pero a la vez requiere mayor esfuerzo de parte del lector para comprender el poema en un nivel “real” o anecdótico.

En la segunda estrofa se suprime un verso de menor importancia, en que el poeta habla de las palabras, “tan fáciles y puras”; la frase resulta innecesaria dentro del contexto. En la tercera estrofa los versos del comienzo desaparecen y son reemplazados por uno nueva. La estrofa como aparece en 1938 es ésta:

Días, jóvenes días:  
 aquella nube fiel, enrojecida,  
 el olvido y el canto de la lluvia,  
 y en la dulzura vegetal del aire  
 las invasoras gracias de tu cuerpo. (A:III, 16-20)

En 1958 vemos, en vez de los dos primeros versos, éste: “Nubes a la deriva de la dicha” (B:III, 12). Se explica fácilmente la supresión del primer verso: se refiere a “los jóvenes días” suprimidos en la primera estrofa; también las vagas “nubes a la deriva de la dicha” resultan más abstractas y menos anecdóticas que “aquella nube fiel, enrojecida” de 1938.

La cuarta estrofa se suprime por completo. De las seis estancias que aparecen en 1938, es ésta la que tiene apariencia más anecdótica:

Bajo un cielo desnudo  
 maduraba tu pelo sus reflejos  
 y el agua te ceñía,  
 húmeda y escapada de las olas,  
 una rosa en la mano que sostiene  
 el dulce peso de los cielos quietos. (A:III, 21-26)

El cuadro que está sugerido aquí es el de una mujer bañándose en un lago o en el mar (a juzgar por las olas) en un día de sol; la luz del sol se refleja en los cabellos de la mujer, probablemente porque los tiene mojados; y esta mujer lleva en la mano una rosa. Esta rosa desaparece también de la quinta estrofa,

porque uno de los dos versos suprimidos allí en 1958 es éste: “una rosa caída entre tus ojos” (A:III, 32); estas dos supresiones, pues, se corresponden.

La otra omisión de la quinta estrofa causa un cambio de sujeto en el verso siguiente. Veamos, pues, la estrofa entera de 1938 para ver cómo se efectúa eso:

Como calladas aguas luminosas,	27
bajo los arcos puros de mis voces	28
corren las horas blandas de ese tiempo:	29
el verde caracol de la tormenta,	30
el torso azul del día,	31
una rosa caída entre tus ojos,	32
la inocencia del mundo,	33
y entre mis manos ágiles la Tierra,	34
vivo fruto sin nombre. (A:III, 27-35)	35

El verso que se quita es el penúltimo, “y entre mis manos ágiles la Tierra”, que en sí no añade nada al poema. Dada su omisión, ahora la inocencia del mundo, en vez de la Tierra, es el “vivo fruto sin nombre”, y la frase surge con mucho más fuerza sugestiva.

En la cuarta sección del poema, el canto a la Amada, vemos alteraciones más profundas, tanto en la resolución temática como en la extensión (de los 62 versos originales sale una composición de 41 versos). El poema original tiene ocho estrofas, el de 1958 tiene cinco. Se suprime por completo la segunda estancia del poema original, y se combina la tercera estrofa con cuatro versos rescatados de las dos siguientes series de versos, más cuatro líneas nuevas, para formar una nueva estrofa. No hay ninguna estancia del poema original que salga sin alteración.

La primera tirada se relaciona fácilmente de una manera anecdótica con la tercera sección del poema, en la versión de 1938:

Tengo que hablaros de ella.  
De la que alza blancos tumultos en el aire,  
claras espumas en el día,  
de la que puebla de vivos mármoles la noche. (A:IV, 1-4)

En los versos segundo y tercero la Amada “alza blancos tumultos” y “claras espumas”; refiriéndonos a los versos suprimidos de la tercera sección, recordamos a la mujer que se baña. Aquí juega en el agua, levantando espumas en el mar o

el lago. En la estrofa de 1958 esta referencia anecdótica desaparece, y los versos 2 y 3 se combinan en uno: “La que suscita fuentes en el día” (B:IV, 2). Esta línea, aunque conserva la nota acuática del original, introduce un símbolo muy usado en la poesía de Octavio Paz, pero no en 1938: la imagen de una fuente como inspiración poética o vital. La expresión se transforma, pues, pasando de una imagen visual a una imagen más simbólica, con fuerza más abstracta. Desvestidas de detalles anecdóticos, las referencias ahora son internas; y el lector responde no al concepto que está representado por el verso, sino a la coherencia interna del poema.

En la nueva versión el contraste entre los dos términos “día” y “noche” es más claro, sobre todo cuando Paz quita el adjetivo “vivos” en 1958 y nos deja la estrofa así:

Tengo que liablaros de ella.  
La que suscita fuentes en el día,  
la que puebla de mármoles la noche. (B:IV, 1-3)

Ahora se ven desnudos los términos del contraste: *fuentes/día* contra *mármoles/noche*. El movimiento y la vitalidad del día se contrastan directamente con la paz y el reposo de la noche. A través de la Amada, toda experiencia es más intensamente vivida: el día es más día, la noche es más noche.

La segunda estrofa, suprimida en 1958, es realmente innecesaria al poema; mientras el resto de la estrofa está dirigido a la descripción de la Amada, esta estrofa se refiere a la expresión poética.

Habrá que usar de voces  
crecidas en las márgenes negras de los ríos  
o del rumor oscura, subterráneo,  
del agua encadenada.  
Habrá que usar de tu ternura, Tierra. (A:IV, 5-9)

Omitiendo estos versos, la transición a la próxima estrofa resulta completamente natural, aunque hay un cambio de referencia. La próxima tirada continúa así:

Es el mismo reposo el que respira  
en su callada vena,

la viva huella de su pie sereno  
 es el centro visible de la tierra,  
 la frontera del mundo,  
 sitio sutil, encadenado y libre. (A:IV, 10-15)

Como se nota, con la supresión de la segunda estrofa, “el mismo reposo” de que se habla en el verso 10 arriba citado corresponde al reposo de la noche, en vez del reposo de la tierra, una referencia mucho más natural y una transición mucho más eficaz.

En *Libertad bajo palabra* (1960) esta estrofa (con la eliminación de los dos adjetivos en el verso 12) está aumentada con ocho versos más: dos de cada una de las próximas estrofas, y cuatro versos enteramente nuevos. Veamos primero las dos estrofas que ofrecen la “materia prima” para la forma posterior:

Discípula de pájaros y nubes	16
hace girar al ciclo dulcemente,	17
al cielo suspendido	18
que sólo es un recuerdo	19
de flautas sumergidas,	20
deshechas en las celestes aguas silenciosas.	21
Crece, como la sed de las espigas,	22
su voz, alba terrestre,	23
hondo anuncio de aguas rescatadas	24
que bañan a mi carne	25
y humedecen los labios presentidos. (A:IV, 16-26)	26

De estos once versos, el poeta mantiene los dos primeros (con excepción del adverbio “dulcemente”), y resume el concepto de la otra estrofa usando el segundo verso y una versión transformada del verso 24:

discípula de pájaros y nubes  
 hace girar al cielo;  
 su voz, alba terrestre,  
 nos anuncia el rescate de las aguas. (B:IV, 10-13)

Los versos 18-21 son innecesarios, pues remiten al cielo más que a la Amada; su omisión no altera el sentido de los versos originales. Al resumir la otra estrofa, Paz cambia la fuerza de “aguas rescatadas” de lo físico a lo

simbólico: paralelo a lo que acontece con “la que sucita fuentes en el día”, la referencia ahora es al nacimiento de la vitalidad o la vuelta, al paraíso primordial, concepto central en el pensamiento de Octavio Paz. Los cuatro versos que ponen término a esta estrofa en 1958, son enteramente nuevos, y desarrollan más ampliamente este concepto:

el regreso del fuego  
la vuelta de la espiga,  
las primeras palabras de los árboles,  
la blanca monarquía de las alas. (B:IV, 14-17)

“El regreso del fuego” es una referencia mítica, un poco fuera de los límites originales del poema, pero fácil de entender, puesto que el concepto del don de fuego es común en la mitología universal y este fuego es un símbolo común de inspiración o vitalidad.<sup>3</sup> Las otras imágenes –espiga, árboles y pájaros (como extensión natural de alas)– son símbolos comunes de fertilidad o de vida, y aparecen en varias partes del poema, reforzando así resonancias internas.

La sexta estrofa sale modificada de una manera mucho menos extensa: se suprimen sólo dos versos, alterando el verso siguiente para efectuar la transición. Citamos sólo el comienzo de la estrofa, donde ocurre la modificación:

No vio nacer al mundo,  
mas en la noche oceánica, primera,  
vivas aguas espesas nos inundan  
y se enciende su sangre  
con la sangre nocturna de las cosas (A:IV, 27-31)

No vio nacer al mundo,  
mas se enciende su sangre cada noche  
con la sangre nocturna de las cosas (B:IV, 18-20)

Al leer las dos versiones cuidadosamente, vemos un cambio de énfasis: la primera versión se refiere a *una* noche, mientras la segunda versión ahada la

---

<sup>3</sup> En “Cerro de la Estrella”, *Semillas para un himno* (México, 1954), Paz se refiere directamente a la costumbre prehispánica de encender nuevos fuegos al fin de cada ciclo de 52 años: “Aquí los antiguos recibían al fuego/ Aquí el fuego creaba al mundo” (*Semillas*, pág. 12). Esta referencia corresponde a la sugestión incorporada en la forma alterada de “Bajo tu clara sombra”.



idea de *cada* noche”, generalizando la experiencia, que resulta menos específica o anecdótica.

La séptima estrofa ya parece un poco larga en 1938, y la supresión de seis versos entre un total de 16, establece un mayor equilibrio dentro de esta sección. Las líneas que aparecen aquí en itálicas son las que faltan en la segunda versión (como no hay otra alteración en el texto, eliminando estos versos se verá la forma que asumirá la estrofa):

Tengo que hablaros de ella:	37
de un metal escondido,	38
de una hierba sedienta,	39
del silencio compacto de un arbusto;	40
del ímpetu invisible	41
que hace crecer las cosas	42
<i>y las torna cercanas e inefables</i>	43
<i>de las oscuras cosas inasibles y diarias;</i>	44
<i>de la mortal delicia</i>	45
de lo que sólo vive	46
como sangre y aliento.	47
Del silencio del mundo,	48
del tumulto del mundo.	49
<i>Del plomo, el mar, la sal.</i>	50
<i>De lo visible y de lo que, invisible,</i>	51
<i>mueve, mudo, mis cantos y mis labios. (A:IV, 37-52)</i>	52

Con la eliminación de los versos 43-45, cambia la referencia en el verso siguiente: en vez de. “[tengo que hablaros] de la mortal delicia / de lo que sólo vive / como sangre y aliento”, ahora es sencillamente “[tengo que hablaros] de lo que sólo vive / como sangre y aliento”. Dado que la expresión aquí es afectiva más que lógica, esta alteración no causa gran problema; además elimina la confusión que puede surgir con la sucesión de preposiciones que en realidad no ejercían función paralela en la versión original. Dada la falta de una coma después del verso 45, la frase “de lo que sólo vive...” debe referirse al sustantivo “delicia”; así en la versión original no está regida directamente por el verbo hablar, como es el caso con las otras preposiciones. En el verso 43 la palabra “inefables” establece una resonancia algo desagradable con “Inasibles” del verso siguiente. Los tres últimos versos de la versión original crean un anticlímax rítmico después de la cadencia decreciente de los versos “Del

silencio del mundo, / del tumulto del mundo”. El lector de la versión de 1958 pierde la declaración abierta de que la Arnada sirve de inspiración al canto del poeta, pero eso ya queda implícitamente entendido en el resto de la obra.

La octava, y última estrofa es la que sufre la alteración más profunda, porque en 1958 dice exactamente lo opuesto de lo que dice en 1938. En la primera versión la nota predominante es de desesperación; el poeta ya no se siente capaz de describir a la Amada ni de evocar su vitalidad:

Sí, tenía que hablaros,	53
pero la lengua yerta,	54
pero el alma vacía,	55
ya no dirán jamás	56
esta noble ignorancia,	57
esta fresca costumbre	58
de ser simple tormenta, rama tierna.	59
Que hablar de tus criaturas,	60
oh Tierra inagotable,	61
es hablar de tus dones indecibles. (ALIV, 53-62)	62

En 1958 la estrofa conserva los versos 57-59, pero en vez de la desesperación de antes, ahora el poeta afirma su capacidad de expresión:

Tengo que hablaros de ella...	36
Un día seré digno	37
y mis labios dirán	38
esta noble ignorancia,	39
esta fresca costumbre	40
de ser simple tormenta, rama tierna. (B:IV, 36-41)	41

Evidentemente el poeta no quiso retener la nota de desesperación romántica. El tono aquí es el de un Paz maduro y sobrio, no del poeta juvenil que escribió “Bajo tu clara sombra”.

En contraste con la cuarta sección, la quinta parte del poema, la que describe el crecimiento y la tensión del amor, lleva sólo una alteración importante, y ésta ocurre al principio. La primera estrofa queda completamente suprimida, y se sustituyen dos versos, incorporados al comienzo de la próxima estrofa. La versión original describe los efectos de la música a través de la personificación de ésta:

La música –herido  
 su tembloroso cuello agonizante–  
 vibra, moja sus miembros,  
 sus aireadas telas,  
 en olas silenciosas:  
 las silenciosas huellas de la música. (A:V, 1-6)

Los dos nuevos versos resumen esta asociación, pero a través de una transformación estilística desarrollan una asociación más compleja:

La tarde, herida por la música;  
 vibra y se pierde en olas silenciosas. (B:V, 1-2)

Esta destilación de la imagen se ve frecuentemente en la obra de Paz, aunque no tanto en esta época. Con la comparación de los dos textos se comprende perfectamente la evolución de la imagen: primero la metáfora de música como animal herido (el más apto aquí probablemente el cisne, por el énfasis en el *tembloroso cuello* y la asociación con el agua en *olas* y *huellas*); de allí se sustituye la tarde por la maírica, y ahora es la música lo que hiera. La nueva imagen, menos concreta y “explicable” que la primera, es mucho más rica en poder sugestivo. Encierra una sugestión casi táctil y combina la idea de la música con el agua o con el aire –ese aire que parece vibrar en un día de extremo calor. Esta tarde tiene un ambiente plenamente sensual, casi opresivo, mucho más que el ambiente creado en la estrofa original. Esta sensualidad es central a la sección, que describe el anhelo del amante, “el fuego que me acaba sin herirme” (A:V, 30).

La próxima supresión de importancia ocurre en la sexta parte del poema, el canto a la belleza del mundo físico. Esta sección de 62 versos queda reducida a 30 versos, menos de la mitad de su extensión. Ambas versiones llevan la idéntica estrofa al comienzo, como una especie de *leitmotiv*:

Mira el poder del mundo,  
 mira el poder del polvo, mira el agua. (A:VI, 1-2)

Después sigue una estrofa de catorce versos, alabando los árboles, y una estrofa de cinco versos sobre las nubes. En la versión corregida, estas dos estrofas son de igual extensión, estableciendo cierto paralelismo agra. dable. Veamos cómo se reduce la estrofa de 17 versos a una de 5 líneas:

Mira los anchos fresnos circulares	3
de herida, áspera piel;	4
oye sus lentos jugos, su sollozo;	5
oye la vida densa	6
por regiones concéntrica latiendo,	7
atravesando tierna por los días,	8
creciendo por los años,	9
blanda y reciente en nudos, filamentos,	10
en negras espirales madurando,	11
paralizada ya en escamas pétreas;	12
toca su reino de ceniza y piedra,	13
dulce materia de los años lentos,	14
y mira, contra el cielo, fugitivas,	15
sus verdes ramas inocentes, mudas. (A:VI, 3-16)	16

La segunda versión es casi completamente nueva; recoge el tema y ciertos ritmos de la otra estrofa, pero con nueva fraseología. Conserva una característica que revela el intento central del poeta; menciona sensaciones visuales, auditivas y táctiles, conservando así la amplitud sensual y sugestiva de la estrofa original en una forma más concentrada.

Mira los fresnos en callado círculo,  
 toca su reino de silencio y savia,  
 toca su piel de sol y lluvia y tiempo,  
 mira sus verdes ramas cara al cielo,  
 oye cantar sus hojas como agua. (B:VI, 3-7)

Hay una explotación de recursos líricos aquí que se encuentra relativamente poco en el resto del poema, sobre todo la aliteración: *silencio y savia; su piel de sol y lluvia; mira sus verdes ramas cara al cielo.*

La tercera y cuarta estrofas quedan sin alteraciones. De los 15 versos de la quinta estrofa, el poeta conserva sólo los cinco más poderosos, juzgando, por lo visto, que las otras líneas sólo repiten lo que se encuentra dicho o entendido aquí. Los cinco versos que el poeta conserva aparecen aquí en *itálicas*:

Toca mis ciegos miembros,	25
estremecido polvo	26
que un hálito congrega –soplo y mano;	27
<i>toca mi piel, de barro, de diamante,</i>	28
mi quieto ser desnudo	29

respirando callado;	30
<i>oye, mi voz en fuentes subterráneas;</i>	31
<i>mira mi boca en esa lluvia oscura;</i>	32
mi cuerpo, mis latidos y mi sombra	33
en el naciente vaho	34
fugitivo, inasible,	35.
tierna niebla que crece sobre el mundo;	36
<i>mi sexo en esa brusca sacudida,</i>	37
en esa inmóvil forma de violencia	38
<i>con que desnuda el aire los jardines. (A:VI, 25-39)</i>	39

La sexta estrofa es la más débil de toda esta sección, y desaparece por completo en la versión revisada, junto con la mayor parte de la séptima. En ambas estrofas el poeta exhortaba a la Amada a que se mirase el cuerpo:

Mírate, hierro dulce, adolescente;	40
toca tu fina forma	41
en la humedad reciente de los tallos;	42
tu persistencia trémula en los frutos,	43
en las raíces dulces del naranjo;	44
palpa tu desnudez estremecida,	45
los indefensos límites que pulsas,	46
en el callado sitio de las alas;	47
en el son de las aguas	48
el ciego respirar de tus entrañas;	49
desnúdate de ti, mira tu lluvia	50
en la callada ráfaga	51
que te humedece en luces, lenguas, olas.	52
Mira tu piel azul en la del cielo;	53
mira en el aire sordo, desgarrado,	54
partido por relámpagos, tus piernas;	55
en esa flor eléctrica, de carne,	56
de contraídos pétalos sedientos,	57
tu sexo vegetal, estrella oscura,	58
alba, luz densa entre dos mundos ciegos,	59
mar profundo que duerme entre dos mares. (A:VI, 40-60)	60

Estas estrofas, de atrevidas imágenes sensuales, nos parecen hoy faltas de coherencia interna. Ciertas frases, como “hierro dulce”, “tu piel azul”, no

encuentran eco ni justificación dentro del marco de este poema. Otras, como “toca tu fina forma” sencillamente nos parecen inferiores. Para la edición de 1960 Paz compone una estrofa nueva para reemplazar este segmento del poema:

Toca tu desnudez en la del agua,  
 desnúdate de ti, llueve en ti misma,  
 mira tus piernas como dos arroyos,  
 mira tu cuerpo como un largo río,  
 son dos islas gemelas tus dos pechos,  
 en la noche tu sexo es una estrella,  
 alba, luz rosa entre dos mundos ciegos,  
 mar profundo que duerme entre dos mares. (B:VI, 21-28)

Al estudiar esta evolución, vemos que Paz conserva sólo el final de la estrofa original y ha incorporado dos frases de la sexta estrofa: “tu desnudez”, y “desnúdate de ti”. Las imágenes de la nueva estrofa están unidas de una manera mucho más estrecha, puesto que casi todas ellas derivan del mundo acuático. Con esta concentración, el concepto de la mujer como fuerza elemental emerge con más vigor.

En la séptima sección del poema sólo hay dos estrofas; al revisar la primera de éstas el poeta no la reduce mucho (de 24 a 21 versos), pero sí altera ciertas expresiones profundamente. El primer cambio se debe a una clarificación del lenguaje poético y no cambia la extensión de la estrofa. Comparemos los tres primeros versos de cada versión.

Un cuerpo; un cuerpo solo, sólo un cuerpo,  
 uno entre todos estos que se hunden  
 y devoran los días; (A:VII, 1-3)

Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo,  
 un cuerpo como día derramado  
 y noche devorada; (B:VII, 1-3)

La primera expresión es algo equívoca (varias de las frases de Paz son deliberadamente equívocas, es cierto, pero la equivocación aquí no añade nada a la sugestividad del poema), y no lleva ni la fluidez ni el ritmo hipnótico de estos versos en la segunda versión. Los dos primeros versos son endecasílabos en la segunda versión; en la primera, el segundo verso se lee más naturalmente como

decasílabo. En la segunda versión el ritmo del segundo verso se repite en el verso heptasílabo que le sigue: ..'... ..'... ..' / ..'... ..'.. Esto y la aliteración en día, derragnado y devorada acentúan el poder lírico de esta parte del poema. También hay en la segunda versión una identificación de la Amada con las fuerzas elementales de la naturaleza que no emerge claramente en 1938.

La frase que sigue a estos tres versos se acorta en 1958, concentrando dos versos en uno:

la luz, la luz como un henchido río  
que no conoce costas  
y navega suspenso  
sin asir una orilla, (A:VII, 4-7)

la luz, la luz, henchido río  
que navega perdido  
sin asir una orilla (B:VII, 4-6)

Al cambiar el símil en metáfora en el primero de estos versos (“la luz, henchido río”), se le puede haber ocurrido al poeta que un río desbordado automáticamente desconoce costas y que el verso 5 era, por lo tanto, superfluo.

De allí en adelante las versiones siguen iguales hasta el verso 11:

una rosa suspensa  
como luz que amanece,  
aleteo que surge  
como el mar que se enciende cuando arriba  
a las playas del cielo; (A:VII, 11-15)

En 1959 desaparece la rosa, imagen algo incierta dentro del poema, y encontramos una variante que retiene poco de la versión original:

Una garganta, un vientre que amanece  
como el mar que se enciende  
cuando toca la frente de la aurora; (B:VII, 10-12)

Es bastante compleja la comparación entre estos dos variantes; sería difícil comprender que “rosa suspensa” de la primera versión equivale directamente a “una garganta, un vientre”. La imagen de la rosa, ya rechazada dos veces en

el refinamiento del poema, es una rosa sin extensiones metafóricas (“una rosa en la mano que sostiene/el dulce peso de los cielos quietos.” A:III, 25-26; “una rosa caída entre tus ojos,” A:III, 30). La frase sustituida en 1958 debe ser enteramente distinta, insertada aquí por su mayor fuerza sensual. Con la supresión del verso “aleteo que surge”, desaparece la referencia directa a movimiento, pero la idea resta implícita en la imagen del mar.

Las otras modificaciones de esta estrofa son mínimas y obedecen principalmente al motivo de refinar la expresión más que abreviarla, aunque, claro está, estas intenciones pocas veces se separan por completo aquí; y las condensaciones analizadas arriba corresponden a los dos motivos.

En la segunda estrofa se suprimen los dos versos más francos, indicados aquí en itálicas:

Esto que se me escapa,	25
agua y delicia oscura,	26
mar naciendo o muriendo;	27
<i>este fuego, que apenas hoy nacido</i>	28
<i>es ya tierra, cenizas indelebles;</i>	29
estos labios y dientes,	30
estos ojos hambrientos,	31
me desnudan de mí	32
y su furiosa gracia me levanta	33
hasta los quietos cielos	34
donde vibra el instante,	35
la frenética música:	36
la cima de los besos,	37
la plenitud del mundo y de sus formas. (A:VII, 25-38)	38

Dentro de esta estrofa poderosa, resultan totalmente superfluos los versos 28 y 29, “este fuego, que apenas hoy nacido/es ya tierra, cenizas indelebles”, y con esta supresión la sección resulta aún más efectiva. La gama de referencias se restringe al mundo del agua y a los cuerpos de los enamorados, evitando así la introducción de los elementos de fuego y tierra. Y, lógicamente, estos dos versos suprimidos constituyen un ana. cronismo dentro de la progresión poética, puesto que anticipan el decaer de la pasión amorosa.

En la próxima sección, la octava, el poeta vuelve a la soledad después de la comunión erótica. El tono de esta parte es nostálgico, pero hay todavía una nota de afirmación, porque su amor es “estrella que renace y me renueva,”



(A:VII, 38). Paz no altera nada en el poema fuera de la tercera estrofa, que suprime por completo. De las cuatro estrofas originales, ésta se ofrece más naturalmente a la supresión, puesto que no dice nada que no se encuentre en la estrofa siguiente; lo único que se observa, específicamente en esta estrofa es cierta nota de autocompasión, un tono más sentimental de lo que se encuentra en el resto del poema en 1958. Paz consistentemente se aleja del sentimiento para procurar una fuerza más puramente pasional; pasión que lleva implícito el sufrimiento tanto como el deseo. Ésta es la estrofa suprimida:

Óyeme aquí, en este fiero espejo,	16
en este latir huérfano, amputado,	17
que repite su angustia	18
por repetir tu nombre;	19
contempla tu llegada,	20
tu blanda permanencia,	21
el silencioso sitio	22
que tus labios habitan,	23
donde sólo se oye	24
el rumor inocente de tus senos	25
que nos puebla la noche	26
de gracias indefensas. (A:VIII, 16-27)	27

El tono aquí no está en consonancia con el de la versión de 1958; lleva todavía trazas románticas. Todo lo que dice aquí se puede ver de una manera subentendida en la estancia siguiente: “Oye a la soledad/que habita el amor solo/ la soledad sedienta...” (A:VIII, 28-30).

En la Sección IX, la tercera estrofa se reduce, pero no se pierde por completo. La versión original es ésta:

En tu amorosa roca yo sepulto	1.4
mi nacimiento a fuego,	15
mis vísceras, las vísceras de mi hijo.	16
Bajo tu mar carnal,	17
bajo tu cielo azul, tangible y vivo,	18
bajo tu denso y negro territorio,	19
sepulto todo, Tierra:	20
aquello que me invade	21
y aquello que conquisto;	22
lo que endurece mis sedientos labios	23
y alegra otras entrañas;	24

mi cuerpo, que me fija	25
y en sus huesos limita mi destino	26
y el cuerpo que se abre	27
y en su tímida gracia me sostiene. (A:IX, 14-28)	28

La estrofa de 1958 es mucho más corta, reteniendo de la forma original sólo seis versos e introduciéndolos con dos versos nuevos, el primero de los cuales deriva del primer verso de 1938:

En tu roca me planto,	14
a tu roca confío	15
aquello que me invade	16
y aquello que conquisto:	17
mi cuerpo, que me fija	18
y en sus huesos limita mi destino,	19
y el cuerpo que se abre	20
y en su tímida gracia me sostiene. (B:IX, 14-21)	21

La nueva tirada está más de acuerdo con la tonalidad de esta sección del poema, que es menos enfática y más controlada que la estrofa suprimida. También se encuentra un verso nuevo en esta sección del poema, entre los versos 43 y 44 de la versión original: es el verso “canto, cantamos” en la próxima serie de versos:

Una vez más, sedienta tierra, canto;	33
canto de nuevo, siempre,	34
desnudo como tu,	35
ciñendo una cintura,	36
canto, cantamos	37
bajo tus anchas manos que nos llueven,	38
como dos hierbas puras,	39
como un árbol azul,	40
tal una sola flor que te resiste. (B:IX, 33-41)	41

Tal vez el verso haya sido excluido por error en la primera versión; de todas maneras, sin esta línea hay la posibilidad de cierta confusión de antecedentes al llegar al pronombre “nos” en el verso siguiente, ya que el poeta se estaba dirigiendo antes a la tierra, pero ahora se refiere a sí mismo y a la Amada, que

ha aparecido sólo indirectamente (“ciñendo una cintura”). La modificación, en todo caso, tiene función clarificadora.

Sección X, la última parte del poema, aparece en *Libertad bajo palabra* (1960) sin supresión, y con un solo verso alterado: el “mundo misterioso” de 1938 (A:X, 3) se convierte en “mundo, manantial de evidencias” (B:X, 3). Este cambio se discutirá entre los retoques menores, en la sección que sigue.

#### RETOQUES DE MENOR EXTENSIÓN:

Hemos llegado hasta aquí a través de una distinción algo artificial entre modificaciones de extensión y cambios de detalles estilísticos o modificaciones menores, porque toda alteración formal en un poema obedece a varios motivos. Pero al estudiar las modificaciones de mayor extensión primero, nos hemos preparado para ver los retoques menores de una manera panorámica, sin detenernos a explicar su lugar dentro del poema, que en estos casos generalmente no tiene importancia. También hemos podido seguir el desarrollo del esquema central del poema más claramente en la primera sección de este estudio. Es muy lógico, casi inevitable, suponer que las mudanzas de extensión obedecen primariamente a cierto concepto total de organización en el poema y así deben discutirse dentro de ese marco. Ahora, la supresión o substitución de un adjetivo, por ejemplo, generalmente obedece a motivos de orden específicamente estético o tienden a refinar ciertas distinciones o definiciones dentro de la obra.

Entre estas modificaciones secundarias (hay menos de 30 casos que no tienen origen en las modificaciones ya discutidas), el primer patrón significativo que se encuentra es la simplificación a través de la supresión de adjetivos; los adjetivos suprimidos en 1958 aparece aquí en *itálicas*:

como la <i>ciega</i> llama al aire vivo	
en tenso aprendizaje de lucero.	(A:II, 4-5) <sup>4</sup>
Diga su voz mi voz,	
el ama su secreto	
y Amor su <i>dulce</i> voz, terrible y pura.	(A:II, 16-18)

---

<sup>4</sup> En general no se ha notado las alteraciones de puntuación, por ser de mínima importancia; la puntuación es la de la edición de 1941. En este caso, empero, conviene notar que en el verso 4 la falta de una coma entre “aire” y “vivo” deja la posibilidad de interpretar a “vivo” como adjetivo en vez de verbo. Esta omisión se corrige en *A la orilla del mundo*, y la coma aparece también en *Libertad bajo palabra* (1960).

Amor, dame tu voz,  
 tu *dulce* voz quemante, que destruye. (A:II, 19-20)  
 en donde el agua vive *esbelta, libre*. (A:III, 5)<sup>5</sup>  
 con una *tierna* desnudez de agua, (A:III, 12)  
 corren las horas *blandas* de ese tiempo: (A:III, 29)<sup>6</sup>  
 de la que puebla de *vivos* mármoles la noche (A:IV, 4)  
 la *viva* huella de su pie *sereno*. (A:IV, 12)

Predominan aquí vocablos “suaves” –*dulce* (dos veces), *esbelta*, *tierna*, *blandas*– palabras que parecen más bien de carácter femenino. Su supresión acentúa el tono varonil del poema. De acuerdo con este tipo de cambio es la supresión también del adverbio *dulcemente*:

Discípula de pájaros y nubes  
 hace girar al cielo *dulcemente*, (A:IV, 16-17)

En una ocasión en que Paz retiene el adjetivo “dulce”, aparece con otro adjetivo opuesto, haciendo de la descripción una paradoja: “tu dulce, fiera voz, quemante y fresca” (B:II, 12). Significativa es la alteración de la imagen de la Amada que se da en el poema a través de este tratamiento. El concepto que emerge de la segunda versión de “Bajo tu clara sombra” es de un ser identificado con las fuerzas de la naturaleza, con su misterio y su poder a la vez creador y destructivo. La Amada no es dulce aquí; más que individuo, es Mujer arquetípica, despojada de todo detalle específico, anecdótico (recordemos la rosa que desaparece en las revisiones). Las dimensiones de su ser no son “humanas”, son cósmicas.

Nacía la que se llama como la luna en el mar,  
 por la que nace la luz de su sepulcro  
 y las piedras se sueñan escultura. (B:I, 12-14)  
 Y tú, joven de trigo,  
 niña de las espadas, amarilla, (B:V, 3-4)  
 mira tus piernas como dos arroyos,  
 mira tu cuerpo como un largo río,

<sup>5</sup> En *Libertad bajo palabra* (1960) el verso corregido se lee “en donde el agua brota”. (B:III, 2).

<sup>6</sup> En *Libertad bajo palabra* (1960) el verso corregido se lee “corren las horas de aquel tiempo”, (B:III, 18).

son dos islas gemelas tus dos pechos,  
 en la noche tu sexo es una estrella, (B:VI, 23-26)

Parecida a esta evolución hacia la mujer-diosa de la naturaleza es un cambio que vemos en la segunda sección del poema.

y la serpiente tímida del pelo,  
 ahogando, süave, la garganta? (A:II, 28-29)

“Tímida” y “süave” desaparecen en 1958, como sería de esperar, y ahora la garganta de la Amada se une con el mundo natural:

y la serpiente rápida del pelo  
 por la garganta de musgo y de piedra? (B:II, 28-29)

La nueva imagen añade también la dimensión de movimiento, explotando así más completamente las posibilidades de la metáfora primaria, la personificación del pelo como serpiente.

En la séptima sección otro cambio amplifica el aspecto cósmico de la Amada. Un verso que en 1938 lleva una imagen visual, “unos tobillos de doradas sombras;” (A:VII, 16) se transforma en abstracción en la versión revisada: “unos tobillos, puentes del verano;” (B:VII, 13). Se ve aquí la misma evolución que en el caso citado arriba: el desarrollo de una imagen visual que se transforma en referencia abstracta. La expresión “puentes del verano” puede referirse a la curva del tobillo pero no tiene una asociación fija aquí; sólo tiende a identificar a la Amada con la fuerza total de la Naturaleza.

La vitalidad de la Naturaleza misma se acentúa en otra modificación, en que el poeta habla del poder del mundo (Sección VI). En la versión original, al hablar de los árboles, el poeta manda, “toca su reino de ceniza y piedra,” (i :VI, 13). En la revisión desaparecen “ceniza y piedra”, imágenes asociadas más bien con la muerte, y el verso nuevo acentúa el misterio y la vitalidad del mundo: “toca su reino de silencio y savia,” (B:VI, 4). Otra alteración que también desarrolla un poco más el poder del mundo es “estoy de nuevo, mundo, manantial de evidencias.” (B:X, 3), que viene a reemplazar “de nuevo estoy, oh mundo misterioso” (A:X, 3). El verso nuevo es más positivo; sugiere el misterio del mundo pero a la vez insiste en la capacidad vital que irradia de la naturaleza.

Al mejorar otra imagen, Paz personifica más el poder de la naturaleza. En la séptima sección describe el cuerpo de la Amada:

como el mar que se enciende cuando arriba  
a las playas del cielo; (A:VII, 14-15)

En la versión revisada, a la imagen del horizonte (“las playas del cielo”) se añade la idea de la luz en ese horizonte, amplificando la imagen en forma de una personificación de la aurora:

como el mar que se enciende  
cuando toca la frente de la aurora; (B:VII, 11-12)

La nueva versión lleva un ritmo más equilibrado y elimina la posibilidad de confusión momentánea entre el verbo “arribar” y el adverbio “arriba”. Nótese también el paralelismo de “enciende” y “aurora” al final de los dos versos en 1958; la posición acentuada de ambas palabras da énfasis a esta sugestión de una luz rosada.

En ciertos casos la alteración del ritmo parece haber sido el motivo de los cambios; por lo menos, la nueva versión tiene un ritmo más fluido. Por ejemplo, el verso “hondo anuncio de aguas rescatadas” (A:IV, 24) lleva cuatro acentos principales, si se cuenta la primera sílaba de hondo, un adjetivo que tiene bastante importancia dentro de este verso. El ritmo del verso resulta algo cortado, lo cual no ocurre con “nos anuncia. el rescate de las aguas” B (B:IV, 13), verso que retiene todo el sentido del verso original con un ritmo más fluido; además introduce un verbo activo.

La importancia del ritmo en este poema se ve también por su conservación exacta en otros casos donde Paz ha alterado el vocabulario del verso. Uno de éstos nos ofrece una curiosa alteración de sentido:

Amor, dame tu voz, quemante y fresca,  
tu voz que me destruye y resucita:  
el reino de las flautas y la danza,  
la palabra del goce de la tierra. (A:II, 30-33)

En 1960 esta última estrofa de la segunda sección es idéntica, con la sola excepción del último verso:

la palabra de tierra de la tierra. (B:II, 33)

Este verso no cambia de ritmo; sigue un modelo de acentuación muy frecuente en este poema (endecasílabo con acentos en el tercero, sexto y décimo versos). La sustitución no mejora el verso en sí; en realidad, nos parece mejor el primero. La alteración debe, pues, corresponder al esfuerzo de identificar a la Amada con la tierra misma, con su misterio y su poder. Posiblemente existe también la actitud de que la palabra goce no sea apropiada a esta sección, puesto que anticipa el goce del amor.

Otro verso con idéntico ritmo sufre alteración de vocabulario sin la destrucción de este ritmo:

unos muslos nocturnos que se hunden  
en la música espesa y la remueven; (A:VII, 17-18)

unos muslos nocturnos que se hunden  
en la música verde de la tarde; (B:VII, 14-15)

En ambos casos tenemos dos versos endecasílabos (acentuados en 3, 6 y 11). La alteración simplifica la expresión y la hace más viva, acentuando la identificación triple música-río-tarde.

Al amplificar el verso “y se enciende su sangre” (A:IV, 30) en “mas se enciende su sangre cada noche” (B:IV, 19), Paz lo convierte también en endecasílabo acentuado en la tercera, sexta y décima sílabas. Por otra parte, la amplificación parece destinada a efectuar una transición en la estrofa reconstruida.

Al cambiar el símil en metáfora, el poeta también mejora el ritmo de otro verso: “la luz, la luz como un henchido río” (A:VII, 4) no tiene la fluidez de “la luz, la luz, henchido río” (B:VII, 4). El ritmo de otro verso emerge simplificado y mejorado con la eliminación de uno de los términos de un símil: “y como carne o fruto las palabras,” (A:III, 13) se transforma en “y las palabras como frutas” (B:III, 10). También, aunque “carne” refiere obviamente al cuerpo humano, en asociación con “frutos” podría evocar también carne/comida, sugerencia poco deseable aquí.

En otra ocasión el poeta simplifica la expresión y clarifica su imagen a la vez. “Mira los anchos fresnos circulares,” (A:VI, 3) parece referirse a árboles de copas grandes y regulares, pero evidentemente ésta no era la intención del poeta, encontró esa imagen de poco interés, pues el verso revisado refiere a la posición de los árboles: “Mira los fresnos en callado círculo,” (B:VI, 3) ; también introduce la idea de silencio, que no existía en la estrofa de 1938, pero

que se refuerza en 1958 con el verso siguiente, “toca su reino de silencio y savia,” (B:VI, 4), ya comentado arriba.

Se simplifica también la frase “¡En la danza, a orillas de la música,” (A:III, 10), sacando sencillamente la primera parte y dejándola así: “A orillas de la música,” (B:III, 7): esta supresión probablemente corresponde a la supresión de “los fértiles días de la danza” al comienzo de la estrofa precedente.

En cuatro ocasiones distintas Paz substituye sólo una palabra en una línea, y el motivo más probable aquí es el sonido de la palabra en conjunto con las otras voces, puesto que en estos casos el sentido no cambia mayormente y los vocablos suprimidos no parecen tener nada en sí de inutilizables.

y tornamos a ser tierra inocente,	(A:III, 7)
y volvemos a ser tierra inocente,	(B:III, 4)
y el aire, en los espacios,	
madura desnudez y libertad.	(A:III 8-9)
y el aire, en los espacios.	
es desnudez y libertad.	(B:III, 5-6)
un seno que se alza	(A:VII, 19)
un pecho que se alza	(B:VII, 16)
El sol te quema mano, muslo y seno,	(A:V, 20)
El sol te quema cuello, muslo y seno,	(B:V, 16)

Vemos, en el primer miembro de cada uno entre estos pares, una repetición aliterativa (*tornamos-tierra, madura-desnudez, seno-se, quema-mano-muslo*) que desaparece en la revisión. Es cierto que en el último de estos ejemplos vemos una nueva aliteración parcial (*quema-cuello*), pero en este caso la aliteración es mucho menos fuerte que en el verso original. No queremos decir que Paz evite la aliteración como práctica general; ya hemos visto varios casos de su uso, y en la alteración que vimos en la sexta sección (“su reino de silencio y savia”) se ha intensificado su empleo. Pero en los cuatro casos citados arriba, es evidente que la aliteración no tenía efectividad lírica.



## DIRECCIONES GENERALES DE LA EVOLUCIÓN ENTRE 1938 Y 1958:

En este análisis hemos tratado de ver la dirección en que ha evolucionado la técnica de Paz entre 1938 y 1958, a través de consistencias en las alteraciones de esta época. Podemos resumir las tendencias generales que se delinean en la comparación de las dos versiones en forma esquemática:

1. Mayor equilibrio y disciplina en la forma. El esfuerzo de apretar inás estrechamente la materia poética salta a la vista. Se ve la imposición de un concepto más definitivamente formal en el hecho de equilibrar las diez secciones del poema de una manera más exacta.

2. La intensificación de la coherencia puramente interna del poema. Se eliminan referencias que se extienden más allá del poema hacia el mundo de las vivencias.

3. Tendencia hacia una mayor gravedad y moderación líricas en la expresión y en la explotación de recursos poéticos. Muy notable es la búsqueda de concisión y, el apartarse de cualquier vuelo retórico. También se eliminan conexiones y repeticiones temáticas para conservar sólo las partes más dramáticamente intensas.

4. Clarificación de ciertas posibles confusiones que resultan de vocablos o sintaxis imprecisos.

5. Intensificación de contraindicaciones dialécticas (como la oposición entre noche y día en la cuarta sección).

6. Las alteraciones estilísticas obedecen a una variedad de factores y no a un patrón estético impuesto de una manera mecánica. Hay, por ejemplo, cuatro ocasiones en que Paz elimina una aliteración demasiado marcada, pero en otros casos se intensifica la aliteración. Cambia el ritmo de varios versos, pero siempre con relación al contexto. Se nota quizás una mayor flexibilidad en el empleo del endecasílabo.

7. Disminución del elemento anecdótico. Además de la eliminación de referencias no completamente incluidas dentro de la unidad poética, se nota un movimiento hacia lo general, hacia la abstracción. Las imágenes resultan más concentradas a la vez que más abstractas, una vez que se suprimen elementos que servirían de indicio al origen de la metáfora. Como el poema llega a ser más elíptico en la segunda versión, requiere un mayor grado de participación de la parte del lector, pero la obra conserva sus raíces ahincadas en la realidad. Parte del mundo como experiencia para expresarlo en forma transmutada.

8. Eliminación de cualquier tono sentimental de autocompasión. También desaparecen palabras con connotaciones sentimentales más que pasionales (dulce, tierna, blandas) y hay una intensificación del tono varonil de la obra.

9. Introducción de imágenes más claramente simbólicas o míticas, como el caso de la fuente y la vuelta del fuego, ambas en la cuarta sección.

10. Evolución de un concepto arquetípico de la mujer, identificada con la naturaleza y con una fuerza pura y creadora. La amada, “la que suscita fuentes en el día”, comparte más del poder vital de la naturaleza y ésta, a la vez, es anunciada como “manantial de evidencias”, fuente de la inspiración humana. El poema es deshumanizado en el sentido de que nos aleja de la mujer anecdótica, pero la fuerza vital de la mujer arquetípica emerge con más consistencia. La naturaleza, en su aspecto pictórico, es menos telón de fondo que partícipe dramático en el desarrollo del poema; emerge en la segunda versión asociada más estrechamente con el misterio y la vitalidad.

La técnica que observamos en la antología de 1960 es más consciente y deliberada que la observada en la edición de 1941; obedece más claramente a motivos de índole filosófica, sin sacrificar por eso el poder expresivo del tema erótico. El oído del poeta es un poco más agudo y crítico en cuanto a posibles excesos, y el poema está llevado hacia un arte más sutil. Las alteraciones hechas en esta segunda versión de “Baja tu clara sombra” ponen en relieve lo mejor del poema sin debilitar su energía vital, porque el poeta sabe retener e intensificar los aspectos más dramáticos. Así Paz proyecta sobre la materia prima la disciplina del poeta maduro.

#### LA VERSIÓN DE 1968

El poema “Bajo tu clara sombra” que aparece en *Libertad bajo palabra* en 1968 nos ofrece un marcado contraste con las dos versiones precedentes. Aunque lleva las mismas fechas (1935-1938) en esta edición, no es el mismo poema de antes; casi podría llamarse “Selecciones de ‘Bajo tu clara sombra’”. En vez de las diez secciones originales, hay cinco, que representan las secciones II, IV, VI, VII y IX del poema “original”. Se han eliminado las secciones I (Nacimiento de las palabras, la poesía, y el amor), III (Inocencia de la juventud, “a orillas” del amor), V (Crecimiento del amor; descripción de una tarde en que la Amada canta), VIII (Nostalgia del amor) y X (Vuelta a la

soledad). Fácilmente se ve que estas secciones suprimidas representan lo que hay en el poema de Inás anecdótico; el poeta va eliminando todo elemento que sugiere el desarrollo de un amor específico para conservar sólo la expresión más abstracta y simbólica del amor.

Veamos la estructura de esta tercera versión. La primera sección, abreviadísima, sirve de introducción y, nos da el tema central del poema:

Bajo tu clara sombra  
vivo como la llama al aire,  
en tenso aprendizaje de lucero. (C:I, 1-3)

Sugiere que la relación entre la amada y el amante no es sólo una de pasión (“la llama al aire”) sino que la amada tiene alguna virtud especial, tal vez mágica (sugerida por el hecho de que su sombra es, paradójicamente, clara) y que a través de ella el amante se elevará (“aprendizaje de lucero”). Estos versos derivan de la primera parte de la sección II (1958):

Amor, bajo tu clara sombra quedo,  
desnudo de recuerdos y de sueños,  
sangre sin voz, latir sediento y mudo.  
Como la llama al aire, vivo  
en tenso aprendizaje de lucero. (B:II, 1-5)

Se suprime el resto de la sección (28 versos más en 1958); el importe central de la sección queda pero desaparece la riqueza de imágenes y sugerencias de la forma original.

La segunda sección (1968) evoca a la amada; es idéntica a la sección IV de 1958. Nos presenta la amada arquetípica, identificada con la vitalidad telúrica. La sección III en 1968 es idéntica a la sección VI de 1958; canta primero la belleza del universo (“Mira el poder del mundo”) y después la belleza de los cuerpos amantes. Como la segunda sección, lleva a una identificación entre el elemento humano y el elemento cósmico; por el amor, el hombre se hunde en una existencia total. La cuarta sección de 1968 (idéntica a VII en 1958) presenta la unión sexual y la identificación completa entre hombre y universo en un instante de plenitud. La quinta sección tampoco ofrece variantes de su forma original (Sección IX de 1958). Otra vez es un canto a la tierra. Vuelto a los confines de su soledad corporeal, el amante recuerda y canta la plenitud del amor. Es clara aquí la identificación tierra-mujer, pues el amante comienza



## Crónica de un Estreno Remoto

*La hija de Rappaccini*,\* única obra dramática de Octavio Paz, fue estrenada en 1956. Los comentarios que hizo la crítica, tanto entonces como después, podrían resumirse en dos pequeños puntos: A) el diálogo es poético. B) Se trata de la *adaptación* de un cuento de Hawthorne. En torno a esto, vaguedades elogiosas o vaguedades adversas. Lo más curioso de ambas observaciones es que son tan obvias como desdeñables.

Cuando en el mundo del teatro un autor llega a tener altura poética, es de rigor señalar esto como un raro clon, precioso. Lo poético suele darse gratis y quien intente producirlo deliberadamente obtendrá, en los mejores casos, hueca retórica. Ahora, si quien escribe es un reconocido depositario del don, Octavio Paz, y si es éste su primero y único drama, ¿no sería pertinente buscar si tiene el diálogo calidad dramática?

En cuanto al término *adaptar*: posee un matiz preciso, que sugiere inmediatamente los trajes viejos adaptados a la medida del hermanito menor por un sastre remendón. Adaptar, esto es, modificar algo cortándole aquí, aumentándole allá, y así con un producto original se logra uno derivado y subordinado. Un cuento sufre ligeras modificaciones y se vuelve un drama. Para usar el ejemplo más ilustre: ciertas novelas italianas son cuidadosamente parchadas y remendadas por un autor inglés con buen oficio: el subproducto nos resulta *Romeo y Julieta*, *Otelo*... Porque según quienes usan el término eso es el procedimiento. Vayamos al caso peor: las acciones de una excelente narración son usadas para un mal drama. Estaremos ante dos obras independientes, válida una, nula la otra. ¿No convendría olvidar, ya para siempre, el insensato terminajo “adaptar al teatro”? Forma y fondo son una

---

\* Hemos usado la 3a. edición, que aparece en: Antonio Magaña Esquivel, *Teatro Mexicano del Siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), t. V.

misma cosa: modificando la primera alteramos al segundo. Crear una forma nueva para una anécdota existente es, simplemente, crear. Quien toma una anécdota ajena y la usa para sus propios fines está haciendo un trabajo de creación y el resultado debe juzgarse en su propio terreno, pues no son las anécdotas por sí mismas las que dan valor a las obras, sino los tratamientos.

Comentemos pues: que en 1956 Octavio Paz estrena una obra dramática, dirigida por Héctor Mendoza, con escenografía de Leonora Carrington. Con Manola Saavedra en el papel titular. Carlos Fernández como Juan y Juan José Arreola como el doctor Rappaccini. (Arreola, hombre de múltiples talentos, a su fama de escritor pudo añadir en esa época la de excelente actor, así como en los últimos años ha sumado la de fino y sensible pintor).

Se ha nombrado ya a Hawthorne: podemos considerar lo que ambos autores se proponen con sus obras, lo que ambas son. El narrador es bastante explícito en el ingenioso prologuito que inicia el cuento: allí se juzga y se critica con humor, indulgencia y esa ambivalente humildad de los escritores ante la crítica, a la cual parece dirigido dicho preámbulo. Disfrazándose como Aubépine, oscuro cuentista francés, Hawthorne dice de sí que “sus escritos, para hacerle justicia, no están del todo desposeídos de fantasía y originalidad; podrían haberle ganado mayor reputación si no fuera por su inveterado amor a la alegoría...y dicho amor nos vuelve explícita la historia de Rappaccini, pero no obvia. El doctor es un científico clue anticipa la moral de los investigadores del átomo; naturista y botánico, experimenta con su propia hija, convirtiéndola en ser de destrucción, que respira veneno y de veneno vive. El intento de conseguirle una pareja en el enamorado Giovanni, falla, la hija muere al tomar un antídoto y (aquí el cuento adquiere una riqueza más allá de la alegoría) un veneno se muestra más patente en el alma de Giovanni que era el cuerpo de Beatrice; ella, en su aislamiento ponzoñoso, es más pura que su amante, cargado con el contacto del mundo y con el viejo pecado original.

Es interesante que Octavio Paz, contemporáneo nuestro, no cayera en la fácil tentación de hacer un alegato contra los idólatras de la ciencia, responsables de Hiroshima y de las guerras bacteriológicas. Conserva el tema intacto y resulta para el espectador casi tan perceptible como en Hawthorne. Pero el énfasis de Paz está en la magia, y desde la primera imagen de la obra hace sentir hacia donde dirige nuestra atención.

Dije: la primera imagen, no las primeras palabras. Quizá para advertir ya que la obra no es verbal, no es un largo discurrir de bellos textos y acción nula. El diálogo es dramático en el sentido de que avanza mientras va sirviendo a

situaciones y caracteres, aunque tiene la cualidad algo operática de detenerse en momentos para amplificar líricamente las escenas, explorándolas a fondo.

El Mensajero es un personaje que comenta, como un coro, en forma semidirecta o tangencial, las ocurrencias de la acción. No nos parece un recurso griego, lo sentimos más bien asiático. Algo en los procedimientos de la obra nos atrae a la mente el teatro Noh, o el drama tibetano, o más cercamente, el de Yeats. Pues hay también el uso de la pantomima, planteada primero en forma realista, como para establecer el recurso, y desarrollada luego con gran habilidad y a un nivel de muy mañosa y apta artesanía dramática. Este, es, tal vez, lo primero que debieron advertir los cronistas de hace ya 14 años: que un original y apasionado experimentador del foro estaba usando los servicios de un alto poeta lírico y que el segundo está supeditado a las necesidades del primer. Octavio Paz dramaturgo tiene sentido de espectáculo y sabe el peso de un golpe de luz, de ciertos gestos, de ciertos objetos. Es incluso capaz de constreñirse a un simple decorado doble: un fragmento de recámara con balcón y un jardín.

La acción avanza a prisa y por momentos hay saltos u omisiones: en vez de un puente de transición por el cual se deslicen los acontecimientos, se empalman unos con otros y de un planteamiento pasamos a un clímax. V gr. en el primer encuentro frente a frente de Juan y Beatriz, llegamos casi instantáneamente a un alto momento de éxtasis amoroso. El recurso es legítimo y pueden encontrarse paralelos nuevamente en el teatro asiático, o incluso en el más enfáticamente épico de Brecht, cuando rechaza la convención de la continuidad psicológica (*La Madre*).

La caracterización es de trazo amplio, da los gestos precisos, se sirve bien de la palabra y tiene una sola excepción en el pequeño reparto: el doctor Baglioni, personaje infortunado, abandonado por el autor, que apenas le apunta borrosamente las razones de su conducta y lo hace actuar con precipitación y motivación rala. Inclusive su lenguaje no llega a tener la precisión estilística que los demás poseen.

Decíamos que el Mensajero marca la ruta de la obra: figura andrógina, salida del Tarot, desde su aparición da paso a varios niveles de realidad, o más bien nos coloca en el punto donde se entrecruzan diversas realidades. Aquí, más que en el mundo de Hawthorne, nos encontramos en el de Hoffman. El tema mismo, difiere de la fuente en forma muy enérgica: el cuento está centrado en una problemática moral, con un claro sentido de culpa, inocencia y pecado. El drama está enfocado ambigua mente hacia la magia y el amor, con el énfasis puesto en ese concepto de realidad que nos sugiere, insinúa y traza la voz del

Mensajero. No se trata del sueño y la vigilia (como inexplicablemente ha sugerido algún crítico) sino de la acción activa de un creador ignorante sobre la Creación; se trata de un brujo y sus artes, para decirlo brevemente. Hay alusiones frecuentes a las ciencias herméticas, a la ambigüedad de términos inseparables que son caras de la misma moneda, filos del mismo cabello: vida y muerte, bien y Inal, maleficio y beneficio. A esta ruta temática la ilustra una acción claramente diseñada. O digamos mejor: a esa temática nos lleva el buen diseño de la acción. La obra negra que emprende Rappaccini es eficaz sólo hasta cierto punto porque su ciencia es limitada y él soberbio: “Ignoro muchas de las propiedades de las plantas”, dice Beatriz, “y mi padre tampoco conoce sus secretos, aunque él diga otra cosa”. Y es así como la creación de un ser excepcional, formado de venenos ígneos, conduce a la inversión de ciertos elementos de la Crucifixión: Beatriz apura un cáliz que su padre quiere apartarle de la boca y es el padre quien se lamenta al final: “Hija, ¿por qué me has abandonado?” Esta copia siniestra, inepta, de la Creación, se muestra en varias réplicas perversas: un jardín paradisíaco-mortífero donde una Eva debe esperar la creación de un Adán, un árbol terrible del cual deben comerse los frutos, un padre que hace de la hija una encarnación maligna.

La obra se mueve con libertad y desenvoltura, con una inspirada fuerza de movimiento llena de esos pequeños aciertos que no son fruto del aliento lírico sino del dramático. La primera frase de Isabel, la vieja sirvienta, nos planta oportunamente en un ambiente tortuoso: entran a la recámara de Juan, ella comenta: “Al fin hemos llegado” y nos da así una larga caminata por corredores y escaleras. La primera escena entre Rappaccini y su hija tiene todo un juego de cambios de humor espléndidamente logrado. El uso de la pantomima condensa situaciones e impone un estilo coreográfico a la representación completa.

La puesta de Héctor Mendoza tuvo un tino general que luchaba contra la concepción visual de la Carrington. Una obra de vuelo metafísico necesita asentarse muy fuertemente en una realidad inmediatamente reconocible. Un árbol mágico debe, ante todo, ser un árbol, muy botánico. Un jardín debe ser un jardín hasta que la acción lo transfigure. El estilo surrealista de la Carrington daba un tono alegórico a la obra, adecuado para Hawthorne tal vez, para su mundo moral, pero no para el mundo mágico de Paz. Los brujos parten de nuestra realidad cotidiana, de la realidad que mejor conocemos, y ya de ahí nos remontan (o nos arrastran) a otras. Y si los amantes tienen balcón (a la inversa, también, del célebre balcón: él está arriba y ella en el jardín), quisiéramos por



supuesto que fuera sólido, practicable, realista. Mendoza pudo, sin embargo, transmitir el misterio, el arrebató amoroso, la turbiedad mágica. Y plasmó con imágenes memorables las visiones centrales de la obra: los amantes que no pueden tocarse, rozándose y girando como planetas, bajo las ramas de un árbol atroz.

Eso hay, imágenes, que resisten la prueba del ácido. “Es la imagen central de la obra la que permanece, su silueta, y si los elementos están correctamente mezclados; esta silueta será su significado, esta forma será la esencia de lo que tiene que decir... Dos vagabundos bajo un árbol, una vieja arrastrando una carreta, un sargento bailando, tres personas en el infierno en un sofá...” Cito a Peter Brook, *El espacio vacío*.

Los entusiastas de *La hija de Rappacini* hemos esperado un segundo drama de Octavio Paz. Su extraordinario don de poeta lírico, al servicio de su hábil y apasionado uso del foro, podrían darnos ese milagro poco abundante, raro hasta la desesperación en nuestro idioma: un verdadero poeta dramático.

EMILIO CARBALLIDO

*University of Pittsburgh*

Octavio Paz  
y  
La Literatura Nacional:

AFINIDADES Y OPOSICIONES

**O**CTAVIO Paz ha publicado, además de su poesía, un libro de prosa poética (*¿Águila o sol?*), ensayos sociales y de interpretación psicológica, crítica de arte y crítica literaria. Esta ya es lo suficientemente extensa para que se le dedique un estudio mucho más amplio del que nos proponemos hacer en estas cuartillas, en las cuales sólo tocaremos un aspecto de esa crítica, el que se refiere a la literatura mexicana y, por extensión, a la hispanoamericana.. Pero toda la crítica de Paz es digna de atención; por varias razones: lo que dice es siempre interesante, sus observaciones son originales, sus pensamientos profundos y bien expresados. Paz comenzó a escribir crítica literaria en las revistas mexicanas a las cuales se vio asociado durante dos décadas: *Barandal* (1931-1932), *Cuaderno del Valle de México* (1933-1934), *Letras de México* (1937-1947), *Ruta* (1938-1939), *Taller* (1938-1941), *Romance* (1940-1941), *El Hijo Pródigo* (1943-1946). Allí lo mismo que en la revista Sur de Buenos Aires –aparecen ensayos, notas y reseñas sobre literatura mexicana y extranjera, algunos de los cuales más tarde han de ser recogidos en libros como *Las peras del olmo*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No es nuestra intención hacer aquí un estudio crítico exhaustivo de estos primeros trabajos en prosa. El interesado en esa bibliografía puede consultar el libro de Merlin H. Forster, *An Index to Mexican Literary Periodicals* (New York and London: The Scarecrow Press, 1966) y la bibliografía de Alfredo A. Roggiano que se publica en este número.

El primer libro en prosa de Octavio Paz es *El laberinto de la soledad* (1950),<sup>2</sup> que le hace famoso como ensayista y pensador; libro clave para el estudio de la psicología del mexicano, sólo precedido por la pequeña obra de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934-1937), a la cual supera. En esa colección de ensayos dedicados a explorar la naturaleza de la personalidad del mexicano, Paz nos habla en el capítulo VII, de algunas figuras prominentes en las letras mexicanas, dando importancia a los pensadores (Vasconcelos, Ramos, Cosío Villegas, Cuesta, Reyes, Zea, O'Gorman), como es de esperar en un estudio titulado "La 'inteligencia' mexicana".<sup>3</sup> El retrato que Paz hace de Alfonso Reyes es memorable: "Reyes es un hombre para quien la literatura es algo más que una vocación o un destino: una religión. Escritor cabal para quien el lenguaje es todo lo que puede ser el lenguaje: sonido y signo, trazo inanimado y magia, organismo de relojería y ser vivo. Poeta, crítico y ensayista, es el Literato: el minero, el artífice, el peón, el jardinero, el amante y el sacerdote de las palabras. Su obra es historia y poesía, reflexión y creación. Si Reyes es un grupo de escritores, su obra es una Literatura. ¿Lección de forma? No, lección de expresión. En un mundo de retóricos elocuentes o de reconcentrados silenciosos, Reyes nos advierte de los peligros y de las responsabilidades del lenguaje. Se le acusa de no habernos dado una filosofía o una orientación. Aparte de que quienes lo acusan olvidan buena parte de sus escritos, destinados a esclarecer muchas situaciones que la historia de América nos plantea, me parece que la importancia de Reyes reside sobre todo en que leerlo es una lección de claridad y de transparencia. Al enseñarnos a decir, nos enseña a pensar. [...] De la obra de Alfonso Reyes se puede extraer no solamente una Crítica sino una Filosofía y una Ética del lenguaje" (pp. 146-147).

Después de Reyes es Jorge Cuesta el escritor mexicano a quien más atención le dedica Paz. A él se refiere en *El laberinto de la soledad* y en otros ensayos. Le admira tanto por sus ideas como por su carácter. De él toma Paz varios pensamientos sobre la poesía mexicana que después ha de desarrollar en sus propios libros. "Jorge Cuesta –nos dice– se preocupaba por indagar el sentido de nuestra tradición. Sus ideas, dispersas en artículos de crítica estética y política, poseen coherencia y unidad a pesar de que su autor jamás tuvo ocasión de reunirlos en un libro."<sup>4</sup> Lo mismo si trata del clasicismo de la poesía

<sup>2</sup> La primera edición es la de "Cuadernos Americanos" (México, 1950), si bien el *Copyright* es de 1947. La segunda, publicada por el Fondo de Cultura Económica, es de 1959. Citamos por ésta.

<sup>3</sup> Este capítulo no aparece en la primera edición.

<sup>4</sup> Paz escribía esto en 1959. En 1964 la UNAM publicó las obras casi completas de Cuesta: *Poemas y ensayos*, 4 tomos, ed. y prólogo de Luis Mario Schneider.

mexicana que de la influencia de Francia en nuestra cultura, de la pintura mural que de la poesía de López Velarde, Cuesta cuida de reiterar este pensamiento: México es un país que se ha hecho a sí mismo y que, por lo tanto, carece de pasado. [...] A pesar de las limitaciones de su posición intelectual, más visibles ahora que cuando su autor las formuló a través de esporádicas publicaciones periódicas, debemos a Cuesta varias observaciones valiosas” (pp. 143-144).

En la “Advertencia” a la primera edición de *Las peras del olmo* (1957) vuelve Paz a referirse a Reyes y Cuesta y añade el nombre de Villaurrutia; pero lo menciona para disculparse por no dedicarles estudios amplios, como quisiera.<sup>5</sup> “Apenas si me detengo –al estudiar la poesía mexicana– en la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, uno de nuestros grandes poemas. [...] Lo mismo debo decir de la obra poética de Xavier Villaurrutia, precisa y preciosa como un mecanismo de cristal de roca que cada noche se enciende y se apaga al paso implacable de la sangre; y de Jorge Cuesta, espíritu de lucidez y generosidad incomparables y cuya vida y muerte fueron un admirable ejemplo de *desprendimiento*” (2a. ed., p. 6).

Paz se refiere aquí a su estudio “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, escrito en París en 1950 y publicado primero como Prólogo a la *Anthologie de la Poésie Mexicaine*,<sup>6</sup> ensayo crítico-histórico recogido en *Las peras del olmo*. Anterior a ese estudio es “Emula de la llama”, sobre el mismo tema, que data de 1942 y en el cual sí habla de algunos poetas posteriores a López Velarde, como Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia.<sup>7</sup> Además, en 1954 publicó unos polémicos comentarios sobre “Poesía mexicana moderna”, motivados por la antología *La poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal. Es de gran interés lo que dice Paz ahí sobre su propia generación, el grupo de escritores –principalmente poetas– que se reunió en torno a la revista

---

<sup>5</sup> Es curioso que Paz, que tanto admira la obra de Reyes, Cuesta y Villaurrutia, no haya escrito sobre ella estudios amplios como el de López Velarde en *Cuadrivio*. De Villaurrutia sólo se ha ocupado en dos reseñas, ambas en la revista *Sur* de Buenos Aires; la primera, sobre *Nostalgia de la muerte* es de 1938 (n° 48, agosto), reproducida en *Letras de México*, 33 (1 nov., 1938), y la segunda (sobre su teatro) de 1943 (n° 105, julio). A Reyes le dedicó algunas páginas, a propósito de su muerte, en *Puertas al campo*: “El jinete del aire”, pp. 55-66.

<sup>6</sup> Colección UNESCO (París, 1952). Trad. de Guy Lévis Mano. Hay trad. al inglés, de Samuel Beckett: *An Anthology of Mexican Poetry* (Bloomington, Indiana, 1958).

<sup>7</sup> También recogido en *Las peras del olmo*. En 1943 Paz publicó en la revista *Hoy*, n° 307 (9 de enero de 1943), pp. 56-57, un artículo sobre poesía mexicana, “Pura, encendida rosa”, que había sido premiado por la Editorial Séneca.

*Taller*. Estos estudios generales sobre poesía mexicana, que es el único género de la literatura nacional en cuya historia Paz se ha interesado, se complementan con el Prólogo a la reciente antología, *Poesía en movimiento* (1966), y con los ensayos que ha dedicado a varios poetas, como Alarcón, Sor Juana, Tablada, Gorostiza, Pellicer, López Velarde y Marco Antonio Montes de Oca.<sup>8</sup>

Como crítico de la poesía mexicana moderna nadie aventaja a Octavio Paz. Alfonso Reyes no se interesaba en ella, o no quiso expresar sus juicios por escrito. Cuesta, y sobre todo Villaurrutia, son los críticos que preceden a Paz. De ellos desciende directamente. Su crítica, desgraciadamente, no es exhaustiva. Paz sólo se interesa en ciertas épocas, en ciertas corrientes (el barroco, el vanguardismo) e ignora las otras. El modernismo no le atrae; menos el romanticismo, y menos aún el Siglo de las Luces. “La esterilidad artística del neoclasicismo –dice en *Las peras del olmo*– contrasta con el hervor intelectual de los mejores espíritus” (p. 20). Con los románticos es más severo: “Ninguno de ellos –con la excepción, quizá, de Flores, que sí tuvo visión poética aunque careció de originalidad expresiva– tiene conciencia de lo que significaba el romanticismo” (p. 21). Si es verdad que elogia a uno de los representantes de la corriente académica finisecular, Manuel José Othón, también nos dice, y con razón, que “ningún propósito de novedad anima su obra” (p. 22). Más original le parece Díaz Mirón: “Frente al lenguaje desvaído de los poetas anteriores –y también frente a las joyas falsas de casi todos los modernistas– la poesía de Díaz Mirón posee la dureza y el esplendor del diamante”. Y también: “Este artífice es el primer poeta mexicano que tiene conciencia del mal y de sus atroces posibilidades creadoras”. En cambio, para Paz, Gutiérrez Nájera y Nervo no tuvieron plena conciencia de lo que les pertenecía, ni del sentido profundo de la renovación modernista. Otros son los poetas de esa época que, según Paz, contribuyeron con obras originales; entre otros, Francisco A. de Icaza y Luis G. Urbina; y por supuesto, el más grande de ellos, González Martínez, “el único poeta realmente modernista que tuvo México” (p. 26). Con él, la poesía mexicana deja de ser descripción o queja para volver a ser aventura espiritual.

González Martínez, nos dice Paz con razón, dejó intacto el lenguaje y los símbolos; no así Tablada, ni López Velarde: el primero introdujo innovaciones

---

<sup>8</sup>“Estela de José Juan, Tablada” (1945), “Sor Juana Inés de la Cruz...” (1950), “El lenguaje de López Velarde” (1950), *Muerte sin fin* (1951) y “La poesía de Carlos Pellicer” en *Puertas al campo* (México: UNAM, 1966). Más tarde a López Velarde le dedicará un largo ensayo en *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965). Sobre Alarcón: “Una obra sin joroba”, *Taller*, 5 (oct. 1939) pp. 43-45.

formales significativas y el segundo la renovación del lenguaje. Para Paz, con López Velarde principia la poesía mexicana, “que hasta entonces no había encontrado su lenguaje y se vestía en formas que sólo eran suyas porque también eran de todos los hombres” (p. 32). Ambos poetas se arriesgan a inventar nuevas formas, siempre originales, y son al mismo tiempo fieles al lenguaje de su pueblo. Con estos comentarios sobre Tablada y López Velarde cierra Paz su introducción a la historia de la poesía mexicana.

De los poetas posteriores a López Velarde, esto es, de los Contemporáneos (Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia), Paz habla con frecuencia; mas no de los de su propia generación (excepto en el caso de Alí Chumacero, a quien admira), y menos de los jóvenes pertenecientes a las nuevas generaciones, esto es, si excluimos el estudio sobre Montes de Oca. Al fin del libro *Puertas al campo* (1966) recoge un ensayo suscrito en Delhi, a 10 de enero de 1963 y titulado “El precio y la significación”, que es un comentario sobre los jóvenes pintores y escritores mexicanos. Ahí nos habla de otros jóvenes poetas (Aridjis, Zaid, Sabines, Pacheco, Mondragón), dramaturgos (Carballido, Luisa Josefina Hernández, Héctor Azar, Elena Garro), ensayistas (Xirau, García Terrés, Carballo, Monsiváis, Piazza) y narradores (Arreola, Rulfo, Segovia, García Ponce, Elizondo, Arredondo), pero sin profundizar en el análisis de sus obras.<sup>9</sup>

Los juicios de Paz sobre los poetas, ya sean mexicanos o extranjeros, son siempre justos y precisos; nos lleva directamente al meollo de la obra de que habla, y, nos revela su significado. Al mismo tiempo, trata de ver las corrientes literarias desde dos perspectivas: lo nacional y lo universal. De cada autor nos revela las características que le dan originalidad dentro de la corriente nacional, al mismo tiempo que trata de engastar su obra en la literatura de occidente. Sin ser nacionalista, nunca se olvida de los aspectos autóctonos que hacen de la obra una manifestación de la literatura nacional; ni tampoco de aquéllos que la ubican en una corriente universal. Por eso sus juicios son siempre dignos de ser tomados en cuenta, tanto por el lector ocasional como por el crítico profesional.

Como poeta y ensayista Paz se ha interesado más en esos géneros que en la narrativa. Excepto de Yáñez y Fuentes, a quienes ha dedicado sendos estudios

---

<sup>9</sup>En el prólogo a *Poesía en movimiento* añade los nombres de otros jóvenes, y no tan jóvenes (Nova, Owen, Maples Arce, Ortiz de Montellano, Torres Bodet, Nandinoy Usigli, Leduc, Huerta, Bonifaz Nuño, Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Calvillo, Hernández Campos), lo mismo que los colaboradores de los volúmenes colectivos *La espiga amotinada* (1960) y *Ocupación de la palabra* (1965). Sus juicios sobre los jóvenes poetas, nos dice Paz, son provisionales. El prólogo está suscrito en Delhi, 17 de septiembre de 1966.

(“Novela y provincia: Agustín Yáñez”, en *Puertas al campo*; “La máscara y la transparencia”, en *Corriente alterna*), de otros novelistas o cuentistas apenas si se ha ocupado, aunque sí es verdad que de Rulfo habla con frecuencia. Los novelistas de la Revolución mexicana no le interesan. Cuando Claude Couffon le preguntó “¿Cuál es, a su juicio, la importancia de los llamados ‘novelistas de la revolución’? Pienso concretamente en Martín Luis Guzmán, en Mariano Azuela y, aunque más joven, en Rafael Felipe Muñoz...”, Paz contestó así: “No niego la importancia histórica, por decirlo así, de estos novelistas; pero, en el fondo, no me interesan. Martín Luis Guzmán, Azuela y Muñoz son novelistas naturalistas que describieron, en calidad de testigos, con gran maestría, la sociedad mejicana enfrentada con la revolución. A título de documentos, sus obras tienen una importancia capital. Pero para los escritores de mi generación, para mí, no abren ningún camino. Los poetas de esta época que se alejaron de la transcripción literal de la realidad ejercieron sobre nosotros una influencia mucho más vigorosa.

“¿Se refiere, sin duda, a Carlos Pellicer y a José Gorostiza?”

“Sí, y también a Xavier Villaurrutia. De hecho, Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia fueron mucho más rebeldes que los novelistas de la Revolución”.<sup>10</sup>

De los narradores postrevolucionarios son Yáñez, Fuentes y Rulfo los que más le atraen. A Fuentes y Yáñez les ha dedicado artículos completos. En los cuales hace penetrantes observaciones sobre las novelas *Al filo del agua*, *La región más transparente* (“primera visión moderna de la ciudad de México”) y *La muerte de Artemio Cruz*.<sup>11</sup> El artículo sobre Yáñez, escrito en París en 1961 a propósito de la edición francesa de *Al filo del agua*, es una original contribución al estudio de esta obra maestra de la narrativa mexicana en la cual Paz ve una nueva interpretación del diálogo entre la religión y el erotismo. En ese mismo ensayo encontramos una rara nota (rara por ser tan pocos los comentarios de Paz sobre la narrativa mexicana moderna) reveladora de afinidades y oposiciones, tanto por lo que dice como por lo que calla: “Después de Juan Rulfo, autor de una de nuestras pocas ‘obras maestras’, la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos prefieren explorar el tema de la ciudad. Al menos los más osados. Pienso en Carlos Fuentes, cuyos grandes dones me harían recordar el genio *extenso* de Diego Rivera si el autor de *La muerte de Artemio Cruz* no fuese también el de *Aura* y otros admirables relatos y cuentos;

<sup>10</sup> Claude Couffon, *Hispanoamérica en su nueva literatura*. Versión castellana, por José Corrales Ejea (Santander: Publicaciones de la Isla de los Ratones, 1962), p. 75.

<sup>11</sup> “Novela y provincia: Agustín Yáñez”, *Puertas al campo*, pp. 142-147; “La máscara y la transparencia”, *Corriente alterna* (México: Siglo XXI Editores, 1967), pp. 44-50.

en José Revueltas, no menos dramático e intenso que Orozco –y más lúcido; en Juan García Ponce, al que unos cuantos personajes le bastan para suscitar un mundo; en Sergio Fernández, el más riguroso, el más afilado también; en José de la Colina, pasión e imaginación; en Jorge López Páez, Juan Vicente Melo, Sergio Galindo... Y sin embargo, en los últimos años han aparecido dos novelas notables con temas provincianos. Una de ellas es *La feria*, de Juan José Arreola, creación verbal que no me parece inferior a las invenciones de Quenau. La otra novela es una obra de verdad extraordinaria, una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro”.<sup>12</sup>

Acerca de la obra de Rulfo vuelve a hablar Paz en el ensayo “Paisaje y novela en México”, en donde nos dice que el autor de *Pedro Páramo* es “el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción– de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo”.<sup>13</sup> Que la opinión que Paz sobre el valor de la obra narrativa de Rulfo no ha cambiado lo indica lo que dijo en reciente entrevista: “Rulfo es otro de los grandes escritores de mi generación. Un poeta: su español es una creación personal”.<sup>14</sup>

Es evidente que los conocimientos que Paz tiene de la narrativa y el teatro mexicanos no son tan amplios como los que tiene de la poesía y el ensayo. Así y todo, lo que nos dice acerca de la narrativa contemporánea (desdeña todo lo escrito antes de 1940),<sup>15</sup> es significativo y útil, ya que su sensibilidad poética, su conocimiento de la lengua y su interés en el estilo lo califican para expresar juicios que es necesario tomar en cuenta. Sus ideas tuvieron influencia sobre Fuentes y otros jóvenes novelistas mexicanos y el renacimiento de la novela, en parte, se debe a la crítica que Paz hiciera de la novela tradicional.

---

<sup>12</sup> *Puerta al campo*, nota en las pp. 143-144.

<sup>13</sup> *Corriente alterna*, p. 18.

<sup>14</sup> Mercedes Valdivieso, “Entre el tlatoani y el caudillo. Octavio Paz: post data a *Posdata*”, *Siempre!* 876 (abril 8 de 1970), “La cultura en México”, pp. ii-vi; la cita en p. v. También dice Paz en esta entrevista que su próxima libro, que se llamará *Conjunciones y disyuntivas*, tratará “del diálogo entre el signo cuerpo y el signo no cuerpo. O sea la rebelión moderna del cuerpo”. En *Postdata* (México: Siglo XXI, Editores, 1970) no se discute la literatura.

<sup>15</sup> Ver “Razón de ser”, *Taller I*, 2 (abril, 1939), 30-34; “Invitación a la novela”. *Taller I*, 6 (nov., 1939), 66-68, y “Una nueva novela mexicana”, *Sur* 105 (julio, 1943), 93-96.



La poética de Octavio Paz, lo mismo que su estética, ha sido estudiada por varios críticos.<sup>16</sup> No nos detendremos, por lo tanto, a hablar de sus teorías literarias según las expresa en *El arco y la lira* (1956) y *Los signos en rotación* (1965), en donde apenas si menciona a los escritores hispanoamericanos. No debemos olvidar, sin embargo, que en el primero de estos libros se encuentra un ensayo sobre teoría narrativa, “Ambigüedad de la novela” (pp. 216-228), en donde desgraciadamente no ilustra sus ideas con ejemplos sacados de la narrativa hispanoamericana, que muy bien podría haber hecho.<sup>17</sup>

Las ideas de Paz sobre el problema de las literaturas nacionales ha evolucionado con el tiempo. En 1941, en la respuesta a la encuesta lanzada por la revista *Letras de México*, en la que se presentaba esta disyuntiva: “¿La poesía mexicana, por qué sí o por qué no es mexicana y es poesía?”, Paz hace agudas observaciones en torno al tema y promete volver a tratarlo con mayor amplitud en próximo ensayo. En estas apresuradas (como él las llama) notas ya se perfilan las ideas del joven crítico acerca de las literaturas nacionales. No existe, nos dice, un Renacimiento o un Romanticismo italiano, francés o alemán, sino un espíritu europeo dentro de esos movimientos. “La poesía española –añade– es universal gracias a lo europeo”.<sup>18</sup> Si bien considera que la poesía colonial mexicana “es un reflejo de la poesía española”, se distingue por la preferencia que da a lo universal y por su repugnancia hacia lo nacional, en este caso lo español.<sup>19</sup> “El modernismo –continúa– reproduce la misma preferencia y la misma repugnancia. El mexicano se expresaba no sólo en su afrancesamiento [...] sino que este afrancesamiento ocultaba un deseo subconsciente no ser español. (Lo crepuscular, recogido, íntimo de la poesía mexicana, ¿no será un velo, un recato, un desdén íntimo? La poesía mexicana, más que expresar el

---

<sup>16</sup> Ver Manuel Durán, “La estética de Octavio Paz”, *Revista Mexicana de Literatura* 8 (nov-dic, 1956), 114-136; Ramón Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra* (México: Joaquín Mortiz, 1970); George G. Wing, “Poet in Revolt”, cap. 11 de su tesis doctoral inédita, “Octavio Paz: Poetry, Politics, and the Myth of the Mexican”. Univ. of California, Berkeley, 1961.

<sup>17</sup> Las primeras ideas de Paz sobre teoría narrativa se encuentran en las reseñas “Invitación a la novela” (ver n. 15) y “*Mundo de perdición* (de José Bergamín)”, *Taller* II, 11 (jul-ago, 1940), 65-68.

<sup>18</sup> “Nuestro tiempo. Encuesta sobre la poesía mexicana”, *Letras de México* (15 abril, 1941), pp. 7-10. La cita en la p. 7.

<sup>19</sup> Esta idea aparece primero en el ensayo sobre Ruiz de Alarcón, “Una obra sin jorobó”, *Taller* I, 5 (ocr. 1939), 43-45.

carácter verdadero, profundo del mexicano, ¿lo habrá velado, como se vela en su silencio desconfiado el hombre de la meseta?” (p. 7).<sup>20</sup>

En ese momento Paz todavía creía en la posible existencia de una poesía nacional, cuya originalidad es necesario buscar. “El que, desde hace años, nos preocupe a todos encontrar ‘la mexicanidad’ de nuestra literatura, es una señal de que esa invisible substancia está en alguna parte. No sabemos en qué consiste, ni por qué caminos llegaremos a ella; sabemos oscuramente, que aún no se ha revelado y que hasta ahora, en los mejores, sólo ha sido una especie de aroma, leve y agrio sabor” (p. 10).

En la misma respuesta hace Paz una distinción entre buena y mala literatura mexicana. Para él los malos escritores son aquéllos que insisten en escribir literatura realista o costumbrista; los buenos son los que buscan lo universal. “La buena literatura mexicana ha vivido de la originalidad y la novedad. De la curiosidad, de la avidez por lo universal. (Lo otro, la literatura ‘nacionalista’, además de su pobreza espiritual, no es casi literatura, sino crónica periodística” (p. 10). El consejo de Paz al escritor mexicano es que busque la autenticidad dando expresión a lo universal. Autenticidad, para Paz, no quiere decir sinceridad, sino algo más profundo. El auténtico escritor es aquel que rechaza, por indignos y falsos, “todos esos intentos alevosos y preconcebidos de ‘mexicanidad’”. Ese consejo es el mismo que Drieu la Rochelle había dado a los argentinos. No es posible, les dijo, cantar el amor argentino, sino el amor. Pero después se descubrirá que ese canto de amor sonará con el sonido que no se oye sino en la Argentina. Para Paz, como para Drieu la Rochelle, lo nacional se expresa a través de lo universal. Esa idea es fundamental en la crítica literaria de Paz.

En “Emula de lea llama...”, que data de 1942, se interesa todavía en descubrir los rasgos característicos de la poesía mexicana. Primero rechaza la teoría de Pedro Henríquez Ureña, quien había señalado que las notas distintivas de la sensibilidad mexicana son la mesura, la melancolía, el amor a los tonos neutros; teoría aceptada por Reyes, Urbina, Villaurrutia y Castro Leal, si bien con algunas modificaciones.<sup>21</sup> Paz propone que la poesía mexicana es una “poesía de crepúsculo: angustia, lucidez, resplandor velado, suspiro” (*Las peras...*, p. 58). Termina diciendo que si bien lo crepuscular no define a todos los poetas mexicanos, ya que cada uno tiene su hora, su época y su luz, en todos

---

<sup>20</sup> Esta idea la desarrolla Paz con todas sus variantes en el libro *El laberinto de la soledad*.

<sup>21</sup> Sobre este punto véase nuestro artículo, “Interpretaciones de la literatura mexicana”, *Anuario Humanitas* (1902), 259-273.

ellos vive la misma poesía. Aquí Paz, sin duda alguna, cree en la existencia de una poesía que puede ser reconocida como mexicana.

Precisamente diez años más tarde publica la UNESCO la *Antología de la poesía mexicana* en cuyo Prólogo Paz sintetiza las anteriores ideas.

Insiste en que las raíces de “nuestra poesía” son universales, como lo son sus ideales: “A diferencia de todas las literaturas modernas, no ha ido de lo regional a lo nacional y de éste a lo universal, sino a la inversa. La infancia de nuestra poesía coincide con el mediodía de la española, a la que pertenece por el idioma y de la que durante siglos no difiere sino por la constante inclinación que la lleva a preferir lo universal a lo castizo, lo intelectual a lo racial” (*Las peras...* p. 13). Y no sólo se escapa de lo castizo, sino de lo que Paz llama “la afectación modernista” (*Ibid.*, p. 25).

Han de pasar otros diez años antes de que Paz vuelva a ocuparse del tema. En otro Prólogo también publicado en francés, esto es, el que escribió para el número que la revista *Lettres Nouvelles* dedicó en 1961 a la joven literatura hispanoamericana, observa que existe una literatura escrita en castellano que es diferente de la española: “¿Existe una literatura hispanoamericana? Hasta fines del siglo pasado se dijo que nuestras letras eran una rama del tronco español. Nada más cierto, si se atiende al lenguaje [...] Pero una cosa es la lengua que hablan los hispanoamericanos y otra la literatura que escriben. La rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad, es otro árbol. Un árbol distinto, con hojas más verdes y jugos más amargos. Entre sus brazos anidan pájaros desconocidos en España”.<sup>22</sup> Y da un paso más al afirmar que “la existencia de una literatura es, precisamente, una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones” (p. 13). Mas hay que subrayar que según Paz esa literatura hispanoamericana no presupone la existencia de “literaturas hispanoamericanas”. Nos dice en el mismo ensayo: “Ahora bien, el nacionalismo no sólo es una aberración moral; también es una estética falaz. Nada distingue a la literatura argentina de la uruguaya; nada a la mexicana de la guatemalteca. La literatura es más amplia que las fronteras” (p. 12). Esto no indica que Paz niegue también la existencia de otras estructuras. “Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas, étnicas o

---

<sup>22</sup> Este Prólogo fue recogido en *Puerta al campo*, bajo el título “Literatura de fundación”, pp. 11-61. Reproducido en *México en la Cultura*, 645 (jul. 24 de 1961, pp. 1-6, con el título “Nuestra literatura es, regreso y búsqueda de nuestra realidad”. Trad. al inglés por Lysander Kemp: “A Literature of Foundation”, *The TriQuarterly Anthology of Contemporary Latin American Literature*. Edited by José Donoso and William A. Henkin. (New York: E.P. Dutton & Co. 1969). pp. 2-8, Citamos por *Puertas al campo*, pp. 11-12.

geográficas. No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales o estéticas. La novela argentina o la poesía chilena son rótulos geográficos, no lo son la literatura fantástica, el realismo, el creacionismo, el criollismo y tantas otras tendencias estéticas e intelectuales” (p. 12).

No sólo nos dice Paz que existen esas estructuras; también nos indica la hora de su nacimiento. Para él, la literatura hispanoamericana nace a fines del siglo XIX, con los modernistas, quienes “rompen bruscamente con el modelo peninsular” (p. 15). Aquí añade Paz concepto crítico: la idea, ya expresada por Jorge Cuesta, del desarraigo. “Los primeros escritores hispanoamericanos que tuvieron conciencia de sí mismos y de su singularidad histórica, fueron una generación de desterrados. Los que no pudieron salir, se inventaron Babilonias y Alejandrías a medida de sus recursos y de su fantasía” (p. 15). Los críticos nacionalistas, por supuesto, rechazan a los desarraigados. Paz los defiende. ¿Por qué? Porque el desarraigo permite al escritor recobrar su identidad, su porción de realidad. He aquí cómo justifica Paz ese rasgo distintivo del escritor hispanoamericano: “El desarraigo de la literatura hispanoamericana no es accidental; es la conciencia de nuestra historia: el haber sido fundados como una isla de Europa. Al asumirlo plenamente lo superamos. [...] Y hay más. Gracias a nuestro desarraigo hemos descubierto una tradición sepultada: las antiguas literaturas indígenas. La influencia de la poesía náhuatl en varios poetas mexicanos ha sido muy profunda [...] pero quizá esos poetas no se habrían reconocido en esos textos” (pp. 17-18). El desarraigo y el cosmopolitismo son las características fundamentales de la literatura hispanoamericana; pero también es búsqueda de una tradición, real o imaginada.

La crítica de Paz es una crítica en movimiento. En los últimos años ha llegado a negar la existencia de la literatura hispanoamericana. En el ensayo “Sobre la crítica”, recogido en *Corriente alterna* (1967), expresa una original idea: la crítica es la que crea una literatura: “La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: dis. ponerlas, describir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con la predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden), a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque exista ya un conjunto de obras importantes” (p. 41.).

Así, Paz deslinda el problema del crítico: mostrar que las obras escritas por autores hispanoamericanos “son una literatura, un campo de relaciones antagónicas”; también descubrir las relaciones que existan entre esas obras y las

que forman otras literaturas. En reciente entrevista nos dice que no podemos entrar en la literatura hispanoamericana si no conocemos sus relaciones con la literatura francesa y la inglesa. Ahí mismo expresa otra idea, en la cual nos parece ver la influencia del estructuralismo de Levi-Strauss. “La literatura moderna –dice– es un sistema mundial y dentro de ese sistema hay otros sistemas y subsistemas. Uno de ellos es el de la lengua española, compuesta por dos literaturas: la española y la hispanoamericana”.<sup>23</sup> ¿Contradicción? No; cuando Paz niega la existencia de la literatura hispanoamericana no está negando la existencia de obras escritas por autores hispanoamericanos, sino el hecho de que la crítica no ha sabido articular esas obras, definir esa literatura. De esto se desprende que para Paz la esencia de una literatura compuesta por obras de autores de diferentes nacionalidades, pero que escriben en una misma lengua, se encuentra en lo que esas obras tengan en común; y es obligación de la crítica descubrir esas relaciones y hacer ver que esas obras verdaderamente pertenecen a un mismo sistema o subsistema. Lo que sí niega aquí, y con gran énfasis, es la existencia de literaturas nacionales en Hispanoamérica. “No hay una literatura chilena o argentina o mexicana; esas son invenciones de los profesores de literatura de cada país para ganar dinero escribiendo las historias de sus respectivos países; lo que hay es una literatura latinoamericana, cada vez más viva” (p. 11).

Es lástima que Paz no haya escrito una crítica estructural de la literatura hispanoamericana. Lo que nos ha ofrecido hasta hoy han sido brillantes ensayos en torno a problemas relacionados a la naturaleza de la literatura hispanoamericana, dando mayor importancia a la de su propio país; no por nacionalismo (que es lo que menos tiene Paz), sino porque es la que más le duele. Con su viva imaginación, su brillante estilo, su penetrante intuición, su sensibilidad poética y sus profundos conocimientos de la literatura universal, es él el crítico más indicado para interpretar, mejor dicho para crear, esa inexistente literatura hispanoamericana. Mas no esperemos –por las razones expuestas– que escriba una historia de la literatura mexicana, o de la poesía; a pesar del título de uno de sus prólogos sobre la materia.

LUIS LEAL

*University of Illinois*

---

<sup>23</sup> Mercedes Valdivieso, “Entre el tlatoani y el caudillo...” p. vi.

## Octavio Paz y Francia

El título inicial de esta nota era O. Paz en Francia, lo cual implicaba un estudio de las traducciones de su obra y un recuento de la bibliografía que sobre el mismo existe en lengua francesa. El análisis de la crítica existente sobre el escritor mexicano y una aproximación al conjunto de su obra me indujeron a cambiar el título, sustituyendo la preposición de lugar por la conjunción copulativa (esta calificación es ya significativa). Esto quiere decir que en el enfoque adoptado trato de encontrar las relaciones dialécticas de una cultura – la francesa– con la obra de Octavio Paz; el vaivén que por un lado lleva a Paz a buscar motivos, incitaciones e impulsos en las corrientes estéticas y del pensamiento francesas contemporáneas, y por el otro, a dejar inserciones de su propio sentir y pensar en la cultura de este país, con la cual nuestro autor se halla profundamente ligado.

En el suplemento literario de *Le Monde* (París, 15/I/1971) las dos páginas centrales del acreditado diario están dedicadas al escritor mexicano bajo el título general de “Octavio Paz o la tentación de lo universal”. Sin duda, este homenaje constituye una de las pruebas más rotundas del prestigio que tiene ganado el autor en Francia. Al mismo tiempo aparecían tres obras suyas (una en colaboración) y se le hacían dos entrevistas radiofónicas –Paz estuvo varios días en París–, una de ellas realizada por Saúl Yurkievich y Ugné Karvelis para el programa “Les voix étrangères” que bajo la dirección de ésta se propala en France-Culture.

La alusión a la doble página en *Le Monde* y a las otras manifestaciones coincidentes con su reciente presencia en París, no tiene sólo por objeto hacer resaltar la nombradía de Paz entre los intelectuales franceses; se la hace porque, de cierta manera, las citadas manifestaciones resumen la relación dialéctica a la que me refiero más arriba. En efecto, la misma está en correspondencia con tres circunstancias o situaciones. En primer lugar, con el conocimiento y el trato

personales, la amistad y el diálogo de Octavio Paz con los escritores y artistas franceses más significativos de los últimos treinta años. En segundo término, con la frecuentación *intelectual* de esos escritores, frecuentación que influye sin ninguna duda en la evolución de la obra de Paz. Y en tercer lugar –el camino inverso– lo que la crítica califica como “aporte”, gracias al lugar privilegiado que Paz ocupa en el seno de la cultura francesa.

El tercer término enunciado equilibra los dos primeros y demuestra un hecho que quiero establecer como un presupuesto: cuando hablo de “relación dialéctica” estoy refiriéndome a una situación de coincidencia, de acercamiento, de contacto, no de dependencia. Entre todos los escritores latinoamericanos actuales, Octavio Paz es el de cultura más ecuménica, como lo destaca *Le Monde* al hablar de “tentación de lo universal”. Reconociendo la diversidad originaria de la cultura de Paz –que comienza y sigue siendo esencialmente mexicana–, es evidente, sin embargo, que una parte importante de esa universalidad pasa por el meridiano de París. Veremos cómo se va produciendo la progresión de los contactos entre nuestro autor y la cultura francesa y el juego recíproco de influencias.

En el estudio introductorio al libro en la colección “Poètes d’aujourd’hui”,<sup>1</sup> Claire Cécé se refiere al primer contacto *físico* del poeta con Francia. Paz volvía de España, en 1938, y de paso por París es presentado a Robert Desnos por Alejo Carpentier; este encuentro le impresiona profundamente. Pero el verdadero encuentro, la compenetración, se produce con motivo de la permanencia que realizó en París, entre 1946 y 1951 y se afirma con la segunda, entre 1959 y 1962. En la primera época –sobre todo– Paz participa en la experiencia surrealista de la postguerra y es aceptado como uno de los representantes distinguidos. De su amistad con Benjamín Péret y André Breton (éste a través de aquél, a quien había conocido en México) da testimonio en su poema “Noche en claro”,<sup>2</sup> dedicado a ambos:

A las diez de la noche en el Café de Inglaterra  
Salvo nosotros tres

No había nadie...

En su ensayo “André Breton o la búsqueda del comienzo”, publicado en la traducción francesa de Roger Munier en el N° 172 de *La Nouvelle Revue*

<sup>1</sup> Octavio Paz: París, Seghers, Coll. “Poètes d’aujourd’hui”, 1965, p. 126.

<sup>2</sup> *Salamandra* —México, Joaquín Mortiz, 1962, p. 59.

*Française* (de homenaje a Breton), y reproducido posteriormente en *Corriente alterna*, Paz explica la trascendencia de su amistad con el maestro francés: “Para mí fue un *encuentro*, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación y, asimismo, elección”.<sup>3</sup>

Max-Pol Fouchet y Henri Hell, sus primeros traductores, le abren las puertas de la revista que dirigían, *Fontaine*. Además, Paz conoce y frecuenta a otros escritores surrealistas, participando activamente en las manifestaciones de la escuela (André Pieyre de Mandiargues, Maurice Nadeau, Jean-Clarence Lambert y sobre todo Henri Michaux, cuya poesía apasiona al mexicano, por las múltiples experiencias que aproximan la obra de ambos; el ensayo sobre Michaux, publicado en *Corriente alterna* [pp. 84-90] dan pruebas de esa admiración). Por otra parte, colabora en revistas y publicaciones surrealistas, especialmente en el *Almanach Surréaliste de Demi-Siècle*.<sup>4</sup>

Ubicuo, demasiado inquieto para alinearse en escuelas o capillas, frecuenta a autores existencialistas, Camus en particular.

Este lustro de permanencia en París marcó bastante la obra de Paz, así como los tres años posteriores. Pero su amistad con los intelectuales franceses no se acaba con las ausencias; viajero infatigable, a menudo pasa por París y en esas ocasiones se relaciona con los que elaboran el pensamiento estructuralista, tanto en el dominio de la etnología –LéviStrauss–, como en el de la literatura. Todos estos contactos tienen importancia, porque de alguna manera se manifiestan en la obra de Paz, y demuestran que el acercamiento no se realiza exclusivamente por las vías librescas, sino de una manera más viva, el mismo va acompañado de calor humano, del diálogo y el intercambio enriquecedores.

Este primer nivel tiene sobre todo la importancia de servir como base – particular por las características de intensidad– a las relaciones de orden estético e intelectual con las corrientes predominantes en Francia desde 1946 hasta el presente. Saúl Yurkievich resume con claridad estas relaciones:

Paz, esponja ávida, tiene su receptividad bien abierta a todos los estímulos de la época. Es un resonador de la actualidad artística e intelectual, cuya huella se detecta doblemente en poemas y ensayos. Vertebrado inicialmente por la estética romántica ésta permanecerá como convicción, creencia o nostalgia a lo largo de su obra; será reforzada por el surrealismo, relativizada por el existencialismo, complementada por la antropología y la lingüística,

---

<sup>3</sup> *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, p. 59. En la p. 58, Paz habla de las relaciones más personales.

<sup>4</sup> *Almanach surréaliste du Demi-Siècle*, No. Spécial de NEF, Paris, 1950.



sometida al embate de sucesivas oleadas científicas y filosóficas que condicionarán no sólo la visión sino también la compaginación de sus poemas. El discurso de Paz inscribe en un discurso donde retumban todos esos ecos a través de imágenes y pensamientos transfundidos.<sup>5</sup>

Pasando por alto la “estética romántica”, que en efecto es una constante difusa en la poesía de Paz, veamos el discurrir de las diferentes tendencias a que alude Yurkievich.

Antes que nada su “pertenencia” a la escuela surrealista. Es indudable que existen múltiples puntos de contacto entre la obra de Paz y el surrealismo. El mismo autor los definió implícitamente al exaltar tres de las características que el surrealismo reivindica: la imaginación, la libertad y el aínor. Esa trilogía aparece constantemente en toda la obra de Octavio Paz, ya en su poesía, ya en las agudas reflexiones de sus ensayos. Por sobre todo, la imaginación es un medio de encontrarse en el “laberinto de la soledad”. Es a través del poder liberador, anti-alienante de esta facultad privilegiada, que el surrealismo cree en la posibilidad de la transformación del hombre. El autor lo afirma en este pasaje: “Por la imaginación (...) podemos salir de nosotros mismos, ir más allá de nosotros al encuentro de nosotros”. La libertad es una consecuencia natural del des-encadenamiento conseguido por el camino de la imaginación sin ataduras; por allí vendrá la revolución que ha de cambiar el destino humana En enero de 1969 –poco después de su renuncia al puesto de embajador de su país, por la matanza de estudiantes– Paz lo dice más claramente en una entrevista acordada a J. C. Lambert: “Poetas y revolucionarios tienen el mismo fin: cambiar la vida”.<sup>6</sup> En cuanto al tercer elemento, Mandiargues acertadamente observa: “El amor de la mujer y el destino revolucionario del mundo...son los dos polos del pensamiento de Octavio Paz”.<sup>7</sup> Rastrear el tema en su poesía nos llevaría demasiado lejos, fuera de los límites que me propuse en esta nota; por ello me limito a citar una frase del autor, que corrobora la afirmación de Mandiargues: “... la palabra amor guarda intactos todos sus poderes sobre mí”.<sup>8</sup> O aún: “... el amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al. hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura”.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> S. Yurkievich, “Octavio Paz, indagador de la palabra”, en este número de la R.I.

<sup>6</sup> En *Le Figaro Littéraire*, 27-I-69. p. 28.

<sup>7</sup> A.P. de Mandiargues, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1952, p. 105.

<sup>8</sup> “André Breton o la búsqueda del comienzo”, *id.* p. 59.

<sup>9</sup> O. Paz, *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

Estos tres puntos cardinales llevarán a un encuentro natural- y forzoso de Par. con el surrealismo, además del cuarto, presente en toda la técnica poética: el uso privilegiado de la imagen, una manera de restituir un orden propio. en el caos.

A. Pieyre de Mandiargues es categórico al hablar de Paz como integrante de la escuela: “Hay que decir que Octavio Paz es un poeta surrealista, y que pertenece al grupo de este nombre. Más aún; reconozcamos que es el único poeta surrealista en actividad en el mundo moderno, en el que los otros han cesado más o menos de lanzar fuego y llamas”.<sup>10</sup> Para filiarlo, lo enraiza en Rimbaud y Lautréamont; “en sordina, un eco de Nerval”; “algunos ejemplos de Michaux”; de Breton, a veces el recuerdo de la “*unión libre*”; de Eluard, “el de los primeros poemas de amor, las cascadas de imágenes sensuales”. Termina sin embargo reconociendo que deja muy atrás a los modelos de partida “para regalarnos un producto de su auténtica cosecha”.<sup>11</sup> Pese al intento de integrarlo en el surrealismo, el mismo Mandiargues intuye las diferencias que le dan a Paz una voz personal, al decir que “a la violencia opone la lucidez”. En efecto, pese a la proliferación de la imagen en su poesía; Paz rechaza el concepto ortodoxo de la escritura automática surrealista; la imagen tiene un sentido: poner de manifiesto el universo escondido tras las apariencias; es una manera de *revelar* las cosas, una forma de traducir su propia visión del mundo, y en consecuencia, de establecer un cierto orden.

Tampoco Paz se mezcló en las actividades políticas que en un momento dado dividió a los integrantes de la escuela. El mismo autor corrobora en su artículo sobre Breton: “A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales” (p. 58). Este juicio está ratificado por una respuesta a Yurkievich en la citada entrevista radial, al decir que el surrealismo fue –es– para él una actitud espiritual, un clima, una serie de coincidencias en lo que atarle a la elaboración poética, pero no una ortodoxia. Le interesa como ética más que como estética; como práctica textual que conduce a una experiencia total.

Antes de abandonar esta conexión entre el surrealismo y la obra de Paz, me gustaría evocar –a manera de hipótesis– el origen de su interés por el Oriente. No se puede olvidar que desde el *Segundo Manifiesto*, Breton exaltaba la cultura oriental como una manera de oponerse a las limitaciones de la *razón* occidental. Paz se lo declara a Claire Cécé, al referirse a su viaje al Japón y la India: “Estaba

---

<sup>10</sup>y <sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 104 y ste.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 10.

preparado para ello por los románticos alemanes y por el surrealismo”.<sup>12</sup> Claro que después su experiencia va mucho más lejos, como afirma Bosquet al referirse a la “etapa contemplativa de su poesía”.<sup>13</sup>

Desde otro punto de vista de los contactos estéticos, Paz vivió el París de la post-guerra y, naturalmente, parte de su obra refleja la angustia existencialista. Saúl Yurkievich caracteriza bien esta etapa de su obra: “El existencialismo agudiza en Paz la visión desintegradora de la realidad. Todo pierde sentido; el tiempo se desmembra en presentes inmóviles; el mundo se vuelve caos, caprichosa confusión, absurdo. A la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje; ambos se relativizan”.<sup>14</sup>

Lo interesante en la obra de Paz es que los transportes poéticos son siempre contrapesados por las reflexiones del ensayista (en realidad, cada uno de los dos géneros participa de las características del otro). De esta manera, Paz evita caer en ortodoxias o capillas; su porosidad equilibrada le permite sin embargo aprovechar de lo que las tendencias estéticas o corrientes de pensamiento pueden ofrecer a un escritor de nuestro tiempo, abierto y atento a toda nueva incitación. Por ello, su surrealismo o su existencialismo son movimientos concéntricos que recorren su escritura, a manera de elementos asimilados y empleados según las necesidades de cada momento de la obra.

La misma mecánica de asimilación o apropiación funciona con los otros dos aspectos señalados por Yurkievich: la antropología y la lingüística, los cuales son otras vías de comunicación con la cultura francesa. La preocupación lingüística (puesta de manifiesto por el llamado estructuralismo de la crítica literaria), ha sido y es una constante en la poesía de Paz, como muy bien se puede comprobar en el estudio de Yurkievich. El mundo como texto que se lee en el anverso y el reverso a través del lenguaje poético, “semillero semántico”, que tiende finalmente al silencio contemplativo. Esta actitud es la que le hace admirar la parquedad de Marcel Duchamp, o vuelve acendrada, desnuda, sobria su última palabra poética.

Las relaciones de Octavio Paz con la antropología se concretan a manera de teoría—si cabe la expresión—en el estudio sobre Lévi-Strauss, pero en su obra anterior, las mismas están patentes a través de toda la preocupación de nuestro autor a propósito de las diferentes culturas que enriquecen el acervo propio, y, en especial a partir de la búsqueda de su propia identidad mexicana, latinoamericana, mestiza. Esta búsqueda se pone de manifiesto mediante la

---

<sup>12</sup> Claire Cécé, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> Alain Bosquet, “De la magie á l’interrogation”, *Le Monde*, número citado.

<sup>14</sup> S. Yurkievich, en este n° de la R.I.

palabra, en el lenguaje del que Paz trata de apropiarse para resolver el conflicto inicial del mestizaje, conflicto que se va complicando –enriqueciendo– con los sucesivos e inagotables aportes integrados por conocimientos y experiencias de culturas diferentes. En una respuesta a Yurkievich, Paz reconoce que su labor crítica, sus reflexiones antropológicas –no las históricas– se han integrado a su poesía.

Lo interesante del libro sobre Lévi-Strauss es que el ensayista mexicano interpreta el pensamiento del maestro francés y al mismo tiempo se sirve de él para extenderlo a las esferas de su propio interés: México, América Latina, el Oriente y el lenguaje poético. No sólo analiza el mensaje de Lévi-Strauss sino que, además, expone sus propias dudas e interrogaciones frente al problema de la antropología.

La preocupación etnológica está, pues, doblemente presente en su obra: como práctica en el texto poético y como reflexión en el ensayo. El tercer aspecto del presente análisis, la presencia de la obra de Octavio Paz en Francia, se revela a través de la crítica, de las traducciones y de su participación en manifestaciones culturales.

A partir de 1946 el nombre de Paz comienza a aparecer en publicaciones francesas. Vimos sus comienzos en la revista *Fontaine*. Desde entonces, su presencia –artículos de él o críticas sobre las traducciones– no hace sino crecer y multiplicarse.

Ya me referí a su participación en el *Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*, en 1950. De ese mismo año –Paz había publicado “plaquettes”data un juicio de André Breton sobre su obra. Luego de constatar la ruptura con la literatura española post-republicana, Breton dice: “En el estado actual de mis informaciones, el poeta de lengua española que más ine impresiona es Octavio Paz...”<sup>15</sup>

En 1952 se publica la *Anthologie de la poésie mexicaine* (Paris, Nagel, Série Ibero-Américaine, N° 2), cuya selección, comentarios e introducción están a cargo de Paz; la presentación fue realizada por Paul Claudel. Ese mismo año prologa la traducción francesa de *Cuauhtémoc* de H. Pérez Martínez (Paris, R. Laffont, 1952).

En 1958 aparece su primer libro personal, traducido por Jean-Clarence Lambert, *Aigle ou soleil?* (Paris, Ed. Falaize), al que se refiere elogiosamente Mandiargues en el citado capítulo de *Le Belvédère*.

---

<sup>15</sup> A. Breton, *Entretiens* (Grasset, Paris, 1952, p. 285). La entrevista en donde aparece el juicio había sido realizada por J. M. Valverde y se publicó en el *Correo literario*, Madrid IX, 1950.

Al año siguiente se publica *Le labyrinthe de la solitude* (Paris, Art hème Fayard, Coll. "Horizon Libre", 1959. Traducción de Jean-Clarence Lambert). Jean Duvignaud se refiere al libro con estas palabras:

Pocas obras van tan lejos en el análisis. Los poetas, sobre todo los poetas que han podido, como Paz, afrontar la política de su tiempo, sin duda son más aptos que los otros hombres para comprender las combinaciones de la cultura. Resulta que el lenguaje es el instrumento activo de los sueños ordenados por la tradición y la sociedad –y que sólo por los sueños se los puede superar–.<sup>16</sup>

*La fille de Rappaccini* (Paris, N.R.F., 1900) es traducido por André Pleyre de Mandiargues.

En 1961 hay una selección de poemas de Paz en la *Anthologie de la poésie mexicaine* (Paris, Pierre Seghers).

Una de las más hermosas traducciones de la poesía de Octavio Paz es la realizada por Benjamín Péret, *Pierre de soleil* (Paris, Gallimard, Edition bilingue, 1962). La crítica se ocupó profusamente del libro. Elijo uno de los juicios más elocuentes sobre el poemario, el de Mandiargues, inserto en el citado capítulo de *Le Belvédère*:

*Piedra de sol* me parece actualmente su obra maestra (...) Ambiciosamente el tema es la medida del hombre en relación con la dualidad universal, bajo las especies principales del tiempo, el agua, el fuego, el amor y la muerte (...) (El tema) está tratado victoriosamente y la belleza del lenguaje poético, la violencia y la originalidad de la inspiración, la inmensa profusión de imágenes y el singular rigor del pensamiento no decaen un solo momento..." (p. 108).

Y concluye: "Octavio Paz es uno de esos hombres muy raros por los cuales –estoy seguro de no equivocarme– experimento una admiración sin límites. (p. 109).

*Pierre de soleil* ha sido reimpresso fragmentariamente en 1966 (Paris, Claude Givaudan Ste.), en una edición especial en forma de objeto geométrico, una pirámide trunca que termina desplegándose como un abanico. El objeto comporta una serie de astucias lúdicas en el ordenamiento y armaje.

*Hommages et profanations* (Paris, Jean Hugues), aparece en 1963, traducido por Carmen Figueroa. Jean Duvignaud lo comenta:

<sup>16</sup> "Octavio Paz et la solitude mexicaine", en *Preuves*, n° 122, IV, 1961, pp. 84-85.

Es necesario sentirse culpable para existir (la inocencia se paga con la pérdida de la conciencia individual, con la caída en lo increado) es la lección del libro de Paz, tanto más sorprendente que está escrito en un continente hindú que tiende a la disolución y por invasión creciente hasta a extinguir los recuerdos del pasado. La nada es, para nosotros, menos un inmenso reservorio de fuerzas anónimas que una rebelión contra la existencia. Por ahí nuestra conciencia se arranca de la amiba.<sup>17</sup>

En 1964 Jean Louis Bédouin publica una *Anthologie de la poésie surréaliste* (Paris, Pierre Seghers), en la cual Paz está presente con una selección de seis poemas (varios traductores).

*L'arc et la lyre* (Gallimard, Coll. Les Essais) aparece en 1965, traducido por Roger Munier. Es interesante el testimonio personal de este escritor que ha vertido al francés varios libros, artículos y poemas de Paz. Munier afirma que el autor mexicano es un excelente colaborador de su traductor. Por otro lado, cuando se trata de un libro como, *El arco y la lira* el texto ha sido –de común acuerdo– ligeramente cambiado, reducido y centrado para la versión francesa (por ejemplo, supresión de las referencias muy circunstanciales a México y América Latina), a la cual se agregó un epílogo, que no existe en la edición castellana, y que dio origen a un ensayo posterior que Paz publicó con el nombre de *Los signos en rotación*. Roger Munier agrega que con la mayoría de los otros textos a ser traducidos ocurre lo mismo: hacer una escritura más ceñida, de acuerdo con el espíritu de mayor sobriedad de la lengua francesa.

A propósito del libro, Jacqueline Piatier dice:

El ensayo, por todos los temas que aborda, por todos los dominios que inventaría, es de innegable riqueza. No creo que se lo pueda leer y quedarse luego de la lectura en el estado de ánimo que le había precedido. Por ello debo señalar claramente: el mismo me pone incómoda. Es un libro claro sobre nociones confusas, un discurso lógico sobre datos que no lo son; (...) (Con *El arco y la lira*) se abre: una puerta sobre lo desconocido poético, del cual Octavio Paz se esmera en hacernos sentir el misterio, la presencia y la necesidad.<sup>18</sup>

El mismo año 1965 aparece una antología poética de Paz en la colección “Poètes d’aujourd’hui”, de la editorial Pierre Seghers, con un largo estudio introductorio de Claire Célia.

---

<sup>17</sup> “Le poète et l’Amibe”; N,R.F., n° 133, I-1964, pp. 118-124.

*Liberté sur parole*, data del año siguiente (Paris, Gallimard, Coll. “Poésie du Monde Entier”, texte bilingue, 1966), traducido por JeanClarence Lambert. El contenido de este libro no corresponde exactamente al original en español, *Libertad bajo palabra*, se trata de una selección de la poesía escrita desde 1937 hasta 1965. René Lacôte se refiere a la recopilación. diciendo:

Este poeta, enfrentado a todo lo que descubre en si mismo y a su alrededor se replantea las eternas cuestiones humanas, las del amor, la soledad, la fraternidad y la muerte; pero las plantea en términos que le son propios y que enriquecen nuestra conciencia con todo lo que les aportan las civilizaciones fundidas en el crisol de la mexicanidad –según su propia expresión. Existe en esta poesía, tan rica de pensamientos como de imágenes, una frescura que da a ciertos poemas un tono de ingenuidad, y a veces hasta de candor, en el que veo más que una debilidad un poder poético.<sup>19</sup>

En 1968 se publica la primera edición de *Marcel Duchamp* (Paris, Claude Givaudan Ste.), y el año siguiente, la misma editorial lanza *Vrindabán*, en edición de lujo.

En 1970 aparece el librobjeto *Pierres éparsés* (el 3° editado por el escultor R. Krasno con la Librairie Nicaise S.A., de Paris). Una caja que muestra “la obra en todos sus estados: la puesta en hojas de su versión francesa, las sonoridades de la voz en la lengua en que ha sido concebida y también sus prolongaciones en música y en volumen”. Un objeto complejo que reúne varias manifestaciones, como lo indica el anuncio: “Librobjeto sonoro de Rodolfo Krasno, según 22 poemas de Octavia Paz. Transcripción francesa de J.C. Lambert. Cinta sonora original de Edgardo Cantón”. Pierre Descargues –de quien es la primera cita– dice refiriéndose a Piedras sueltas: “El poeta habla. El escultor forma. El músico hace chorrear, los sonidos. El lector tiene el poema en las manos. No se lee un librobjeto. Se juega con él o se lo interpreta como en un piano”. *Pierres éparsés* fue tirado a 300 ejemplares.

Finalmente, en este mes de enero de 1971 aparecieron tres libros de nuestro autor, todos editados por Gallimard. Uno de poemas, *Versant Est-Ladera Este* (Coll. “Poésie du Monde Entier”, textos bilingües, traducidos por varios autores), que con este nombre reúne una selección de su poesía escrita desde 1966 (y aún la anterior). Esta recopilación viene a completar la visión dada por *Liberté sur parole* (y los demás textos poéticos traducidos).

<sup>18</sup> “*L’arc et la lyre*, d’Octavio Paz”, *Le Monde*, 11-XII-65.

<sup>19</sup> “Octavio Paz” en *Les Lettres Françaises*, 7-VII-1966.

El segundo es un libro que reúne dos largos ensayos y se titula: *Deux transparents-Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss* (Coll. Les Essais; traducido por Monique Fong-Wast y R. Marrast). Dos nombres –un pintor, un etnólogo– unidos por la oposición que existe entre ambos. El mismo autor nos lo dice en la presentación: “Marcel Duchamp y Claude Lévi-Strauss no se parecen en nada, en nada, sino en la común intención de quebrar los espejos. O para decirlo mejor, de disolverlos, de reducirlos a transparencias”.

El tercero es un libro de elaboración colectiva, *Renga* (presentado por Claude Roy), hecho en colaboración con tres poetas de renombre en sus países: el francés Jacques Roubaud, el italiano Edoardo Sanguineti y el inglés Charles Tomlinson.<sup>20</sup> El “renga” es una poesía de escritura múltiple que conoció su auge en el Japón, entre los siglos VIII y XV de nuestra era. La idea original de hacer una adaptación “occidental” del género partió de Paz –según explica Roy– y se realizó en cinco días de encierro (30-III, 4-IV, 1970) en las habitaciones subterráneas de un hotelito parisino. Veinte poemas, cada uno compuesto de 4 cuartetos –en su casi totalidad. Cada estrofa ha sido escrita en alternancia rotativa, según un “orden circular”, por cada uno de los poetas, que compone un verso de la unidad estrófica. La primera unidad motiva –por semejanza u oposición– a la siguiente, y así sucesivamente. Paz lo define: “... un movimiento de rotación diseña poco a poco el texto, del cual no están excluidos ni el cálculo ni el azar (...) Subrayo, el ‘renga’ no es una combinación de signos sino una combinatoria de productores de signos: de poetas” (p. 21).

Es con motivo de la aparición de los tres citados libros que *Le Monde* le dedica las dos páginas centrales del suplemento literario ya mencionado. En ellas Claude Fell se refiere a la obra del ensayista (“Au coeur du Mexique et de la littérature”), Alain Bosquet a la del poeta (“De la magie à l’interrogation”); además aparece el homenaje de Julio Cortázar (“Come l’étoile de la mer...”) y una selección de textos poéticos y en prosa.

Otra prueba del prestigio de Paz en Francia es la frecuencia con que se ve su firma, en los periódicos y revistas (textos que aparecen, a veces, primero en francés) o con que es requerido para participar en manifestaciones culturales (como el coloquio sobre el centenario de Baudelaire, en 1968). Considero inútil –y además casi imposible, dada la cantidad– hacer un recuento aquí. Por el contrario, creo necesaria referirme a algunos ensayos en que Paz presenta en Francia hechos o personajes del arte y la literatura mexicanos, latinoamericanos

---

<sup>20</sup> En lo que a libros se refiere, R. Munier ha entregado a la Editorial Gallimard la traducción de otro tomo de ensayos, *Caurant alternatif*, versión revisada de *Corriente alterna*.



o aun orientales. Es otra faceta por la que se puede descubrir un aspecto de su impronta –su obra, la principal, naturalmente–, de su personalidad, marcando un medio cultural de gran saturación.

Además de la ya citada *Anthologie de la poésie mexicaine*, hace el artículo introductorio –“Littérature de fondation”– del N° 16 de *Les Lettres Nouvelles* (julio 1961), dedicado a los nuevos escritores latinoamericanos; presenta la exposición del arte mexicano celebrada en París en 1962 (aparecido en *L'Express*, 29-III-62); escribe sobre Rufino Tamayo (*Preuves*, n° 122, IV-61: “Tamayo: de la critique à l'offrande”); presenta a dos pintores de su país: Pedro Coronel (Galerie Le Point Cardinal, 1961) y Rpdolfo Nieto (Galerie de France, 1964); en 1970 hace la introducción para el catálogo del Arte Tántrico (le acompañan con otros textos: Henri Michaux y S. Melikian), y comenta *Les poèmes japonais* de J. Roubaud (*Le Monde*, 11-XII-1970).

Gracias al contacto permanente, al vaivén dialéctico, Octav io Paz es hoy día el escritor latinoamericano de presencia más firme en el actual momento cultural de Francia.

Paris, enero, 1970.

RUBÉN BAREIRO-SAGUIER

#### APÉNDICE

Para completar esta visión de Octavio Paz y su relación con la cultura francesa, doy una lista de los que considero principales estudios críticos aparecidos sobre su obra, excluyendo los ya citados en el texto de la nota.

Sobre la totalidad de la obra:

Alain Bosquet, “Octavio Paz ou le surréalisme téllurique”, en *Verbe et vertige*. (Paris, Hachette, 1961, cap. VII, pp. 186/192). En el mismo libro aparece una selección de textos de Paz sobre la poesía (p. 238) en una serie de autores a partir de 1916.

J. C. Lambert, *Nouvelles Littéraires*, 28-III-63.

P. B., *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, IX-63.

René Lacôte, *Les Lettres Françaises*, 7-VII-66.

Pierre Chappuis, *La Gazette Littéraire*, 17-IX-66.

A. Bosquet, *La Nouvelle Revue Française*, XII-66.

Bernard Delvaille, *Combat*, 26-VI-69.  
 Jacques Joset, *Marche Romane*, 44 Trim., 69.

## ENTRETIENS:

Jean Clarence Lambert, *Figaro Littéraire*, 27-I-69.  
 Pierre Descargues, *Tribune de Lausanne*, 16-III-69.

## RADIO:

Gilbert M. Dupreze, *France-Culture*, 19-I-71.  
 S. Yurkievich et Ugné Karvelis (Febrero, 1971).  
 SOBRE PIERRE DE SOLEIL:  
 Hubert Juin, *Les Lettres Françaises*, 2841-62.  
 Alain Bossquet, *L e Monde*, 2-IV-62.  
 Phillippe Jacottet, *Gazette de Lausanne*, 22-IV-62.  
 André Dalmas, *Tribune des Nations*, 23-IV-62.  
 René Lacôte, *Les Lettres Françaises*, 14-VI-62.  
 André Marissel, *Réforme*, 30-VI-62.  
 J. C., *Figaro Littéraire*, 30-IV-62.  
 Willy de Spens, *N.R.F.*, VII-62.  
 Alain Jouffroy, *L'Express*, 5-VII-62.  
 Christian Audejaen, *Esprit*, VII-62.  
 X. T., *Etudes*, I-63.  
 SOBRE LE LABYRINTHE DE LA SOLLITUDE:  
 Jean Duvignaud, *Gazette de Lausanne*, 24-II-62.  
 EMISIÓN RADIOFÓNICA:  
 O.R.T.F., L. Foucher et Marie-Nicole, 6-V-62.  
 Ives Bounel, *Les Lettres Nouvelles*, VI-62.  
 Jean Paul Weber, *N.R.F.*, IV-62.  
 Elène de la Souchère, *Les Temps Modernes*, V-62.

## SOBRE L'ARC ET LA LYRE:

*Selections des Libraires*, XII-65.  
 Vabé Godel, *La Tribune de Genève*, 26-XI-65.  
 Alain Jouffroy, *L'Express*, 8-XI-65.  
 André Miguel, *Beaux-Arts*, 7-X-65.

Alain Bosquet, *Arts*, 13/19-X-65.

Catherine Valogne, *Tribune de Lausanne*, 24-X-65.

EMISIÓN:

R. T. Belga, Robert Georin, 19-XI-65.

Edmond Vandercammen, *Le Soir*, Bruxelles, 9-XII-65.

*Bulletin Critique du Livre Français*, I-66.

Maurice Chapelan, *Figaro Littéraire*, 27-I-66.

Julián Garavito, *Europe*, III-66.

Hélène Pignone, *Synthèses*, III/V-66.

X. Tilliette, *Etudes*, IV-66.

D. Leuwers, *Le Cri*, IX-69.

SOBRE LIBERTÉ SUR PAROLE:

*Bulletin du Livre Français*, VIII/IX-68.

[R.B.S.]

## Octavio Paz en Checoslovaquia

CHECOSLOVAQUIA es, sin duda alguna, el único de los países de Europa Oriental en donde la profunda inquietud metafísica de la poesía y ensayo de Octavio Paz se ha arraigado más firmemente. Las razones de la actitud desfavorable frente al más significativo poeta mexicano de hoy en la parte del mundo que mencionamos son más que obvias –habría que buscarlas tanto en su evolución ideológica como en) la orientación de su labor intelectual– y las dejamos a la inteligencia del lector.<sup>1</sup>

En Checoslovaquia Octavio Paz es hoy uno de los más conocidos poetas hispanoamericanos (su fama compite exitosamente con la de Neruda), y, además, prácticamente el único de estos escasos autores de gran renombre que lo ha conquistado puramente con el alcance y valor artístico de su obra, sin salvoconductos de algún partidismo político o de grandes premios internacionales.

El poeta mexicano, y a la vez universal, fue presentado al público checoslovaco por primera vez en el año 1963, o sea, cuando en Checoslovaquia iba creciendo el interés por América Latina, y todo lo que se refería a ella, debido particularmente al desarrollo de la Revolución Cubana. Paz fue presentado a través de sus manifestaciones principales, poesía y ensayo, dos actividades que en él se dan juntas, se completan y se compenetran. La revista mensual *Světová Literatura (Literatura Mundial)* dedicó gran parte de su tercer número a la cultura mexicana (pp. 78-124). A modo de exposición general se incluyó el estudio del crítico mexicano José Luis Martínez “Las corrientes principales en la literatura mexicana contemporánea” (pp. 98-104), publicado originalmente

---

<sup>1</sup> Tenemos noticia tan sólo de la traducción al húngaro del poema “Piedra de Sol” hecha por Laszlo Szomogyi alrededor de 1965.

baja el título “Les Grands Courants Littéraires” en la revista *Europe*.<sup>2</sup> El ensayo, que nos introduce, aunque muy someramente, en los problemas de la literatura mexicana del siglo xx y que, claro, no puede pasar por alto el papel destacado de Octavio Paz, va acompañado de una breve antología representativa de los poetas mexicanos modernos (pp. 78-97), compilada y traducida por Ivan Slavík; en ella figura el poema “Fábula” de Octavio Paz (p. 89). El estudio de Martínez se completa con otro del propio Paz: “Todos Santos, día de muertos” (pp. 105-114) del volumen *El laberinto de la soledad* (1950), traducido por Kamil Uhlír, en el que el poeta mexicano reflexiona perspicazmente sobre la naturaleza de sus compatriotas y de la mexicanidad, pero donde se vislumbra asimismo su preocupación metafísica acerca del hombre como tal. El ensayo está ilustrado con numerosas fotos de máscaras mexicanas, acompañadas de una nota de Norbert Fryd: “La magia de las máscaras” (pp. 123-4). Como se ve, la figura de Octavio Paz señorea en esta muestra de la literatura de su país.

La posición destacada dentro de los mexicanos que este escritor adquiere ante los ojos del lector checoslovaco se afirma muy pronto en un nivel continental. El mismo año, el sexto número de la revista mencionada publica una “Situación actual de la poesía hispanoamericana” (pp. 215-235) del fino poeta y crítico cubano Roberto Fernández Retamar.<sup>3</sup> Las páginas de este estudio alternan con una antología representativa de la poesía hispanoamericana desde el postmodernismo, que incluye también el poema de Paz “Himno entre ruinas” (pp. 237-41). El estudio y la antología fueron traducidos por Lumír Civrny, quien escribió también una nota sobre la problemática de la poesía hispanoamericana. En Lumír Civrny, su coetáneo (nació en 1915) y distinguido poeta y traductor checo, Octavio Paz ha encontrado un comprensivo intérprete, propagador y exégeta.

El balance del año 1963, sin embargo, resulta sólo prometedor; apenas si deja vislumbrar la índole multifacética de la labor de Octavio Paz, su orientación y su valor.

Para el afianzamiento definitivo del escritor mexicano en el ámbito cultural checoslovaco ha sido valor capital el año 1966, cuando las semillas antes sembradas dan frutos más importantes. ¿Por qué esa tardanza de algunos años, pese a la avidez con que esperábamos la voz inquietante del poeta y pensador mexicano? Para evitar el riesgo de ir demasiado lejos, me limito a lo elemental:

---

<sup>2</sup> Nos. 367-8, noviembre-diciembre, 1952 pp. 29-40. Este número de *Europe* está dedicado también a la cultura mexicana, a diferencia de la revista checa, sin ninguna contribución de Paz.

<sup>3</sup> Originalmente una conferencia leída en Columbia University en 1957, recogida en el volumen *Papelería* (Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, 196,2), pp. 9-38.

si se vence la falta de papel que, claro, no escasea para otras publicaciones, acecha entonces algún sello de timbre, se interpone en medio del camino algún trámite y si aún todo parece salir bien, truena la voz vigilante de algún comité... En 1966, por fin, contamos con una antología poética de Paz más extensa. Como anuncio de su pronta publicación, el 5 de marzo sale en el semanario de cultura y política *Literarni noviny* (XV, No. 10, p. 7), vocero de la intelectualidad checa (ahora desaparecido), el final de “Piedra de Sol”, en traducción de L. Civrny, junto con una breve pero acertada nota sobre el autor. La antología anunciada aparece el mismo mes bajo el título *Na brehu sveta* (“A la orilla del mundo”), integrando el volumen 48 de la edición de poesía extranjera contemporánea *Plamen (Lama)*, en la editorial SNKLU ahora (Odeon), de Praga (118 págs.), en una tirada de 1200 ejemplares. Su traductor, Lumír Civrny, a quien agradecemos también algunas informaciones, presentó al lector checoslovaco, completa, la quinta y última parte, titulada precisamente “A la orilla del mundo”, de la antología poética *Libertad bajo palabra*, publicada por Paz en 1960. De este modo; el volumen culmina felizmente con el poema “Piedra de Sol” (1957), que el traductor interpreta y valora acertadamente en el epílogo a la edición titulado “Por el mito de la poesía” (pp. 107-116), como “no sólo el poema más arrebatador de cuantos haya escrito Paz hasta ahora y que conozco, sino aún más: lo estimo como uno de los mayores poemas de nuestra época”. El epílogo de Civrny, que destaca entre otras cosas los méritos de Paz en pro de una literatura universal, exenta de barreras naturales o impuestas, se publicó en traducción española bajo el título “La cultura de Octavio Paz conquista el mundo socialista”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (Nº 284, 26 de julio de 1967, pp. II-V).

Con motivo del décimo aniversario de *Světová literatura*, se publicó en 1966 un tomo de 461 páginas: *Světová literatura 1956-65* (Ed. Odeon, Praga), compilación de las obras de autores que aparecieron hasta esa fecha en la revista. Sintomáticamente se dice en la introducción; “Volvemos exclusivamente a aquellos autores que han significado algo para nosotros, que nos son cercanos por su arte o sus opiniones...” (p. 6). De Octavio Paz encontramos en esa selección “Noche en claro” (pp. 379-82), procedente de *Salamandra* (1962), de nuevo en traducción de Lumír Civrny, y una breve nota bio-bibliográfica en la página 460.

Después de una pausa agitada, el año 1969 marca un nuevo hito. El incansable Lumír Civrny preparó un programa (una media hora) para la radiodifusión checoslovaca –montaje de poemas y comentario– titulado “Viento entero, De visita en el taller poético de Octavio Paz”.

En la actualidad se procede a enmendar la falta de contacto más estrecho con el pensamiento de Paz. La casa editorial Odeon, la mayor propagadora de la literatura extranjera en mi patria, tiene preparados para su publicación *El arco y la lira*, en traducción de Vladimír Mikes, con un epílogo de Civrny sobre la estética del escritor mexicano. sabemos que L. Givrný está traduciendo para *Svetova literatura* algunos ensayos de *Corriente alterna*.

Es difícil, si vio demasiado prematuro, hacer conclusiones acerca de la presencia, de Octavio Paz en Checoslovaquia. Es menester esperar, en particular, el encuentro un poco más profundo de su pensamiento con el ámbito checo. Hemos dicho al comienzo que Octavio Paz comparte, en sus dos manifestaciones principales, la poesía y el ensayo, la inquietud metafísica de nuestra época, caracterizada por el ocaso de la concepción bipolar platónica del mundo. Debemos agregar que con su penetrante intuición poética absorbe y piensa hasta en las íntimas consecuencias los impulsos del estructuralismo francés. Y precisamente aquí vemos la posibilidad de un fructífero contacto y discusión con la tradición, aunque interrumpida, de cuarenta años de estructuralismo checo. Por ejemplo, la hipótesis de que una estructura supraindividual (en el pensamiento, etc.) es capaz de restituir la mencionada bipolaridad platónica del mundo y servir, en consecuencia, de vínculo entre los hombres, enriqueciendo lazos tradicionales como el amor..., es cuestión que puede tener repercusiones inesperadas en la obra de los poetas. Por de pronto, por más precario que fuera hacer conclusiones en este momento, el gran mexicano ha abierto con su obra un alto crédito a la poesía hispanoamericana en Checoslovaquia, ha contribuido a fijarlo en la conciencia del lector checoslovaco y, finalmente, ha ensanchado el horizonte de este último, lo que seguramente no es poco.

EMIL VOLEK

*Instituto de Lenguas y Literaturas  
Praga, Checoslovaquia.*

## Bibliografía de y Sobre Octavio Paz

### I OBRAS DE OCTAVIO PAZ

#### A. POESÍA

[Sólo mencionamos la poesía publicada en forma de libro o con unidad de tal, siguiendo la cronología de la publicación.]

*Luna silvestre*. México: Fábula, 1933.

*¡No pasarán!* México: Simbad, 1937.

*Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. Valencia, España: Ediciones Españolas, 1937. Nota de Manuel Altolaguirre. [Edición prácticamente imposible de hallar hoy]; 2a. ed.: *Bajo tu clara sombra (1935-1938)*. México: Tierra Nueva, 9 y 10, s.f. [¿1938? ¿1941?]

*Raíz del hombre*. México: Simbad, 1937.

*Entre la piedra y la flor*. México: Nueva Voz, 1941; 2da. ed. México: Ediciones Asociación Cívica Yucatán, 1956.

*A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra. Raíz del hombre, Noche de Resurrecciones*. México: Compañía Editora y Librería ARS, s.a., 1942.

*Libertad bajo palabra*. México: Tezontle, 1949; 2da. ed. *Libertad bajo palabra. Obra poética, 1935-1957*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. [Contiene: “Bajo tu clara, sombra”, “Condición de nube”, “Puerta condenada”, “¿Aguila o sol?”, “A la orilla del mundo”. Sobre esta edición se hizo otra en 1968, con la exclusión de más de cuarenta poemas, con las siguientes secciones: “Bajo tu clara sombra”, “Calamidades y milagros”, “Semillas para un himno”, “¿Aguila o sol?”, “La estación violenta”.]

*¿Aguila o sol?* México: Tezontle, 1951. [Poemas en prosa, tipo ensayo, con portada e ilustraciones de Ruñino Tamayo.]

*Semillas para un himno*. México: Tezontle, 1954.



- Piedra de sol*. México: Tezontle, 1957. [Al año siguiente se incluyó en *La estación violenta*.]
- La estación violenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Salamandra (1958-1961)*. México: Joaquín Mortiz, 1962. [Contiene: “Días hábiles”, “Homenaje y profanaciones”, “Salamandra”, “Solo a dos voces”; 2ª ed. [corregida], 1969.
- Viento entero*. Delhi: 1965.
- Blanco*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Discos visuales*. México: Era, 1968.
- Ladera Este (1962-1968)*. México: Joaquín Mortiz, 1969. [Contiene “Ladera Este”, “Hacia el comienzo”, “Blanco”.]
- La centena (Poemas: 1935-1968)*. Barcelona: Barral Editores, 1969. [Contiene, en selección muy reducida: “Libertad bajo palabra”, con las siguientes secciones: “Calamidades y milagros”, “Semillas para un himno”, “Piedras sueltas”, “¿Águila o sol?”, “La estación violenta”, “Salamandra”, “Ladera Este”, “Blanco” y “Topoemas”. Estos últimos publicados antes en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXII, No. 10, junio 1968.]

#### B. PROSA

- El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950. [Fecha del Copyright, 1947]; 2ª ed. [corregida y aumentada], México: Fondo de Cultura Económica, 1959; 3ra., 1963; 4ta., 1964; 5ta 1967; 6ta., 1968; 7ma. [revisada y aumentada], 1969.
- El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956; 2da. ed. [corregida y aumentada con “Los signos de rotación”, ensayo publicado por *Sur*, Buenos Aires, 1965], 1967.
- Las peras del olmo*. México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1957; 2da. ed., 1965.
- Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965. [Estudios sobre R. Darío, López Velarde, F. Pessoa y Cernuda]; 2ª ed., 1969.
- Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966; 2da. ed., 1967.
- Claude Lévi-Strauss o el Nuevo Festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1967; 2da. ed., 1969.
- Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967, 2da. ed., 1968.
- Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*. México: Era, 1968. [Este libro-maleta contiene: (1) El ensayo de Octavio Paz: Marcel Duchamp o el castillo de la

pureza, (2) Textos de Marcel Duchamp, seleccionados por Octavio Paz y traducidos por Tomás Segovia... (3) Una reproducción en lámina de claracil del Gran vidrio: La novia desnudada por sus solteros, incluso... (4) Tres láminas en color... (5) Un sobre con nueve reproducciones de Ready-made... (6) Un álbum fotográfico con reproducciones de textos autógrafos, una nota biográfica de Marcel Duchamp, y un retrato-recuerdo].

*Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

*Posdata*. México: Siglo XXI, 1970. 1ra. ed., febrero; 2da. abril; 3ra. junio [corregida y aumentada]; 4ta. noviembre [nuevamente aumentada].

### C. TEATRO

*La hija de Rappaccini*. México, 1956; representada en uno de los programas de "Poesía en Alta Voz". Revista Mexicana de Literatura, II, 7 (Septiembre-October, 1956), pp. 3-26; Maruxa Vilalta, *Primera Antología de Obras en un Acto*, México: Colección Teatro Mexicano, 1959. [No he visto esta edición, ni la de Alvaro Aráoz, si es que son dos ediciones distintas]. Antonio Magaña Esquivel, ed. *Teatro Mexicano del Siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 31-56.

### D. EDICIONES, ANTOLOGÍAS, PRÓLOGOS Y TRADUCCIONES.

BASHO, MATSÚO. *Sendas de Oku*. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1957. 2da. ed. Barral Editores, anunciada para 1971. [Se corrige Eikichi por Eirichi].

DENIZ, GERARDO. *Adrede*. México: Siglo XXI, 1970. Pról. de O. Paz [Con el título de "Gerardo Deniz, composiciones y descomposiciones", se publicó en "La Cultura en México", Supl. de *Siempre!*, N° 899, sept. 16, 1970, p. XI].

GOROSTIZA, JOSÉ. *Muerte sin Fin*. (Introducción por Octavio Paz). México: Imprenta Universitaria, 1952.

PAZ, OCTAVIO, ed. *Anthologie de la Poésie Mexicaine*. Traduction de Guy Levis Mano, choix, commentaire et introduction par Octavio Paz, présentation de Paul Claudel. Paris: Editions Nagel, Collection UNESCO d'Oeuvres Représentatives: Série Ibéro-Américaine, 2, 1952. [La introducción, en español, se incluyó en *Las peras del olmo*].

\_\_\_\_\_, ed. *Anthology of Mexican Poetry*. Translation by Samuel Beckett, preface by C. M. Bowra, introduction and compilation by Octavio Paz. Bloomington, Indiana: University of Indiana Press, UNESCO Collection of Representative

- Works: Latin American Series; published with the cooperation of the Organization of American States, 1958.
- \_\_\_\_\_, *Antología poética*. Selección de Octavio Paz. México: Revista Panoramas, 1956.
- \_\_\_\_\_, Y PEDRO ZEKELLI. *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*. México: UNAM, Imprenta Universitaria, "Colección Poesía y Ensayo", 1963. [Contiene "La línea central", que es el prólogo de O. Paz, y traducciones de poemas de Martinson, Lundkvist, Ekerlöf y Lindgren].
- \_\_\_\_\_, ed. Laurel, *Antología de la Poesía Moderna en Lengua Española*. México: Seneca, 1941. [Con E. Prados, X. Villaurrutia y J. Gil-Albert].
- \_\_\_\_\_, ed. *Magia de la Risa*. Introducciones por Octavio Paz y Alfonso Medellín, fotografías por Francisco Beverido. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1962.
- \_\_\_\_\_, ed. *Tamayo en la Pintura Mexicana*. México: Imprenta Universitaria, Colección de Arte, 6, 1959. [Véase también *Rufino Tamayo 15 Reproducciones*. Prólogo de O. Paz. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967].
- \_\_\_\_\_, ed. *Voces de España (antología)*. México: Letras de México, 1938. Selección y nota de Octavio Paz [hay 2da. ed., aumentada].
- PÉREZ MARTÍNEZ, HÉCTOR. *Cuauhtemoc: La Vie et la Mort de la Culture Aztèque*. Traducción de Jean Camp, présentation d' Octavio Paz. París, R. Laffont 1952.
- PESSOA, FERNANDO. *Antología*. Traducción e introducción de Octavio Paz. México: UNAM, Imprenta Universitaria, 1962.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. *Arbol de Diana*. Introd. de O. Paz. Buenos Aires: Sur, 1963.
- Poesía en Movimiento*. México: Siglo XXI, 1966. Prólogo de O. Paz. 2da. ed., 1969.
- Renga*. París: Gallimard, 1971 [véase el artículo de R. Bareiro-Saguier en este número de la RI].
- STRAND, MARK, ed. *New Poetry o f Mexico*. Bilingual edition. Introduction by Octavio Paz. New York: Dutton, 1970.

#### E. OCTAVIO PAZ EN PERÓDICOS LITERARIOS

Las más importantes revistas de Europa y América han publicado artículos, poemas, traducciones, entrevistas, comentarios, etc. de Octavio Paz. Por lo general, esas publicaciones han pasado a formar parte de libros, a veces con modificaciones de interés para conocer la evolución del pensamiento y la poesía del autor. Un registro completo de esas publicaciones en periódicos (por cierto, muy difícil de lograr) tendría, pues, el doble interés de conocer esa evolución del ensayista y del poeta y de saber lo que Paz ha ido descartando en su constante proceso selectivo.

Hemos localizado alrededor de un centenar de títulos dispersos en diarios y revistas, y hemos comprobado que sólo una parte muy mínima ha quedado fuera de los libros publicados con la autorización del propio Paz. ¿Condenados al olvido? ¿Reservados para otros libros? Sea lo que fuere, creemos que nuestra decisión de no dar aquí la lista detallada de esas fichas está más cerca de la voluntad de nuestro escritor que de la curiosidad o el prurito académico. Por lo demás, el interesado en detalles de esa índole puede recurrir a dos fuentes de muy satisfactoria utilidad: Merlin H. Forster, *An Index to Mexican Literary Periodicals* (New York and London: The Scarecrow press, Inc., 1966, pp. 177-179) y el apartado E (“Scattered Prose Articles by Octavio Paz”) de la tesis doctoral (1964) de Judith Ann Bernard, pp. 191-194, importante contribución que puede consultarse en la Universidad de Wisconsin. De 1964 a la fecha Paz ha seguido publicando en revistas y suplementos literarios de ambas Américas y Europa. Algunos de sus libros han recogido parte de este material. Entre lo que queda por recopilarse consideramos de gran importancia: “La Nueva Analogía” (*Eco*, Bogotá, diciembre de 1967, pp. 113-139); “Una de cal...” [Respuesta a una “Apología de la literatura española” de Juan Marichal] (*Papeles de Son Armadans*, noviembre de 1967, pp. 175-197); “Presencia y presente. A propósito de Baudelaire” (*Mundo Nuevo*, Núm. 23, mayo de 1968, pp. 4-10); “Stéphane Mallarmé. El soneto en IX. Traducción y comentario...” (*Diálogos*, Núm. 22, julio-agosto de 1968, pp. 11-18), “Poesía latinoamericana” (*Amaru*, N° 8, oct-dic. 1968, pp. 3-8) y “*Les Poèmes japonais*, de Jacques Roubaud”, “Lus para Octavio Paz” (*Le Monde*, 11 décembre 1970, pp. 15-16).

#### F. TRADUCCIONES DE OBRAS DE OCTAVIO PAZ

[Por orden cronológico de las traducciones].

*Aigle ou Soleil?* Paris: Ed. Falaize, 1957. Texte espagnol avec une transcription française, de Jean-Clarence Lambert. [La selección no coincide con la primera edición española de *¿Águila o Sol?*]

*Soleil sans Âge*, Paris: Falaize, 1959. Traduit par Benjamin Péret. Préface d' André Breton. [No la hemos visto, pero debe ser la traducción de “Piedra de sol”].

*Le Labyrinths de la Solitude*. Paris: A. Fayard, 1959. Traduit de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert.

*La Fille de Rappaccini*. Paris: N.R.F., 1960. Traduit par André Pieyre de Mandiargues.

*Il Labirinto della Solitudine*. Milano: Silva Editore, 1961. Traduzione dallo spagnolo di Giuseppe Bellini. Introduzione di Ramón Xirau.

- The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. New York: Grove Press, 1962. Translated by Lysander Kemp; 2da. ed., London: A. Lane. The Pinguin Press, 1967.
- Pierre du Soleil*. Paris: Gallimard, 1962. Traduit par Benjamin Péret. Edition bilingue. [Reimpresión fragmentaria por Claude Givaudan Ste.: París, 1966].
- Sun Stone. Piedra de Sol*. London: New Directions, 1962. Translation by Muriel Rukeyser. [Edición bilingüe]; 2da. ed.: New York: New Directions, 1963.
- Sun-Stone*. Toronto: Contact Press, 1963. Translation by Peter Miller. [Edición bilingüe con notas explicativas].
- Homages et Profanations*. Paris: Jean Hugues, 1963. Traduit par Carmen Figueroa. [No la hemos visto].
- Selected poems of Octavio Paz*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1963. A bilingual edition with translation by Muriel Rukeyser. [Traducciones muy deficientes o erróneas].
- BEDOUIN, JEAN LOUIS. *Anthologie de la poésie surréaliste*. Paris: Pierre Seghers, 1964. [Se incluyen poemas de O. Paz vertidos al francés por diversos traductores].
- Libertà sulla parola*. Parma: Guanda, 1965. Con testo a fronte, introduzione e versioni di Giuseppe Bellini.
- Piedra de sol*. Traducción al húngaro de Laszlo Szomogyi [1965 ?] [Para las traducciones a este idioma y al checo véase el artículo de E. Volek en este número de la RI].
- L'arc et la lyre*. Paris: Gallimard, 1965. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Introduction par Roger Munier. [El texto francés ha sido objeto de supresiones y cambios, y lleva, además, un epílogo de O. Paz].
- Octavio Paz*, par Claire Cέα. [Extenso estudio y selección poética] Paris: Pierre Seghers Editeur. Coll, "Poètes d'Aujourd'hui", 1965.
- Liberté sur parole. Libertad bajo palabra*. Paris: Gallimard, 1966. [Ed. bilingüe]. Poèmes traduit de l'espagnol et préfacés par Jean-Clarence Lambert.
- Vrindaban*. Genève: Editions C. Givaudan, n/d. [¿1966?, ¿1969?]
- Marcel Duchamp ou Le Château de la Pureté*. Paris: Éditions C. Givaudan, 1967. Traduit de l'espagnol par Monique Fong-Wust.
- Marcel Duchamp or The Castle of Purity*. London: Goliard, 1970. Translated from the Spanish by Donald Gardner.
- Claude Lévi-Strauss: An Introduction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1970. Translation by Jerone S. Bernstein in collaboration with Maxine Bernstein.

- Pierres éparsés*. Paris: Librairie Nicaise, S. A., 1970. Libro objeto sonoro de Rodolfo Krasno, según 22 poemas de Octavio Paz vertidos al francés por Jean-Clarence Lambert. Cinta sonora original de Edgardo Cantón.
- ¿Águila o Sol?-*Eagle or Sun?* New York: Center for Inter-American Relations, Inc., October House, Inc., s. f. [1970?] Translated by Eliot Weinberger. [Edición bilingüe].
- Das Labyrinth der Einsamkeit. Essays. Aus dem mexikanischen Spanisch übertragen and eingeleitet von Carl Heupel*. Walter Verlag, Olten and Freiburg, 1970.
- Deux Transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*. Paris: Gallimard. Coll. "Les Essais", 1971. Traduits par Monique Fong-Wust et R. Marrast.
- Versant Est- Ladera Este*. París: Gallimard. Coll. "Poésie du Monde Entier", 1971. [Textos bilingües vertidos al francés por diversos traductores].

## 2. SOBRE OCTAVIO PAZ

(Selección)

### A

- Abreu Gómez, Ermilo, "Entre la piedra y la flor, de Octavio Paz", *T. N.*, Nos. 9-10, mayo-agosto 1941, pp. 173-174.
- \_\_\_\_\_, *Sala de retratos* (México, 1946), pp. 215-216.
- \_\_\_\_\_, "Calificación", *M. en la C.*, No. 758, 29 sept. 1963, pp. 1-3.
- \_\_\_\_\_, "Inspiración e inteligencia de Octavio Paz", *V. U.*, 13 oct. 1963, p. 7.
- Aguilera Malta, Demetrio, "Evocación de cuatro poetas" [Sobre *Cuadravio*], *G. L.*, No. 177, 14 nov. 1965, p. 4.
- Alba, Pedro de, "Trayectoria y horizonte de Octavio Paz", *P. P.* No. 15. nov. 1943, p. 2.
- Alvarez, Federico, Sobre *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*, *L. C. en M.*, No. 63, 1ro. mayo 1963, p. XX.
- A. M. [Antonio Molina], "El presente es perpetuo". *P. de S. A.* XXXXXX, 1965, p. 336.
- Anónimos [Damos una selección, por orden alfabético, según la primera letra del título del trabajo].

- \_\_\_\_\_, "Assertions and Authenticity" [Sobre *Ladera Este* y *Conjunciones y disyunciones*], *T.L.S.*, 9 April 1970, p. 379.
- \_\_\_\_\_, "Calendario" [Sobre *Viento entero*], *L.C. en M.*, No. 198, 10 dic. 1965, p. XX.
- \_\_\_\_\_, *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia, T.*, Vol. 43, No. 1104, Iro. julio 1963, p. 55.
- \_\_\_\_\_, "El mundanal ruido", *D*, 13 sept. 1963, p. 9,
- \_\_\_\_\_, "Gran triunfo de un mexicano", *D*, 4 julio 1964, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "Iconoclasto", *T.L.S.*, 5 march 1971 [Sobre *Posdata*, etc.].
- \_\_\_\_\_, "La flecha en el tiempo. Octavio Paz", *Ins.*, No. 230. enero 1966. p. 2.
- \_\_\_\_\_, "La tarea literaria" [Sobre *Salamandra*], *L.C. en M.*, No. 45. 26 dic. 1962, p. XVII.
- \_\_\_\_\_, "Nota bibliográfica", *A. de la P. M.*, 1962, 1963, p. 102.
- \_\_\_\_\_, "Notas bibliográficas. *Piedra de sol*", *Est.*, No. 9, 1958, p. 99.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz figura entre los mayores poetas". *R.S.*, 15 marzo 1964, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "Poesía de México", *M. en la C.*, No. 739, 19 mayo 1963, pp. 3, 9.
- \_\_\_\_\_, "*Posdata*, por Octavio Paz", *Nac.*, 16 agosto 1970.
- \_\_\_\_\_, "Premio Internacional", *M. en la C.*, No. 758, 29 sept. 1963, p. 1.
- \_\_\_\_\_, "Premio Internacional", *C. B. A.*, No. 11, nov. 1963, p. 116.
- \_\_\_\_\_, "Publica la UNESCO poemas de O. Paz", *D.*, 15 abril 1965, p. 1.
- \_\_\_\_\_, "*Salamandra*, de Octavio Paz", *Bull.*, Vol. X, No. 2, Jan. 15 1963, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "Su mesa de redacción" [Sobre *Sun Stone*], *D. C.*, 10 marzo 1963, p. 2.
- \_\_\_\_\_, "Su mesa de redacción" [Sobre *El día de Udaipur*], *D. C.*, 2 febr. 1964, p. 4.
- Ara, Guillermo, "Los signos en rotación", *Dav.*, No. 107, 1965, pp. 125-126.
- Arana, María Dolores, "Carta de México", *P. de S. A.*, No. 73, abr. 1962, [Contiene una bibliografía crítica sobre Octavio Paz].
- Arredondo, Inés, "*Cuadrivio*, de Octavio Paz", *R. de B.A.*, No. 5, sept.-oct. 1965, pp. 95-96.
- A. S., "Un lúcido ensayista" [Sobre *Corriente alterna*], *Nac.*, 21 abr. 1968.
- Aub, Max, *Poesía mexicana, 1950-1960* (México, 1960), pp. 17-18.

## B

Bachelard, Gaston, Según Jean-Clarence Lambert [véase Lambert], el gran pensador francés dirigió una carta a O. Paz en la que le dice que *Aigle ou Soleil?* está

- siempre sobre su mesa de trabajo porque en las horas difíciles la lectura de ese libro le proporciona felicidad].
- Bareiro-Saguier, Rubén, "Octavio Paz y Francia" [Véase este número de la R.I.].
- Bari, Camila, "Octavio Paz: Signos en rotación", *R.L.M.*, No. 7, 1968, pp. 178-179.
- Barnatan, Marcos Ricardo, "Octavio Paz: El poderío de una estética renovada", *Ins.*, No. 280, marzo 1970, p. 16.
- Batis, Hugo, "Cuadrivio, de Octavio Paz", *L.C. en M.*, No. 193. 27 oct. 1965, p. XVI.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz, par Claire Cécé", *L.C. en M.*, No. 196, 17 nov. 1965, p. XV.
- \_\_\_\_\_, "El ensayo literario en 1965", *L.C. en M.*, No. 203, 5 enero 1966, p. 11.
- \_\_\_\_\_, "Puertas al campo, de Octavio Paz", *E.H.C.*, No. 50, 23 oct. 1966, p. 5.
- Bellini, Giuseppe, "Studio introduttivo" a *Libertà sulla parola* (Parma, 1965).
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz. L'esperienza asiatica nella sua poesia", *Q.I.A.*, No. 34, 1966.
- \_\_\_\_\_, *La Letteratura Hispano-Americana* (Milano, 1970), pp. 362-365.
- \_\_\_\_\_, *Quevedo en la poesía hispanoamericana del siglo XX: César Vallejo, Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges* (New York: anunciada por Eliseo Torres para 1971).
- Benedetti, Mario, et. al., *Unstill life* (New York: n/d [1970], pp. 67-69 [Nota bio-bibliográfica y traducciones de poema, de Paz].
- Benson, Rachel, *Nine Latinoamerican Poets* (New York, 1968), pp. 178-209 [Nota bio-bibliográfica y traducciones de poemas de Paz].
- Bernard Judith Ann, "Myth and Structure in Octavio Paz's *Piedra de Sol*", *Sym.*, No. 21, 1967, pp. 5-13.
- \_\_\_\_\_, "Mexico as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz" [Tesis doctoral, University of Wisconsin, 1964] [Véase también este número de la R.I.].
- Bonnefoi, Genevive, "Le Labyrinthe de la Solitude, par Octavio Paz", *L.N.*, Vol. VII, No. 29, 22 nov. 1959, pp. 30-31.
- Bosquet, Alain, "Octavio Paz ou le Surréalisme tellurique", *Verbe et Vertige. Situation de la poésie* (Paris, n/d.), pp. 186-192. [En el mismo libro: "Octavio Paz", pp. 328-329].
- \_\_\_\_\_, "De la magie á la interrogation", *L.M.*, 15 Janv. 1971.
- Breton, André, *Entretiens* (Paris, 10e. éd., 1952) [En la página 285 dice: "...le poète de langue espagnole qui me touche le plus est Octavio Paz..."] [Texto reproducido de un "Interview de José M. Valverde", publicado en *Correo Literario*, Madrid, sept. 1950].



- Brushwood, John S., "Pésima traducción de Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 769, 15 dic. 1963, p. 5.
- \_\_\_\_\_, "Selected poems, by Octavio Paz", *Hispan.*, Vol. XLVII, No. 3, sept. 1964, pp. 652-653.

## C

- Caracciolo Trejo, E., "Salamandra, de Octavio Paz", *Am.*, marzo 1969, pp. 81-83.
- Carballo, Emmanuel, "Las peras del olmo, de Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 420, 8 abr. 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz. Su poesía convierte en poetas a sus lectores", *M. en la C.*, No. 493, 25 agosto 1958, p. 3 [Entrevista].
- \_\_\_\_\_, "Entre el orden y el caos" [Sobre *El laberinto de la soledad*], *M. en la C.*, No. 553, 18 oct. 1959, p. 4.
- \_\_\_\_\_, "La respuesta de Emmanuel Carballo a Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 562, 21 dic. 1959, p. 12.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz", *L.C. en M.*, No. 48, 16 enero 1963, p. XIX.
- \_\_\_\_\_, "La presencia de Paz en el ensayo", *L.C. en M.*, No. 236, 24 agosto 1966, p. VIII.
- Carballido, Emilio, Sobre *La Hija de Rapaccini*, Ver el presente número de la R.I.
- Castro, Rosa, "La libertad del escritor. Una entrevista con Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 252, 17 enero 1954, p. 3.
- Cea, Claire, *Octavio Paz* (Paris, 1965) [No. 26 de la Col. Poètes d'Aujourd'Hui, de las ediciones Pierre Seghers, y primer libro sobre Octavio Paz].
- Cid de Sirgado, Isabel M., "En torno a El laberinto de la soledad de Octavio Paz", *Hispan.*, No. 37, sept. 1969, pp. 59-64.
- Civmy, Lumír, "Por el mito de la poesía" [En checo; prólogo a la traducción checa de "Piedra de sol" y "A orilla del mundo", Praga, 1966; Se publicó en español en *L.C. en M.*, No. 285, 20 julio 1967, pp. II-V. Véase artículo de Volek en este número de la R.I.].
- Cohen, J. M., *Poetry of This Age* (London, 1959). En español: *Poesía de nuestro tiempo* (México, 1961), pp. 327-334.
- \_\_\_\_\_, "The Eagle and the Serpent", *T.S.R.*, No. 2, Spring 1965, pp. 361-374.
- \_\_\_\_\_, *Latin American Writing Today* (Penguin Books, 1967), pp. 87-96 [Traducciones de poemas de Paz].
- Córdoba Sandoval, Tomás, Sobre El laberinto de la soledad, *C.A.*, t. LI, No. 3, mayo-junio 1950, pp. 125-132.

- Cortázar, Julio, "Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*", *Sur*, No. 182, dic. 1949, pp. 93-95 [Véase también *Ultimo Round* y, este número de la R.I.].
- Covantes, Hugci, "Octavio Paz y la poesía francesa contemporánea", *M. en la C.*, No. 875, 25 dic. 1965, p. 4.
- Couffon, Claude, "Entrevista con Octavio Paz", *Cuad.*, XXXVI mayo-junio 1959, pp. 79-82 [Traducción de la entrevista publicada en *L.N.*, Vol. VII, No. 67, Janv. 1959, pp. 106-111].
- \_\_\_\_\_, "Mexique", en Alberés et al., *Les littératures contemporaines à travers le monde* (Paris, 1961), pp. 316-319.
- \_\_\_\_\_, *Hispanoamérica en su nueva literatura*. Versión castellana de José Corrales Egea (Santander, 1962).
- Couturier, Michel, "Entretien avec Octavio Paz: La présie occidentale est une" [Propos recueillis par.]. *L.Q.L.*, du 1er au 15 mar 1971, pp. 11-15.
- Crespo de la Cerna, Jorge, J., "Octavio Paz y Michel Charpentier", *D*, 3 dic. 1965, p. 9.
- Cruz, Jorge, "Con Octavio Paz", *Nac.*, 30 marzo 1969.
- Cuesta, Jorge, Reseña a Raíz del hombre, *Letr. de M.*, 1ro. febr. 1937, pp. 3-9 [Recogido en *Poemas y ensayos* (México, 1964), pp. 282-284].

## CH

- Charry Lara, Fernando, Sobre *Las peras del olmo*, *D.C.* 27 oct. 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, "Tres poetas mexicanos: III. Octavio Paz", *U. de M.*, Vol. XI, No. 5, enero 1957, pp. 14-17.
- \_\_\_\_\_, "Cuadrivio y Los signos de [sic] rotación de Octavio Paz", *Eco*. No. 71, marzo 1966, pp. 585-588.
- Chumacero, Alí, "Recinto, de Octavio Paz", *T.N.*, Vol. II. Nos. 9-10, mayo-agosto 1941, pp. 175-177.
- \_\_\_\_\_, "Panorama de los últimos libros. *Entre la piedra y la flor*", *M. en la C.*, No. 399, 11 nov. 1956, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Sobre *Piedra de Sol*, *M. en la C.* No. 459, 29 dic. 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Sobre *La estación violenta*, *M. en la C.*, No. 492, 17 agosto 1958, p. 1.
- \_\_\_\_\_, "Balance 1962". *L. C. en M.*, No. 46, 2 enero 1963. pp. TV-V.

## D

- Dallal, Alberto, "Octavio Paz y la poesía en Suecia". *L. C. en M.*, No. 66, 22 mayo 1963, p. XVIII.
- Dauster, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana* (México, 1956), pp. 173-175.
- Domenech, Ricardo, Reseña *El laberinto de la soledad. Ins.*, Vol. XV, No. 162, mayo 1960, p. 8.
- Domingo, Xavier, Reseña *Sun Stone, R.I.B.*, No. 26, abril-junio, 1964. pp. 202-203.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz". *R.S.*, 26 junio 1964. p. 4.
- \_\_\_\_\_, "Éxito de Octavio Paz. La crítica literaria francesa acoge favorablemente *El arco y la lira*", *D*, 11 dic. 1965, p. 9.
- Droguett Alfaro, Luis, "Poesía de Octavio Paz", *At.*, Vol. 151, No. 401, julio-sept. 1963, pp. 131-146.
- Durán, Manuel, "La estética de Octavio Paz", *R.M. de L.*, No. 8, nov.-dic. 1956, pp. 114-136.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz en su libertad", *M. en la C.*, No. 408, 14 enero 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Reseña *La estación violenta, R.H.M.*, Vol. XXV, Nos. 1-2, enero-abril 1959, pp. 101-102.
- \_\_\_\_\_, "Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz", *Sur*, No. 276, mayo-junio 1962, pp. 72-77 [En inglés: "Liberty and Eroticism in the Poetry of Octavio Paz", *B.Abr.*, Vol. 37, 1963, pp. 373-377.
- \_\_\_\_\_, Reseña *Sun Stone, R.I.B.*, No. 26, abr.-junio 1964, pp. 202-203.
- \_\_\_\_\_, Reseña *La Centella, Ladera Este y Hacia el comienzo, Blanco, B. Abr.*, Summer 1971, p. 448.
- \_\_\_\_\_, Reseña *Conjunciones y disyunciones, B.Abr.*, Summer 1971, p. 450. [Véase también el presente N° de la R.I.].
- Durand, José, "Octavio Paz, a Mexican-Poet-Diplomat", *Amer.*, Vol. 15, No. 7, July 1963, pp. 30-33.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz". *M.L.*, Vol. 39, No. 11. nov. 1963, pp. 25-26,49.
- Duvignaud, Jean, "Octavio Paz et la solitude mexicane", *Preuves*, Vol. IV, No. 122, 1961, pp. 84-85.
- \_\_\_\_\_, "Le poète et l'Amibe", *N.R.F.*, No. 133, Janv. 1964, pp. 118-124.

## E

- Embeita, María, "Entrevistas: Octavio Paz, Poesía y Metafísica", *Ins.*, Nos. 260-261, julio-agosto 1968, pp. 12-13.
- Englekirk, John E., et al., *An Outline History of Spanish American Literature* (New York, 1965), pp. 166-167.
- Espinosa Altamirano, Horacio, "Paralelos y discrepancias" [Entre Octavio Paz y el nicaragüense Joaquín Pasos], *B.B.H.*, No. 269, 15 abr. 1963, pp. 14-15.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz o la inteligencia literaria". *R.M. de C.*, No. 971, 7 nov. 1965, pp. 1-2.
- Estensoro, Hugo, "Blanco, de Octavio Paz", *D.C.*, 31 dic. 1967.
- Esteva Fabregat, Claudio, "Octavio Paz, un ritmo existencial en la poesía", *Cuad. Hist.*, Vol. CXII, abr. 1959, pp. 63-65.
- \_\_\_\_\_, "El mexicano y su soledad" [Reseña *El laberinto de la soledad*], *Cuad. Hisp.*, Vol. CXXIV, abr. 1969, pp. 144-147.

## F

- Fein, John M., "El espejo como imagen y tema en la poesía de Octavio Paz", *U. de M.*, Vol. XII, No. 3, nov., 1957, pp. 8-13.
- Fell, Claude, "Au coeur du Mexique el de la littérature", *L.M.*, 15 Janv. 1971.
- Ferrier Jean-Louis, "L' Ambassadeur et les transparents" [Sobre M. Duchamp y C. Lévi-Strauss], *L'Ex.*, No. 1023, 15-21 febr. 1971, p. 67.
- Ferro, Hellen, *Historia de la poesía hispanoamericana* (New York, 1964), pp. 357-358.
- Florescano, Enrique, Reseña a *Magia de la risa, La P y el H.*, No. 27, julio-sept. 1963, pp. 511-516.
- Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (New York, 1968), pp. 461-468. [Nota bibliográfica y poemas].
- Fraire, Isabel, Reseña a *Salamandra*, *R.M. de L.*, Nos. 7-8, julio-agosto, 1963, pp. 56-57.
- Franco, Jean, *The Modern Culture of Latin America, Society and the Artist* (New York-London, 1967), pp. 196-198 y 207-208.
- \_\_\_\_\_, *An Introduction to Spanish American Literature* (Cambridge, 1969), pp. 290-296. [Véase también el presente número de la R.I.].

- Fryd, Norbert, "La magia de las máscaras" [Sobre el cap. "Las máscaras" de *El laberinto de la soledad*], *Sv.L.* No. 3, 1963, pp. 123-124.
- Fuentes, Carlos, "Con Octavio Paz en Roma", *L.C. en M.*, No. 216. 6 abr. 1966, p. 11.
- \_\_\_\_\_, "El tiempo de Octavio Paz", *Casa con dos puertas* (México, 1970), pp. 151-157. [Con Benítez, Monsiváis y Cuevas firma una carta (*Siempre*, No. 910) con motivo de una alusión a Paz hecha por el entonces presidente de México (*Siempre*, No. 909)].

## G

- G. A., "Octavio Paz, *Corriente alterna*". *R. y. F.*, No. 7, mayo-junio 1,968, pp. 159-160.
- Gally, Héctor, "Sobre la crítica invisible" [Comenta *Posdata*], *L.C. en M.*, No. 898, 9 sept. 1970, p. XII.
- Gálvez, Ramón, "Octavio Paz, el poeta", *M. en la C.*, No. 51, 22 enero 1950, p. 7.
- García Ponce, Juan, Reseña a *Cuatro poetas ...*, *U. de M.*, Vol. XVII, No. 12, agosto 1963, pp. 29-30.
- \_\_\_\_\_, "El poder de la poesía", *L.C. en M.*, No. 88. 23 oct. 1963, pp. XVI-XVIII.
- \_\_\_\_\_, "Pensamiento de poeta" [Sobre *Cuadrivio* y *Los signos en rotación*], *U. de M.*, Vol. XX, No. 3, nov. 1965, p. 32.
- \_\_\_\_\_, "1965. La poesía", *L. C. en M.*, No. 203, 5 enero 1966, p. XIII.
- \_\_\_\_\_, "La poesía. Libros antiguos, libros nuevos y el milagro renovado de Octavio Paz", *L. C. en M.*, Vol. 654, 5 enero 1966, pp. XIII-XIV.
- García Terrés, Jaime, Reseña a *Libertad bajo palabra*, *U. de M.*, Vol. XVI, No. 1, sept. 1961, p. 31.
- Gil-Albert, Juan, "Octavio Paz" [Sobre *Bajo tu clara sombra*], *H. de E.*, No. VIII, agosto 1937.
- \_\_\_\_\_, "América en el recuerdo y la poesía de Octavio Paz". *Letr. de M.*, No. 1, 15 enero 1943, pp. 5-11.
- Gimferrer, Pedro, "El testimonio de O. Paz", *Ins.*, No. 239. 1966.
- \_\_\_\_\_, "Dos nuevos libros de O. Paz" [Sobre *Puertas al campo* y *Vrindaban*], *Ins.*, Nos. 248-249, 1967.
- Goetzinger, Judith [Véase Bernard, Judith Ann y el presente número de la R.I.].
- Gómez-Gil, Orlando, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (New York-London-Toronto, 1968), pp. 662-664.

- González Casanova, Henríque, "Verdad llena de vida", *G.I.*, No. 6. 5 agosto 1962, p. 2.
- González Lanuza, Eduardo, "Octavio Paz: *A la orilla del mundo*", *Sur*, No. 109, nov. 1943, pp. 70-74.
- González Noriega, Santiago, "Octavio Paz: *Corriente alterna*", *Cuad. Hisp.*, No. 236, agosto 1969, pp. 516-518.
- Grande, Félix, "Un escritor errante para lectores errantes" [Sobre *Ladera Este*], *Vis.*, 21 dic. 1969, pp. 112-114.
- Guardia, Angel, "Teatro en México. Segundo programa de *Poesía en Alta Voz, La hija de Rappaccini* de O. Paz", *M. en la C.*, No. 386, 12 agosto 1956, p. 5.
- Guerra Castellanos, Eduardo, "Octavio Paz: Poeta de la soledad violenta", *Hum.*, No. 7, 1966, pp. 145-153.

## H

- Hernández, David, "Dos salidas del laberinto de Octavio Paz", *A. y L.*, Año 12, N. 1, marzo 1969, pp. 31-44.
- Hernández, Juan José. "Octavio Paz: *El arco y la lira*", *Sur*, No. 252, mayo-julio 1958, pp. 76-78.
- Huerta, Efraín, Sobre el poema "No pasarán", *T. P.*, No. 3, marzo 1937, p. 45.

## I

- Iduarte, Andrés, Reseña *El laberinto de la soledad*, *R.H.M.*, Vol. XXVII, No. 1, enero 1951, pp. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz y el mundo de don Pedro de Alba", *M. en la C.*, No. 759, 6 oct. 1963, p. 1, 9.
- I.R.F., "Octavio Paz y su último libro", *M. N.*, Nos. 51-52, sept.-oct. 1970, pp. 120-122.

## J

- Joset, Jacques, "Des 'Mots de la tribu' a la liberté 'sous' parole. Reflexions sur la Parole poétique d'Octavio Paz", *M. R.*, t. XIX, No. 4, 4to. trimestre, 1969, pp. 1-30.
- Juin, Hubert, "A la recherché du Mexique", *L. F.*, No. 795, 22-28 oct. 1959, p. 3.

## K

- King, Lloyd, "Surrealists and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz", *H. R.*, Vol. XXXVII. No. 3, July 1969, pp. 383-393.

## L

- Labastida, Jaime, "Un artículo crítico sobre Octavio Paz", *G. I.*, No. 11, 9 sept. 1962, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "Conferencia", *V. E.*, No. 5, 15 oct. 1964, p. 13.
- Lacôte, René, "Octavio Paz", *L. F.*, 7 jul. 1966 [En español: "Octavio Paz y su lenguaje poético", *M. en la C.*, 6 agosto 1967, p. 3].
- Lambert, Jean-Clarence, Prólogo a la trad. francesa de *Aigle ou Soleil?*; *F. L.*, 27 Janv. 1969, p. 28.
- \_\_\_\_\_, "La obra de Octavio Paz juzgada en Francia", *M. en la C.*, No. 483, 15 junio 1958, p. 3.
- Lamothe, Louis, *Los mayores poeta. latinoamericanos de 1850 a 1950* (México, 1950).
- La Nación* [Buenos Aires], Supl. Literario Dominical, 28 dic. 1969. Dedicado a "Octavio Paz, poeta". Artículos: Enrique Pezzoni, "La pregunta incesante"; Osvaldo Rossler, "La aventura de las palabras", más un "Poema" de Octavio Paz.
- Larrea, Elba M., "Octavio Paz, poeta de América", *R. N. C.*; Nos. 162-163, enero-abril 1964, pp. 78-88; *At.*, No. 405, julio-septiembre 1964, pp. 159-168.
- Leal, Luis, "Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*". *R. I.*, No. 49, enero-julio 1960, pp. 154-186.

- \_\_\_\_\_, "Un poema de Octavio Paz", *Hisp.*, Vol. 48, No. 4, dic. 1965, pp. 841-842.
- Leal, Néstor, "Octavio Paz, ensayista", *Im.*, No. 17, 15/30 enero 1968, p. 22. [Sobre *Puertas al campo* y *Corriente alterna*].
- Leiva, Raúl, "La poesía de Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 133, 19 agosto 1951, p. 3.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Libertad bajo palabra*, *Rev. G.*, 2da. época, t. 1, No. 2, julio-septiembre 1951, pp. 165-169.
- \_\_\_\_\_, "Un nuevo libro de Octavio Paz: *Semillas para un himno*", *M. en la C.*, No. 298, 5 dic. 1954, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Puertas al campo*, *M. en la C.*, No. 311, 6 marzo 1955, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Sobre *El arco y la lira*, *U. de M.*, Vol. X, No. 7, abril 1956, p. 4.
- \_\_\_\_\_, También sobre *El arco y la lira*, *M. en la C.*, No. 368, abril 1956, p. 3.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Piedra de sol*, *M. en la C.*, No. 449, 28 oct. 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea* (México, 1959), pp. 205-226.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Cuatro poetas...*, *N.*, No. 5, 15 marzo 1963, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "El libro [sic] hombre de soledad", *G. I.*, No. 55, 14 julio 1963, p. 4.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Cuadrivio*, *M. en la C.*, No. 863, 3 oct. 1965, p. 6.
- Lemaître, Monique, "Octavio Paz: Blanco". *R. I.*, No. 66, 1968, pp. 380-382.
- Lewald, Herald Ernest, *Antología de veinte poetas postmodernistas latinoamericanos* (Buenos Aires, 1967), pp. 109-115 [Nota biobibliográfica y poemas].
- López Alvarez, Luis, Reseña a *El arco y la lira*, *C.*, Vol. XXII, enero-febrero 1957, pp. 118-119.
- López Urrutia, Margarita, "Blanco Moheno, Octavio Paz", *S.* No. 914, 30 dic. 1970, p. 6. [Contesta una nota de Blanco Moheno aparecida en *Siempre*, No. 911, relacionada con otra de F. Benítez, C. Fuentes, C. Monsiváis y Cuevas publicada en *Siempre*, No. 910].
- Lorenz, Günter, W. "Amerikanische Magie, asiatische Mythen. Essays des mexikanischen Lyrikers Octavio Paz", *D. W.*, 15 october 1970. [Nota sobre la traducción alemana de *El laberinto de la soledad*].
- Lozano, Rafael, Reseña a *Libertad bajo palabra*, *I. L.* 28 febr. 1961, p. 3.
- Luna Arroyo, Antonio, "Octavio Paz, poeta", *L. J.*, Vol. 24, No. 415, nov. 1964, pp. 2-4.
- Lunel, Augusto, Reseña a *Semillas para un himno*, *M. en la C.*, No. 311, 6 marzo 1955, p. 2.



## M

- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano: 1900-1961* (México, 1964), pp. 158-159.
- Mallán, Lloyd, ed., *A Little Anthology of Mexican Poetry* (New Directions, IX, 1966), pp. 121-139.
- Mandiargues. Véase Pieyre de Mandiargues, André.
- Maples Arce, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna* (Roma, 1940), pp. 417-427 [Nota biobibliográfica y poemas].
- Martín, María, "Octavio Paz y la literatura de Francia", *D. C.*, 2 agosto 1964, p. 8.
- Martínez, José Luis, Reseña a *Entre la piedra y la flor*, *L. de M.*, Vol. 3, No. 5, 15 mayo 1941, p. 4.
- \_\_\_\_\_, *Literatura mexicana siglo XX* (México, 1949-1950), t. I, pp. 130-131; t. II, pp. 93-94,
- \_\_\_\_\_, *El ensayo mexicano moderno* (México, 1958), t. II, pp. 302-303.
- \_\_\_\_\_, *El trato con los escritores* (México, 1961), pp. 134-135.
- Meloche, Verna M., "El ciclo de Paz" [Sobre *Piedra de Sol*]. *Hispan.*, Año V, No. 13, sept. 1961, pp. 45-51.
- Mendoza, María Luisa. "Algunas preguntas a Octavio Paz", *G. I.*, No. 6, 5 agosto 1962, p. 1.
- \_\_\_\_\_, "La O por lo redondo" [Reseña a *Cuadrivio*], *D.*, 29 sept. 1965, p. 2.
- Mermall, Thomas, "Octavio Paz: El laberinto de la soledad y el psicoanálisis de la historia", *C. A.*, enero-febrero 1958, pp. 97-114.
- Millán, María del Carmen, "La inteligencia mexicana", *M. en la C.*, No. 728, 3 marzo 1963, p. 7.
- Molina, Antonio. Véase A. M.
- Monsiváis, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX* (México, 1966), pp. 55-58; 575 ss.
- Monteforte Toledo, Mario, Reseña a *La estación violenta*, *H.*, Vol. VII, Nos. 50-51, julio-oct. 1958, pp. 133-134.
- Mora, Dolores de la, "¿Cómo nace un poeta?", *G. I.*, No. 68, 17 oct. 1963, p. 1.
- Munier, Roger, "Introduction" a *L'Arc et la Lyre* (Paris, 1966).

## N

- Nava, Thelma, "Notas de poesía" [Reseña a "Viento entero"], *D.*, 22 enero 1966, p. 11.
- Needleman, Ruth A., "The Poetry of Octavio Paz" [Ph. D. Dissertation, 1970, Harvard University, Véase también el presente número de la R.I.].
- Nelken, Zoila E., "Los avatares del tiempo en *Piedra de sol* de Octavio Paz", *Hisp.*, Vol. LI, No. 1, March 1969, pp. 92-94.
- Nugent, Robert, Structure and Meaning in Octavio Paz's *Piedra de Sol*", *K.F.L.Q.*, No. 13, 1966, pp. 138-146.

## O

- Olcik, Daniel, "Octavio Paz, il poeta ambasciatore", *L.F.L.*, 26 gennaio 1967 [Sobre *Libertè sur la parole*.]
- Ortega, Julio, "Notas sobre Octavio Paz", *C. H.*, No. 231, marzo 1969, pp. 1-14.

## P

- Pacheco, José Emilio, "*Las peras del olmo*, de Octavio Paz", *Est.*, Año II, No. 7, Otoño 1957, pp. 358-360.
- \_\_\_\_\_, "Piedra de sol", *Est.*, III, No. 9, Primavera 1958, p. 99 [Es un soneto firmado con las iniciales: J.E.P.].
- \_\_\_\_\_, "*La estación violenta*, de Octavio Paz", *Est.*, III, No. 11, Otoño 1958, pp. 334-336.
- \_\_\_\_\_, "*Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz", *M. en la C.*, No. 624, 26 febrero 1961, p. 3. [Véase también este N° de la R.I.].
- Padilla, Hugo, Reseña a *Las pers del olmo*, *U. de M.*, Vol. XII, No. 1, sept. 1957, pp. 29-30.
- Palau, Josep, Reseña a *Aigle ou Soleil?*, *L.F.*, Vol. LIV, Nov. 1957, pp. 644-645.
- Panico, Marie Joan, "Motifs and Expressions in Octavio Paz: An Explanation of His Spoken Anthology" [Ph.D. Dissertation, 1966, University of Maryland].

- Paramio, Ludolfo, "Paz, Octavio: *Conjunciones y disyunciones*", *Ins.*, N° 290, pp. 8-9.
- Peñalosa, Joaquín Antonio, "Octavio Paz: *El arco y la lira*", *Abs.*, Vol. XXXII, No. 2, 1968, pp. 242-243,
- \_\_\_\_\_, Peñalosa, Javier, Reseña a *Cuadrivio*, *N.*, No. 35, 25 nov. 1965, p. 4.
- Pezzoni, Enrique. Véase *La Nación*.
- Phillips, Rachel, "The Poetic Modes of Octavio Paz" [Ph.D. Dissertation University of Kentucky, en preparación, Véase también el presente número de la R. I.].
- Piatier, Jacqueline, "*L'Arc et la Lyre*, de Octavio Paz", *L.M.*, 11 Dec. 1965.
- Picón-Salas, Mariano, "México en Octavio Paz" [Sobre *El laberinto de la soledad*, *C.*, XLII, mayo 1960, pp. 108-110.
- Pieyre de Mandiárgues, André, Reseña a *Aigle ou Soleil?*, *N.R.F.*, LVI, Janv. 1958, pp. 325-328 [Incluido en *Le Belvédère*] (Paris, 1958), pp. 103-108.
- \_\_\_\_\_, "Poésie mexicaine", *N.R.F.*, Vol. 19, No. 109, 1962, pp. 103-106.
- Pizarnik, Alejandra, "El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*", *M. en la C.*, No. 767, 10 dic. 1963, p. 5.
- Poniatowska, Elena, "Octavio Paz, roca solar de la poesía" [Trad. del prólogo de Lambert a la trad. francesa de *Aigle ou Soleil?*], *M. en la C.*, No. 450, 3 nov. 1957, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz ante el detector de mentiras", *L.C. en M.*, No. 296, 18 oct. 1967, pp. I-V.

## R

- Ramírez de Aguilar, Roberto, "Octavio Paz: Poesía y posición", *D.C.*, 24 agosto 1958, p. 1.
- Remley Rambo, Ann Marie, "The Presence of Woman in the Poetry of Octavio Paz", *Hisp.*, Vol. LI, No. 2, May 1968, pp. 259-264.
- Requena, Julio, "Poética del tiempo en Octavio Paz", *R.U.N.C.*, Vol. 7, No. 13, marzo-agosto 1966, pp. 61-107.
- Reyes Navares, Salvador, Reseña a *La estación violenta*. *M. en la C.*, No. 495. 7 sept. 1958, p. 4.

- \_\_\_\_\_, *Panorama das Literaturas das Américas* (Director: Joaquim de Montezuma de Carvalho, Angola, 1963), pp. 2011-2015.
- Rius, Luis, Reseña a la antología de F. Pessoa, *A.L.*, Año 11, 1962.
- Rius Sáinz, Arturo, "La poesía de Octavio Paz", *L. de M.*, Vol. I, N° 6, 15 junio 1943, pp. 1-2; 5, 8.
- \_\_\_\_\_, "El arco y la lira, de Octavio Paz", *Est.*, Vol. I, No. 3, Otoño 1956, pp. 402-404.
- Rodman, Selden, *Mexican Journal: The Conquerors Conquered* (New York, 1958) [Memorias de un viaje a México, con entrevistas a escritores, una de las cuales está dedicada a Octavio Paz].
- Rodríguez Monegal, Emir, "Octavio Paz: Crítica y Poesía", *M. N.*, No. 21, marzo 1968, pp. 55-62. [Véase también el presente número de la R.I.].
- Rodríguez Padrón, Jorge, "Octavio Paz: El escritor y la experiencia poética", *C. H.*, No. 243, marzo 1970, pp. 671-678 [A propósito de *La centena*].
- Rojas Rodríguez, Pedro, Reseña a *El laberinto de la soledad*, *F. y L.*, Vol. XL, oct.-dic. 1950, pp. 370-377.
- Rojas Rosillo, Isaac, "Los libros. Vigilias de un soñador", *M. en la C.*, No. 40, 6 nov. 1949, p. 7.
- Rossler, Osvaldo, Véase *La Nación*.
- Roy, Claude; "Une démocratie poétique" [Sobre *Ladera Este* y sobre *Renga*], *L.N.O.*, N° 330, Du. 8 au 14 mars 1971, pp. 47-48.
- Rubio y Rubio, Alfonso, "Dos poetas mexicanos contemporáneos". *Tr.*, Año 10, No. 1, julio-agosto 1951, pp. 288-298.

## S

- Salazar, Alejandro, "Salamandra, de Octavio Paz", *E.N.*, 30 dic. 1962.
- Salazar Bondy, Sebastián, Reseña a *El laberinto de la Soledad*, *Sur*, Nos. 195-196, enero-febrero 1951, pp. 64-67.
- Sánchez, José G., "Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz" [Ph. D. Dissertation, 1970, University of Colorado].
- Sánchez, Porfirio, "Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz; la negación del tiempo y del espacio", *C. A.*, enero-febrero 1970, pp. 149-159.
- Sánchez Barbudo, Antonio, "A la orilla del mundo", *E. H. P.*, Año 1, No. 1, 15 abril 1943, pp. 44-48.

- Seabrook, Roberta, "Octavio Paz. *Viento entero*", *R.H.M.*, XXXIII, julio-oct. 1967, pp. 346 ss. (Véase también el presente número de la R. I.).
- Segall, Brenda, "Symbolism in Octavio Paz's 'Puerta condenada'", *Hisp.*, Vol. LIII. May 1970, pp. 212-219.
- Segovia, Tomás, "Entre la gratuidad y el compromiso", *R. M. de L.*, VIII, nov.-dic. 1956. pp. 102-113.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Sendas de Oku, U. de M.*, Vol. XI, No. 9, mayo 1957, p. 30.
- \_\_\_\_\_, "Poesía y un poeta" [Sobre *La estación violenta*], *R. M. de L.* (Segunda Serie), I, marzo 1959, pp. 61-64.
- \_\_\_\_\_, "Nuevos poemas de Octavio Paz", *R. M. de L.* (Segunda Serie), XII-XV, junio-sept. 1960, pp. 82-84.
- \_\_\_\_\_, "La obra poética de Octavio Paz" [Sobre *Libertad bajo palabra*], *R. M. de L.* (Segunda Serie), XVI-XVIII, oct-dic. 1960, pp. 7375.
- \_\_\_\_\_, "Una obra maestra de Octavio Paz. *Piedra de Sol*", *L.C. en M.*, No. 189, 29 sept. 1965, p. XIII.
- Selva, Mauricio de la, "Octavio Paz", *D.C.*, 14 abril 1957, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *La estación violenta*, *C. A.*, t. CI. 6. nov.-dic. 1958, pp. 284-285.
- \_\_\_\_\_, "Asteriscos" (Reseña a *Salamandra*), *D.C.*, 23 dic. 1962, p. 4.
- \_\_\_\_\_, "Octavio Paz: Búsquedas infructuosas", *C. de B. A.*, Año IV, No. 7, julio 1963, pp. 17-25.
- \_\_\_\_\_, "Asteriscos" [Reseña a *Magia de la risa*], *D.C.*, 24 marzo 1963, p. 3.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Cuatro poetas...*, *C.A.*, julio-agosto 1963, pp. 279-280.
- Silva Villalobos, A., Reseña a *Semilla para un himno*, *M.*, No. 2, mayo-junio 1955, pp. 37-38.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Las peras del olmo*, *M.*, No. 15, julio-agosto 1957, pp. 40-41.
- Solana, Rafael, "Política literaria", *P.*, 13 nov. 1938, pp. 5-6.
- Sologuren, Javier, "Octavio Paz, la India, la visión poética", *Am.*, No. 11, dic. 1969, pp. 92-93.
- Somlyó, György, "Octavio Paz y *Piedra de Sol*". *Dial.*, No. 5, julio-agosto 1966, pp. 8-12.
- Souza, Raymond D., "The World. Symbol and Synthesis in Octavio Paz", *Hisp.*, XLVII, 1, March 1964, pp. 60-65.
- Stierlin, Henri, "El mexicano Octavio Paz, un gran poeta de nuestro tiempo", *T. de G.* [1958? No he podido verificar esta ficha].
- Suárez, Luis, "Octavio Paz habla desde París", *M. en la C.*, No. 560, 7 dic. 1959, p. 2.
- Sucre, Guillermo, Nota sobre *La estación violenta*, Supl. Lit. de *El Nacional*, Caracas, LXVI, oct. 1958, pp. 104-105.

- \_\_\_\_\_, “Lo que se piensa en el extranjero de la poesía de Octavio Paz”, *U. de M.*, Vol. XIII, No. 3, nov. 1958, pp. 28-29 [Es reproducción de la nota de *El Nacional* antes mencionada].
- \_\_\_\_\_, “El poema: Un archipiélago de signos”, *Im.*, No. 24, 1/15 mayo 1968, p. 24. [Con el título de “Blanco: Un archipiélago de signos” se reproduce en *Siempre*, No. 790, 4 agosto 1968, p. VII].
- \_\_\_\_\_, “Poesía y crítica en movimiento” [Sobre Discos visuales y Marcel Duchamp], *Im.*, No. 45, 15/31 marzo 1969, pp. 4-5. [Véase también el presente número de la R.I.].

## V

- Valdivieso, Mercedes, “Entre el tlatoani y el caudillo. Octavio Paz: post data a *Posdata*”, *L.C. en M.*, No. 876, 8 abril 1970, pp. II-IV.
- Varios: “El premio a Octavio Paz es un triunfo y un honor para las letras nacionales”, *D.*, 11 sept. 1963, p. 3 [Testimonios de Carlos Pellicer, Alí Chumacero, Salvador Novo, José Gorostiza y Andrés Henestrosa].
- Veiravé, Alfredo, “Octavio Paz, *Discos visuales*”, *Sur*, No. 318, mayo-junio 1969, pp. 82-84.
- Venegas, Roberto, “Poetas mexicanos. Octavio Paz”, *D.C.*, 30 agosto 1964, pp. 3,7.
- Vernengo, Roberto, “Una entrevista con Octavio Paz”, *Sur*, No. 227; marzo-abril 1954, pp. 61-64 [Aparece también en *U. de M.*, Vol. VIII, No. 6, febrero 1954, p. 24].
- Villela, Víctor, “Octavio Paz. Rubén Bonifaz Nuño”, *E. H. C.*, No. 34, 3 julio 1966, p. 2.
- Vitier, Cintio, “Prólogo a una antología”, *R. M. de L.*, IV, marzo-abril 1956, pp. 388-395.
- \_\_\_\_\_, “Octavio Paz: *La estación violenta*”, *N. R. C.*, Vol. I, No. 1, abril-junio 1959, pp. 144-146.

## W

- Wilson, J. "The Poetry of Octavio Paz" [Tesis para M. Ph., University of London, 1968].
- Wing, George Gordon, "Octavio Paz: Poetry, Politics, and the Myth of the Mexican" [Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 1960].

## X

- Xirau, Ramón, "La poesía de Octavio Paz", *C.A.*, Vol. LVIII, No. 4, julio-agosto 1951, pp. 288-298.
- \_\_\_\_\_, *Tres poetas de la soledad* [Gorostiza, Villaurrutia, Paz] (México, 1955), pp. 39-70 [Sobre *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad e Himno entre ruinas*, bajo el título de "La dialéctica de la soledad"].
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Semillas para un himno*, *U. de M.*, Vol. IX, Nos. 5-6, enero-febrero 1955, p. 28.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Las peras del olmo*. *R.M. de L.*, XI, mayo-junio, 1957, pp. 81-84.
- \_\_\_\_\_, "La poesía", *M. en la C.*, No. 500, 13 oct. 1958.
- \_\_\_\_\_, "Notas a *Piedra de Sol*", *U. de M.*, Vol. XII, No. 6. febrero 1958. pp. 15-16.
- \_\_\_\_\_, "Laberintos en torno a laberintos", *R.M. de L.* (Nueva época). IV, oct. 1959, pp. 27-28. [Se reproduce en el t. II de la revista *U. de M.: Nuestra década*, pp. 648-653].
- \_\_\_\_\_, Introducción a la traducción italiana de *El laberinto de la soledad* (Milano: Silva, 1961).
- \_\_\_\_\_, "Tres calas en la reflexión poética" [Sobre Sor Juana, Gorostiza y Paz], *L. P. y el H.*, No. 17, enero-marzo 1961, pp. 69-85.
- \_\_\_\_\_, *Poesía hispanoamericana y española* (México. 1961), pp. 45-55.
- \_\_\_\_\_, *Poetas de México y España* (Madrid, 1962).
- \_\_\_\_\_, "Nota a Octavio Paz", *Ins.*, No. 184, marzo 1962, p. 3.
- \_\_\_\_\_, "The Poetry of Octavio Paz". *M.Q. R.*, Año 1, No. 1, Winter 1962, pp. 26-28.
- \_\_\_\_\_, "Los hechos y la cultura" [Sobre *Salamandra*], *N.* (Segunda Época), No. II, 25 febrero 1963, p. 12.

- \_\_\_\_\_, “Dos libros de Octavio Paz. *Cuadrivio* y *Los signos en rotación*”, *Dial.*, nov.-dic. 1965, pp. 39-40.
- \_\_\_\_\_, Reseña a *Viento entero*, *Dial.*, enero-febrero 1966, p. 42.
- \_\_\_\_\_, “*Blanco*, de Octavio Paz”. *Dial.*, No. 20, marzo-abril 1968, p. 29.
- \_\_\_\_\_, *Octavio Paz: El sentido de la palabra* (México, 1970). [Véase también el presente número de la R.I.]

## Y

- Young, Howard T., “Octavio Paz: La estación violenta”, *B. Abr.*, XXXIII. 4, Autumn 1959, pp. 415-416.
- Yurkievich, Saúl, “La topoética de Octavio Paz”, *Car.*, No. 12, 1969, pp. 183-189. [Véase también el presente N° de la R. I.]

## Z

- Zabludovsky, Jacobo, “La hora de Octavio Paz”, *S.*, No. 535, 25 sept. 1963, pp. 12 y 69.
- Zimmerman, Rachel. Véase Phillip, Rachel.



## ABREVIATURAS

*Abs.* *Abside*. México.

*A. de la P. M.* *Anuario de la poesía mexicana*. INBA, México.

*A. L.* *Anuario de Letras*. Fac. de F. y Letras, Universidad Nac. Aut. de México.

*Am. Amaru*. Lima, Perú

*Amer.* *Américas*, Washington, USA.

*At.* *Atenea*, Concepción, Chile.

*A. y L.* *Armas y Letras*, Universidad de Nuevo León, México.

*B. Abr.* *Books Abroad*. University of Oklahoma, USA.

*B. B. H.* *Boletín Bibliográfico* de la Secretaría de Hacienda... México.

*Bull.* *Bulletin* of the Centro Mexicano de Escritores.

*C.* *Cuadernos*. Paris.

*C. A.* *Cuadernos Americanos*. México.

*Car.* *Carvelle*. Université de Toulouse. Francia.

*C. de B.A.* *Cuadernos de Bellas Artes*. INBA. México.

*C. H.* *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid.

*D.* *Diario El Día*. México.

*Dav.* *Davar*. Buenos Aires.

*D.C.* *Diorama de la Cultura*. Supl. literario del diario *Excelsior*, México.

*Dial.* *Diálogos*. México.

*D.W.* *Die Welt*. Hamburg. Alemania.

*Eco.* *Revista Eco*. Bogotá. Colombia.

*E.H.C.* *El Heraldo Cultural*. Supl. literario de *El Heraldo de México*.

*E.H.P.* *El Hijo Pródigo*. México.

*E.N.* *Diario El Nacional*, Caracas. Venezuela

*Est.* *Estaciones*. México.

*F. y L. Filosofía y Letras.* México.

*G.I. El Gallo Ilustrado,* Supl. dominical del diario *El Día.* México.

*G.L. Guión Literario.* Supl. literario del diario *El Día.* México.

*H. Humanismo.* México.

*H. de E. Hora de España.*

*Hisp. Hispania.* USA.

*Hispan. Hispanófila,* USA.

*H.R. Hispanic Review.* University of Philadelphia, USA.

*Hum. Humanitas.* Universidad de Nuevo León. México.

*I.L. Índice Literario,* Supl. literario de *El Universal,* Caracas.

*Im. Imagen,* Caracas.

*Ins. Insula,* Madrid.

*K.F.L.Q. Kentucky Foreign Languages Quaterly.* University of Kentucky, US A.

*L.C. en M. La Cultura en México.* Supl. literario de Siempre, México.

*L. de M. Letras de México,* México.

*L'Ex. L'Express.* Paris.

*L.F. Les Lettres Françaises.* Paris.

*L.F.L. La Fiera Letteraria.* Roma.

*L.J. La justicia.* México.

*L.M.. Le Monde des Livres.* Paris.

*L.N. Les Lettres Nouvelles (Nouvelle Série).* Paris.

*L.N.O. Le Nouvel Observateur.* Paris.

*L.P. y el H. La Palabra y el Hombre.* Universidad Veracruzana, México.

*L.Q.L. La Quinzairie Littéraire.* Paris.

*M. Metáfora.* México.

*M. en la C. México en la Cultura.* Supl. literario del diario *Novedades.* México.

*M.L. Mexican Life.* México.

*M.N. Mundo Nuevo.* Paris-Buenos Aires.  
*M.R. Marche Romane.* University de Liège. Bélgica.  
*M.Q.R. The Mexico Quaterly Review.* Mexico City College. México.

*N. Nivel.* México.  
*Nac. Diario La Nación.* Buenos Aires.  
*N.R.C. Nueva Revista Cubana,* La Habana. Cuba.  
*N.R.F. La Nouvelle Revue Française.* Paris.

*P. Diario El Popular.* México.  
*P. de S.A. Papeles de San Armadans.* Palma de Mallorca. España.  
*P.P. Papel de Poesía.* Saltillo. México.  
*Preuves.* Revista *Preuves.* Paris.

*Q.I.A. Quaderni Iberi-Americani.* Firenze. Italia.

*R. de B. A. Revista de Bella Artes.* INBA. México.  
*R.G. Revista de Guatemala.* Guatemala.  
*R.H.M. Revista Hispánica Moderna.* Columbia University. USA.  
*R.I. Revista Iberoamericana.* México-Pittsburgh.  
*R.I.B. Revista Interamericana de Bibliografía.* Washington. USA.  
*R.L.M. Revista de Literaturas Modernas.* Mendoza. Argentina.  
*R.M. de L. Revista Mexicana de Literatura.* México.  
*R.N.C. Revista Nacional de Cultura.* Caracas.  
*R.S. Revista de la Semana.* Supl. literario de *El Universal.* México.  
*R.U.N.C. Revista de la Universidad Nacional de Córdoba.* Argentina.  
*R. y F. Razón y Fábula.* Bogotá. Colombia.

*S. Siempre.* México.  
*Sur.* Revista *Sur.* Argentina.  
*Sv.L. Svetova Literatura.* Praga. Checoslovaquia.  
*Sym. Symposium.* University of Syracuse. USA.

*T. Tiempo.* México.  
*T. de G. Tribune de Genève.* Ginebra. Suiza.  
*T.N. Tierra Nueva.* México.  
*T.P. Taller Poético.* México.  
*Tr. Trivium.* Monterrey. México.  
*T.S.L. The Times Literary Supplement.* Londres.  
*T.S.R. The Southern Review,* USA

*U. de M. Revista de la Universidad de México.*

*V.E. Vida Escolástica.* Universidad de Hidalgo. México.  
*Vis. Visión.* México.  
*V.U. Vida Universitaria.* Monterrey. México.

*University of Pittsburgh.*

ALFREDO A. ROGGIANO

Se terminó de imprimir este libro el día  
16 de abril de 1971 en los talleres de la  
Editorial Libros de México, S. A., Av.  
Coyoacán 1035, México 12, D. F.  
Su tiro consta de 1500 ejemplares.