

OCTAVIO PAZ: LA ESPIRAL Y LA LINEA O LA  
RE-ESCRITURA DEL ROMANTICISMO

POR

LELIA M. MADRID

Palabra que puede suscitar aprensiones y conatos de trivialidad y/o ingenuidades, la palabra romanticismo (sobre todo cuando se aplica a un gran poeta como Paz) parece encubrir una desastrosa generalización o banal petición de principio. Sin embargo, esos reparos al empleo del término no permiten negar su persistencia —en distintos avatares— en la literatura de Latinoamérica. Carlos Fuentes se refería a este fenómeno en los siguientes términos: “Seguimos alimentándonos del último gran hecho espiritual del Occidente: el romanticismo”<sup>1</sup>. En otras palabras, el “high argument” de Wordsworth y sus contemporáneos no ha dejado de re-escribirse, de la misma manera que los conceptos que ese argumento implicaba no dejaban de re-escribir nociones ya sedimentadas a lo largo de los siglos<sup>2</sup>.

El término re-escritura también podría sonar sospechoso por llevar implícita la idea de repetición (y por tanto, imitación o reflejo) de lo que se escribe. Esto, aun dicho en su mejor sentido, no dejaría de ser un lugar común de la crítica<sup>3</sup>. Lo que aquí se quiere señalar, por el contrario, es la manera como se construyen en el ensayo —escrituralmente— las nociones que Paz utiliza para definir al romanticismo. En otras palabras, y si convenimos en que la perspectiva de Paz está condicionada por su propia concepción poética<sup>4</sup> (que es resultado de su actitud frente al fenómeno literario), quiere decir que su punto de vista se construye a partir de presupuestos y tensiones románticas —o neo-románticas—.

---

<sup>1</sup> En Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar* Caracas: Monte Avila. 1968, p. 125.

<sup>2</sup> Véase M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*. New York: W. W. Norton & Company, 1973, pp. 29-70, 83-194, etc. Asimismo véase Jonathan Culler, “The Mirror Stage” en *High Romantic Argument*, ed. Lawrence Lipking London: Cornell University Press, 1981, pp. 149-163.

<sup>3</sup> Esto es, la idea remanida de que todo lo que se llame romántico, caería bajo la rúbrica del arte imitativo.

<sup>4</sup> Véase Eduardo González, “Octavio Paz and the Critique of the Pyramid”, *Diacritics* (Fall 1972), pp. 30-34, especialmente pp. 33-34.

En efecto, Paz habla sobre el romanticismo, por lo general, a partir de los conceptos privilegiados por él mismo. Si estamos de acuerdo en que su prosa y su poesía se resuelven en el empleo de una dialéctica de extremos, que son aquéllos entre los cuales se desgarran el romanticismo<sup>6</sup>, no es extraño que al analizar el fenómeno romántico, re-escriba las tensiones (contradicciones) y objetivos del mismo. Es allí donde reside su valor ejemplar como crítico (como lector lúcidamente apasionado) y como poeta.

Lo que tenemos en Octavio Paz (anticipándome a algunas notas de mi análisis) es un avatar de la búsqueda nunca interrumpida hacia el centro. Su obra es una magnífica variante de la utopía no acallada del romanticismo, una *espiral* de textos constantemente criticados y controlados por la actividad especulativa<sup>6</sup>. Mi empleo de la metáfora (espiral) es deliberado, ya que esta reflexión quiere presuponer una semejanza con el discurso al que intenta desconstruir. En este sentido, otra metáfora tratará de inscribir la diferencia respecto de los textos que se analizan: la *línea*<sup>7</sup>.

La obra literaria de Octavio Paz sería ejemplar en su deseo de superar la mala eternidad que un laberinto como el borgiano presupone. O, en otras palabras, la conversión de la línea interminable e infinita en espiral ascendente es un afanoso intento por acabar con la repetición lineal, de la que el "infinito malo" sería el extremo llevado al absurdo<sup>8</sup>. En efecto, la línea así propuesta

<sup>6</sup> En Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 124. Todas las citas subsiguientes siguen la paginación de esta edición. Aquí estaría para Paz la cuestión demoníaca del romanticismo, esto es, su dialéctica entre analogía e ironía. Véase también *ibid.*, p. 108, 110 y 111.

<sup>6</sup> El mismo Paz se refiere al poema como "espiral", *ibid.*, p. 86. La conciencia crítica o, si se quiere, irónica de Paz respecto de sus aspiraciones neo-románticas es constante y refracta continuamente sus textos. Véase al respecto mi trabajo "Octavio Paz o la problemática del origen", en *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, 28-29 (1988-1989). Asimismo, véase Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Avila, 1975, p. 436: "El presente es perpetuo, pero no con la continuidad uniforme de la eternidad ...". También, Abrams. *ibid.*, pp. 183-187.

<sup>7</sup> Es esta línea la que, por supuesto, se desea transgredir ya que simboliza toda la contingencia defectuosa del tiempo lineal. La espiral es así una forma de superar la línea ampliándola, esto es, transformándola (dentro de la consigna de cambio propuesta por el romanticismo). Véase al respecto las pp. 34-35 de *Los hijos* .... Asimismo las pp. 45, 111. La metáfora de la línea podría hacerse extensiva al caso de la literatura borgiana, empleada aquí como paradigma de una actitud literaria antípoda de la de Octavio Paz. Es preciso, sin embargo, no asimilar la línea a la actitud mimética frente al arte. Porque si en Borges hay reciclaje de textos y autores, esto se cumple por vía de la parodia y no de la mera repetición.

<sup>8</sup> Véase Maurice Blanchot, "El infinito literario: *El Aleph*", en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1976, pp. 211-214. En efecto, si la literatura sólo puede encarnar esta repetición laberíntica, no es extraño que, de acuerdo con Borges, no sea posible postular comienzos (orígenes) o fines (teleología). La única posibilidad que resta es la de edificarlos artificial e intrascendentemente. De ahí que se pueda decir que

implica o la pura contingencia, el azar no controlable, o el no cambio, la reiteración de lo *mismo ad infinitum*. Si se traslada esta línea a la memoria, se encuentra que no hay origen ni finalidad, sino actos mentales de repetición. De este modo, la única invención posible está dada por el olvido, sin que sea dable efectuar ningún cambio cualitativo. Lo que está en el fondo de un hecho que se recuerda, entonces, es el mismo hecho en su variante: el olvido repite lo *mismo* imprimiendo su marca de *diferencia*. Desde esta perspectiva, el único paraíso posible pertenece a la memoria y no al origen.

La espiral romántica, en la versión paciana, propone algo muy diferente. En efecto, en su búsqueda del centro, toda la obra de Paz esta informada por el deseo de origen y el afán de fundación, ya desde *El laberinto de la soledad*. En su reflexión al respecto, cabe a la poesía ser el instrumento privilegiado:

(Los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de fundación<sup>9</sup>.

Los textos de Paz retoman así una y otra vez la temática del retorno a un posible punto privilegiado, que reuniría lo disperso, pero que conservaría los contrarios en unidad (en consonancia con el "high argument" de los románticos). De ahí que la metáfora poética (o la imagen, en los términos de Paz), sea la vía por excelencia en esta búsqueda y en esta posibilidad de reunión. La coexistencia de los opuestos, que la imagen hace posible, al revelarse como lo más cercano —analógicamente— a la unidad, implicaría este conectarse con el punto cero<sup>10</sup>. Nostalgia de orígenes —fenómeno romántico— que se enlaza con la posibilidad de un corte en un tiempo futuro. Antes del principio y después del cambio subyacería la línea: el origen lleva (conecta con) al futuro.

El retroceso en búsqueda del principio original no se hace para enlazar la búsqueda a una nueva sucesión cronológica, sino al tiempo del *kairos* (en la terminología de Kermode). El paraíso está evidentemente situado en un estadio

la noción de "chronos" tiñe toda la obra de Borges en su sentido más pobre (ausencia de cambio, de "verdad", etc). Véase respecto de la distinción entre *chronos* y *kairos*, Frank Kermode *The Sense of an Ending*. N<sup>o</sup> w York: Oxford University Press, 1967, pp. 46-47. Asimismo véase las pp. 7-8, 138-139, 144, 164, 174, en lo que respecta a la capacidad imaginativa para postular fines, comienzos, etc, de lo que él llama "fictions of complementarity" (p. 89).

<sup>9</sup>En *Los hijos del limo*, ed. cit., pp. 82-83 y 86-87. Véase también *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 18-19, 46-47, 134, 189-190.

<sup>10</sup> I. nterecto de la analogía, véase *ibid.*, p. 108, 110, 111; asimismo en *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), pp. 98-113, especialmente. También véase *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1980), pp. 58-61, 83-85, *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1983. pp. 253-262.

superior, lo cual manifiesta el claro trascendentalismo y la jerarquización del planteo. La poesía —que es un instrumento heurístico a través de la imagen— debe ser el descubrimiento (y la revelación) de las correspondencias. La posibilidad de asimilar dos registros u órdenes (que no llegan a tocarse ni siquiera tangencialmente), llevaría implícito el cambio, la intersección de las dos esferas en otro nivel superior de realidad.

Es así como se privilegia todo mecanismo mental que se oponga a la capacidad diferenciadora de la razón. De acuerdo con Paz (y con los románticos), la imaginación posee, por ello, cualidades eminentemente unitivas y, por proveer un orden de inmediatez, es antídoto contra la distancia<sup>11</sup>. Desde esta perspectiva, la posibilidad de lograr la unidad implicaría, asimismo, la anulación o transgresión de lo simbólico en (a) lo real. El paraíso así imaginado sería espiral de diferencias o salto hacia lo siempre *diferente*<sup>12</sup>. Dotar a la imaginación de las cualidades antes mencionadas significa también postular la virtualidad de un super-conocimiento:

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Aunque postula como los paganos la existencia de una edad de oro anterior a la historia, no inserta esa edad dentro de una visión cíclica del tiempo; el regreso a la edad feliz no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres. En realidad, el pasado no regresa: los hombres, por un acto voluntario y deliberado, lo inventan e instalan en la historia. (*Los hijos ...*, pp. 60-61).

El paraíso de Paz es por ello abolición, no sólo de la distancia entre línea y línea u órdenes paralelos que no llegan a intersectarse (real y simbólico, sujeto y objeto, etc), sino de la positividad de la línea. Se trata, entonces, de sobrepasar su especificidad: eternidad de la repetición, ausencia de cambio (*chronos*), auto-suficiencia, capacidad sistemática de sobrevivir separada (independientemente), sin correspondencias. La concepción de la analogía como basal o de la poesía como fundamento (en tanto ésta es la forma privilegiada de la analogía), permitiría a la literatura el pasarse de tal, eso es, la capacidad de trascenderse a sí misma en tanto orden, de quebrar las reglas:

<sup>11</sup> Véase *El arco y la lira*, ed. cit., pp. 232-250. Respecto de este problema, véase Paul Ricoeur "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", en *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: The Univ. Of Chicago Press, 1979, pp. 141-157; del mismo autor véase asimismo *The Rule of Metaphor*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1984, pp. 200-215.

<sup>12</sup> La noción de un presunto Nirvana es aquí profundamente vitalista y no está así conectada con la vuelta al estado inerte. Véase Sucre, *ibid.*, citado anteriormente en nota 6; también *Los hijos ...*, pp. 39-62.

En la historia de la poesía moderna su función <la de la analogía> ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma. La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo (*Ibid.*, pp. 85-86).

El lenguaje del poema es también otra espiral, porque está entendido como *camino* hacia un *telos* (cambio, paraíso, etc)<sup>13</sup>. El lenguaje describe el camino para lograr la conversión del poema en otra cosa que ya no sería lo puramente simbólico-lingüístico: el movimiento es así una suerte de círculo que, una vez cerrado, saltaría en otro nivel al próximo anillo de la espiral. El círculo lleva entonces a otro círculo: el que debe existir por encima de él y que se reputa como de mayor perfección, realidad o humanismo<sup>14</sup>.

Lo que salta a la vista es, sin duda, una cuestión jerárquica aparentemente en contradicción con la actitud iconoclasta del romanticismo<sup>15</sup>. Si en el orden construido por los románticos el punto máximo de esta jerarquía está representado por el ser humano, ello lleva a pensar el paraíso que se busca como antropofanía, o como antropomorfismo del antiguo edén. La analogía que permea todo el sistema metafórico del romanticismo quiere conducir, así, a la posibilidad de asimilación de los órdenes humano y trascendente.

Puede entenderse entonces al poema como el recorrido o el trazado de los puntos que, unidos, constituirían las susodichas correspondencias. O, abusando de mi metáfora, de las líneas que permitirían unir un círculo (o línea) con otro. Lo poético como entidad separada se supera para quedar entonces sumergido. Una vez conseguida la unidad, o se viviría la poesía, o

<sup>13</sup> El camino es, por supuesto, otra de las metáforas privilegiadas por el romanticismo y que Paz reescribe en su poesía. Es el caso de poemas extensos como "Blanco", "Piedra de sol" y de la magnífica pieza *El mono gramático*.

<sup>14</sup> En la versión romántica, este humanismo parece implicar una transformación que es doble ya que concierne al afuera (asimilable al hombre) y al adentro (producir el cambio a partir del interior). Humanizar parece ser la consigna, por lo general. Es así que la teología secularizada que el romanticismo implicó se da en un avatar antropomórfico. El significado trascendental (religioso) se desplaza a la posibilidad de su origen en la voz del poeta. La idea del poeta como profeta —que reemplaza a Dios y que, como éste, posee la capacidad de visión, creación y transformación— es una de las manifestaciones de esta actitud. Véase *Los hijos ...*, p. 75, p. 149, etc.

<sup>15</sup> Véase al respecto, *ibid.*, p. 103 y Abrams, *Natural ...*, pp. 396-399. Es evidente que la analogía está empleada a contrapelo de las reglas y de la noción de autoridad pero no excluye la posibilidad de establecer jerarquías. En el caso del romanticismo, la jerarquía pasa por su humanismo.

desaparecerían las jerarquías en la unidad mayor que contiene al ser y a sus otros.

Es dentro de este monismo —de esta filosofía de síntesis— que se puede entender el tratamiento romántico de lo *otro* (lo femenino, la naturaleza), como variante de lo *mismo*. En primer lugar, lo *otro* debe hacerse interior para que así pueda configurar un cuerpo en el interior del poema. Paso entonces de lo pasivo (arte como imitación o reflejo) a su experiencia activa interiorizada:

(T)odos ellos <los poetas románticos> conciben la experiencia poética como una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, *hace*. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación (pp. 93-94).

Un poco más adelante, Paz expresa:

El romanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética. (...) el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial (p. 95).

La palabra adquiriría su materialidad en la internalización de lo externo en el poema. Porque interiorizar sería hacer algo *real*, esto es, pasible de ser luego exteriorizado como objeto. La palabra puede ser femenina, porque se construye con lo femenino, porque lo femenino se hace —analógicamente— palabra, voz del poeta<sup>16</sup>. Es en estos términos como puede explicarse la vitalidad de Paz, su naturalismo y/o misticismo secularizado<sup>17</sup>.

El registro de simbiosis que se propone es claramente (y consecuente con el deseo de anular la *diferencia* que supone lo simbólico), imaginario, en el sentido lacaniano del término: el *otro* debe ser (debe fundirse con) el *mismo*; el árbol, la mujer (el *otro*), debe ser el poeta. La palabra parte del yo para luego volver a reunirse con él. O, en otros términos, el yo se mira en su *otro* para reconocerse<sup>18</sup>. Si el arte como reflejo no se cumple en el romanticismo, el nuevo avatar del espejo está aquí dado por la especularidad —narcisista— de lo

<sup>16</sup> Mujer y palabra confluyen en la concepción poética de Octavio Paz: lo femenino entendido como voz o sustrato desde donde se habla implica, por un lado, el deseo de borrar la diferencia (entre el yo y su otro) y, por otro, un superconocimiento (sin mediaciones y, por lo tanto, imaginativo). Véase al respecto, *Las peras del olmo* Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 149: "La mujer es la semejanza. Y yo diría: la correspondencia" (los subrayados son míos).

<sup>17</sup> Véase Guillermo Sucre, *La máscara ...*, pp. 207-236.

<sup>18</sup> Véase Culler, art. cit.; asimismo Jacques Lacan, *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1984, pp. 86-93.

imaginario. En este contexto la metáfora de la espiral ascendente que se proponía al comienzo podría ser capaz de una mutación: el retorno de lo *otro* a lo *mismo* presupondría la imagen de círculos concéntricos que tienden a volver una y otra vez hacia su centro. El yo del poeta inicia un movimiento hacia lo exterior, que siempre, o en última instancia, sólo se revierte sobre sí mismo.

Todas estas notas no contribuyen más que a explicar la heterogeneidad característica de la poesía de Paz y de sus ensayos, su carácter contradictorio, pletórico. O, en otras palabras, el barroquismo —o forma— que contiene a este romanticismo<sup>19</sup>. Porque el cuerpo que así se crea acusa la materialización de órdenes diferentes que tratan de homogeneizarse —corresponderse— en el interior del poema. Heterogeneidad que anuncia o trata de anunciar la otra “heterogeneidad”, el cambio de registro en un nivel unitivo que preservaría las diferencias. La imposibilidad de lograr la síntesis deseada explica la naturaleza paradójica —dual— de la escritura.

La heterogeneidad se establece, además, como lucha en contra de la homogeneidad (separada, distante) de la repetición que sólo se hace diferencia textual y, por tanto, es anti-trascendente. Poesía de cambio, de salto, anti-lineal, que es entonces un intento de configurar un orden totalmente diferente del que se conoce: no sólo en el cuerpo del poema, sino en el paso a otro registro que abarcaría el cuerpo del poema y todos los cuerpos.

La espiral romántica, en la versión paciana, no sólo no es expansión infinita sin fin ni comienzo, sino que desea ser comprensión (unión en un punto) para de allí expandirse en una nueva entidad hacia lo alto. La imposibilidad de efectuar el salto (de materializar este “vértigo” en el afuera) lleva una y otra vez al punto de partida: el círculo concéntrico.

Es así evidente que tanto la problemática del origen, como la del cambio, retrotraen a la reflexión enunciada al principio, esto es, a la dialéctica de extremos o los extremos (principios, fines) entre los que se escribe el romanticismo. Porque, de hecho, éstos no hacen sino revelar el privilegio de la analogía: los extremos son ficciones suplementarias que se construyen analógicamente a partir del modelo que se desea superar, del mismo modo como, *mutatis mutandis*, la línea desea convertirse en espiral. La analogía informa así el paradigma de las nociones románticas y lo tiñe de semejanza de fin a principio. Los conceptos privilegiados por el romanticismo, los hilos conductores de su pensamiento, tratan de establecer metafóricamente —ficticiamente—, una homogeneidad siempre elusiva.

---

<sup>19</sup> En Octavio Paz, “Manierismo, barroquismo, criollismo”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1. otoño, 1976, pp. 3-15; incluido posteriormente en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 68-86.

Es por ello esclarecedor examinar la persistencia de estos parámetros de pensamiento en los textos posteriores de Paz. En "Manierismo, barroquismo, criollismo", Paz expresaba en términos consonantes con los anteriores:

Las palabras *ingenio* y *concepto* definen a la poesía barroca; *sensibilidad* e *inspiración* a la romántica. El ingenio *inventa*; la inspiración *revela* ... Las invenciones del ingenio son conceptos —metáforas y paradojas— que descubren las correspondencias secretas que unen a los seres y a las cosas entre ellos y consigo mismos; la inspiración está condenada a disipar sus revelaciones —salvo si encuentra una forma que las contenga. O sea: el romanticismo está condenado a redescubrir el barroquismo (p. 11).

Habría que preguntarse hasta qué punto inspiración e invención son diferentes o hasta qué grado esta polarización no responde a la tensión romántico-contradictoria del discurso paciano. Porque también la invención parece cumplir la función de revelar, esto es, de expresarse analógicamente, por "correspondencias". La invención obraría por extremos románticos: establecería orígenes, fines, aspiraciones —además de similitudes—.

La diferencia respecto de la inspiración la constituiría la recurrente aparición de la ironía, o de su veneno—. La invención estaría sometida, entonces, a un momento especulativo, analítico, capaz de romper la economía analógica para restablecer la contradicción. Esbozado así el problema, en la invención confluyen las revelaciones de la inspiración más el ingrediente irónico —reflexivo o crítico— causante de la tensión entre los extremos: la ironía proveería el extremo opuesto de la dialéctica romántica<sup>20</sup>. En otras palabras, la modernidad del romanticismo se construye siempre por este desangrarse entre semejanza y diferencia<sup>21</sup>.

La imposibilidad de que las realidades referidas por la poesía sean una con ésta —o por ella—, lleva a seguir escribiendo, a continuar edificando eternidades y paraísos: "(E)stamos condenados a inventarlo <el paraíso>"<sup>22</sup>. El ingenio sólo puede descubrir correspondencias y formas para contener la revelación, sin la posibilidad del cambio. Porque la creación poética reemplaza lo que no existe, esto es, crea órdenes inventados, suplementos añadidos al mundo. Postula infinitos, totalidades, orígenes, fines y correspondencias que sólo refieren las leyes mentales de la analogía.

<sup>20</sup> Es dentro de este registro analítico que se hace obvio el hecho de que la fundación (y el origen) sólo es posible en tanto idea que se (re)inventa. Actitud visible en su ensayo "¿Poesía latinoamericana?", en *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1983, pp. 153-165, especialmente, pp. 163-164. También en "Literatura de fundación", en *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 15-21, especialmente p. 21.

<sup>21</sup> Véase Ricoeur, *ibid.*, pp. 313.

<sup>22</sup> Véase *Los hijos ...*, p. 85. La cita entre comillas proviene de "Árbol adentro", en *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987, p. 173.



El anhelo romántico de unión y de conocimiento está siempre frustrado por las imposibilidades reveladas por la ironía. La espiral romántica está así desgarrada —y degradada— por la ironía de una línea que la subyace, así como la *diferencia* subyace a toda analogía<sup>23</sup>. Ironía que materializa el silencio siempre abierto por la distancia entre dos líneas —u órdenes—, el vacío y la imposibilidad de llenarlo. Frente a la declarada primacía del símbolo y de los tropos que convocan la mayor inmediatez posible<sup>24</sup>, la poesía se configura así como mito, condenado a repetirse infinitamente y sin quererlo.

Precariedad de los órdenes inventados por el hombre, carácter apócrifo de los comienzos (origen) y fines (teleología): se está aquí en el orden de la utopía. La espiral y la línea (que se inventan y que invento aquí temporariamente) no revelan sino variantes de un mito, manifiesto o implícito, en la actividad literaria.

En este sentido, es ejemplar la plasticidad del mito romántico para acoger, o mejor, generar variantes y reinterpretaciones que siempre se quieren diferentes. El caso de la vanguardia sería, por ello, uno de los más conspicuos. La metáfora de la espiral vuelve a cumplirse en el sentido antes esbozado: las notas más salientes del mito romántico, sus nociones más privilegiadas (nociones que son aspiraciones), parecen tener la posibilidad de auto-perpetuarse *ad libitum* como los mitos. La ruptura, metáfora también privilegiada por Paz<sup>25</sup>, no sería entonces otra cosa que la continuación de lo *mismo* en distinta clave: tradición que a ratos se fisura para retomarse en distinta variante y proclamarse como diferente.

Suerte de reciclaje del logocentrismo, la auto-perpetuación de la que se habla está dada, de un extremo, por las posibilidades infinitas de la analogía. Del otro, la reflexión (la ironía) que la desgarras, sólo hace surgir otra versión analógica de lo *mismo*. Vaivenes de la conciencia romántica: capitalizar la analogía —medio privilegiado para la construcción de órdenes artificiales— es multiplicar la espiral al infinito. El deseo infinito de conocimiento sólo encuentra su correspondencia en las capacidades suplementarias de la analogía-ironía, de la inspiración-invencción.

---

<sup>23</sup> Véase *Los hijos ...*, pp. 87, 108, 110-111, 113. Asimismo, cabe señalar la resolución que ofrece *El mono gramático* en tanto cuestiona su propia enunciación. Véase mi artículo antes señalado (nota 6).

<sup>24</sup> Véase el inteligente trabajo de Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", en *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton. Baltimore: The Johns Hopkins Press 1969, pp. 173-209. Sobre todo, en lo que se refiere a las objeciones y reservas respecto del problema del símbolo.

<sup>25</sup> Esto es, la tradición de la ruptura, en *Los hijos ...*, pp. 17-37; también en *Poesía en movimiento*, ed. Octavio Paz et. al., México: Siglo XXI, 1980, pp. 5-8.

