



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Estudio del estilo en la obra poética de Octavio Paz: apropiación, creación,
experimentación y sublimidad

Tesis

Para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Iván Vázquez Rodríguez

Director de tesis:

Dr. Víctor Manuel Contreras Toledo

Octubre 2021

Índice

Pág.

Introducción	1
Capítulo I. El estilo: equívocos, limitaciones y método en la poesía de Octavio Paz....	15
1.1 <i>Algunas consideraciones previas</i>	15
1.2 <i>Hacia un método de estudio</i>	26
1.3 <i>Cuadrante para una lectura precisa del estilo.....</i>	33
1.4 <i>Del principio generador a la razón de estilo.....</i>	44
Capítulo II. Libertad bajo palabra, una lección de apropiación y estilo.....	58
2.1 <i>Efectismo poético: capital simbólico y apropiación de estilo.....</i>	61
2.2 <i>Apropiación de Neruda: un modelo por evitar o superar.....</i>	73
2.3 <i>Apropiación de Cernuda: campo de poder e instante eterno.....</i>	96
2.4 <i>T. S. Eliot y la conciencia de la escritura: apropiación del solipsismo.....</i>	124
Capítulo III. Originalidad o la propia voz.....	149
3.1 <i>¿Águila o sol?: ritmo de pensamiento y elusividad poética.....</i>	154

3.2 <i>La imagen dinámica. Efecto movere de “Mutra” en La estación violenta</i>	169
3.3 <i>Lo paradójico: fusión de barroco, filosofía y vanguardia en Salamandra</i>	184
3.3.1 <i>Paradoja de agudeza o disociada</i>	189
3.3.2 <i>Paradoja promedio-metafísica</i>	194
3.3.3 <i>Paradoja proverbial</i>	198
Capítulo IV. Estilo experimental y la experiencia oriental	204
4.1 <i>La experimentación es una constelación</i>	204
4.2 <i>La escritura minimalista de Octavio Paz. Del haikú al epigrama</i>	213
4.3 <i>El simultaneísmo índico en Ladera este: hiperrealidad y estética sánscrita</i>	234
4.4 <i>Obra abierta y azar histórico en Topoemas y Discos visuales</i>	261
Capítulo V. Vuelta al lirismo: el estilo sublime	278
5.1 <i>Del lirismo crítico al concepto de lo sublime</i>	283
5.2 <i>De lo sublime del lirismo como espacio final de la tetradimensión del estilo</i>	293
5.2.1 <i>Lo sublime terrorífico. La conciencia de la muerte</i>	301
5.2.2 <i>Lo noble en lo sublime. La experiencia del amor como reconversión espiritual y moral</i>	311
5.2.3 <i>Lo sublime magnífico. La batalla con el lenguaje cargada de tiempo</i>	321
Conclusiones	330

Introducción

2014 representó un regreso a la obra de Octavio Paz y, extrañamente a la vez, fue un año de plena turbulencia social en México. Mientras la UNAM, UAM y el IPN efectuaban un paro masivo de actividades como protesta por la desaparición de estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, académicos y escritores removían las cenizas del ejercicio poético y ensayístico del nobel mexicano para conmemorar el centenario de su natalicio. Producto simbólico de la historia del país, las ideas y el entramado imaginativo de Octavio Paz una vez más serían parte imprescindible de la palestra política, académica y literaria, con tal de explicarnos la situación socialmente caótica que atravesaba aquel año efervescente en México.

Las siguientes páginas son un producto intelectual de aquella crítica que se viene gestando desde entonces. Si un signo característico han tenido las nuevas generaciones de lectores, ese ha sido la confrontación. Buscamos por nuevos caminos combatir o lidiar con el bloque duro de nuestra tradición, en gran medida edificada por paradigmas aparentemente inquebrantables, como la figura de Octavio Paz. Para lograrlo ensanchamos nuestro campo de acción: resulta más productivo estudiar su literatura desde un aspecto diacrónico que sincrónico, puesto que una mirada al grueso de su obra responde necesariamente a una crítica hacia el móvil de la tradición formulada y reinventada por el poeta mexicano durante el siglo XX. De esta forma, llegamos al punto nuclear de este estudio, puesto que, de forma paradójica, repensar la totalidad de su obra es una vía de escape de aquella literatura impuesta por el mandarinato paciano. Es decir, nuestro enfoque no pretende obviar la realidad, sabemos que abordar la obra de Octavio Paz sin reticencias significa construir nuevos cimientos de la literatura en nuestro país: tradición y ruptura.

Sin embargo, no es sencillo encontrar un punto de partida original para estudiar a un autor tan comentado. En pocas palabras, de las páginas en torno a su obra podríamos construir tomos completos que irían de la mano con el enorme conjunto de su literatura publicada. No obstante, todos estos trabajos nos han dado a ganar la operatividad del presente proyecto: profundizamos en las raíces del fenómeno poético en Octavio Paz no para ser eco de sus exegetas, sino para definir o acercarnos a lo que implica el concepto de estilo en su escritura. No es poca cosa, pues definir el estilo se ha convertido en el galimatías de la literatura de los últimos años. Si como comenta Enrico Mario Santí (2016), Octavio Paz más que ser un escritor es en sí mismo una literatura por el tamaño de su obra, entonces podemos adentrarnos firmemente y con precisión en el estudio imprescindible del estilo desde su quehacer literario, ya que para analizar y constatar sus procesos compositivos se requiere de un gran volumen de escritura bajo la mano de un solo autor.

Por tanto, partimos de las siguientes preguntas fundamentales para revelar zonas imprevistas del estilo en la poesía de Octavio Paz: ¿bajo qué elementos se construyen aquellas formas permanentes de escritura a lo largo de su poesía y a qué responden estas? Es decir, ¿qué clase de intuiciones estéticas particulares están presentes en la obra poética de Octavio Paz, a manera que cada una de estas forja una etapa singular de la evolución de estilo? Dar con estas respuestas significa ingresar con pasos firmes a la órbita de la capacidad de ingenio, técnica e imaginación del escritor, elementos que lo vuelven individual o excepcional al resto de sus coetáneos. Es en estos últimos valores que se ha venido anclando con fuerza la noción tan polarizada de estilo en la literatura, pues, como un cierto grupo de autores señalan, el estilo pareciera ocupar ese espacio original y unívoco de una tradición, característica que diferencia a un autor del resto de sus contemporáneos.

Ahora bien, hay dos serios conflictos que han entorpecido la tarea de emprender una indagación a las intuiciones e intenciones estéticas de Octavio Paz. El primero radica en la dispersión de una ingente bibliografía hacia su obra: rizoma crítico. Abundan un sinnúmero de comentarios respecto a la obra de Octavio Paz, pero hasta el momento no existe un orden o estudio puntual pormenorizado que registre las principales características y movimientos de estilo en toda su literatura. Anthony Stanton, en *El río reflexivo* (2015), sustenta que sería una empresa imposible de realizar, puesto que la producción literaria del poeta es desbordante para manipularla, ordenarla y describirla¹. No obstante, solo cuatro especialistas han sorteado este peligro: Rachel Phillips, Jason Wilson, Manuel Ulacia y Enrico Mario Santí². El

¹ Precisamente es en este libro que Stanton detiene su indagación literaria de una estética paciana hasta 1958, fecha de la publicación de *La estación violenta*. Anthony Stanton prefiguraba que hacer un estudio mayúsculo sería inmanejable, puesto que la última poesía de Octavio Paz ha sido la más estudiada. Sin embargo, cabría precisar sus aseveraciones, ya que es *Árbol adentro* (1987), último poemario de Octavio Paz, uno de los libros que no goza de una bibliografía seria y amplia que dilucide los distintos motivos estéticos que el poeta implementó en este. Solamente existe un acercamiento de Israel Ramírez (2015), quien notó que en ese preciso poemario está presente una última mutación estética, producto de la madurez de su trabajo, ya que son evidentes una vastedad de procedimientos literarios que el poeta desplegó y echó a andar para sellar su obra oficialmente. Asimismo, tanto *Pasado en claro* (1975) como *Vuelta* (1976) solamente son repasados por muy pocos críticos, generalmente allegados a lo que fue el círculo editorial de la revista *Vuelta*, como Adolfo Castañón en “El poeta como revisor: notas para la relectura de *Pasado en claro*” y Pere Gimferrer en “Lectura de ‘Nocturno de San Ildefonso’”. De hecho, haciendo una revisión transversal al conjunto de estudios compilados por Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, notaremos qué tan breve es la sección de ensayos destinados a descifrar el móvil de la última parte de la obra del poeta mexicano.

² Recúrrase a *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* (1972), de Rachel Phillips; *Octavio Paz, un estudio de su poesía* (1980), escrito por Jason Wilson; *El árbol milenario* (1999), de Manuel Ulacia y el tomo *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz* (2016), análisis profundo de Santí. Cabe mencionar que, estas críticas poseen acercamientos metodológicos y resultados diferentes. Para Phillips, los cambios de estilo de Octavio Paz obedecen a las transformaciones del material temático del poeta, mientras que Jason Wilson afirma que es el surrealismo el bastión en el que se erige toda la construcción del estilo paciano. Por su parte, Ulacia considera la hipótesis que la formación de estilo en Octavio Paz responde esencialmente a los contactos intelectuales que fraguó el poeta a lo largo de su trayectoria artística, pues estos se tornan patentes a través de técnicas y estrategias en su obra. Por último, Santí describe una cartografía crítica de la poesía de Paz en relación con su pensamiento ensayístico, pues el mexicano es de los pocos escritores que fundamentan sus estrategias literarias a través de una serie de reflexiones públicas. Vale la pena hacer notar dos peculiaridades que sustentan todas estas investigaciones. Primero: estos estudios tienen un horizonte histórico, puesto que no fueron continuados por sus autores y han quedado exentos de la última parte de la poesía del escritor mexicano. Segundo: tres de estos especialistas pertenecen a la crítica académica norteamericana, enfatizando aún más aquella noción que advierte que en México no se ha hecho un estudio serio, imparcial y exhaustivo de la totalidad de la obra poética de Octavio Paz, solo acercamientos y sesgos temáticos de su producción poética (Escalante, 2013). Por tanto, falta el estudio definitivo que reuna la evolución y maduración del escritor de principio a fin, no a modo de revelar o contar una historia triunfalista del escritor, sino realizando un ejercicio crítico profundo y neutro de su poesía.

segundo problema lo ha marcado con hierro ardiente la crítica de Carlos Monsiváis (2014), al señalar que nos resulta ajena y, en ocasiones desconocida, la obra de Paz puesto que solo está destinada a círculos selectos de críticos y lectores que están en la misma sintonía con las ideas del nobel. Con esto, no hay crítica que aumente la interpretación de su obra, sino solipsismo con pretensión sistemática que resulta ser un eco o glosa de lo que ya se ha venido comentando y evidenciando.

Con esto, hacer un análisis puntual del desarrollo de toda su producción poética implica precisar variables, por ejemplo: recopilar y ordenar esa ingente bibliografía que ha impuesto una forma sesgada de leer su obra, hasta implantar una manera canónica, programada y ciega de ir a ciertos poemas que se han quedado en el registro de sus comentaristas más asiduos; señalar huecos críticos originados por la costumbre de ir a los mismos temas comentados repetidamente en su obra –como el amor, el tiempo, la soledad, el lenguaje, la comunión, etc.– y, por supuesto, ir tras esas huellas o condiciones históricas que imprimen un tono diferente a su obra respecto al resto de escritores de su generación.

Por todo esto, precisemos que la tesis central de la presente investigación radica en apreciar que la obra poética de Octavio Paz está determinada por cuatro movimientos del estilo: apropiación, creación, experimentación y sublimidad. Estos forjan escrituras diferentes a lo largo de su trayectoria como autor. Además, estas fronteras estéticas no están determinadas solamente por el uso de una retórica o transretórica singular, puesto que solo el uso de ciertos registros lingüísticos fungen como correlatos de aquello que pensamos que representa al estilo. Más bien, la esencia original de estas tipificaciones estéticas depende de una serie de factores multidisciplinarios y organismos que están presentes en la experiencia humana, determinando el cambio de escritura en una obra extensa como esta.

Asimismo, caeríamos en un error si observamos dichos movimientos del estilo de Octavio Paz como un producto exclusivamente de la técnica literaria, ya que la naturaleza del estilo no yace únicamente en los modos de expresión: el estilo es siempre intento de evolución, mutación y trascendencia personal que está en línea directa a diferentes aspectos socioculturales y hasta anímicos o psicológicos. En este sentido, los cuatro paradigmas del estilo de la obra poética de Octavio Paz son un ejemplo de maduración personal y hasta un crecimiento espiritual, puesto que el estilo es perfeccionamiento individual a través del ejercicio constante del acto creativo, y viceversa³.

Por otro lado, esta mirada a la totalidad de la poesía de Octavio Paz conlleva objetivos puntuales, con tal de sopesar el efectismo de toda una serie de fenómenos literarios que intervienen en el estudio del estilo. Dichos objetivos se tornan en tareas imprescindibles dentro de cada capítulo. Primero, abrimos una nueva línea crítica en relación con los desbordantes estudios en torno a la obra de Octavio Paz, cuyo principio individualizador radica en las leyes que rigen la constitución del estilo en un poeta de este calibre. En segundo orden, analizamos a fondo aquellos motivos, voluntades, estrategias, técnicas e intuiciones expresivas que van moldeando la escritura poética de Octavio Paz, considerando que la esencia del estilo tiene una mediación interior y exterior, que va permeando la materialidad poética del autor. Y, por último, comprobamos que el estilo literario no es un elemento que dependa exclusivamente de la teoría literaria para su estudio, sino más bien su grado de complejidad al definirlo recae en que debe ser analizado con un método que parte de

³ A lo largo de la investigación se debatirá la definición ejemplar del concepto de estilo, gracias a las intervenciones y reflexiones de los mayores exponentes de dicho tema espinoso para la literatura. Por lo mientras, *grosso modo*, consideremos que esta esencia de la literatura es una estructura individual que se gesta en el seno de la misma realidad del escritor. Por tanto, el estilo le pertenece al ritmo de la vida en un tiempo determinado y único, con sus involuciones, revoluciones y evoluciones, pues estas van moldeando su principio de emergencia y presentación.

múltiples campos de estudio, como la psicología, historia, filosofía y sociología, disciplinas que otorgan unidad de sentido a las intenciones estéticas del poeta mexicano.

Haciendo una síntesis somera del recorrido de la investigación, el primer capítulo demuestra las dificultades para conceptualizar el estilo literario y hallar un principio metódico de este. Partimos de las premisas y observaciones trascendentes que se han hecho en torno a este elemento desde la época clásica hasta nuestros días⁴. Como punto de partida, es crucial recoger la preceptiva de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon: “el estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos” (2017, p. 19). Fiel a una raigambre de tipo cartesiano, el conde de Buffon ya entendía que el estilo es un organismo móvil que se desenvuelve en una estructura mental; en consecuencia, el estilo no se limita, al contrario, su movimiento versátil es su misma causa fenomenológica para ser pensado y, por tanto, concientizado.

En esta parte de nuestro estudio se propone un esquema por capas que trate de inmovilizar el recorrido mutable del estilo en la obra de Octavio Paz. Recurriendo a las investigaciones de Josef Nadler (1946) y J. B. Carroll (1960), intentamos trazar una cartografía de cuadrantes que limiten y den cuenta de las particularidades de los motivos estéticos pacianos. El resultado de esto es un espacio tetradimensional del estilo, que consecuentemente parte del asentamiento de los conceptos de apropiación, creación, experimentación y sublimidad, fundamentos que son visibles y se particularizan específicamente en la obra de Octavio Paz. Cada una de estas fronteras estéticas está inmersa

⁴ Sería complejo reunir en una sola investigación todas las indagaciones y suposiciones de lo que implica el estilo literario en voz de críticos y escritores. Sin embargo, consideremos que la problematización de este concepto detonó, principalmente, a partir del Renacimiento y se consolidó en los fundamentos románticos del siglo XIX; después hallaría un terreno amplio que explorar a través de lo que se nombraría teóricamente como *estilística* (Viñas, 2002). De esta forma, recalcamos que nuestro estudio aspira solo a adherir las aseveraciones y conceptualizaciones del estilo que han trastocado profundamente la historia literaria, desde los retóricos clásicos hasta el camino de la escuela francesa del siglo XXI.

en un campo de estudios diferente, puesto que el estudio del estilo debe ser formulado no solo a partir de lo que nos puede ofrecer la literatura, sino la pluralidad lógica de otras magnitudes y valores humanos.

En el segundo capítulo nos avocamos a precisar que el estilo apropiacionista es una estrategia de escritura que puede ser analizada desde fenómenos sociales. Específicamente, consideramos que la apropiación es la génesis del poeta. Por apropiación no se entiende un aspecto, por mínimo que sea, de apropiarse fraudulentamente de una escritura a modo de plagio, copia o pastiche, sino más bien la apropiación es el propósito de infundir el poder de las estrategias de una escritura consolidada, ajena al pálido poeta, a los primeros pasos de este. De hecho, María Moliner definía apropiación como: “tomar alguien para sí una cosa, sin más razón que su voluntad [...] Presentar alguien como propias, ideas o cosas semejantes de otro” (2000, p. 108). De este modo, la apropiación consiste en un enriquecimiento estético del joven poeta a partir de la selección y emulación de sus influencias, tanto ideológicas como literarias, de manera asertiva. Aunado a esto, la apropiación no solo da cuenta de un inicial crecimiento o maduración artística de un novel poeta, sino que este fenómeno de “ir tomando para sí” es un proceso que conlleva el enriquecimiento de la propia tradición, puesto que el autor en crecimiento interpreta, glosa e imita las fortalezas literarias de los preceptores que emula, es decir, los amplía con tal de empezar a imprimir su sello quemante en la historia literaria.

Ahora bien, decimos que la apropiación es un proceso que se caldea dentro del aspecto de lo social, pues pareciera que esta se amolda a lo que Pierre Bourdieu (2018) pensó en referencia a los conceptos de *capital simbólico* y *campo de poder*, aquella lucha por trascender y ocupar un sitio dentro de una estructura social, a través de una serie o red de imposiciones, controles, deudas, preferencias y automatismos. Así, apreciamos la escritura

como una forma de existir socialmente, y ese existir, al inicio, se da solamente por efectos de apropiación, ya que la estética de ese “ir tomando para sí” es el único reducto que posiciona, en esa lucha de intereses y egos, a un poeta en una sociedad restringida y competitiva de autores sobresalientes.

La apropiación es un “ir en hombros de gigantes”. Ese campo de poder donde se juegan intereses, intenciones y privilegios funge como el primer espacio dimensional estético, puesto que en esa estructura social el poeta apropia para ser, apropia para crear. La apropiación es un arranque creativo. Por ello, Josef Nadler (1946) consideraba que, esencialmente, las características suprapersonales de un escritor se hallan condicionadas por factores sociológicos. En efecto, en primer orden, el estilo es un problema sociológico porque “lo sociológico no significa aquí una simple suma de fuerzas materiales, físicas, sino también un algo espiritual, aunque sólo nos lo representemos bajo una forma física” (Nadler, 1946, p. 421).

El tercer capítulo está destinado al análisis del estilo desde el campo de la literatura. Sabiendo de antemano que, después de ciertas intenciones apropiacionistas que quedaron selladas en *Libertad bajo palabra* en 1949, es evidente que en Octavio Paz hay un primer quiebre drástico, un movimiento o ruptura a lo que ha venido formulando y representando desde sus inicios como poeta. Es después de la segunda mitad del siglo XX que empieza a buscar nuevas formas que sostengan un diferente imaginario versal, con tal de subvertir radicalmente con la tradición que le precede. Estas mismas formas las encontraría primero en Charles Baudelaire, mediante la reformulación del poema en prosa. Como resultado de ello, saldría a la luz *¿Águila o sol?* en 1951, libro que presenta también vasos comunicantes con la última generación de surrealistas europeos.

Consecuentemente, con el espíritu de renovación de elementos estéticos, formas literarias, imágenes insospechadas y escrituras subversivas, el poeta encuentra su escritura más original en *La estación violenta* de 1956 y *Salamandra* en 1962. Empiezan a encumbrarse poemas dignos de imitación para sus coetáneos, como “Piedra de Sol”, “Mutra”, “El cántaro roto”, “Noche en claro”, “Solo a dos voces”, entre otros. Finalmente, en esta etapa hay una fijación recurrente a la obra de Fernando Pessoa, producto del descubrimiento y las primeras traducciones al español que realizan del lusitano. La vitalidad, el hermetismo y la veta filosófica de Pessoa le otorga a Octavio Paz construir una poesía de honda reflexión, cuyos vehículos expresivos estarían depositados en el uso frecuente de paradojas, algo inusual hasta ese momento en su obra y en la tradición mexicana desde el barroco colonial. Cabe mencionar que estas estructuras expresivas serán una clave para entender aquella lucha antagónica de conceptos contrarios/complementarios tan singular en la poesía paciana.

De igual forma, se considera que todo este proceso de individualidad, fijado en este segundo cuadrante del estilo, puede comprenderse mejor con aquella dialéctica que Charles Altieri (1984) ha nombrado como “presión” y “contrapresión”. El primero de estos conceptos consiste en observar cuidadosamente cuáles son las presiones estéticas, culturales y temáticas del momento, que incitan a un grupo de autores, dentro de un campo literario, a escribir de cierto modo. Por su parte, la contrapresión es doblegar ese “modo poético dominante” para imponer un nuevo tipo de escritura. Por tanto, se trata de un fenómeno que pertenece estrictamente a la literatura, pues el poeta, a través de esa mirada crítica hacia la tradición o el canon literario, va construyendo su propio registro poético al apartarse de sus preceptores que perfilaron una primera intención apropiacionista.

Es así que empiezan a construirse esos *topoi* originales que quedarán como marcas registradas del poeta y, a su vez, conformarán aquel imaginario poético de valor que más que

nada es todo un *principium individuationis*, mismo que permite hacer visible y hasta audible la identidad propia de un escritor en ciernes. Con ello nos referimos a aquellos rasgos semánticos novedosos, ritmos que funcionan como contrapuntos de una dicción cansina o repetitiva en una cierta literatura, búsqueda de estructuras originales que soportan el andamiaje versal del poema, etc. Es decir, en esta capa del estilo se instaura todo un espacio poético muy diferente a una estética apropiacionista, por la cual todavía naufragaban los resabios de las estrategias e imágenes de los maestros que instruyeron la escritura del joven poeta.

En el cuarto capítulo observamos la continuidad de la formación de estilo a través de un análisis historiográfico. Para ello recurrimos a la teoría de la constelación de Dieter Ulrich y la mirada técnica de Reinhart Koselleck. Del primero entendemos que una estética experimental empieza a consolidarse a raíz de un ecosistema de ideas y autores presentes en la década de los años sesenta, que de a poco van influyendo, moldeando y calculando los materiales del imaginario poético de Octavio Paz. A contraluz, del segundo autor comprendemos que una circunstancia histórica representa toda una estructura de sentido que puede ser trasladada al arte, en este caso, a la poesía. Estamos en el lapso más prolífico en cuanto a procesos de composición de estilo en la obra de Octavio Paz, y esto se debe al ritmo tan caótico y acelerado de la propia historia de la segunda mitad del siglo XX. Cabría recordar que justo es la época de las constantes movilizaciones sociales, la fuerza y empuje del comunismo, la destrucción de los discursos hegemónicos, la emergencia del feminismo, la voluntad para exterminar el racismo, la entrada de la modernidad y el demonio de la técnica como estandarte del progreso, etc., fenómenos sociales que se van tejiendo a la piel de la historia y, por ende, imprimen un sentido netamente experimental al cuerpo de la escritura e ideas de nuestro autor.

Precisamente, el tercer espacio de la tetradimensión del estilo por donde se desenvuelven estos efectos e intuiciones experimentales le pertenece a lo histórico. Nos referimos con ello a que conforme avanza el trayecto artístico del poeta, este va adquiriendo una especie de conciencia histórica. Por supuesto que esto condiciona una manera de escribir, pues tal como apuntaba Ermilo Abreu Gómez: “lo histórico crea la perspectiva de los episodios que se narran o las imágenes que se crean. Hablo de la reconstrucción del alma y del sabor de una época y de un signo vital de ésta” (1963, p. 22). Por eso, en múltiples ocasiones se ha considerado a la literatura como la sensibilidad de una época, una unidad biológica que trae detrás suyo procesos de germinación, florecimiento y agostamiento incluso de un lapso histórico (Ermatinger, 1946). Este receptáculo de sentido le es propio a un escritor que ya ha rebasado una etapa inicial de formación literaria, y que ahora es capaz de sopesar fría y conscientemente estas manifestaciones históricas a su propio ritmo de escritura.

Asimismo, en este preciso cuadrante se ha remarcado la construcción del procedimiento de experimentación como aquello característico y notable del estilo paciano. Para Marjorie Perloff (1982) la experimentación consiste en un cambio radical y abrupto de una escritura, en la cual la sensibilidad y aquel substrato poético recurrente de una etapa anterior ya no basta para construir un efecto patético, ahora la emoción radica en una notable inteligencia de construcción de obra. En este sentido, la experimentación es una nueva forma de hacer y entender la literatura condicionada por la cadencia acelerada de la historia. Seguramente se dirá que toda la tradición literaria del siglo XX se narró desde la búsqueda de nuevos procedimientos de escritura, sin embargo, es a partir de la década de los cincuenta y sesenta que se volatizaron procesos compositivos sin parangón: nuestra actitud crítica hacia la modernidad y la noción de progreso se traslado entonces a los móviles paradigmáticos de la literatura.

Finalmente, en el quinto capítulo apreciamos el desenvolvimiento de diferentes intuiciones estéticas de Octavio Paz a través del campo de la Filosofía. Fundamentalmente, en esta parte de la investigación abrimos una crítica al concepto de generación que Ortega y Gasset trazó y que Julián Marías amplificó, porque en las reflexiones de estos teóricos se señala que el final de una trayectoria literaria cumple con la promoción de un credo poético por parte del autor, quien se encierra en sí mismo para resistir el embate de la nueva camada de jóvenes escritores. Por supuesto que no acontece esto totalmente con nuestro autor, puesto que, al contrario, en su máximo periodo de madurez Octavio Paz dialoga no solo con las nuevas generaciones de escritores mexicanos, sino extranjeros que nutren la tradición literaria de finales de los años ochenta. ¿Qué significa esto? Que teniendo en perspectiva todo lo que ha rendido en una vida el combate con la palabra, el poeta entra en un estado de honda reflexión o meditación del fenómeno poético y, por ende, empiezan a habitar en su poesía aquellos temas trascendentales o elevados de la experiencia humana: lo absoluto de la muerte, la insondable y nueva experiencia de lo sagrado, lo tremebundo de la caída en el amor, la imposibilidad de aprehender el tiempo, etc., legados temáticos que entrañan la idea de lo infinito y tensan fuertemente las facultades del alma. Sin duda, se trata de una poesía altamente patética y efectista, aquello a lo que Robert Graves consideraba como disturbio interior o alteración de los sentidos: “la razón por la cual los pelos se erizan, los ojos se humedecen, la garganta se contrae, la piel hormiguea y un escalofrío recorre la espina dorsal” (2014, p. 54).

De esta forma, entra en juego lo que se ha tipificado en la presente investigación como sublimidad, pues lo sublime no tiene que ver con un criterio de forma de la obra literaria, es decir, pareciera que en este punto de la obra paciana se presta más atención al contenido que a la forma. Lo sublime tiene que ver con un aspecto racional que poco a poco se va

instaurando e internando en el espíritu de un autor (Palacio, 2013), porque detrás de una amplia experiencia de vida y encumbramiento literario están acumulados todos los saberes profundos que forjan un pensamiento elevado, listo para ser expresado.

El antiguo Longino describía a la perfección la cualidad de lo sublime literario como: “una elevación y culmen del lenguaje, y que los poetas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre de inmortales” (2014, p. 6). ¿Cómo podría el poeta alcanzar esa brillantez de lenguaje? Solo a través de la voluntad de lo sublime, pues como consideraba Kant (1867) lo sublime descansa sobre ideas de la razón que, a pesar de no darles un modo efectivo de expresión que las representen, provocan en nosotros una discordancia entre lo sensible y suprasensible. En este sentido, lo sublime depura talentos, pensamientos y destrezas altamente intelectuales y con ello trasciende lo mundano. De hecho, Longino advertía que lo sublime prácticamente funcionaba como la *ékplexis* del poema, una poesía basada en epifanías constantes a modo de admiraciones silenciosas, conmociones extremas o, simplemente, como un rayo de expresión que pulveriza todas las cosas en un abrir y cerrar de ojos (Longino, 2014).

Es así que sellamos este estudio del estilo en la poesía de Octavio Paz conjeturando una posible definición de este elemento esencial para la literatura: el estilo es una protoforma u organismo actuante, un concepto en constante mutación porque depende de las revoluciones o sucesos de la propia vida, por tanto, el estilo se debate entre el reino objetivo que yace fuera de nosotros y las sustantivaciones de nuestra actividad lógica-sensorial. En este sentido, James J. Jenkins (1960) pensaba que el estilo era un concepto jerárquico, totalizante y globalizador, que puede abarcar desde la conducta natural de un escritor hasta una actuación en común de un sector social mayúsculo. Esto es lo que definitivamente sellaría

toda la conceptualización del estilo: un estilo literario representa un valor cosístico en formas de vida que progresan y se perfeccionan.

El estilo literario es globalizante porque está presente y atraviesa ágilmente todo ámbito de la experiencia humana y real. En el mismo tenor crítico, algunos psicólogos consideran al estilo incluso como un “organismo actuante” (Gray, 1974), pues, fieles a la línea crítica que se ha venido desarrollando desde escritores como Goethe o Schiller, aprecian el estilo como un cuerpo conformado de distintas partes, una estructura con elementos propios que se imbrican y funcionan a favor de la noción de individualidad. No se estaría cayendo en un error al tomar como certera esta opinión, ya que en la poesía de Octavio Paz se puede apreciar una multiplicidad de motivos, intenciones e intuiciones estéticas que representan diferentes aspectos sociales, históricos, psicológicos, ideológicos y hasta culturales, de los que el poeta abrevó para dejar un testimonio lacerante de su vida en la tradición poética mexicana.

Capítulo I

El estilo: equívocos, limitaciones y método en la poesía de Octavio Paz

1.1 *Algunas consideraciones previas*

Conceptualizar la esencia del estilo en la literatura es una historia sin fin. Cuando estamos cerca de definirlo, escapa sin rumbo alguno, se escabulle a toda categorización. El estilo ha sido uno de los grandes debates no solamente del siglo pasado, aquel siglo de los procedimientos innovadores en el campo artístico, sino de la mayor parte de la historia del arte. En cuanto a la literatura, el riguroso estudio y análisis del estilo ha invadido como hiedra grandes sendas teóricas, baste mencionar las brechas del estructuralismo, formalismo ruso, estilística, semiótica, psicocrítica, deconstrucción, entre otros mestizajes o maridajes críticos complejos. Sin embargo, no existe, hasta este momento, un modelo teórico ni un procedimiento o método exacto que posibilite, uniforme y establezca definitivamente el análisis del estilo en la literatura.

Haciendo un repaso por los lugares comunes recientes que tratan dicha problemática –recuérdese que la emergencia de los cuestionamientos formales del estilo principalmente datan desde la Edad Media, maduran en el Renacimiento y adquieren una carta de identidad en el Romanticismo–, veríamos que la preocupación por encontrar este hilo de Ariadna ha estado en la mente no solo de los mejores críticos literarios, sino también en las reflexiones teóricas dispersas por distintos campos de estudio. Dámaso Alonso dedicó gran parte de su disciplina crítica en resolver este elemento literario, realizando un extenso repaso a los grandes poetas del Siglo de Oro de su país. El resultado: *Poesía española*, piedra de toque de

la estilística idealista preestructural⁵. Unos pocos años antes, Walter Pater, mentor de Oscar Wilde, se perdió infatigablemente por los pasillos interminables de una teoría formal del estilo, revisando estructuras y arquitecturas literarias, cayendo hasta el final de sus días en el desprecio de su discípulo quien veía con animadversión los esfuerzos del maestro de Oxford⁶.

Por su parte, Umberto Eco nos ha regalado quizá la última gran mirada crítica de la esencia del estilo en la literatura. *La definición del arte* (1985) y *Sobre Literatura* (2005), configuran una propuesta por encontrar una homogeneidad conceptual de este término a través de una semiótica textual, empresa que tanto J. A. Greimas como Courtés habían declinado al pensar que es imposible dar una definición semiótica de estilo (Cuesta & Jiménez, 2005). En este sentido, Eco no solo nos hace pensar en el estilo a través de la técnica y el andamiaje lingüístico que una obra puede ostentar, sino en la manera en que dicho concepto puede atribuirse al mundo de posibilidades que propone una forma particular de construcción empleada por el escritor⁷. Es decir, el estilo no solo revela una significación de índole literaria, sino que su presencia también está enraizada en procesos de identidad,

⁵ Por supuesto que la estilística no inicia con los estudios del teórico español, sino en los albores del siglo XX, con Charles Bally y el libro *Précis de stylistique française* de 1905. No obstante, frente al desarrollo y evolución de la Estilística y Crítica Literaria propuesta por Leo Spitzer y la ebullición de los estudios literarios de la primera mitad del siglo XX, el punto de vista de Dámaso Alonso (1971) es determinante al definir a la misma Estilística como la Ciencia del Estilo, retomando la preceptiva lingüística estructural en auge con las investigaciones de Ferdinand de Saussure y sus epígonos. Así, la preocupación teórica de Damoso Alonso no es otra más que imprimir un carácter científico en la poesía, gracias al estudio de las dimensiones fónicas, semánticas y sintácticas (Asensi, 2003). Por esto, sus reflexiones representan un punto de partida para desentrañar el quid de un método de composición del estilo, puesto que este es el objeto de estudio de la Literatura.

⁶ Para Walter Pater, la libertad de pensamiento del escritor y sus preferencias o gustos artísticos moldean la idea de estilo en la obra: “The style, the manner, would be the man, not in his unreasoned and really uncharacteristic caprices, involuntary or affected, but in absolutely sincere apprehension of what is most real to him” (Pater, 2003, p. 122). Esto no es más que una vuelta a lo que había pensado Louis Leclerc, conde de Buffon, con aquella trillada frase: *Le style c'est l'homme même*.

⁷ No solo los estudios de Umberto Eco han cimbrado la crítica literaria al respecto. De hecho, las investigaciones de la escuela italiana en voz de Omar Calabrese, Ernesto Grassi, Massimo Marassi o Cesare Segre han dado grandes vestigios de la primacía de los estudios de poesía en busca del concepto de estilo. Cabría mencionar que, todos estos autores son hijos de la crítica imprescindible que ha dejado Benedetto Croce al respecto, principalmente en *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* de 1902 y su continuación, *Breviario de estética*, de 1912.

sociedad y cultura: el estilo es el nexo apenas visible y constatable entre el artista y la transmisión de la forma o contenido de su obra.

Por supuesto que esta mirada teórica causó todo un revuelo en su momento, ya que todavía estaba fuertemente afianzada la idea del concepto de estilo en concordancia a su voz latina *stylus*, cincel. De esta manera, se pensaba que el estilo era la forma en que el artista hacía uso de su herramienta de trabajo para crear la obra, moldearla, y, claro que si hablamos de literatura, se consideraba al estilo como aquella habilidad en la que un autor hacía uso de su lengua como herramienta para crear y detallar el duro molde de una obra ejemplar (Cambours, 1985).

En cuanto a las reflexiones del estilo ajenas al campo literario, 1958 fue el año que detonó una crítica férrea en torno a este fenómeno, puesto que una pluralidad de autores bombardearon desde distintos campos de estudio la operatividad y el método del estilo. Sin dar con una definición canónica o arbitrada, el VII Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas contrastó las opiniones y posturas de Marouzeau, Rozwadowski, Bionne, I. A. Richards, Jakobson, Miller, Stankiewicz, John B. Carroll, entre otros especialistas, con tal de advertir que no existe una teoría en particular para analizar ni definir el estilo, ya que no se sabe a conciencia si en realidad existe o no tal fenómeno (Gray, 1974), exageración alarmante tomando en cuenta que se ha abordado este concepto desde la historia clásica de los estudios literarios⁸. Al parecer, se había trabajado desde un vacío lacerante la teoría literaria moderna.

⁸ Exactamente, la mitad del siglo XX representó todo un vuelco para la teoría literaria, ya que desde diversos flancos fueron revisados con sumo detenimiento procedimientos, estrategias, conceptos y técnicas que dieran cuenta en qué consiste el fenómeno literario. Por su parte, lo que intentaba realizar el conjunto de investigadores del VII Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas era, principalmente, una unificación del conocimiento social y las ciencias exactas, de esta forma los estudios literarios se avocaron en definir su objeto de estudio, pues intentaban formular leyes de las cuales partiría la razón de ser de la ciencia literaria (Ermatinger, 1946). Cabe mencionar que no solo aquel Congreso llegó a problematizar el estudio del

Esto representó un trastocamiento radical para los estudios literarios, puesto que si la literatura quiere ostentar un cierto grado de ciencia del espíritu⁹ su objeto de estudio debería pasar por las implicaciones teóricas de lo que se considera estilo en un autor (Paz Gago, 1993). Sin embargo, al fracasar en los intentos por situar una definición de este elemento tan *sui generis*, los especialistas de dicho Congreso propusieron hacer una revisión de este fenómeno a través de distintas ciencias, como la psicología, historiografía, sociología, filosofía y lingüística. Con esto, quedaba realmente descartada aquella noción que pretende definir al estilo simplemente como expresión, ya que no depende exclusivamente del modo en que se emplee la lengua, desde un sentido metafórico. Es decir, estilo no es solo empleo de ciertos registros lingüísticos en una obra, más bien esa forma exterior solo actúa como correlato de aquello que pensamos que es el estilo. Por tanto, nos sujetamos a la mirada de Michel Foucault¹⁰ con tal de dejar en claro una de las primeras premisas de este estudio: estilo no es empleo retórico ni ornamentación ni mucho menos artilugio lingüístico; el estilo es algo más:

En efecto, [la retórica y sus figuras] no son el resultado de un refinamiento del estilo; por el contrario, traicionan la movilidad propia de todo lenguaje cuando es espontáneo: “se hacen más figuras en un día de mercado en la plaza que en muchos días de asambleas académicas”. (1968, p. 119)

estilo, también el Congreso de Bloomington en 1958 exhibió preocupaciones teóricas similares, relacionadas fundamentalmente a la lingüística en boga con línea del estructuralismo.

⁹ La literatura no pretende alcanzar los mismos rasgos científicos que configuran a las ciencias naturales, pero sí persigue el esclarecimiento lógico de un método que procure mostrar el móvil del acto creativo, pues esa es la base de su acontecimiento. Los retóricos clásicos recurrirían al campo de la filosofía para intentar describir un método de composición literaria, sin que la mayoría cayera en cuenta que el rumbo de sus reflexiones intentaban dilucidar la esencia del estilo y no la elocutio tan característica de su sistema retórico; sin embargo, aquellos pensadores ya diferenciaban a la literatura como una disciplina particular entre los saberes humanos. Sería hasta finales del siglo XIX cuando a la literatura se le cataloga como parte de las ciencias del espíritu, gracias al positivismo de la escuela de pensadores alemanes, entre ellos Wilhelm Dilthey, Karl Viëtor y Heinrich Rickert (Ermatinger, 1946).

¹⁰ Esta misma crítica del filósofo francés parte de las consideraciones y la lectura de la obra de Du Marsais y Samuel Formey (2008), *Traité des tropes. Pour Servir D'Introduction A La Rhetorique Et A La Logique (1757)*. Aquel estudio parte de las hipótesis de analizar el estudio en relación con la noción de desvío de la norma lingüístico, aspecto que la escuela idealista pensó a profundidad.

Sin duda, el estilo no es algo fijo o estático como para ser estudiado con cierta pasividad o detenimiento. Al contrario, una de sus características es su capacidad de cambio o mutación volátil, por lo que dificulta realizar un análisis profundo de este. Es cierto que no encontraremos univocidad teórica respecto al estilo, ya que estamos ante un concepto espinoso que ha inundado páginas de tratados, epístolas y manuales a lo largo de toda la historia de la literatura. Sin embargo, si se pensara hoy en un estudio pormenorizado que creó un paradigma serio y moderno de lo que implica la adquisición de un estilo literario, sin más nuestro índice señalaría la obra de Harold Bloom y el fenómeno de la *influencia* y *malinterpretación*. Obsesionado con la obra de Shakespeare, ha demostrado que el estilo de un escritor pasa por diferentes etapas evolutivas. Así, *The Anxiety of Influence* (1973) marcó un estallido en la teoría literaria, confirmando que la obsesión hacia un objeto de estudio que ostenta un crítico pueden resultar benéfico en ciertos casos¹¹.

No obstante, los estudios de Bloom han sido contrarrestados críticamente desde diferentes ópticas que aluden un rechazo total hacia sus postulados. Esta crítica adversa no depende del recelo que representa la imagen autoritaria y tajante del escritor estadounidense, más bien apunta hacia la visión rezagada de este en cuanto a los factores externos que determinan la conformación de estilo en el escritor. Con esto, es poco probable que sus puntos críticos y su metodología para la conformación de estilo en un “poeta fuerte”¹² concuerde

¹¹ La teoría de Bloom ha sido constantemente revisada y extendida por el mismo autor en obras como *Poem Unlimited*, *The Anatomy of Influence. Literature as a way of life*, *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime*, entre otros títulos. La mayoría de epígonos de Bloom han extendido las reflexiones respecto al fenómeno de influencia, no obstante, lo que nos interesa recalcar en este estudio es que el crítico estadounidense, quizá sin percibirlo, no solo diseñó los fundamentos de la influencia literaria como clave para entender una tradición, sino que creó uno de los métodos más atractivos para identificar la adquisición de estilo en un escritor.

¹² Para Harold Bloom, la imagen de un “poeta fuerte”, dentro de una tradición literaria, se erige al ser digno de imitación para los demás escritores epígonos. El poeta fuerte es un modelo a seguir, un guía en cuanto a procesos de construcción de obra. Al ser tan magnética y trascendente su literatura, el poeta fuerte tiene las credenciales pertinentes para pertenecer y ser miembro de un canon literario (Bloom, 1973).

con el desarrollo artístico de todo escritor. Es más, a pesar de que Bloom dejó en claro que sus reflexiones no pretendían ser un manual para la formación de un poeta, la crítica se ha empeñado en observarlo así, forzando al tipificado poeta fuerte a cumplir cabalmente las etapas formativas ideadas en aquella teoría de la influencia¹³.

El hecho de dar una primacía particular al pensamiento de Bloom por encima de otros métodos del estilo radica en su sujeción a la historia de la crítica literaria. El modelo de trabajo al que se somete nos hace recordar a los manuales de estilo antiguos, como la *Retórica y Poética* de Aristóteles, *la Retórica a Herenio*, las cartas de Horacio, *Institucion oratoria* de Quintiliano, *De Inventione* de Cicerón, etc. En efecto, poniendo atención a la terminología empleada por Bloom para nombrar los procesos evolutivos de estilo, entendemos que su base conceptual y etimológica es un nítido rescate al mundo clásico griego. Por otra parte, la teoría de la influencia proviene también de la gran tradición de crítica moderna en lengua inglesa, de inicios del siglo XX, aquellos manuales de Ezra Pound y T. S. Elliot: *ABC of Reading* de 1934 y *Tradition and the individual talent* de 1919, aquella fiel escuela imaginista que marcaría un sendero en la escritura a inicios del siglo pasado¹⁴.

Por eso, hemos llegado hasta este punto para entrar firmes al gran debate. Si el término estilo todavía luce impreciso y huye de toda categorización (Asensi, 2003) es porque la teoría ha vaciado sus esfuerzos hacia la estilística. La crítica moderna le debe páginas al estilo, mas no a la estilística. José María Paz Gago ha puesto el dedo en la llaga para demostrar que

¹³ *Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonización, Askesis, Apophrades* (Bloom, 1973).

¹⁴ Precisamente en *El arte de la poesía* (1978) ya aparece el término “influencia” en los conceptos básicos de la teoría de Pound: “Déjate influir por cuantos grandes artistas sea posible, pero ten la decencia de reconocer plenamente la deuda o, sino, trata de ocultarla. No permitas que el término ‘influencia’ signifique para ti únicamente absorber y reproducir el vocabulario de uno o dos poetas a quienes da la casualidad que admiras” (p. 10). Este texto fue incluido por T. S. Eliot en *Literary Essays of Ezra Pound* en 1954, y lo más probable es que sea la semilla que germinó en los estudios de Bloom y la concepción del concepto de “tradición literaria” e “influencia” tan sonados en aquellos autores.

ambos conceptos (estilo y estilística) están lejos de ir en el mismo camino¹⁵. Mientras que la Estilística es parte de la Ciencia de la Literatura¹⁶, puesto que crea un conjunto de métodos enfocados en describir el empleo del lenguaje en un texto literario; el estilo debiera ser el “objeto único y total de la investigación científica del fenómeno literario” (Alonso, 1971, p. 482). Si nos referimos a una mirada científicista de la literatura es solo a través del camino que ha abierto Dilthey (1949) en cuanto a la distinción entre ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*) y las ciencias de la naturaleza (*Naturwissenschaften*). La literatura se arraiga a la primera división puesto que procura fenómenos de los que el sujeto forma parte directamente. En este sentido, si trazamos un análisis del estilo es con el afán de puntualizar que podemos extraer su conocimiento gracias a la experiencia de la vida misma, ya que este fenómeno literario no está desarraigado del sujeto, sino que su origen se identifica, madura y crece con él¹⁷.

¹⁵ En sus empeños por esclarecer la heterogeneidad del estilo y sus diferentes concepciones terminológicas, José María Paz Gago ha creado el término *Semioestilística* para referirse al análisis del estilo en un texto literario. Así, ha comprendido lo que Garrido Gallardo ya había previsto acerca de la debacle y el agotamiento de la Estilística en los años setenta, de frente a la fuerza de la Semiótica en diferentes disciplinas. Para Paz Gago ejercer una semioestilística representa hacer: “una teoría semiótica que trate de explicar cómo funciona el texto literario en el contexto comunicacional” (1993, p. 118). Sin lugar a dudas, su línea de investigación se amalgamó al pensamiento semiológico de Umberto Eco una década después, pues para estudiar el estilo es necesario tener presente una herramienta pluridisciplinar como la Semiótica.

¹⁶ Esta ciencia del espíritu se sirve del método estilístico para sustentar sus fundamentos cualitativos, ya que así lo ha propuesto la escuela idealista alemana encabezada por Spitzer, Vossler y Bally. En este sentido, la estilística reconstruye las circunstancias expresivas de una obra o las formas artísticas del lenguaje, más no profundiza ni filosófica ni filológicamente en el fenómeno literario del estilo. Ulrich Leo también retrata esta discrepancia en *El problema de la historia literaria* (1957), llegando a la conclusión que de ninguna manera la estilística se ocupa del estilo, puesto que su única tarea es emprender el estudio de los ingredientes formales de la obra, es decir, su valores literarios intrínsecos, mas no la reconstrucción paralela de sus circunstancias exteriores.

¹⁷ De hecho, Wilhelm Dilthey (1949) nombraba como *Erlebnis* a aquellas experiencias vitales que configuran el estudio de una particularidad de las ciencias del espíritu. Si lo trasladamos al análisis del estilo, las experiencias de vida son fundamentales para establecer un método que dé cuenta de los movimientos y construcción de un estilo, puesto que, como apunta Manuel Asensi: “Formula Dilthey a este respecto una idea que sería muy cara a la tradición estilística, la de la existencia de un vínculo causal entre el estado de ánimo que da lugar a una obra artística y la forma que le es propia” (2003, p. 200). Es decir, el estilo se refleja en la mediación entre lo exterior e interior presente en un sujeto, en un tiempo determinado. En consecuencia, el punto de partida del estilo ha de ser la vida y solo la vida, puesto que en esta ocurren las condiciones anímicas que configuran un estilo.

Sin embargo, ¿cómo precisar algo inaprehensible por difuso, abstracto, escurridizo, cambiante? Y no solo eso, sino cómo hablar de los estilos de un autor después de que las teorías posmodernas de Foucault, Deleuze y Derrida han problematizado aún más esta noción. En este sentido, Emil Ermatinger ha virado el estudio del estilo hacia una concepción incluso metafísica en *Filosofía de la ciencia literaria*, considerando que: “el estilo es, por tanto, el punto en que la norma de la poética metafísica vigente en cada caso se individualiza en la realidad creadora” (1946, p. 404).

Asimismo, Gerard Genette mencionaba en *Fiction et diction* (1991) que resultaría imposible crear una teoría del estilo, porque no tendría objeto de estudio ni método a qué afianzarse. No obstante, cabría preguntarnos si esta imposibilidad depende a que hemos hecho caso omiso en observar al estilo con una atención pluridisciplinar. Es decir, si se ha venido contemplando lo etéreo que resulta estudiar con autoridad el estilo se debe a que lo hemos encuadrado al debate estrictamente literario, mas no semiótico. Habría que ensanchar la crítica de este elemento de la literatura por otras ramas del saber humanístico, como la historia, psicología, sociología, filosofía, etc.¹⁸ Incluso, este fue el camino que tomaron los estudios de lo literario en el siglo pasado cuando fueron analizados desde distintos campos disciplinares¹⁹.

¹⁸ No se pone en duda que existan otros estudios formales en relación con dilucidar al estilo desde el ámbito específicamente literario, como las investigaciones de Renato Prada Oropeza, A. J. Greimas o Joseph Courtés. No obstante, nuestros empeños están orientados en evidenciar que es necesario engrandecer el cuerpo teórico del estilo. Para esto es necesario ponerlo en marcha no solo mediante el diálogo entre él y la literatura, sino con otras ciencias que nutran la base orgánica de este fenómeno.

¹⁹ El concepto de *Semiósfera* de Yuri Lotman (1996) es una de las rutas críticas más interesantes en este sentido. Si como se había mencionado, el estilo es un elemento que se gesta o emerge “desde” y “en” la cultura, entonces puede ser analizado como un signo más de esta misma, ya que es un elemento que participa dentro de esa biósfera semiótica. De hecho, el análisis de un texto para Lotman comprende tres perspectivas: sintáctica, semántica y pragmática. Si quisiéramos estudiar la esencia del estilo desde este procedimiento de trabajo, nos sujetaríamos, en primer orden, al análisis sintáctico del estilo, puesto que comprenderíamos de esta manera la relación que guarda este elemento literario con otros signos dentro de la Semiósfera. Sin embargo, regresaríamos al mismo dilema: pretendemos describir el trazo de una esencia que no sabemos a ciencia cierta si existe o no.

Por tanto, si queremos comenzar a tratar de indagar en qué consiste este elemento tan caro a la literatura, es pertinente precisar y proponer una sistematización de los conceptos básicos que construyen al estilo. Si los especialistas han perdido el camino hacia el análisis de este objeto de estudio –a tal grado de proponer incluso el cambio semántico y hasta pragmático de “estilo” por “poética”, “estilística” o “semiótica literaria”– debemos procurar encontrar una homogeneidad teórica respecto a este fenómeno literario²⁰. Para eso se sugiere no solo apreciar el estilo como un sinónimo de escritura, una forma literaria, una adherencia o influencia a ciertos modelos artísticos o, incluso, como una virtud humana. Más bien, una de sus posibilidades conceptuales es que el estilo es involuntario y responde a principios de evolución y transformación, tanto personal como socialmente, que se imprimen en la pluma y las ideas del escritor. De ahí que su condición de inestabilidad vuelva aparentemente imposible categorizarlo por completo o definirlo a ciencia exacta.

De esta forma, cabría apreciar el estilo desde una serie de procesos que apuntan hacia una maduración artística. Es verdad, como dijo algún día el conde de Buffon “el estilo es el hombre”, pero también es el espíritu del tiempo, la sensibilidad de una época, las estrategias de posicionamiento de un autor, las influencias que yacen en un modo de escritura, el gusto particular de un grupo mayúsculo de lectores, etc., características que permean a una escritura

²⁰ Este problema no es más que el reflejo de una vorágine terminológica que ha invadido a los recientes estudios poéticos, sin antes pensar en sus limitaciones semánticas. Sin distinción, al momento de analizar un texto, aparece una terminología que damos por asentada, aprendida y definida exactamente desde su misma semantización. El problema lo ha abordado Renato Prada Oropeza en *Estética del discurso literario* (2009), al separar el término “poética” para referirse particularmente a “la conciencia ‘ideológica’ que toda obra tiene como soporte o motivación de su *hacer*” (p. 476). Esto acarrea una complicación más, puesto que la poética es una manifestación de la organización del discurso, noción que se asemeja en demasía a la concepción de estilo que promovía la Escuela Estructuralista. Es decir, problematizamos aún más el dilema por reconocer qué es el estilo cuando este aparece solamente como apoyo y complemento de algunos conceptos teóricos literarios, y no como algo completamente único, independiente y fundamental en el texto literario.

y que hacen del escritor alguien individual, singular, diferente a sus predecesores²¹. De hecho, estas ideas ya eran comentadas por T. S. Eliot al señalar que:

Uno de los hechos que podría descubrirse en este proceso [de análisis de estilo] es nuestra tendencia a insistir, al alabar a un poeta, en aquellos aspectos de su obra en que menos se asemeja a los demás; en estos aspectos o partes de su obra pretendemos hallar lo individual, lo que constituye la esencia propia del hombre. (2013, p. 64)

El estilo es el *principium individuationis* que particulariza algo o a alguien de frente a lo general o lo común. En este tenor, Josef Nadler (1945) llegó a mencionar que este fenómeno es todo un organismo de medios o procedimientos que vuelven patente algo individual e, incluso, espiritual. De esta manera, no podemos determinar con exactitud un registro único de descripción o un método para analizar el estilo de todo autor. Hay tantos estilos de escritura como escritores existen a lo largo del tiempo (Dilthey, 1949). No obstante, lo que si podemos implementar como un método tentativo de análisis del estilo es: visualizar y dar cuenta de la construcción y maduración de un proyecto de obra o trayectoria artística particular en un poeta fuerte, puesto que la madurez que un autor de este calibre va adquiriendo a lo largo de su trayectoria artística determina lugares específicos, zonas por donde el estilo prevalece aparentemente inmóvil y claro. Es decir, el estudio del estilo podría realizarse partiendo del contraste de lo individual de frente a la norma o lo supraordinado.

Con esto, la tarea vital para tipificar el estilo en un autor es leer y comprender de modo palmario la mayor parte de los hechos de su producción literaria, tanto internos como externos; apreciar lo voluntario e involuntario que genera patrones lingüísticos en una obra

²¹ En este mismo sentido, José Luis Rivas (2017), al prologar *El discurso sobre el estilo* del conde de Buffon, pensaba que el sentido de la palabra “estilo” iba más allá de la construcción sintáctica y la elección del vocabulario en la obra. El estilo es un estado de gracia que produce placer estético, un elemento que procura la forma que la tradición adoptará a través del movimiento de pensamiento y las intenciones expresivas empleadas por el escritor.

y dar sentido a dichas causas a través de recursos conceptuales. De esta forma, un método deductivo podría ser la clave en el análisis del estilo, tal como advierte Jenaro Talens et al. en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1999): “un texto artístico resulta de la imbricación de unos signos elementales estructurados jerárquicamente en forma de un signo mayor y único que los engloba” (p. 70). Ese signo mayor globalizante es el estilo²².

En este sentido, la crítica de la que partimos no se enfoca en traducir solamente las intenciones expresivas de un autor al momento de su quehacer literario, más bien es preciso considerar que el análisis del estilo se fundamenta al encontrar el sentido de las formas en la que se presenta la literatura. Por formas no solo nos referimos a los procedimientos poéticos-retóricos, que no son más que la parte exterior de una obra, sino a un sistema estructural, discursivo, de lenguajes imbricados de distintos campos de estudio. Por eso es factible realizar un estudio pluridisciplinar de esta esencia, porque el estilo responde al principio de conformación de un signo total que se estructura a partir de términos, motivos, influencias, estrategias, hechos, acontecimientos históricos, categorías, ideas, técnicas y adecuaciones

²² Josef Nadler (1946) ha criticado este proceso metódico, puesto que considera difícil precisar una historia del estilo. Por otro lado, Emil Ermatinger (1946) critica con severidad el lado opuesto de la ecuación, ya que el estudio del estilo no puede consolidarse con un enfoque inductivo, pues “para investigar lo concreto, lo primero que hay que hacer es buscarlo y reunirlo ¿Y cómo sacar del acervo general de los materiales aquellos que necesitamos para nuestra investigación, si no conocemos previamente cuáles son sus características?” (p. 356). Al margen de este recalitrante maniqueísmo, proponemos un método estructural que dé cuenta del objeto que buscamos, porque lo globalizante que implica el estilo solo puede captarse a través de sus partes (Asensi, 2003). No obstante, sin caer todavía en un afán conceptual arbitrado de este elemento, podríamos advertir que el estilo presenta una fisonomía a través de actos selectivos de lenguaje que el autor usa en determinados momentos de la historia, pues esa es su forma exterior aparentemente visible, tal como Ortega y Gasset (1955) suponía. En este sentido, la retórica funciona como un eje primordial y pragmático para abordar su estudio, pero consideremos que detrás de esa máscara o parte tangible el estilo también toma forma a través de vicisitudes peculiares, presentes en la experiencia humana. En esa misma línea crítica, Middleton Murry (1971) advertía que este elemento literario proviene fuera del horizonte ordinario de la misma literatura y que esto también lo define. Cabe recalcar que estos solo son acercamientos parciales a todo aquello que se intenta precisar semánticamente del término estilo y su construcción en un autor a lo largo de los capítulos.

lingüísticas, que no solo atraviesan el imaginario de un autor, sino de una experiencia de mundo en general.

1.2 *Hacia un método de estudio*

Si la brecha teórica de Bloom fue inaugurada con el poeta fuerte de su tradición, como lo es William Shakespeare, parecería prudente hacer un análisis del estilo con un referente poético importante para la tradición literaria mexicana. De este modo, el estudio de la construcción y evolución de estilo de nuestra selección recae no solo en un escritor ejemplar para el canon literario, sino en algunas características elementales presentes en dicha selección, con tal de satisfacer los objetivos plenos de una investigación de esta envergadura. Por ejemplo, la elección debe presentar múltiples variantes de modelos de escritura, no solo de género literario sino de procesos compositivos. Asimismo, debe desplegar un *corpus* de obra amplio, puesto que la transformación del estilo se vería nítidamente en *lapsus* específicos e históricos de su producción literaria. Y por último, la selección debe ostentar una obra que se mantenga en diálogo constante con otras tradiciones y que se nutra de ellas, ya que el estilo no es un elemento nacional, más bien es un constructo que abreva de diferentes raíces culturales.

Con esto, dicha elección se centra sobre lo que representa la obra de Octavio Paz, no solo para la poesía de lengua castellana sino para el desarrollo poético del siglo XX. Su maduración artística abarca desde la década de los treinta hasta inicios de los noventa. Por tanto, en él podemos constatar que hay un gran despliegue de procedimientos y estrategias progresivas de escritura que pueden ser analizadas, ya que estamos ante un escritor de actitudes estéticas rupturistas constantes, que cuestionan una aparente estabilidad literaria (Herbert, 2010a). Su manufactura de obra pasa tanto por conceptos artísticos como

ideológicos y, por supuesto, filosóficos, dándonos las herramientas necesarias para ese encuadre de estudio pluridisciplinar que deseamos.

Es un hecho que Octavio Paz fue uno de aquellos llamados “poetas pensantes”, ya que el tejido de su obra se construye desde una mirada intelectual (pensativa y crítica) y poética o artística (Monsivais, 2014). Esta última cualidad nos proporciona una visión estética más amplia, firme y profunda, porque pocos poetas han justificado con tanto ahínco su misma obra por medio de su ensayística, característica aprendida seguramente de su veta romántica. Precisamente, *El arco y la lira* (1956) representa ese libro con el que entenderíamos los rumbos que iba a tomar posteriormente la poesía de la segunda mitad del siglo XX²³.

Asimismo, no podía faltar un elemento crucial en este método de análisis de estilo en un escritor: la consciencia histórica. Esta condición hace que el poeta tenga una virtud poética peculiar, ya que su tipo de escritura no sigue modelos simplistas, puesto que el sentido histórico posiciona al escritor en un espacio en el que es capaz de distinguir lo temporal de lo atemporal en una tradición. Flaubert (2008) entendía esta causa al pensar que el estilo es la forma particular que tiene un escritor de ver las cosas: *c'est une manière de voir*. En pocas palabras, la conciencia histórica en un poeta le otorga a este mismo la percepción de su lugar y momento en el desarrollo temporal de una tradición literaria, en definitiva, de su propia contemporaneidad que es plasmada en su escritura. Por supuesto que esto último es una manera de ver la fabricación de estilo desde el campo de la sociología, aspecto que Josef

²³ Aunque no hay que dejar de mencionar que las reflexiones de Octavio Paz en cuanto al fenómeno poético aparecen desde “Vigilias: diario de un soñador”, en 1933. Además, después de lo que significó *El arco y la lira*, vendrían más títulos que profundizan en el fenómeno de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, como “Los signos en rotación” (1965), *Poesía en movimiento* (1966), *Los hijos del limo* (1974) y *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990), libros en los que el poeta mexicano ha tomado definitivamente otros rumbos de escritura hacia la poesía de corte experimental, autobiográfica, meditativa y filosófica, componentes distintos a lo que figuraba en sus inicios como escritor.

Nadler (1945) ya advertía al indicar que el estilo también es un problema sociológico y suprapersonal, porque rompe fronteras sociológicamente existentes, impuestas, condicionadas y aceptadas por una comunidad.

Quizá esta sea la característica más fuerte del estilo, considerar que la construcción de obra no se gesta solo con los vehículos ni procedimientos lingüísticos usados frecuentemente en un determinado tiempo, sino que fabricar o adquirir un estilo recae en la intención de hallar un hito de originalidad en toda la historia literaria, una idea de quiebre o ruptura, y para esto se debe tener en cuenta no solo factores literarios sino históricos inherentes a los procesos de la literatura. Esto representa al ingenio del artista que dilucidaba Ezra Pound cuando reflexionaba acerca de la singular técnica literaria: “Creo que el artista debe dominar todas las formas y sistemas conocidos de la métrica, y yo mismo me he dedicado con ahínco a lograrlo, investigando particularmente aquellas épocas en que los sistemas nacieron o alcanzaron su madurez” (1978, p. 17).

Desde este ángulo, los cambios sociales que experimenta el devenir histórico son cruciales para que el poeta fuerte acople un modelo de escritura particular, ya que el estilo no es ornamento sobrepuesto que emana de la pluma (*stylus*) del poeta, sino que el estilo es la representación por diferentes medios de una forma de sentir el mundo, desde la óptica o posicionamiento de un escritor. En este sentido, Dilthey (1949) subrayaba que el estilo tenía un origen desde el lugar de las conexiones anímicas entre una sociedad y el escritor, solo bastaría aprehender el juego oscilatorio entre estos dos polos. En el mismo flujo de ideas, John Middleton Murry (1971) pensaba que “una manera individual de ver y sentir obligaría al empleo del lenguaje en una manera individual” (p. 19); *per se*, dicha propiedad es lo que dota de un acento singular y original la obra del escritor.

Al parecer los cambios abruptos de condición social, en un determinado tiempo, exigen una zona de movimiento inherente y diferente de escritura, es decir, en un principio el estilo se crea a partir del modo individual en que un escritor percibe o siente su momento histórico, tal y como comenta José Luis Martínez: “El tiempo muda también los pasos del espíritu, sus ritmos y sus designios” (1997, p. 24). Con esto, hay que considerar que los estilos trascendentales, aquellos que dejan huella en la tradición literaria por la fuerza de su propia subversión contra esta, no se harían presentes sin un movimiento drástico del flujo histórico²⁴. Georges Steiner en *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (2001) piensa al respecto:

Algunas civilizaciones han vivido épocas en que la sintaxis se vuelve rígida, épocas en que se marchitan los recursos disponibles de percepción viva y reformulación. Las palabras parecen transcurrir muertas bajo el peso del uso consagrado, aumentan entonces la frecuencia y la esclerótica fuerza de los clichés, de los símiles no examinados, de los tropos deslavados por el uso. En lugar de actuar como una membrana viva, la gramática y el vocabulario erige barreras contra los nuevos sentimientos. Así, incapaz de adaptarse y de buscarle equivalencias al caprichoso paisaje de los hechos, una civilización se encarcela en una traza lingüística determinada que solamente enfrenta la realidad en puntos consagrados y arbitrarios. (p. 43)

Estos lapsus son propicios para estudiar al estilo, ya que pareciera que aquella mutabilidad de ese elemento luce estancada o nula. Benedetto Croce (2002) pensaba que aquellos son los momentos oportunos de parálisis estética a los que se enfrenta una tradición de frente al devenir histórico y la actividad viva del estilo, en los cuales debemos captar y

²⁴ Pensemos que la época que dotó de un sinfín de formas imprevistas y originales a la literatura, como las vanguardias, estuvo bajo el marco del periodo de movilizaciones ideológicas, bélicas y conflagraciones políticas. Por ejemplo, el Manifiesto Futurista que proponía Filippo Tommaso Marinetti refractaba la sensibilidad de su época mediante la representación del uso extenuante de onomatopeyas y otros efectos retóricos o metaplasmos, como una evidencia de la destrucción del sentimiento clásico. Desde otro flanco, el dadaísmo puede ser visto como una manera de presenciar el sinsentido por el que atravesaba el mundo en las primeras décadas del siglo XX, en cuanto a cuestionamientos morales, científicos, políticos, económicos, filosóficos y hasta psicológicos. Esto no es más que una consecuencia de la aniquilación de *La belle époque* que no volvería más. El devenir histórico mutaba drásticamente, y con él la literatura también cambiaba sus formas de presentación y sentido habituales (Cuesta & Jiménez, 2005).

ordenar un sistema de conceptos fijos o leyes que determinen su trazo, ya que este no puede traducirse a magnitudes matemáticas-cuantitativas, sino a cualidades esenciales que se presentan una y solo una vez en el tiempo (Ermatinger, 1946; Croce, 2002). De ahí que advirtamos que este método de estudio provenga en línea directa de las ciencias del espíritu, puesto que estas a diferencia de las ciencias de la naturaleza “se esfuerzan en captar por medio de conceptos lo de una vez e individual” (Ermatinger, 1946, p. 358).

En consecuencia, considérese este fundamento como una regla inquebrantable del estudio del estilo: su método no resulta aplicable para una muestra considerable de autores, puesto que su reproducción no encajaría ni con las condiciones históricas precisas ni con esos motivos anímicos y manifiestos únicos en la escritura del autor que estudiamos. He ahí aquello con lo que se toparon los especialistas de mediados del siglo XX, pues las normas que rigen la construcción del estilo son excepcionales y, si se asimilan a un aspecto científicista, requieren de un carácter individual y concreto, puesto que estamos tratando con un principio individualizador del pensamiento²⁵. Estudiar este fenómeno en otro sentido resultaría un fracaso (Asensi, 2003).

Con esto, se podría considerar que el estilo no está en relación directa con su acepción canónica que se le ha arbitrado regular y erróneamente en los diccionarios etimológicos, en donde algunos especialistas identifican su raíz proveniente exclusivamente del latín. Esto ha

²⁵ De hecho, Ermatinger (1946) renuncia al concepto de *ley*, aunque por ello se aleje de encontrar esa científicidad literaria que busca, puesto que sabía a la perfección que el método para dar con el estilo no puede ser reproducible una y otra vez en diferentes autores y, en consecuencia, esperar que se cumpla con exactitud y rigidez. En su caso, tomaba consejo de los fundamentos de Heinrich Rickert para llamar *norma* o *regla* a aquellos valores que describen la fisonomía total del estilo. Por su parte, Dámaso Alonso (1971) llegó a concluir que no hay un método absoluto para estudiar el estilo, más bien lo que se persigue, si se intenta ir tras una hazaña así, es realizar descripciones estructurales de la dimensión del estilo que fundamenten sus hechos y carácter sistemático. Es evidente que todos estos autores apuntan a que no existe un método del estilo invariable y aplicable a todo tipo de obra. Desde este punto de vista, fundamentamos que el estudio del estilo está anclado directamente al principio individualizador de las ciencias del espíritu que precisaba Dilthey a inicios del siglo XX.

generado una confusión mayúscula, ya que el estilo desde esta base conceptual luce como una herramienta rígida y no como un elemento único en construcción. Mas bien hay que considerar que este término proviene de la voz griega *stylos*, “columna”, y ya Aristóteles lo empleaba para referirse a que la obra de un autor se asemejaba a una columna, un encumbramiento del proyecto creativo que ostenta algún escritor (*Oxford English Dictionary*, 2020)²⁶. Cabría recalcar que por ello pensamos que el estilo es un camino largo a modo de encumbramiento, una amplia evolución artística o, incluso, hasta un progreso espiritual, porque “los acontecimientos espirituales necesitan de tiempo para imponerse en un espacio” (Nadler, 1946, p. 418). Estilo es llegar a cierta altura, a un espacio ejemplar que funge como un modelo visible y individualiza la obra de un escritor del resto de sus contemporáneos.

Por tanto, esto no es más que una tentativa por entrar en la polémica literaria con uno de los temas más debatibles para la crítica y, a su vez, recomponer de cierta manera el concepto de estilo desde nuestra literatura, tan mancillado en ideas como “tradición”, “ruptura”, “poética”, “estilística”, “voz”, “generación”, etc., términos que no son más que el resultado de un entramado o maraña terminológica confusa. En este sentido, para James J. Jenkins podría pensarse al estilo como:

²⁶ Desde los clásicos griegos y latinos, por lo general, se consideraba una división tripartita del concepto de estilo: alto, medio y bajo (Demetrio, 1979; Cicerón, 1997a). Por su parte, Bern Spiller formuló hasta diez definiciones normativas del estilo aplicables al fenómeno literario, algo completamente desconcertante para los especialistas que se acercaban a dicho objeto de estudio (Asensi, 2003). Ahora bien, de forma contraria al pluralismo terminológico de Spiller, cabe añadir que muchos de los grandes estudios minuciosos del estilo caen también en un error de análisis al seguir considerando a este como una serie de normas acatables para todo tipo de autores. Baste señalar la bibliografía de Stephen Ullman como *Style in the French Novel* (1957), *Lenguaje y Estilo* (1977) y *Significado y Estilo* (1979), o las reflexiones de Frank Laurence Lucas en *Style* (1955). No obstante, podríamos considerar que *El estilo. El problema y su solución*, de Bennison Gray (1974), es una de las pocas investigaciones que vacían sus esfuerzos por esclarecer estos errores pragmáticos y semánticos del estilo, pues propone un estudio moderno y casi heurístico en relación al carácter científico de la Literatura, el cual apunta a conceptualizar el estilo desde la mirada de un autor moderno con subjetividad independiente para imprimir en su obra una serie de elementos originales y particulares (Gray, 1974; Asensi, 2003).

[...] “estilo de vida” de un individuo, un modo de reaccionar que tipifica todas las conductas de la persona en cuestión. De modo más limitado, podemos considerar el estilo como un rasgo que se manifiesta en algún grupo particular de conductas (como sociales, atléticas, de solución de problemas). De modo más restringido aún, el estilo podría ser imaginado como una modificación personal y particular de una sola y estrecha conducta (como la caligrafía, el vestido, la articulación), etc. (Jenkins mencionado en Sebeok, 1960, p. 44)

Esto es lo que tentativamente sellaría la conceptualización del estilo en este primer acercamiento: el estilo literario es un signo global que representa todo un estilo de vida. El estilo es una noción estética cuya función es hacer comunicable el movimiento de la vida misma, tanto en sus partes intrínsecas como extrínsecas (Martínez, 1997). Este elemento literario es netamente abarcador porque está presente en todo ámbito de la experiencia humana y real, es decir, en el devenir cotidiano. En este sentido, algunos psicólogos consideran al estilo incluso como un “organismo actuante” (Gray, 1974), porque sus múltiples realidades se vinculan entre sí, se amalgaman y combinan fortuita y libremente para forjar unidades de estilo correctamente definidas. De esta forma, podría añadirse que el estilo puede ser considerado como esa parte ontológica y estética donde radica una condición humana. En palabras de Georges-Louis Leclerc:

Así, un estilo bello no lo es, en efecto, sino por el número infinito de verdades que presente. Todas las bellezas intelectuales que ahí se encuentran, todas las relaciones de que está compuesto, son verdades igual de útiles –y posiblemente más preciosas para el espíritu humano– que las que pueden formar el fondo del tema. (2017, p. 30)

En efecto, el estilo es una unidad orgánica y actuante, en la medida de que sus partes condicionan, coordinan y subordinan su forma. Dentro de la concepción romántica, tanto Goethe como Schelling ya apreciaban esta propiedad esencial y hasta espiritual del estilo, precisando que las partes que forman a aquel elemento literario son dirigidas por una voluntad o apetito anímico, noción que después abrazaría con ahínco la metodología deductiva de la estilística afectiva e idealista del siglo XX, puesto que esta corriente precisaba

que en aquel organismo yace un reflejo anímico de lo universal en lo particular (Viñas, 2002; Asensi, 2003). Dilthey, en su clásica obra *Vida y poesía*, viraría hacia otro término más preciso y científico para nombrar a ese carácter orgánico del estilo: estructura. Siguiendo la brecha teórica establecida por el filósofo alemán, podría considerarse que el estilo es una conexión estructural del saber (Dilthey, 2016), por tanto, empecemos a establecer los límites de esa superestructura capaz de contener las zonas móviles del tránsito del estilo en nuestro autor seleccionado.

1.3 Cuadrante para una lectura precisa del estilo

La dimensión de los diversos estilos en poesía abarca una multiplicidad de estratos y características que conviven simultánea y sistemáticamente en un mismo momento literario. Actualmente, nuestros moldes o delimitaciones para catalogarlos se han desbordado: hoy aparecen tantas escrituras a la par de rupturas y antinomias dentro de un mismo campo cultural en pleno estado de efervescencia. Difícil es determinar hacia dónde apunta el programa estético de un escritor cuando los modelos de su literatura mutan rápida y constantemente y, a su vez, ensanchan el campo literario en un determinado tiempo y espacio. Ante la pluralidad y la exponencial materialidad de estos hechos, encrudezcamos y determinemos entonces un marco estructural que actúe como frontera del desarrollo constructivo del estilo, porque solo de esta manera podríamos captar unidades de sentido del acontecer literario de nuestro autor²⁷.

²⁷ Por unidades de sentido nos referimos a los rasgos individuales de escritura y experiencia de vida del escritor a analizar. En este sentido, por ejemplo, las intuiciones estéticas funcionan como unidades de sentido, puesto que representan motivos anímicos en específico de un escritor, los cuales lo individualizan de forma distinta a otros autores contemporáneos. Es decir, si partimos de la idea aristotélica que señala que el arte es propiamente

Si la evolución de estilo en un poeta fuerte para la tradición constantemente busca movilidad, mutación, rupturas y renovación de formas por diferentes medios, entonces podemos recrear un esquema lógico que encierre las alteraciones del estilo, todos los pasos y convenciones que acopla un poeta por el camino de su escritura a través de una serie de fronteras estéticas. Por tanto, una de las primeras tareas intuitivas para indagar esta esencia literaria es crear un mapa de espacios o dimensiones por donde pareciera que va dejando algunas huellas o valores graduales, a modo de imágenes perceptivas de lo que se considera que es en sí el estilo²⁸. Esto no es una primera salida teórica imprevista o poco calculada, ya en “El problema de la historia del estilo” Josef Nadler también sugería una esquematización que ciñera ajustadamente las intenciones estéticas de un escritor bajo los siguientes términos:

[...] se necesita contar con un procedimiento gráfico eficaz y adecuado que nos permita retener para nosotros mismos y para que puedan ser contrastadas por un examen posterior todas las observaciones descubiertas y que sirva para reproducirlas en todo momento, algo así como la escritura de las notas musicales. (1946, p. 407)

Ahora bien, dichos espacios son límites diferenciables para intentar medir las intuiciones e intenciones estéticas del autor y, además, ostentan una continuidad en todo el despliegue de la obra a analizar, puesto que como señala Ermatinger: “La continuidad es algo íntimamente relacionado con la ley de la conexión de sentido de lo orgánico” (1946, p. 385). Es decir, la continuidad es la evolución de estilo que se desarrolla por esa estructura capaz

imitación, aquella emulación que parte de la naturaleza está condicionada al matiz de la personalidad de cada artista y ello ya representa, *per se*, una unidad de sentido. Al respecto, Ermatinger considera que: “el concepto de unidad de sentido significa también, en el terreno metodológico, la unidad metafísico-ideal de la personalidad” (1946, p. 392). Por esta circunstancia, es necesario analizar y calcular el estilo desde la mirada cualitativa que proponen las ciencias del espíritu a las que se refería Dilthey y sus epígonos.

²⁸ Advertimos que la esquematización de la estructura del estilo que trazaremos parte de un conocimiento intuitivo, puesto que, como Benedetto Croce (2002) mencionaba, la clave para precisar las zonas de desplazamiento del estilo no pueden ser totalmente lógicas, ya que eso le corresponde a las ciencias de la naturaleza. Más bien, un estudio así requiere de un toque de experiencia con el material al que se enfrenta o se quiere manipular para su observación, al igual que una serie de sensaciones y suspicacias que apuntan a un conocimiento genuino de la obra del autor.

de soportar la mutabilidad de este elemento literario. Advirtamos entonces aquellas fronteras del estilo continuas en la compilación poética de Octavio Paz, que actúan como un fundamento generador de su escritura diferenciable a lo largo de su ejercicio con la palabra. Básicamente, se propone un encasillamiento de su obra en cuatro diferentes tipologías o dimensiones²⁹:

- Apropiación (1933-1949)
- Originalidad o propia voz (1950-1961)
- Experimentación (1962-1974)
- Sublimidad (1975-1987)

Con esto, es evidente que el primer paso al acercamiento del estilo es contrarrestar su principal disposición congénita: la ley del cambio. Para ello, podemos seguir de cerca el estudio de John Bissel Carroll, *Vectors of Prose Style* (1960), ya que, al igual que lo que intentó este teórico desde el campo de la prosa, los estilos en el despliegue de una obra poética pueden ser esquematizados o clasificados mediante un espacio vectorial de cuatro dimensiones, como las propuestas anteriormente. Es decir, acumulamos parte de la producción literaria de Octavio Paz a cada límite del estilo para asumir la existencia de este, dando cuenta de sus características y atributos puntuales en cada dimensión. Se dirá acaso que el estilo tenga un trazo más amplio al diseñado en este estudio, sin embargo, tal como afirma Manuel Asensi: “el estilo es una dimensión fundamental del contenido que implica una capacidad heurística” (2003, p. 204). No está de más subrayar que este armazón

²⁹ Cada una de estas etapas corresponden a la producción poética de Octavio Paz en un determinado tiempo histórico. Por ejemplo, se considera que el espacio de la “apropiación” se genera desde sus inicios como poeta en 1933, con la publicación de los primeros poemas de *Luna silvestre*, hasta la primera publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949. Más adelante se remarca y detalla estrictamente la delimitación conforme a los atributos centrales de cada dimensión de la estructura del estilo.

metodológico proviene no solo de la riqueza de los estudios literarios, sino que nos apoyamos de las muletas de otras ciencias, precisamente de aquel enfoque pluridisciplinar que advertíamos previamente.

De esta forma, se implementa un elemento gráfico estructurador para no solo aspirar a situar una esencia altamente mutable, caótica y profusa, sino también para lograr analizar fácilmente cómo operan desde su raíz literaria las distinciones sistemáticas entre esas particularidades del estilo a lo largo de la obra del poeta mexicano. Al final de cuentas, consideramos necesario trazar una cartografía del desarrollo del estilo para comprender cómo se desenvuelve esta esencia literaria y, de esta forma, sustentar que la obra del poeta no ostenta bajas ni altas en cuanto a calidad de escritura, más bien el estilo sigue un orden progresivo acorde a la curva ascendente de una experiencia de vida (Cysarz, 1946), tal como puntualizamos previamente con la acepción del término estilo a la que nos adecuamos.

Es crucial recalcar que el cruce de varias direcciones estéticas es lo que ha engrandecido la figura del poeta mexicano, no obstante, hoy día no se tiene un registro puntual, profundo y explicativo de dicho tráfico de variantes de estilo³⁰. Sin duda, hasta la

³⁰ Al interesado en una lectura crítica del desarrollo orgánico del estilo le importa sobre todo algo en particular: ¿cuántos tipos diferentes de escritura se pueden notar a lo largo de la obra de un autor importante para la tradición y a qué responden sus cambios? No solo ocurre para nuestro poeta seleccionado, sino para cualquier ejemplo de escritor consagrado, porque es una manera de erigir un paradigma para la tradición. En el caso de la poesía de Octavio Paz, Anthony Stanton (2015) lo clasifica en dos tipos de escrituras diferentes (de 1931 hasta 1958 y desde *Salamandra* hasta *Árbol adentro*), noción que resulta bastante similar a los comentarios de Carlos Horacio Magis (2014), otro arduo crítico del poeta en *La poesía hermética de Octavio Paz*. Para Julián Herbert no existen más que tres tipos diferentes de escritura en Paz: “el ‘primer Paz’ va desde la obra adolescente hasta *La estación violenta*. El ‘segundo Paz’ despunta en *Salamandra* y tiene su punto más alto en *Ladera este*, *El mono gramático* y *Blanco*. El ‘último Paz’, parecido al primero, asoma desde un libro titulado –significativamente– *Vuelta*; se consolida en *Árbol adentro* y ve su decadencia en un poema autoritario y poco generoso: ‘Estrofas para un jardín imaginario’, fechado en mayo de 1989” (2010a, p. 27). Lo mismo ocurre desde la mirada de José Joaquín Blanco, quien en *Crónica de la poesía mexicana* (1987) distingue exactamente tres fases del poeta, remarcadas por su temperamento lírico y actitud personal: el primero que va del poeta joven hasta la fuerza expresiva de *La estación violenta*; el segundo que demuestra los destinos de la experimentación en nuestra poesía y, por último, un Paz de los años setenta, petrificado totalmente, endiosado por la crítica literaria, un escritor irrefutable que no admite el comentario adverso sino la “devoción servil”. Con esta polarización resulta bastante complejo poner un orden a tantos comentarios desperdigados y con pocos fundamentos sólidos y profundos. Pareciera que es preciso hacer un reordenamiento de ellos y constatar desde

fecha hay una infinidad de crítica literaria hacia la obra de Octavio Paz, pero pocas páginas han demostrado el desarrollo evolutivo de aquella escritura en su totalidad, tal como si se tratase de un movimiento continuado. De hecho solo existen cinco acercamientos tentativos que abordan tangencialmente este tema, pero han quedado rezagados al cumplir de forma íntegra con esta tarea. Por supuesto que han existido intentos, entre los más llamativos: Rachel Phillips, *The poetic modes of Octavio Paz* (1972); Jason Wilson, *Octavio Paz. A study of his poetics* (1979), Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz* (1999); Anthony Stanton, *El río reflexivo: poesía y ensayo en Octavio Paz (1931- 1958)* (2015) y Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogo con Octavio Paz* (2016). Las variaciones estéticas de Octavio Paz faltan por establecerse y mostrarse definitivamente. Precisamente, los dos últimos estudios mencionados advierten la imposibilidad de una empresa así, ya que la amplitud de la obra del autor sería demasiado compleja de manejar. Por su parte, Stanton subraya que:

El lector podría preguntarse legítimamente por qué este libro termina con un análisis de *La estación violenta*, colección publicada en 1958, si Octavio Paz siguió escribiendo poemas y ensayos hasta los últimos años de su vida. Mi idea original era ciertamente abarcar una selección de toda la obra poética y ensayística producida por el autor, pero el manuscrito creció tanto que se volvió inmanejable. Decidí que era preferible concentrarme en las primeras décadas porque las obras tempranas siguen siendo las menos conocidas y estudiadas, sobre todo en sus primeras versiones, con la excepción de *Piedra de sol*. (2015, p. 21)

una mirada objetiva, las nociones estéticas claras, firmes, productos de una ardua reflexión que procure no solo la descripción y el análisis, sino la evaluación y comprensión del estilo empleado en diferentes momentos de la obra del poeta. No es tarea fácil. Enrico Mario Santí mencionaba en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz* (2016) que hay poetas que escriben tanto que, más que ser escritores, son ellos mismos una literatura. Entonces, ¿cómo poner en orden a un escritor que resulta ser una literatura de amplia dimensión? Es esto lo que ha producido discrepancias entre los críticos mencionados y es precisamente ello lo que confrontamos en este estudio: determinar la evolución de estilo en la obra poética de Octavio Paz, repasando y analizando puntualmente sus motivos estéticos, esa ley secreta y anímica que va de la mano con las prácticas históricas que atraviesan y fijan aquella única huella del escritor en su vida misma.

Como uno de los rigurosos lectores de la obra de Octavio Paz, Stanton (2001) ha vaciado la crítica de la primera producción del poeta no solo en *El río reflexivo* sino también en *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. En el análisis de la poesía temprana de Paz, posiblemente, no hay parangón con sus investigaciones. Sin embargo, lo que podría cuestionarse de su mirada reflexiva es que no solo los primeros pasos del poeta son nulamente comentados –como advierte en ambos estudios–, sino también otros momentos cumbres de su escritura poética, tal como su periodo experimental impregnado de aquella mirada hacia Oriente y la última parte de su obra, principalmente donde alcanza un grado superlativo en cuanto a manejo de formas y variantes de escritura. Incluso, Stanton llega a contradecirse puesto que, en su estudio profundo dedicado a la revisión de *Árbol adentro*³¹, recalca que esa parte final de su obra es la que carece de estudios puntuales, definitivamente de una crítica comprometida por describir los estratos estéticos presentes con detenimiento en la última producción poética de Octavio Paz: “*Árbol adentro* es el gran libro por conocer de Octavio Paz [...] Hasta la fecha es un libro poco estudiado de un autor muy estudiado. ¿Uno se pregunta por qué?” (2009a, p. 126).

A todo esto, notaremos al mismo tiempo que el proceso de evolución de estilo se consolida a su vez con la práctica ensayística del poeta: en cada etapa de evolución de estilo está presente la firma del fenómeno poético que pensó Octavio Paz, como si a cada pasmo de una imagen aconteciera el fundamento de su motivo. Si hemos fijado estos límites del paso del estilo es porque, además del corte histórico que evidencia publicaciones en

³¹ Nos referimos puntualmente a “*Árbol adentro*, cima de una obra poética”, contenido en *Octavio Paz entre poética y política* (2009), compendio de estudios dedicados a presentar vacíos críticos de la obra ensayística y poética paciana, publicados por El Colegio de México.

específico, existen cuatro grandes periodos ensayísticos fundamentales para entender dicho espacio tetradimensional en su obra:

- “Ética del artista”, “Vigilias: diario de un soñador”, “Noticia de la poesía mexicana contemporánea”, “Razón de ser”, “Poesía de soledad y poesía de comunión”³².
- *El arco y la lira*.
- “Los signos en rotación”, *Poesía en movimiento* (prólogo).
- *Los hijos del limo*, *La otra voz: poesía y fin de siglo*.

Es decir, a cada cuadrante se suman experiencias y reflexiones poéticas definidas, libros y ensayos en específico del *corpus* total del autor donde fundamenta su ejercicio poético: creación y doctrina. En esto ha fallado la crítica: pretende estudiar toda la obra del mexicano a la luz de las ideas que prevalecen fundamentalmente en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, porque, además del magnetismo lírico y la historia poética que ostentan, desde estos sitios es que se potencializa toda una teoría poética del escritor mexicano. Tan solo baste recordar el estudio de Phillips (1976), el cual concluye señalando que el cambio de registro poético de Octavio Paz obedece sobre todo a la temática abordada en cada poemario: “Puesto que estas divisiones presentan aproximadamente una secuencia cronológica, será convenientemente tratarlas en este orden, ya que los cambios de estilo del poeta corresponderán, así, a cambios en el material temático” (p. 22). Claro está que Rachel Phillips jamás define a ciencia cierta qué es el estilo, y si se basa en esta tenue clasificación es porque su indagación está muy cercana a la primera sección de *El arco y la lira*, “El lenguaje”:

Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que ande por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos, sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y

³² Todos estos ensayos se encuentran recopilados en *Primeras letras (1931-1943)*, edición a cargo de Enrico Mario Santí (1988). Podr

las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. (Paz, 1956, p. 45)

Volvemos otra vez al viejo problema: la crítica recoge para sí los dos polos ensayísticos más fuertes de la obra del mexicano, ajustándolos a sus propios intereses. Lo que pretendemos dejar en claro es que los horizontes del espacio tetradimensional por donde se desenvuelve el estilo, están determinados también por las ideas y reflexiones ensayísticas del poeta mexicano en específicos momentos de su vida, puesto que, como consideraba Michael Riffaterre, el estilo habría que estudiarlo como “una forma escrita individual de intención literaria” (1971, p. 32). Ese es precisamente uno de los fundamentos de la división de la cuadrante estructura del estilo en la poesía de Octavio Paz: cada periodo de donde emerge el propio estilo le corresponde únicamente un determinado bagaje ensayístico de su obra. De esta forma, podemos pensar que el cuadrante o sistema de espacios al que nos referimos persigue la siguiente esquematización:

Imagen 1

Cuadrante tetradimensional del estilo de la obra poética de Octavio Paz



Nota. Este experimento, a diferencia del realizado por J. B. Carroll, sí intenta dar un veredicto final de lo que representa y significa el estilo, para ello obsérvese los planteamientos iniciales del capítulo 5. Además, difiere de todas las posturas críticas hasta ahora comentadas y sopesadas de la evolución artística de Octavio Paz, ya que este esquema no pretende dar muestra del contenido temático de su obra sino del desarrollo orgánico de la escritura del poeta, con tal de refractar una singularidad espiritual en diferentes momentos de su trayecto artístico.

Apreciando la figura anterior, nuestra fórmula de trabajo es simple. En cada espacio de este cuadrante estético, a modo de plano cartesiano, se desmontan específicos mecanismos de construcción de obra, analizándolos y descifrándolos a partir del reconocimiento histórico en que fueron producidos, puesto que el conjunto de elecciones, formas y disposiciones en la producción de un escritor dependen de la lectura del mundo cultural en que se realizaron. Posteriormente, se justifica ese mismo espacio de producción a una forma singular de adquisición de escritura, por medio de las herramientas que nos ofrecen los campos de la sociología, literatura, historia y filosofía, respectivamente al orden de los cuadrantes. Gracias a estas ramas del saber, no solo especificamos en qué consiste cada dimensión del estilo, sino que podemos destacar que los espacios de esta tetradimensión diseñada contienen una

distancia literaria en cuanto a intenciones, técnicas, estrategias, motivos, reflexiones, circunstancias e ideas que el poeta va adheriendo a su quehacer literario. Enseguida, se realiza un estudio pormenorizado de la fisonomía exterior de la misma obra del autor, aquello a lo que Ortega y Gasset (1955) se refería al mencionar que lo unigénito que representa al estilo, esencialmente, proviene de una serie de actos selectivos de imágenes y expresiones que un autor utiliza. En este punto, valga decir que el fenómeno primario de la ciencia literaria se disuelve íntegramente en imágenes y procesos de vida peculiares (Cysarz, 1946). Finalmente, tratamos de dar sentido al uso específico de esos recursos lingüísticos, a través de un conducto disciplinar específico que demuestra que este elemento en la literatura representa la cifra de discursos progresivos, mismos que se imbrican y entrecuzan para definir un momento exacto en la producción literaria del escritor.

En suma, cabría pensar que fundamentalmente el estilo solo puede ser revelado a la par que se comprenden todas las relaciones de su espacio de producción³³. Para ello, Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte: Génesis y estructuras del campo literario*, explica que se debe considerar:

[...] la reconstrucción del espacio en el que el autor se encuentra englobado y «comprendido como un punto». Conocer como tal ese punto del espacio literario, que también es un punto a partir del cual se forma un punto de vista singular sobre este espacio, es estar en disposición de comprender y de sentir, a través de la identificación mental con una posición construida, la singularidad de esta posición y de quién la ocupa, y el esfuerzo extraordinario que [...] ha sido necesario para hacerla existir. (2018, p. 14)

Para esto es necesario establecer una desfetichización con el autor, porque de esa forma profundizaremos objetivamente en su sistema de pensamiento y sus elecciones

³³ Pierre Bourdieu pensaba en esta singularidad al señalar contundentemente que: “los textos tienen implicaciones, que integran redes de problemas que hay que reconstituir si no queremos contentar con reproducir y comentar las palabras de los maestros” (2017, p. 16). En el siguiente capítulo se sopesa este posicionamiento de forma detallada.

estéticas constantes³⁴. Carlos Monsivaís (2014) precisaba la importancia de esta desfetichización de nuestro autor, al declarar que Octavio Paz es un escritor cuyo nombre lo rebasa; es el gran autor desconocido porque su ensayística nos abrumba más que su misma poesía. Lo debatimos, cuestionamos, atacamos, pero desde la trinchera de las ideas y no desde el suelo fértil de la poesía. Habría que entender entonces que el texto poético está tejido por múltiples implicaciones, y estas acarrearán distintos problemas que quizá su resolución, en ciertas ocasiones, no yacen solamente desde la ensayística del autor sino hasta en el desciframiento de su estilo poético.

Por último, hacemos hincapié en que las reglas generales de composición de estilo no siempre son las mismas para todo autor. Lo señaló arduamente Dámaso Alonso (1971): no hay método³⁵. Sin embargo, para erigirse como una alta conquista de la literatura, el estilo debe procurar estar en constante mutación y, para ello, establece sus propias reglas, normas o atributos que tentativamente pueden objetivarse. Esto no pretende más que ser una de esas tantas rutas por las que la cifra del estilo demuestra sus alcances y valía en la literatura.

³⁴ Consideremos que el maniqueísmo en el que se estuvo toda la problematización del estilo en el siglo XX, está basado en dos grandes bloques: aquellos estudios que intentan observar el estilo como un fenómeno estructuralista y esa otra rama teórica que apunta sus intenciones a descifrar al estilo aplicando un enfoque hermenéutico. ¿Qué pasaría si se relacionan o entroncan ambos polos? Seguramente, describiríamos que el estilo se bate entre ambos caminos: surge de una intimidad espiritual e imprime su impronta en una serie de factores externos al autor. Claro que esto no es nada nuevo, ya Schlegel, Schleiermacher y Dilthey intentaron realizar un estudio así (Asensi, 2003). Desafortunadamente, Dilthey jamás pudo darle fin a estos cuestionamientos, ideas y suposiciones, puesto que falleció antes de publicar un último libro que desembrollase todo este conflicto.

³⁵ En el mismo tenor culminan las suposiciones de Bennison Gray (1974), al insistir con vehemencia que la resolución conceptual del estilo es muy parecida al hallazgo imposible del éter. Por estas razones de peso, ante el estilo no queda más que descartar una serie de experimentos y métodos que entorpecen el desarrollo de ideas precisas, pues eso, ya de suyo, es también un camino hacia una posible verdad científica de aquella esencia literaria.

1.4 *Del principio generador a la razón de estilo*

Los cambios de estilo en la obra de Octavio Paz no corresponden o atienden a temáticas específicas de sus poemarios, como pensaba Rachel Phillips o, incluso, Jason Wilson. Si eso fuera cierto pensaríamos que el estilo significa esencialmente asunto o materia, y más bien estilo es construcción de procesos compositivos que se funden tanto en los hornos de los procesos culturales como en la caldera imaginativa del escritor, hasta formar un organismo actuante con categorías apriorísticas.

Entonces, demos un vuelco al carácter científico de aquellas suposiciones y empecemos sujetándonos a las primeras nociones estéticas de Octavio Paz, porque estas nos pueden acercar propositivamente a la esencia del estilo con la que inicia su programa creativo. Apoyándose en las reflexiones de Jorge Cuesta³⁶, Paz considera que la literatura mexicana no es más que una tradición que hereda formas universales y predilecciones clásicas, debido a que nuestros escritores se ciñen regularmente a moldes de estilo estrictos y conservadores en cuanto a lo romántico, lo universal y particular (Paz, 2006a). El joven Paz aprendería de su maestro una lección valiosa y la haría aprehensible para sus intereses: el nervio de la tradición mexicana parte de una literatura mayor derivada de Occidente, por tanto, el origen de nuestros estilos abrevan de diferentes tradiciones, formas y sucesos culturales ajenos a México que se sobreponen e intentan nulificarse unos a otros, con tal de

³⁶ No hay duda que Jorge Cuesta fue uno de los primeros mentores de Octavio Paz, puesto que este ha dejado testimonios claves en algunas partes de su obra. En “Tránsito y permanencia” (2006a), Octavio Paz declaraba que aún se sentía atraído por algunas ideas de Cuesta, como la “literatura trasplantada”, que no era más que visualizar el nacimiento de la poesía mexicana a partir de un momento trascendente y universal de España, exactamente en el siglo XVI, época en que los escritores españoles descubren el Renacimiento Italiano y lo adaptan a sus necesidades literarias. Dicho sincretismo determinó el tránsito regular de una tradición que, a la par que manifiesta su continuidad, quiere romper con el duro bloque que la determina con tal de encontrar sus propias raíces olvidadas. Claro, estos serían los primeros visos de aquello que en los años sesenta nombra Paz como “Tradición y Ruptura”.

seguir existiendo y ensanchando la misma tradición. Sin más, la tradición está sujeta a la ley del cambio y la negación para reinventarse ciegamente sin descanso:

No se trata de un conjunto de rasgos distintivos sino de una pluralidad de atributos y propiedades inestables y que cambian sin cesar. No es una psicología ni una esencia cultural o racial: es una historia, un proceso. La literatura mexicana, como las otras, vive y sobrevive gracias a sucesivas negaciones e invenciones. Es una tradición pero una tradición en perpetua crisis; para perdurar, necesita saltar, inventarse y ser siempre otra de la que fue. (Paz, 2006a, p. 23)

Ante este agudo análisis de la tradición como un modelo de periodización continua que constantemente entra en crisis, no nos resta más que aplicarlo a la misma literatura del poeta mexicano, ya que también notaríamos una mecánica histórica y literaria bastante similar por la amplitud de su quehacer literario. Hemos aclarado anteriormente que existen cuatro límites del estilo sucesivos y contrastantes en la poesía de Octavio Paz, porque en su evolución literaria hay una serie de periodos a modo de reinversiones y negaciones que van marcando el pulso de dichos espacios estéticos. Aunque esta generalización resulta muy vasta, pensamos que es la forma más conveniente para visualizar y pensar las estrategias de su estilo, ya que al cierre programático de un espacio de esta tetradimensión emerge una negación inmediata de los elementos característicos de ese mismo espacio, con tal de seguir adelante la carrera evolutiva del estilo. En este sentido, pareciera que en una obra van apareciendo periodos que contrastan inmediatamente con un modo programático de escritura. De suyo, esto ya implica dar con una noción básica de la esencia del estilo, pues “toda periodología es también el descubrimiento absoluto de un sentido” (Cysarz, 1946). De esta forma, el primer procedimiento estético que sobresalta en el primer cuadrante espacial de la poesía de Octavio Paz es el fenómeno de apropiación. Sucintamente, este consiste en la observación y análisis de las obras ejemplares del momento hecha por el novel poeta, para

después incorporar sus vehículos expresivos, recursos y formas de publicación a las intenciones de su escritura.

La apropiación no es considerada como una estrategia que apunta a la noción de fraude, hurto o impostación intelectual, sino más bien este fenómeno es el propósito de cimentar un estilo a través de la imitación artística de serios referentes; consiste entonces en un enriquecimiento estético a partir de las influencias ideológicas y literarias que selecciona suspicaz y asertivamente el poeta (Mata, 2018). Tal como un sujeto adánico, el joven escritor separa, escoge, extrae y nombra aquello que serán sus primeros andamios compositivos. Cabe agregar que, una estética apropiacionista privilegia más la composición por encima de la expresión (Rivera Garza, 2013). Por tanto, la apropiación no solo da cuenta de las enseñanzas que se adhieren al proyecto de obra de un autor, sino que se trata de un proceso que enriquece a la misma tradición, puesto que el poeta en ciernes interpreta y amplifica las enseñanzas y escritura de sus predecesores, con tal de ostentar un espacio en el campo cultural del momento adecuándose a estos (Bourdieu, 2018).

En este sentido, la apropiación como procedimiento de construcción de estilo encierra una relación intrínseca con la historia literaria, pues pareciera tratarse de un movimiento estético entre generaciones: un escritor joven recoge e imita escrituras de autores con una amplia experiencia, y las incorpora a las necesidades de su propia expresión poética. Esto se asemeja a algunas reflexiones de Harold Bloom (1973), porque el estilo apropiacionista depende de la forma en que se lee de cerca a los grandes referentes para, posteriormente, adecuarlos a los procedimientos de construcción literaria de un incipiente escritor que recién empieza a despegar. No obstante, a diferencia de aquello que formulaba Bloom bajo el

nombre de *clinamen*³⁷, en la poesía temprana de Octavio Paz, no hay un momento de quiebre inmediato después de esta lectura cercana a sus maestros o preceptores. Más bien, lo que intenta consolidar Octavio Paz es tener a su resguardo un repertorio de apropiaciones de imágenes, técnicas de construcción y, sobre todo, estrategias de publicación de obra de poetas consolidados con tal de catapultarse, pero sin afán de transgredir o rebasar rápidamente a sus preceptores³⁸.

Señalemos un breve ejemplo de apropiación para allanar el terreno de estas ideas. Cuando Klaus Müller-Bergh (1971), en su estudio “La poesía de Octavio Paz en los años treinta”, señala que en los primeros poemas del mexicano prevalece un eco notorio de Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda (al grado de comparar versos bastante similares entre el poeta español, chileno y el joven mexicano), trata de hacer patente la apropiación de un estilo que implementa el pálido escritor en su quehacer poético: no imita una serie de intenciones estéticas con el afán de superarlas, sino de resguardarse bajo su fuerza expresiva e imaginativa. Es más, a diferencia de esos dos autores consolidados, Paz no ostenta la

³⁷ En *La ansiedad de la influencia*, Harold Bloom (1973) define este concepto como: “desviación que es el equivalente urizénico de los desafortunados errores de la recreación del demiurgo platónico, es necesariamente el concepto central de la teoría de la Influencia Poética, puesto que lo que separa a cada poeta de su Padre Poético (y así salva, por división) es un ejemplo del revisionismo creativo. Hemos de entender que el *clinamen* proviene siempre de un sentido patafísico de lo arbitrario. El poeta sitúa a su precursor y desvía su contexto de modo que los objetos visionarios, con su intensidad superior, se desvanecen en el *continuum*” (1973, p. 89). Así, para la teoría de la influencia es imprescindible que en el *clinamen* se den dos movimientos: lectura de los precursores o maestros y desvío de ellos. Esto detonó los estudios del estilo en Francia, pues por diferentes caminos se abordó la noción de *desvío* en la poesía. Sin embargo, cabe mencionar que la apropiación que en Paz identificamos toma otro sentido, pues en esta primera frontera del estilo solo existe un acoplamiento de técnicas y recursos expresivos, enseñanzas que el novel poeta toma de sus preceptores más influyentes, mas no hay una malinterpretación inmediata de estas adquisiciones literarias. Eso le tomara a nuestro autor casi dos décadas, hasta que logre deshacerse de su primera influencia más remarcada: Pablo Neruda.

³⁸ De hecho, el crecimiento literario de Octavio Paz es muy lento en sus orígenes, así lo ha declarado en algunas entrevistas el mismo autor. Dicha lentitud de desmarcarse literario se puede apreciar nítidamente en el diálogo epistolar que mantiene con Alfonso Reyes (Stanton, 1999), porque es desde esa comunicación que Paz está observando que en los años cuarenta su obra queda rezagada al ritmo prolífico de publicación de otros escritores jóvenes mexicanos, como Efraín Huerta, Alí Chumacero, Jorge González Durán, entre otros, autores que ya empezaban a problematizar una tradición regular a través de la herencia que les había dejado las vanguardias de inicios de siglo.

suficiente fuerza literaria para opacarlos o contraatacar su ejercicio poético. A lo sumo, solo emula su carácter literario a través de las apropiaciones que va haciendo de ellos.

Así, el fenómeno de la apropiación es una zona estética porque contiene elementos particulares que la diferencia a otros movimientos del estilo. Por ello, María Moliner definía particularmente el término apropiación como: “Tomar alguien para sí una cosa, sin más razón que su voluntad y, a veces, ilegítimamente [...] Presentar alguien como propias, ideas o cosas semejantes de otro” (2000, p. 108). De esta forma, la apropiación colinda incluso con el ámbito de la psicología porque todos los rastros de estilo que se apropian afinan el retrato del poeta que emula: la apropiación es un camino de instrucción, educación y enseñanza literaria.

Ahora bien, los límites de la apropiación quedarían sellados en *Libertad bajo palabra*. El año de 1949 marcó un cierre definitivo a las primeras inquietudes estéticas de Octavio Paz, tanto en las relaciones intelectuales que había cultivado por aquellos años hasta en el acoplamiento de formas y variantes dentro de su poesía. Es en este año en que decide poner un orden a su obra con la publicación de una suerte de antología. Es sabido que este proyecto estuvo bajo el resguardo de Alfonso Reyes, quien lo incitará a publicar con más frecuencia, puesto que Octavio Paz había dejado de hacerlo hacía seis años atrás³⁹. Sin duda, el poeta mexicano estaba haciendo un corte de caja a dos décadas de quehacer literario, pues es notorio un proceso de organización riguroso en él.

³⁹ El seguimiento de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Octavio Paz lo recopiló Anthony Stanton (1999) en *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. Este documento es de suma importancia porque en él ya se nota atisbos de la firma poética de Paz, los signos característicos de su obra y el temperamento para enfrentarse a los inventores de una tradición mexicana en el siglo XX, como en el caso de Reyes y otros modernistas. Guillermo Sheridan (2021) ha puntualizado que este libro es axial para comprender una educación literaria el poeta, porque, teniendo conciencia de la muerte, Octavio Paz dictamina a sus colegas cercanos que aquella correspondencia fuera el primer proyecto de la Fundación Octavio Paz, hoy extinta. Todo apunta a que dicha decisión obedece a que el poeta presentía que se podía empezar a poner en orden su legado literario a través de esas cartas con Reyes, como si se tratase de un estudio preliminar de su obra.

Podríamos advertir que *Libertad bajo palabra* es un testimonio de las distintas adecuaciones y apropiaciones que se incorporan a los primeros pasos del poeta: poesía pura, poesía social, poesía clásica española (sonetos), simultaneísmo, etc. No obstante, todo esto tendrá un margen diferente a partir de la década de los años cincuenta (Stanton, 2001). Ahora viene el contacto intelectual más interesante y determinante para el programa estético de Octavio Paz: la presencia de los surrealistas y su entrada a la vanguardia. Esta década es un segundo momento del estilo que potencializa la figura del poeta a través de los poemarios *Águila o sol*, *La estación violenta* y *Salamandra*, en los cuales alcanza registros de escritura propios y originales, como el manejo peculiar del endecasílabo, la construcción de la imagen, la potencia e hilación de metáforas consecutivas, la construcción del poema en prosa, la paradoja como eje poético, etc⁴⁰.

Por otra parte, no debemos omitir que este espacio de estilo está siendo acompañado con uno de los libros más significativos para la tradición poética latinoamericana: *El arco y la lira* (Calderón, 2016; González, 2018). Tal como si quisiera imprimir su firma poética dentro de lo que podría considerarse un canon occidental, empieza a detallar una evolución de ideas en torno al concepto de estilo que lo singulariza:

La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un periodo o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo [...] La técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia, es decir, en la medida en que es un procedimiento susceptible de aplicación repetida: su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco [...] El estilo es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista, aspira a trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando un poeta adquiere un estilo,

⁴⁰ Todos estos elementos notaremos que no son más que procesos de vida que se han transmutado en imágenes innovadoras en el campo literario. En un periodo convulso y repleto de vértigo para el autor, hace suyo su repertorio de escritura más propio, pues “ya en este sentido, las imágenes del lenguaje garantizan una parte de la inmortalidad anónima de nuestra vida, de nuestra vida más propia y genuina” (Cysarz, 1946). Por ello, no dudamos en señalar esta zona del estilo como “originalidad o la propia voz”, puesto que en ella ya se están cocinando a fuego lento los temas más atractivos y singulares de su imaginario poético.

una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios. (1956, pp. 16-17)

Esto confirma nuestras premisas acerca de la esencia del estilo: no podría ser definido solamente a partir de las elecciones expresivas que un escritor emplea, esto más bien es técnica. Para Octavio Paz, el estilo es un elemento que el poeta busca trascender o romper constantemente: estética del cambio, por tanto, es una conducta. Jamás lo precisa como una esencia de la experiencia humana hasta ese momento porque no ha tenido un ejercicio basto de lucha con el lenguaje, por tanto, solo se conforma con definirlo como un procedimiento compositivo: cuando un autor adquiere una forma programática de hacer literatura se traiciona a sí mismo, pues pareciera que está emulando una y otra vez un modelo ya hecho, es decir, pierde originalidad y el factor de imprevisibilidad que busca todo arte. No obstante, se percibe tenuemente al estilo ya como una firma poética, en el entendido de que en este espacio existe una base auditiva repetitiva, un sello distintivo que pende del código lingüístico y simbólico de Paz:

Las persuasiones discursivas y materiales de un poema coinciden en el “Yo” que podríamos llamar la firma del poeta, el núcleo de una persona existencial y gráfica. La firma es una institución “ética”, y la firma de un poeta, su “Yo”, endosa el lenguaje simbólico con su inflexión personal e identificadora de los códigos lingüísticos y formales. (Blasing, 2007, párr. 23)

Estas ideas son frescas y recientes para aquella época en la que ya se empieza a abordar el concepto de estilo desde la subjetividad del autor⁴¹ (Asensi, 2003) y, hasta en cierto punto son originales. Bajo estos términos, podría señalarse entonces que el poeta ha roto con el espacio estético de *Libertad bajo palabra*. Su poesía apunta ahora hacia un

⁴¹ Pensemos que antes de la segunda mitad del siglo XX autores como Hatzfeld, Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Karl Vossler y Ulrich Leo, problematizaban el estilo encuadrándolo a una crítica plenamente objetiva, es decir, desde y en la interpretación del lenguaje en la que fue construida una obra. Después de las teorías posestructuralistas, la visión del estilo cambia situando en el centro del debate al sujeto que hace la obra. Quizá esto tuvo una remarcada influencia a partir de aquella “muerte del autor” tan consagrada en las ideas de Barthes, Paul de Man, Kristeva, Derrida (Asensi, 2003; Gray, 1974).

diálogo directo con otras tradiciones, como la poesía japonesa, china e india, territorios que fue reconociendo paulatinamente a su paso diplomático por aquellos países exóticos para nuestra tradición. Con esto, ese segundo espacio de estilo en la obra paciana le corresponde una visión original de entender el fenómeno poético, pues cunden imágenes insólitas a modo de configurar una identidad existencial o firma poética (Wellek & Warren, 1942). No cabe duda que desde ahí catapultó a límites insospechados su literatura con poemas como “Mariposa de obsidiana”, la serie de “Trabajos forzados”, “Salamandra”, “Mutra”, “Viento entero” y el paradigmático “Piedra de sol”. Se trata entonces de entender que esta dimensión del estilo contiene un desmarque de las ideas que constituyeron su fase apropiacionista, puesto que en esta trinchera estética el poeta mexicano se individualiza y su literatura aspira a un tono altamente diferenciable al resto de su generación.

Sin embargo, los espacios del estilo se agotan y comienza a erigirse otra frontera de forma simultánea para delimitar particularidades, algo que Bennison Gray (1974) apreciaba como “disputa fronteriza del estilo”. Esa nueva zona estética genuina es la experimentación. En las versiones corregidas y aumentadas de *El arco y la lira*, Octavio Paz incluyó un ensayo crucial para entender aquella nueva dimensión de su estilo: “Los signos en rotación”⁴². En este, las intuiciones literarias de Mallarmé en *Igitur* y *Un coup de dés* son palpables, ya que en su literatura se abre una zona para la crítica de la poesía en el mismo poema. Es el momento de la noción del poema crítico que tiende a proyectar infinitas interpretaciones del texto de manera azarosa, como si se tratase de un juego infinito de sentido. Una nueva

⁴² *Los signos en rotación* aparece publicado de forma individual en 1965. Constituye una pieza fundamental que pone fin a las ideas del hecho poético en la tercera etapa de estilo de Paz, puesto que en él se depuran algunas opiniones de *El arco y la lira*. Posteriormente, en 1965 se incluyó como un epílogo a la primera edición en francés de *El arco y la lira* y a la segunda edición en español de este mismo libro (González, 2018).

escritura en nuestro autor empieza a gravitar y dejar su huella por la década de los años sesenta de la siguiente manera:

Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación [...] la noción de obra abierta es plural y abarca muchas experiencias y procedimientos. Expuesta a la intervención del azar y a la acción –calculada o involuntaria– de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes, provoca el accidente creador o destructor, convierte el acto poético en un juego o en una ceremonia y, en fin, pretende restablecer la comunicación entre la vida y la poesía. (Paz, 1956, p. 11)

Es el poeta experimental de *Poesía en movimiento*, aquel que teniendo en cuenta los procesos compositivos neovanguardistas de otras tradiciones intenta reproducirlos al amparo de su experiencia literaria, con tal de trastocar los hábitos de un conservador decoro de la poesía mexicana, herencia del modernismo recalcitrante de inicios del siglo XX (Fabre, 2008). Estos soportes alternativos o experimentales, por nombrarlos de algún modo⁴³, acontecen en poemarios como *Ladera este*, *Topoemas* y *Discos visuales*⁴⁴. En ellos el orientalismo de Paz influye de sobremanera, pues toda esta estética procede de estrategias, intuiciones, cosmovisiones, circunstancias y reflexiones del tantrismo, budismo e hinduismo. Ejemplos como este solo encontramos en José Juan Tablada, quien con buen tino había amoldado la forma del haikú a la tradición mexicana.

⁴³ Julián Herbert considera que hasta un soneto en endecasílabos podría tildarse “experimento”, ya que en su momento rompió con las normas de lo que se pensaba que era la estructura poética. Por esta circunstancia, en el capítulo 4 de este estudio se recalca que no existe un concepto rígido o transparente para nombrar estos procesos compositivos *sui generis* en la obra de Octavio Paz. Ante ello, se ha decidido nombrar experimentación a la crítica del poema como una obra abierta, aquella parte de la obra paciana con giros tipográficos, simultáneos y visuales que escanden alternativamente la lectura normativa de un poema entendible para el público de la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁴ Hemos dejado fuera de nuestro análisis libros como *Blanco* y *El mono gramático*. Del primero consideramos que es un contenido nuclear de *Ladera este*, pues en diferentes ediciones Paz insistió en mantenerlo dentro de dicho libro, por tanto en ese poema de lecturas simultáneas se amoldan algunas características analizadas en el poemario en conjunto. Del segundo, entraríamos en un arduo debate o disertación por asentar si se trata de un poema o un ensayo en forma de poema. De cualquier modo, tomamos *Blanco* y *El mono gramático* como soportes reflexivos para exponer cómo se desenvuelve un simultaneísmo índico en la poesía de Octavio Paz.

Por último, el inicio de la década de los setentas marcó una última mutación de la evolución de estilo en la obra de Octavio Paz, debido a que el poeta va sopesando el impacto de su madurez como escritor. Si la época de los años cincuenta fue la que catapultó su poesía, ahora regresará a los carriles de aquellas formas, procedimientos y vehículos expresivos que lo condujeron hacia una aparente notoriedad y fama artística. Sumado a eso, es en esta etapa que un poeta totalmente consciente de su lugar dentro del campo literario hace una revisión de sus grandes referentes, con el fin de continuarlos y abrir la brecha que prosiga la tradición literaria⁴⁵. En esta zona del estilo no hay escalera ni escalones hacia una calidad artística, más bien su símil es el de una serpiente que se muerde su cola, pues el poeta mexicano vuelve a un tono autobiográfico bastante parecido a otros momentos de su obra, especialmente en *Árbol adentro*⁴⁶.

Finalmente, este espacio de su estilo entraña un simbolismo muy peculiar, ya que el círculo de su obra se cierra donde inició, pues Octavio Paz regresaría a México después de poco más de veinte años de viajes ininterrumpidos para poner fin a su poesía (Sheridan, 2004). El alejamiento de la neovanguardia y del programa estético experimental lo declararía abiertamente en la última conferencia que dictó en El Colegio Nacional: “Mi conclusión es

⁴⁵ Luis Felipe Fabre (2008) y Alejandro Higashi (2015) han advertido esta herencia paciana, señalando que los caminos que tomaría generalmente la poesía de las últimas décadas del siglo XX serían intentos por reproducir los motivos pacianos: poemas preocupados por artilugios retóricos, trabajos con la metáfora bien lograda o preciosista, la reconciliación de los contrarios complementarios como una manera de entrar en comunión con el mundo, etc. José Emilio Pacheco y Jorge Fernández Granados observarían con detalle esta escuela paciana y advertirían que el campo poético necesitaba urgentemente una fuerte reconversión, iniciando por frenar algunas ideas presentes en *Poesía en movimiento*. De hecho, en algún momento se pensó realizar a finales de los años noventa un proyecto similar al que encabezó Octavio Paz en los sesenta: cuatro poetas encargados de antologar la poesía del momento y poner un orden a la tradición, romper con aquella estética de medio siglo atrás y continuar un canon. Dicha empresa no tuvo efecto y se consideró frenar la influencia paciana por otros medios (Higashi, 2015).

⁴⁶ En este tenor es que algunos críticos han remarcado que Octavio Paz no está preocupado por la forma del poema, sino por su contenido (Santí et al., 2001). Como escritor consagrado, Octavio Paz no presta atención a una rigurosidad y excelencia métrica o rítmica, más bien está preocupado por legitimar una honda reflexión a los temas centrales de su poesía: amor, erotismo, muerte, tiempo, etc.

que hemos llegado al final de una época poética, al final de la vanguardia, y que ahora la exploración de los nuevos poetas se va a encaminar por vías distantes a las de mi juventud” (Paz, 2014, pp. 189-190). El poeta fuerte cedía la estafeta a las jóvenes promesas.

Es en ese momento que modifica sus intenciones de estilo hacia registros poéticos con tintes autobiográficos. Tanto *Pasado en claro* (1975) como *Vuelta* (1976) y *Árbol adentro* (1987) podrían declararse como plenos testamentos literarios de Paz, puesto que en ellos existe una alta temperatura lírica, la experiencia personal que antepone contra todo la bandera de la emoción, el poema epifánico encargado de revelar zonas de la existencia trascendentales, etc., mecanismos que almacenan la propia vida convertida en lenguaje (Cysarz, 1946). Se dirá que aquel último momento estético basaba todo su poder en la construcción de un cierto estilo de corte confesional o en un tipo de poesía de la experiencia tan popular desde la segunda mitad del siglo XX, pero más bien todo el influjo de este límite del estilo proviene de un ejercicio autorreflexivo que Paz realiza en suelo inglés, precisamente en aquella estancia que ejerce en la Universidad de Cambridge⁴⁷, lugar propicio para leer a William Wordsworth y dejarse arrasar por una poesía de corte autobiográfico contenido en *The Prelude*:

En 1970 nos fuimos a vivir a Inglaterra porque la Universidad de Cambridge me había invitado a dar una cátedra. Descubrimos la vida inglesa, una civilización admirable por su tradición poética. Ninguna lengua europea, quizá, posee una sucesión

⁴⁷ Cabe precisar que el año de 1969 resulta ser una encrucijada para Octavio Paz. El poeta mexicano recién terminaba la relación política con el gobierno mexicano, declinando el cargo de Embajador de México en India, gracias a las decisiones de Díaz Ordaz para combatir el movimiento estudiantil de 1968. Ante tal desacato diplomático, Paz encontraría en Texas, Estados Unidos, un refugio a prueba de críticas, noticias, entrevistas y señalamientos, es decir, un territorio alejado de todos los reflectores del mundo para reformularse completamente. En ese preciso momento George Steiner lo convence, a través de un diálogo epistolar, de dictar la Cátedra Simón Bolívar en Cambridge. En puerta tenía una multiplicidad de caminos para abreviar su último extracto poético, como una invitación de la Sorbona en Francia, un ciclo de conferencias por distintas universidades estadounidenses o el regreso oportuno a México (Krauze, 2015). No obstante, después de entablar aquella correspondencia asidua con Steiner, e incluso con Charles Tomlinson, Octavio Paz decidirá ir en pos de los caminos ingleses en busca de motivos con los que pueda trastocar su programa estético. El resultado fue volver a ciertas formas exploradas en sus primeros pasos, pero con la diferencia que se adhería a sus intuiciones toda una experiencia de vida en combate con la palabra.

ininterrumpida de grandes poetas, de Chaucer a Yeats, como la inglesa. Y también admirable es ese país por su tradición de libertades políticas. El año que estuve en Cambridge leí, sobre todo, a Wordsworth y, quizá en lo que he escrito después, se vea un poco el eco de esas lecturas [...] Vi también con frecuencia a un amigo fraternal, el poeta Charles Tomlinson, cuyo dibujo verbal no es menos preciso que el del pintor Constable y cuya visión me recuerda a veces a la del gran Wordsworth. (Paz comentado en Krauze, 2015, pp. 189-190)

Este tipo de escritura autobiográfica es nítidamente observable en poemas de largo aliento, como “Pasado en claro”⁴⁸, “A la mitad de esta frase...”, “Nocturno de San Ildefonso”, “Carta de creencia”, entre otros, cuyo análisis de Hugo J. Verani refiere a estos bajo el nombre de “poemas como caminata”⁴⁹. Algunos críticos sitúan el inicio de esta frontera estética con la publicación de *Los hijos del limo* en 1974; otros, con la publicación de *Pasado en claro* de 1973 a 1975. Sin embargo, para entablar un orden preciso al cuadrante estructural que venimos estableciendo como desarrollo del estilo en Paz, baste con referirnos a la serie de estudios contenidos en *Octavio Paz y el Reino Unido* (2015), pues este colecciona una serie de datos sobresalientes para comprender que la intuición estética más fuerte del poeta mexicano apunta hacia un neolirismo, escritura cuyo andamiaje está construido mediante el concepto de lo sublime.

Es ahí que el estilo de esta última poesía se aparta de los grandes movimientos estéticos latinoamericanos en boga, como el coloquialismo, neobarroco, nadaísmo o concretismo. El poeta mexicano, al final de su trayecto poético, no quiso ser recordado como un poeta en línea con la neovanguardia, sino un poeta digno y capaz de dialogar con los grandes escritores

⁴⁸ De hecho, “Pasado en claro” inicia con un epígrafe de William Wordsworth, señalando que todo el entramado temático del poema puede verse como una recreación de la infancia de Paz con un tono épico (Castañón, 2008).

⁴⁹ Específicamente, para Hugo J. Verani: “En la poesía de Paz, el acto de escribir responde a exigencias rítmicas afines a los pasos de un caminante. La vivencia de andar por el mundo *ocasiona* su poesía y *condiciona* la escritura que se propone reconstruir las peregrinaciones de un yo errante en busca del otro lado del lenguaje y del tiempo, de un acorde entre el mundo natural y la vida humana” (2013, p. 13). Quizá el único apunte que contrarreste la calidad del estudio de Verani es la dispersión de datos respecto a la vida y obra de Paz, condición que entrecorta el flujo argumentativo de su análisis.

de la tradición poética mundial, es decir, un poeta que habla desde la sublimidad. Esto contiene una alta valía, ya que Paz declina de la moda de su tiempo para empapar su poesía de un aire intemporal, digno de incorporarse al canon literario⁵⁰. En *Los hijos del limo* (1974) Octavio Paz se reformulaba argumentando que esta característica no solo es propia de su literatura, sino que implica ser un escritor moderno dentro de una tradición:

El tema de este libro es la tradición moderna de la poesía. La expresión no sólo significa que hay una poesía moderna sino que lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición [...] La contradicción subsiste si en lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que se oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y de continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna. (Paz, 1974, p. 15)

La tradición moderna es lo sublime como una fase diferente de estilo. Hablamos de lo sublime en términos estéticos del antiguo Longino, quien consideraba que: “el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados [...] lo sublime reside en la elevación [...] vehemencia y pasión violenta, allí donde es necesario conmover profundamente al oyente” (2014, pp. 170-171). A pesar de que esta cualidad intenta causar un efecto desconcertante en el receptor, lo sublime no centra su fuerza en mecanismos retóricos, puesto que la conmoción depende en gran medida del choque simultáneo entre

⁵⁰ Tómese en cuenta que en el año de 1987 aparecen dos libros en suma bastante diferentes: *Incurable*, de David Huerta y *Árbol adentro*, de Octavio Paz. El primero abrevaba de la tendencia neobarroca que arrasaba con fuerza el campo poético latinoamericano; el segundo, contenía otra línea de estilo muy diferente, apostando toda su virtud a una especie de poética de lo sublime en línea directa con las ideas de Kant y Burke. Poco antes de la aparición de *Incurable*, David Huerta le envió el manuscrito a Octavio Paz como un presente, y este le respondería el correo con el libro *Árbol adentro*. ¿Qué significaba esto? Que indudablemente se jugaban estrategias de campo cultural: el poeta consagrado veía la continuación de la tradición en su hijo pródigo. Tan solo recuerdese que siete años atrás de ese episodio, Octavio Paz presentaba a David Huerta como el depositario de la nueva poesía mexicana, al calor de una librería universitaria repleta de detractores de ambos personajes. Para un mayor seguimiento de este momento de nuestra literatura corrobórese el ensayo de Alf Calderón (2010), “Octavio Paz: luz y sombra de la poesía mexicana”, y “Octavio Paz y David Huerta iniciaron el ciclo de lecturas poéticas *Encuentro de generaciones*”, en *Unomásuno* el 25 de enero de 1980.

placer y repulsión en una imagen, esto provoca emotividad o gusto en el lector a raíz de su misma naturaleza. Lo sublime no es engaño retórico o ilusión lingüística, es fruto de una maduración personal, artística y espiritual que moldea plenamente la identidad del autor: vida que comienza a destilarse en escritura (Sheridan, 2021).

Por consiguiente, se apreciará que este estudio no pretende ser una especie de cinta métrica capaz de diagnosticar una materialidad tangible. De hecho, nos hemos nutrido de las más diversas vertientes de análisis para comprender el hecho poético, adecuándonos a diferentes circunstancias. Si emprendemos una calibración del estilo como esta es con la intención de poner en claro una historia literaria. Tal como advertía Herbert Cysarz, el estilo “se convierte en la más profunda ciencia de las almas y en el más elocuente y rico documento del hombre” (1946, p. 93), en este sentido, el estilo es un modelo de vida: conciliación entre lo real e ideal. Este elemento literario es netamente abarcador porque está presente en todo ámbito de la experiencia humana y real, como el quehacer literario. Al calor de estas reflexiones, algunos psicólogos consideran al estilo incluso como un “organismo actuante” (Grey, 1969), y no se estaría cayendo en un error al tomar como certera esta opinión, ya que al final de la poesía de Octavio Paz se pueden apreciar una multiplicidad de motivos estéticos que representan diferentes aspectos sociales, históricos, psicológicos, ideológicos y hasta culturales de los que el poeta abrevó para dejar un testimonio lacerante de su vida en la tradición poética mexicana. Tal es la evolución de su estilo y sus búsquedas hacia lo estético que dejaron impreso un imaginario poético singular difícil de sacudirnos, cualidad que ha generado discordia y comunión entre todos los que pretenden acercarse a su obra para encontrar respuestas determinantes para nuestra tradición.

Capítulo II

Libertad bajo palabra, una lección de apropiación y estilo

La gestación de estilo en la poesía de Octavio Paz podría considerarse como un ejercicio de apropiaciones literarias, campo de poder y, por ende, riesgo en cuanto a toma de decisiones. En *Arte poética*, Jorge Luis Borges (2005) colocaba en la palestra de los estudios literarios la problemática de perseguir y alcanzar un estilo original para cualquier escritor incipiente. Tomando como ejemplo los famosos *Diálogos* de Platón, suponía que desde la escritura de este filósofo se establecía un paradigma fundamental de la esencia del estilo a modo de palimpsesto, puesto que en la voz de Platón siempre hallaba, por debajo de sus ideas, un eco del estilo de Sócrates. Borges reparaba que para que un novel escritor lograra adquirir un estilo propio o individual tenía que apoyarse, necesaria y fielmente, de la fuerza enunciativa de algún preceptor. De tal suerte, demostraba que Sócrates fungía no solo como un personaje más en aquellos *Diálogos*, sino como un modelo claro de estructura enunciativa que impulsaba la pluma de Platón. Con estas ideas, comencemos explicando cómo emerge la primera faz del estilo en un espacio tetradimensional.

La selección de las primeras lecturas, influencias, imitaciones o, al final de cuentas, apropiaciones de un escritor corresponden a una necesidad de acompañamiento. Siguiendo con Borges, mencionaba: “Y alguna vez intento imitar con mi voz sus voces para intentar pensar lo que ellos hubieran pensado. Siempre los tengo cerca” (2005, p. 23). Esta forma de adquisición de estilo no es propiamente un saqueo de formas que emprende como tarea inicial un escritor guiado por un aparente deseo o reflejo de influencia, ni siquiera puede tomarse esta actitud como un plagio de escrituras, sino que se trata de una adecuación y selección

inteligente de modelos preexistentes que catapultarán la incipiente obra en construcción, una intención de apropiación calculada e inherente en la formación inicial del artista. De igual manera, en la preceptiva del estilo de aquel histórico Libro IV de la *Retórica a Herenio*, Cicerón se interrogaba acerca de la apropiación a modo de imitación:

¿es que el propio prestigio de los antiguos no basta para hacer más aceptable su doctrina y sobre todo, para aumentar en los hombres el deseo de imitarlos? Antes bien, ofrecerles la esperanza de llegar a alcanzar por medio de la imitación las cualidades [...] acrecienta la ambición de los hombres y estimula su esfuerzo. (1997a, p. 219)

Adequar esta línea de pensamiento apropiacionista al poeta que estudiamos es fácil en cierto sentido, porque no es un secreto a voces: Octavio Paz tomó arriesgadamente de todos y en todas partes con tal de explorar con ánimo la tradición, de tal forma que Evodio Escalante advierte puntualmente que el poeta de Mixcoac: “saqueó, magulló y triunfó” (Escalante en Anaya et al., 2010, p. 125), aludiendo a la virtud literaria de este, aunque habría que matizar un poco el sentido de esa crítica. Por supuesto que apropiarse de modelos de ciertos preceptores le otorgó a Octavio Paz no solo arraigarse con fuerza en un campo artístico competitivo, sino buscar grietas para inventar y ensanchar ese *continuum* llamado tradición. Pareciera que en esto consiste el triunfo al que alude Escalante en la evolución artística de Paz, puesto que aquella cualidad de avidez intelectual para abordar e interrogar el concepto de tradición lo llevó a instaurarse con pasos firmes y en poco tiempo dentro de esta.

Por tanto, uno de los problemas fundamentales para identificar la primera ruta del estilo es: ¿a partir de qué momento y bajo qué circunstancias y limitantes empieza este proceso de apropiación a legitimarse? Es decir, en qué momento de la trama histórica de nuestras letras Octavio Paz aprovecha una oportunidad para hacer uso de apropiaciones

imprescindibles y, en un segundo instante, encumbrarse a través de estas como un abanderado o depositario de la nueva poesía mexicana. Ermilo Abreu Gómez, en *Discurso del estilo*, consideraba que emprender un análisis estructural así era crucial, ya que la reconstrucción del alma y sabor de una época también se imponía y esclarecía el carácter de la conformación de un estilo en un tiempo determinado “con sus giros, figuras, cadencias, usos y abusos de imágenes y palabras” (Abreu, 1963, p. 23). Perseguir la estela del estilo es ir tras la captación de muchos factores que atraviesan el valor de una obra⁵¹.

Por eso es preciso poner atención exactamente en la mitad del siglo XX, porque es ahí que la literatura mexicana atraviesa un territorio de incertidumbre, un vacío donde se gestará el nuevo rumbo de la tradición. Desde luego esto es aprovechado por la adquisición del poder simbólico de la figura de Octavio Paz con la publicación de la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) y el histórico *Laberinto de la soledad* (1950), libros que perfilan un nuevo carácter de la literatura y crítica en México. En este punto, cabe recordar que para Pierre Bourdieu: “el poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen” (2018, p. 66). Entonces, ¿cuáles factores son aquellos que construyen esta apropiación de estilo que asimila el poeta, logrando acaparar un sobresaliente poder simbólico en la poesía de la segunda mitad del siglo XX? Veamos cómo surte efecto esta especie de apropiación

⁵¹ *Discurso del estilo* fue pronunciado por Ermilo Abreu Gómez el 26 de abril de 1963. Este fue el documento de entrada del escritor yucateco a la Academia Mexicana de la Lengua. Es curioso este estudio puesto que Abreu Gómez, sin mencionarlo directamente, amolda su análisis a la teoría estructuralista, pensamiento central que empieza a despegar en las academias de todo el mundo. Con esto, es evidente que los estudios enfocados al análisis del estilo ya habían rebasado su etapa idealista tan emblemática con teóricos como Dámaso Alonso, Amado Alonso y la Escuela Alemana de Leo Spitzer.

que no pertenece solamente al campo literario, sino a procesos culturales dentro de una estructura de poder.

2.1 Efectismo poético: capital simbólico y apropiación de estilo

Al final de la primera mitad del siglo XX, la poesía en español sufre un episodio de convulsión y transformación. Neruda deshecha su veta romántica que catapultó sus primeros pasos; ahora apuesta hacia una poesía de corte social, en plena defensa y concordancia con el comunismo. Por otro lado, el ultraísmo de Borges está descontinuado; mientras que, al mismo tiempo, Girondo se reconstruye por medio de una revolución del lenguaje, una nueva dimensión expresiva infestada de jitanjáforas y giros verbales, completamente diferente a lo que presentó en 1932 con *Espantapájaros*. Del otro lado del continente, la producción de la Generación del 27, interrumpida por la Guerra Civil, intentaba deshacerse de la poesía pura y daba firmes pasos hacia una poética surrealista, influida claramente por los escritores franceses del momento. Y finalmente, en México, los Contemporáneos y sus epígonos estaban enfrascados en una poesía del pensamiento, crepuscular, una poesía de largo aliento con tonos metafísicos, tal como si se tratase de una continuación del modernismo⁵².

En medio de estas cavilaciones e intentos por sobreponer el rumbo de un estilo distinto en la tradición, Octavio Paz arma y construye, durante 1948 y 1949, lo que será un muestrario de sus intenciones poéticas más claras y precisas: *Libertad bajo palabra*. Esta recopilación de poemas es el primer vestigio de madurez artística de Paz, distinta a la que

⁵² Para tipificar este momento literario Octavio Paz acuña el término “poesía crepuscular mexicana” en el ensayo “Émula de la llama” (1942), en el cual hace un repaso minucioso a la poesía de los primeros años del Siglo XX: Díaz Mirón, Othón, Villaurrutia, González Martínez, Pellicer, Reyes, López Velarde, Gorostiza y Urbina. Al parecer, el poeta joven presentía en su estudio que la poesía mexicana se acercaba a un periodo de transformación, encabezado por la nueva generación de escritores mexicanos al lado de algunos poetas españoles exiliados en México (Santí, 1988).

intentó con la recopilación *A la orilla del mundo* en 1942. Así el poeta nos lo hace saber en la introducción al tomo 11 de sus *Obras completas*⁵³:

Pero mi verdadero primer libro fue un delgado volumen publicado en 1949: *Libertad bajo palabra* [...] Con *Libertad bajo palabra* se cerró un ciclo de mis tentativas poéticas y se abrió otro. Más bien dicho: otros. ¿Bifurcaciones de caminos poéticos o simplemente estaciones de un itinerario único? No lo sé. (Paz, 2010, p. 17)

Precisamente de 1942 a 1949 habían pasado siete largos años de silencio para el poeta. Pocos ensayos publicados asertivamente en ciertos vehículos editoriales del momento, con tal de ir gestando su primera gran tentativa de estilo que lo diferenciaría a sus contemporáneos: “Émula de la llama”, “Poesía y mitología” y, el ampliamente comentado, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, germen de lo que será años después *El arco y la lira*⁵⁴.

Para 1949 había quedado atrás su actividad como editor de revistas, y es sabido que esos años representaron un momento de angustia, ruptura y crisis moral: poco dinero y sostén económico, atrofia de escritura o quehacer poético y, por si fuera poco, problemas familiares como soga al cuello (Sheridan, 2004). No obstante, también es una década de aprendizaje. El poeta no escribe: aprende, absorbe las lecciones que le ha propinado su tradición y la lectura de los poetas norteamericanos y franceses, la poesía vanguardista. Ante tal panorama tan diverso y plural, intenta poner orden en su obra, adecuarse a una escritura genuina, con tal de

⁵³ Una declaración similar la recopiló Anthony Stanton en plena entrevista con Octavio Paz, el 18 de agosto de 1988. En esta, el poeta mexicano, a modo de recordar su consagración literaria, recordaría que *Libertad bajo palabra*: “Fue una colección que puede llamarse mi primer libro” (1989, p. 140).

⁵⁴ Hay que poner suma atención a cómo Octavio Paz va hilvanando la evolución de sus ideas estéticas en ensayos y libros fundamentales, porque en ellos va configurando lo que piensa del concepto de estilo. Así, *El arco y la lira* (1956) representa la continuación de “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), puesto que considera que: “Aquellas reflexiones [sobre al acto poético y el poema] fueron publicadas, bajo el título de *Poesía de soledad y poesía de comunión*, en el número cinco de la revista *El Hijo Pródigo*. Este libro [*El arco y la lira*] no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto” (Paz, 1956, p. 7).

que este mismo libro represente un parteaguas en la poesía mexicana y en su trayectoria como escritor.

Sin duda, si queremos hacer un primer corte de estilo en la poesía de Octavio Paz es en ese preciso momento. Por eso, Enrico Mario Santí afirmaba que *Libertad bajo palabra* era el libro de la formación poética de Octavio Paz, y no estaba equivocado, ya que en una carta fechada el 25 de noviembre de 1948 Paz le comenta a Alfonso Reyes:

Espero con mucho interés su juicio. Después de un año de copiar y ordenar los poemas –y de no sé cuántos de corregirlos casi sin tregua– me siento perplejo y no sé qué pensar de lo que he escrito. A veces, ni lo considero mío. No le importe ser duro conmigo, pues todo lo que he escrito hasta la fecha lo considero sólo como ejercicio y preparación. (Paz, 1999, p. 64)

Ante tal confesión podríamos afirmar dos ideas. Primero: la antología *A la orilla del mundo* de 1942 solamente figuró como una recopilación imprevista de textos publicados hasta entonces, sin intenciones de considerarlo como una propuesta de programa literario consolidado. Segundo: lo que intenta Octavio Paz al final de la primera mitad del siglo XX es ostentar un capital cultural simbólico, imitando y ordenando las ideas y motivos más fuertes que sobrevolaban el campo poético mundial, cumplir con esa “necesidad dudosa de ser alguien” de la que hablaría años después en el poema confesional *Pasado en claro*. Por tanto, *Libertad bajo palabra* es un catálogo de formas y escritura publicado para distinguirse del resto de su generación, a través del empuje y padrinazgo del numen de las letras mexicanas, Alfonso Reyes, con tal de conseguir una aprobación de peso.

Si previamente habíamos declarado que el estilo está condicionado no solo por las técnicas de escritura sino por las estrategias para llegar a una escritura propia o individual, esta es una de ellas. El mundo a finales de los cuarenta está en un proceso de reacomodo total con el periodo de posguerra; es evidente una evolución general de la sociedad y un recambio

de ideas. Por tanto, el arte también tendría que conllevar este elemento de ajuste, y al poeta no se le escaparía la oportunidad de acoplar ello en su obra. Hasta aquí podría decirse que las formas sociales son capaces de fijar formas literarias (Ermatinger, 1946). Por eso, el momento exacto de aparición de *Libertad bajo palabra* es el primer espacio dimensional de estilo profundo que podemos notar en la obra de Octavio Paz, ya que es una tentativa de identidad del poeta dentro de las grandes tribulaciones sociales que imperan en esos años. Veamos a detalle por qué.

El libro lo integran 74 poemas, cuyo centro operativo es una firme apropiación de escrituras de la época. Desde 1933 con la publicación de la plaquette *Luna silvestre* hasta 1949, Octavio Paz pasa por las voces de la poesía pura⁵⁵ (al fiel estilo de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez, *Cántico* de Jorge Guillén y la teoría estética de Paul Valéry), poesía de corte social⁵⁶, poesía neorromántica-barroca⁵⁷, un tenue roce con el coloquialismo, simultaneísmo estadounidense y hasta un dejo de surrealismo incipiente⁵⁸. Pues bien, estas mismas etapas están ejemplificadas y cohesionadas con sumo orden y rigor en cada una de las secciones que contiene *Libertad bajo palabra*: “A la orilla del mundo”, “Vigilias”, “Asueto”, “El girasol”, “Puerta condenada” e “Himno entre ruinas”.

⁵⁵ El acercamiento más minucioso de esta primera etapa es el estudio “La poesía de Octavio Paz en los Años Treinta”, de Klaus Müller-Bergh, publicado en la *Revista Iberoamericana*, número 74, en 1971. Posteriormente, Anthony Stanton (2001) retomará las ideas de este ensayo para catapultar su estudio *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*.

⁵⁶ Uno de los mejores análisis documentados de esta etapa está en *Octavio Paz en España, 1937*, de Danubio Torres Fierro (2009). Este es un estudio completo de entrevistas, ensayos, comentarios y poemas que dan cuenta de la actividad social del poeta en plena Guerra Civil Española.

⁵⁷ Jorge Cuesta fue quien notó este tono en la poesía inicial de Octavio Paz, precisamente en 1937, con la publicación de *Raíz del hombre*. Quizá esta crítica sea el primer acercamiento importante de las influencias de Octavio Paz y, al mismo tiempo, sería el primer golpe de autoridad y efectismo que tendrá su quehacer poético, puesto que era reseñado por una autoridad en el campo literario mexicano (*ZonaPaz*, 2020)

⁵⁸ Estas tres últimas características son advertidas por el mismo poeta mexicano en una conversación con Anthony Stanton (1988). Posteriormente esta conversación se publicaría en *Vuelta*, y para cualquier lector será más que evidente que lo que intenta demostrar Octavio Paz en dicha conversación es justificar su afiliación, linaje e inserción a la poesía más importante de la primera mitad del siglo XX.

Este muestrario de escrituras tan diferentes se debe a que Octavio Paz no proviene de una generación totalmente definida, con conceptos e ideales literarios completa y fuertemente establecidos, ya que la generación a la que pertenece es Taller, y hasta ahora la crítica todavía se empeña por resaltar las características centrales y definitivas de ese grupo de poetas y ensayistas nacidos en las primeras décadas del siglo XX (Santí, 1988). Es más, el grupo se diluyó rápidamente quedando como ejemplos aislados las figuras de Efraín Huerta y Octavio Paz, dos poetas totalmente diferentes en cuanto a producción poética⁵⁹. Por tanto, no luce impreciso señalar que la estrategia de Octavio Paz, ante una generación con rumbo incierto, es apropiarse de una multiplicidad de estrategias de sus preceptores, adecuar su escritura a los modelos y estructuras de poetas fuertes, en suma: mostrarse como un fiel depositario de la tradición inmediata que le precede y apabullar con esto a sus coetáneos.

Por otro lado, cabe recalcar que si existe una discrepancia entre la crítica por imponer un orden a los primeros tipos de escrituras de Octavio Paz, se debe a que se intenta combatir un *corpus* poético extenso. Tipificar aisladamente una ingente cantidad de intenciones, referencias, lecturas y vehículos expresivos que adquiere Octavio Paz de sus preceptores en poco menos de dos décadas de producción resulta confuso⁶⁰, puesto que las combinaciones de sentido que entrelaza en sus primeros pasos yacen en un libro definitivo como *Libertad bajo palabra*⁶¹. Es mejor abrir otras vías de interpretación, fijar otros límites de análisis del

⁵⁹ Ángel Gilberto Adame se volcó a la tarea de reconstruir la historia de esta generación en *Octavio Paz: El misterio de la vocación* (2015). Un par de años antes, los números 189 y 190 de *Tierra adentro* habían dado luz tentativamente a esta etapa generacional, incluyendo comentarios y ensayos de los miembros de la generación que se quedaron rezagados por el encumbramiento insólito de Octavio Paz.

⁶⁰ Anthony Stanton percibió ese error, ya que *Las primeras voces del poeta Octavio Paz* (2001) es depurado y corregido en *El río reflexivo* (2015), con tal de evidenciar una historia literaria mucho más compacta en cuanto a características, motivos y circunstancias de la escritura de Paz. Sin embargo, cabe recordar que dicho enfoque culmina solamente hasta la producción literaria de los años cincuenta, pues otra vez Stanton se topó con el conflicto de lidiar con una ingente cantidad de material poético.

⁶¹ Hasta aquella fecha han sido publicados seis poemarios de Octavio Paz, número bastante alto si lo comparamos a al ritmo de publicación de otros poetas de su generación. Además, realizar esta ordenación de

estilo con cierta autonomía: *Libertad bajo palabra* de 1949 debe ser probado como un punto inicial y evolutivo de estilo en el autor. En este el poeta marcha en hombros de gigantes, ya que las voces que proliferan en la poesía de la primera mitad del siglo XX están presentes ahí. Y cabría preguntarnos hasta este límite por qué a pesar de esta manera de apropiarse de formas ya repasadas y validadas en la tradición, Octavio Paz no se convierte también en un epígono de sus maestros, es decir, qué es lo que lo hace diferente al resto de los grandes escritores de aquel momento, si lo que está plasmando el poeta es un sistema de imitaciones de escritura de sus maestros. Volvemos a la relación epistolar que mantuvo Octavio Paz con Reyes para cavilar algunos atisbos. Comenta Reyes:

Mi muy querido Octavio: Con inmensa alegría he recibido el original de su *Libertad bajo palabra*. Con verdadero encanto he comenzado a leerlo. Creo que ha llegado usted a una gran plenitud y a una altura envidiable. Estoy entusiasmado y contento. (1999, p. 68)

Y en otra sección del diálogo epistolar Paz-Reyes⁶²: “[...] reciba usted un abrazo afectuoso, no sin oírme antes decir que *Libertad bajo palabra* cada vez me seduce más” (1999, p. 73). Es evidente el fuerte apoyo y convencimiento que el joven Paz recibe del gran referente de la poesía mexicana del momento. Sin este seguramente no habría alcanzado la vasta visibilidad que obtuvo en el campo cultural y poético en México. Esta estrategia es lo que lo singulariza desde su génesis como escritor y, al mismo tiempo, también representa aquello que Pierre Bourdieu (2017) ha llamado “poder simbólico”.

su poética sería una tarea inútil puesto que en 1975 Octavio Paz dicta seis conferencias en El Colegio de México, cuyo objetivo era trazar un mapa de influencias y lecturas que lo ayudaron a construirse como un referente importante en nuestras letras.

⁶² Para un seguimiento más detallado de este encumbramiento de Paz cabría dirigirnos exactamente a *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. Este libro fue el primer proyecto editorial serio que promovió y financió la extinta Fundación Octavio Paz, adjunto a la edición y recabación de datos y otros elementos de uno de los lectores más atentos de la obra del poeta mexicano como Anthony Stanton.

Además, al margen de la evolución de estilo de Octavio Paz, obsérvese que lo que intentaba Reyes era incluir una pieza que había dejado inconcluso su programa artístico: ser él mismo un bastión importante de la poesía mexicana. Es innegable el gran valor de Reyes a partir del legado de su obra ensayística, sin embargo, como poeta siempre estuvo rezagado al ritmo que le dictaba la poesía de la época. En cierto sentido, los poemas de Reyes se presentían desactualizados, a tal grado que Villaurrutia llegó a comentar con gran saña que: “No es Alfonso Reyes un gran poeta; no lo fue tampoco en sus años mejores [...] Su clasicismo carece de la inquietud romántica que requiere el artista moderno” (Villaurrutia comentado en Stanton, 1988, p. 249). Aventuramos una hipótesis: Reyes salda su deuda con la tradición poética proponiendo a Paz como continuador de dicha línea que no amplió él. Es un auténtico fenómeno psicológico y de prosapia literaria: el padre proyecta la obra del hijo pródigo, y este a su vez le agradece el gesto años después en un lugar particular de *El arco y la lira*, precisamente en las primeras páginas de “Advertencia”, en las cuales es notorio que la apropiación teórica de Reyes le propina a Paz una primera intención de estilo: orden y claridad⁶³:

Deseo, sin embargo, hacer una excepción y citar el nombre de Alfonso Reyes. Su estímulo ha sido doble: por una parte, su amistad y su ejemplo me han dado ánimo; por la otra, los libros que ha dedicado a temas afines al de estas páginas –*La experiencia literaria*, *El deslinde* y tantos ensayos inolvidables, dispersos en otras obras– me hicieron claro lo que me parecía oscuro, transparente lo opaco, fácil y bien ordenado lo selvático y enmarañado. En una palabra: me iluminaron” (Paz, 1956, pp. 7-8).

⁶³ Décadas después, Paz ampliaría la historia de esta prosapia literaria en el ensayo “El jinete del aire” (1988), considerando que la poesía de Reyes no luce inferior ni a López Velarde ni a Gabriela Mistral, figuras tutelares para la educación literaria del joven Paz. Cabe precisar también que en 1989, durante las grabaciones del episodio “Poesía moderna. Los fundadores” de la serie *México en la obra de Octavio Paz* llega a insistir que Reyes es una parte fundamental para la tradición literaria, a tal grado de colocarlo a la altura de José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Esto es algo inédito, puesto que, por lo general, la crítica sentencia con cierta ligereza que Tablada y Velarde son los únicos pilares con los que empieza a forjarse la tradición a inicios de siglo XX. Quizá dicha advertencia surja a partir de las evidentes diferencias literarias entre aquellos poetas: experimental y clasisista.

Ahora bien, en el anterior capítulo ya habíamos conceptualizado tenuemente en qué consiste el fenómeno de apropiación. Solo baste añadir que dicho término participa hoy en la gran polémica de la crítica literaria. Con el avance tecnológico y los nuevos modelos de ensamblaje de un texto, la apropiación se concibe dentro de la órbita experimental en la literatura actual, producto y ejercicio de extrañamiento o rarificación del lenguaje poético (Rivera Garza, 2013). Cien años después de que el dadaísmo echara a andar estas líneas pragmáticas, la apropiación vive un momento de lucidez bajo la pluma e imaginario de los artistas vanagloriados actualmente (Goldsmith, 2011). A raíz de la escritura conceptual estadounidense y el apropiacionismo electrónico de Kenneth Goldsmith, se ha llegado a pensar que esta manera de reciclaje textual o *cut-up* literario romperá definitivamente con el significado del derecho de autor de una obra. Ante ello, baste poner de ejemplo cómo la *flarf poetry* ha tomado un auge dentro de la escena poética, a tal grado que no solamente está presente en las páginas de una de las revistas con más influencia y peso, como *Poetry*, sino que su presencia ha infestado ampliamente los estudios de la academia estadounidense⁶⁴.

No obstante, la apropiación también puede ser vista como un resorte en pos de la consecución de un estilo. Durante el Renacimiento la imitación de modelos artísticos fue fundamental para el desarrollo de los escritores, ya que la apropiación se consideraba un ejercicio de imitación de los clásicos y no era concebida como una simple copia o plagio de formas precedentes, sino más bien como una tarea necesaria para la formación y educación

⁶⁴ Un parteaguas de la crítica hacia este tipo de literatura contemporánea es, sin duda, *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, de Jonathan Lethem. Su crítica parte de la ineficacia por sentir asombro en nuestra época, derivado en parte porque hoy todo nos parece familiar: no hay nada nuevo ya que todo ha sido dicho o pensado. Para Lethem (2007), la apropiación siempre ha sido un término clave en el desarrollo artístico, no se trata solo de un mero producto de nuestra época, puesto que no podemos hablar de una originalidad absoluta en ningún lapso de la historia literaria: la imitación, la cita, el disfraz sublimado de un estilo, la mimesis, etc., son una especie de condición *sine qua non* para cualquier acto creativo de un autor.

artística (Viñas Piquer, 2002). De esta forma, la recolección de motivos, estrategias retóricas y temas eran ligados a la erudición del escritor: mientras más elementos eran dominados e imitados, mucho más digna, consagrada y alta sería una obra. El filólogo español Fernando Lázaro Carreter (1980), llega a tipificar este movimiento de estilo bajo el nombre de “imitación compuesta”, que no es más que la tarea del escritor por escoger y seleccionar con suma inteligencia sus modelos a seguir:

Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso [...] conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «ut unum quiddam fiat ex multis». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien –responde Séneca–, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado. (Carreter, 1980, p. 6)

La misma fórmula la siguieron los humanistas, apoyándose de las doctrinas de estilo que habían aquilatado en sus preceptivas desde los clásicos como Quintiliano, Séneca, Cicerón y Horacio, hasta los medievales Dante, Petrarca, Cavalcanti y algunos poetas barrocos españoles. Por tanto, la apropiación ocupa un lugar central en los inicios de cualquier escritor y pareciera ser una constante en la historia literaria de los poetas fuertes. Las lecturas y copias de modelos preexistentes es lo que impulsará las propias intenciones de un estilo en formación.

No observemos este fenómeno apropiacionista desde la óptica del ensamblaje o *ready-made*, como considera la plástica y los recientes estudios de escritura creativa, sino como un movimiento estratégico en la incipiente madurez de un escritor: apropiación de intuiciones, técnicas y estrategias literarias que se funden en el tono primerizo de un escritor,

como si se tratase de la gestación de un autor que reclama un linaje artístico. Asimismo, tampoco hay que confundir este concepto con falsificación, simulación, collage, montaje, *sampling*, *scratch* u otro término proveniente de la jerga artística contemporánea (Yépez, 2002), pues la apropiación solo apunta a un ideal creativo bajo la mirada imaginativa e inteligente del novel escritor que selecciona a su conveniencia recursos puntuales de sus preceptores.

En este sentido, lo que resulta interesante de este proceso es visualizar exactamente qué es lo que se apropia o imita. Sería poco enriquecedor decir que aquello que subyace como palimpsesto en la obra del escritor en ciernes es la voz⁶⁵. Incluso resulta impreciso, ya que la crítica ha vaciado sus esfuerzos por colocar barreras semánticas en esos conceptos tan escurridizos. Más bien, la actitud apropiacionista, con miras a la consecución de una primera intención de estilo en Paz, recae primero en el factor de la *dispositio* y *elocutio*, es decir, debemos poner atención a que los primeros pasos de la apropiación no se dan en los terrenos de la *inventio*, del *daimon* o genio de un escritor en ciernes que configura un propio receptáculo de imágenes insólitas u originales.

Así, la consolidación de una obra depende en primer orden de los diseños retóricos imitados, manipulados, utilizados y apropiados con maestría por el escritor. Son la *dispositio*

⁶⁵ De hecho, aclaramos en el primer capítulo que hay algunos términos literarios que todavía lucen bastante sueltos e imprecisos en cuanto a una definición teórica. Podría señalarse que uno de estos conceptos es lo que nombramos “voz poética”, con tal de referirnos o, mejor dicho aproximarnos, a una entidad o impulso que depende estrictamente del circuito de la audición, aquello que prevalece de la materialidad del código lingüístico por la voluntad de un “hablante” individual o una cierta intención de un Yo que se cuela entre el código y el mensaje (Blasing, 2007, párr. 2). Bajo esta línea de pensamiento, la voz es un asunto lírico complejo, puesto que su construcción depende de un auditor que busca por medio de elementos retóricos erigir un Yo o sujeto ético en el poema. Para un mayor seguimiento de este fenómeno literario, recúrrase particularmente a los *Ensayos de poética* de Roman Jakobson que intentan descifrar la voz a través de una mirada estructuralista o, desde el campo de la semiótica, a Raúl Dorra (2000) en *Hablar de literatura* y María Isabel Filinich (1997) en *La voz y la mirada*.

y *elocutio* los soportes fundamentales donde se puede observar la pericia de la apropiación de estilo. Es más, podríamos recalcar que a cada época histórica le corresponden modos específicos de expresión, acomodamientos y estados programáticos de la *elocutio*. Helena Beristáin conceptualiza este precepto acercándolo a la primera faz del estilo que ostenta un autor:

En la tradición grecolatina, una de las cinco fases preparatorias del *discurso oratorio* es la tercera [*elocutio*]. A ella corresponde la expresión lingüística (“*verba*”) de los pensamientos (“*res*”) hallados en la “*inventio*” y combinados en la “*dispositio*” por el orador. Afecta a dos áreas de construcción del discurso: *a*) la de las *palabras* aisladas (“*verba singula*”) y *b*) la de las palabras relacionadas (“*verba coniuncta*”). Dentro de la “*elocutio*” se halla la *descripción* de los mecanismos de producción de los *tropos* y, en general, de todos los hechos de estilo. (2013, p. 165)

De esta manera, la apropiación como primera emergencia del estilo se despega de la teoría estructuralista y su propuesta de anclarla básicamente a una intertextualidad literaria (Riffaterre, 1971), puesto que la apropiación trabaja estrictamente bajo estrictos diseños retóricos y no en función de alusiones u otras formas de plagio o copia transtextual, como lo pensaba Gérard Genette, Julia Kristeva o Michael Riffaterre⁶⁶. La apropiación como inicio del estilo hay que pensarla desde una preceptiva retórica, puesto que es desde ese espacio estratégico que un Yo reclama un lenguaje discursivo propio, capaz de soportar sus elecciones: “Porque lo que individualiza no es lo que dice, sino las maneras particulares en que hace audible la forma, las ‘bellas necesidades’ del lenguaje” (Blasing, 2007, párr. 28).

⁶⁶ Quizá los esfuerzos teóricos más cercanos por establecer los límites de una apropiación de estructuras retóricas lo diseñaron Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (1971), en “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”. No obstante, estos estudios solo echaron raíces en el teatro y no en otros géneros literarios. A esta forma peculiar de hacerse de estructuras retóricas de modelos preexistentes se le llamó “diseminación-recolección”, justamente en *Seis calas en la expresión literaria española* de 1971.

Es justamente esta cualidad la que rebasa el modo programático de la *crisis de superproducción* de la crítica literaria, como llama Pozuelo Yvancos a la etapa que representaron los años sesenta y setenta del siglo pasado para la literatura: “En conclusión [...] la retórica es la base de la ontología en el sentido de ser el más concreto y preciso instrumento que puede ser usado en orden a mostrar que toda ontología positiva es una construcción ideológica” (2010, p. 166). Esto nos hace entender que el estilo comprende también la instauración de una posición ideológica por parte del autor o, dicho de otro modo, la retórica es una herramienta de estilo para implementar un modelo de pensamiento, capaz de imponerse incluso como un paradigma hegemónico para la tradición.

Regresando al estudio de nuestro autor, cabría visualizar dónde y en qué figuras recae ese eclecticismo de apropiaciones, o bajo qué movimientos, circunstancias o estrategias se cuele la presencia de los referentes más fuertes en la escritura inicial de Octavio Paz. Proponemos una ruta de apropiaciones de tres tutores que abastecen de inteligibilidad al primer cuadrante de estilo en Octavio Paz: Pablo Neruda, Luis Cernuda y T. S. Eliot. Es en ellos donde el primer lenguaje poético del mexicano se construye y reconstruye, se pliega y despliega, defendiendo sus propias pretensiones de una primera representación de estilo. Por ello, advertíamos inicialmente que era crucial ir suturando este análisis con su obra ensayística, porque en ella está expuesto y justificado su pensamiento poético, la subjetividad y naturaleza de un escritor en pleno quehacer y construcción estética. Empecemos por el caso de Neruda, como un efecto de apropiación de estilo.

2.2 Apropriación de Neruda: un modelo por evitar o superar

Los vasos comunicantes entre Octavio Paz y Pablo Neruda representan uno de los combates más feroces del siglo XX por imponer una identidad poética dominante en el campo literario. Debido a la importancia radical y el peso literario de estos dos autores dentro del canon, Saúl Yurkievich (1970) los ha nombrado como los fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Sin embargo, aún nos falta el libro exacto que revele con detalle cómo a través del diálogo, amistad, disputa y crítica de ideas entre estos dos personajes se va enriqueciendo al mismo tiempo nuestra tradición. Habrá que esperar por lo mientras que brote esa inquietud entre sus comentaristas o, quizá, a tener una perspectiva temporal más amplia para dimensionar el legado de sus enfrentamientos intelectuales. Mientras tanto, no resulta inútil dilucidar una tenue arista de este cruce de poetas, aquella lucha e imposición de estilos, apropiaciones e influencias que sostuvieron ambos en la literatura del siglo pasado.

Neruda conoce a Octavio Paz en 1937, gracias a la publicación de *Raíz del hombre*, tercer libro en la trayectoria del mexicano; mientras que Paz había leído con suma atención a Pablo Neruda años antes, formalmente en 1935, vía Rafael Alberti, quien le da a leer la edición por separado de los *Tres cantos materiales*, punta de lanza para lo que será la construcción temática de los primeros dos tomos de *Residencia en la tierra*⁶⁷. El triángulo formado por la comunicación y cofradía poética entre estos tres poetas será esencial para entender el panorama de aquella época, pues el quehacer literario de estos autores intenta

⁶⁷ Guillermo Sheridan subraya que en su juventud Paz leía con fruición la poesía de Neruda a inicios de los años treinta, en la Escuela Nacional Preparatoria. José Alvarado, amigo de Paz y miembro de la generación de la revista *Barandal*, recordará que entre aquellas clases en los recintos no solo se repasaban lecciones de Neruda sino también era imprescindible la obra poética de Borges (Sheridan, 2004). Con esto, poco a poco se van construyendo y leyendo entre sí aquellos poetas trascendentalistas y determinantes para el siglo XX que menciona Eduardo Milán (2004) en *Resistir*: Borges, Vallejo, Neruda, Lezama Lima y Paz.

romper con la autonomía del lenguaje poético, el predominio impecable de la forma, los cruces entre sonido-sentido, la despreocupación por la historia y el viraje de la experiencia humana hacia conceptualizaciones abstractas y eternas, elementos que había instaurado la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry a inicios del siglo pasado.

Neruda y Paz se conocen personalmente en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en 1937. El chileno nos ha dejado por escrito el único testimonio de aquel primer contacto entre ambos en *Confieso que he vivido*:

Entre noruegos, italianos, argentinos, llegó de México el poeta Octavio Paz, después de mil aventuras de viaje. En cierto modo me sentía orgulloso de haberlo traído. Había publicado un solo libro que yo había recibido hacía dos meses y que me pareció contener un germen verdadero. Entonces nadie lo conocía. (Neruda, 1976, p. 140)

Las últimas palabras son una estocada limpia al recuerdo que Neruda tiene de Paz, debido al recelo que existía ya entre ambos en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, también es curioso que, además de ser la única referencia que le dedica el chileno al mexicano en todos sus apuntes, exista una imprecisión de datos, ya que *Raíz del hombre* lo precedían *Luna silvestre* (1933) y *¡No pasarán!* (1936), publicaciones del párvulo poeta mexicano que no habían pasado seguramente por las manos de Neruda⁶⁸. Lo cierto de aquella sentencia nerudiana es que se conocieron en el verano de 1937 en París, y de aquel lugar emprendieron su viaje rumbo a Valencia, para internarse en pleno turbulencia de la Guerra Civil española⁶⁹.

⁶⁸ Cabe agregar que el tiraje del folleto *¡No pasarán!* fue importante en México, ya que se imprimieron poco más de 3 500 ejemplares, bajo el sello de la editorial Simbad, algo absolutamente peculiar e insólito para un escritor primerizo aún sin tantos reflectores (Stanton, 2009).

⁶⁹ Sobre la experiencia que dejó la Guerra Civil Española en el imaginario creativo y la conducta política de Octavio Paz se debe recurrir a los títulos: *El ogro filantrópico*, *Primeras Letras*, *Pequeña crónica de grandes días*, *Hombres en su siglo* y *otros ensayos* e *Itinerario*. En estos se conjuga tanto una perspectiva política de Paz como una colección de detalles que confirman una educación intelectual a partir de su estancia en dicho Congreso de 1937.

Con inusual frecuencia la relación de paternidad poética estuvo presente entre ellos: Neruda siempre se jactó de haber descubierto el talento del mexicano; mientras que Paz señalaba que luchó constantemente para no ser arrasado tanto por el influjo patriarcal de la poesía nerudiana como por la ideología y posición política del chileno⁷⁰. Sin embargo, es crucial poner la historia y sus personajes en el lugar que les corresponde. Quien descubrió realmente e impulsó la figura de Octavio Paz en esos años no fue Neruda sino Rafael Alberti, ya que fungía como uno de los organizadores centrales de aquellos congresos antifascistas y años antes había exaltado con gran ánimo la poesía de Octavio Paz, diferenciándola del resto de su generación⁷¹. Alberti había leído los primeros poemas de Paz en México por 1935, y no cabe duda que es él quien da a leer *Raíz del hombre* a Pablo Neruda. Definitivamente, Alberti siembra la amistad entre ambos, ya que el libro de Paz era una copia de la poética⁷² nerudiana, esa entrada a la materia y al misterio profundo que encierran los objetos, como lo llegó a apreciar María Zambrano. Con esto, podemos darnos una idea de la lucha de egos y rencillas que sostendrían a lo largo de su vida ambos escritores.

Sin embargo, a pesar de la importancia capital que significó Alberti para el encumbramiento de la obra de Octavio Paz, es la poesía del chileno la que impone su sello

⁷⁰ La crítica más intransigente que extiende Octavio Paz a Pablo Neruda está contenida en “Respuesta a un cónsul”, artículo que aparece el 15 de agosto de 1943, en *Letras de México*. A raíz del conflicto que había representado la autoexclusión de Neruda de la antología *Laurel*, fraguada por Juan Gil Albert, Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, no cesó el fuego crítico entre ambos escritores, a tal extremo de llegar a un enfrentamiento cara a cara, en plena fiesta de despedida que le tenían preparada a Pablo Neruda una vez que había cumplido con su cargo diplomático en México. En dicha ocasión, Paz tildó de “stalinista” a Neruda, y Neruda de “artepurista” a Paz. La recreación del episodio se encuentra incluida en el libro *Las palabras del árbol* de Elena Poniatowska (2009).

⁷¹ Ángel Gilberto Adame ha realizado con gran ahínco la reconstrucción histórica del primer cruce intelectual Alberti-Paz en México, en *El misterio de la vocación* (2015). Por su parte, también quedó sustentado el contacto entre ambos poetas de viva voz por Octavio Paz en entrevista con Julián Ríos, en *Solo a dos voces* (1999). Por último, Guillermo Sheridan (2021) se ha empeñado a descifrar correspondencias entre los primeros versos de la poesía de Paz con la obra de Alberti.

⁷² Hablamos de poética en términos de la preceptiva clásica, es decir, al modo de construcción técnica estrictamente literaria para crear poesía, atendiendo al metro y algunas formas expresivas que hacen patente el artificio poético (Navarro, 1956; Demetrio, 1979; Blasing, 2007).

quemante en la génesis de estilo del poeta de Mixcoac, y esto no solo se debe a que Pablo Neruda significaba un enorme magnetismo para cualquier escritor en las décadas de los años treinta y cuarenta (Benedetti, 1981), sino más bien la fama de Neruda representaba ese ideal que Octavio Paz había configurado y buscado en su primer ensayo de 1931, “Ética del artista”, escrito a los diecisiete años, en cuyas reflexiones intuye apropiarse de ese escritor insurrecto de estéticas antipuristas, comprometido con su momento histórico, destinado a rehacer la función social de la poesía como arma revolucionaria, en suma, aquel escritor que puede resolver la encrucijada entre optar por un arte de tesis o arte puro. Así pugnaba por ello un joven Octavio Paz:

Estas interrogaciones, que se han presentado a cien generaciones de artistas, las queremos relacionar con esa porción concreta del mundo que son los jóvenes de América. Y es que nunca han aparecido en forma más dramática estas preguntas como en este continente, en el que las responsabilidades se agravan por la ausencia de una tradición en la que sustentarse y que obligue a continuarla. (1988, p. 113)

Sentencias y disquisiciones inusuales para un escritor incipiente de diecisiete años, pero que si lo pensamos cautelosamente representan una peculiaridad del primer cuadrante del estilo que intentamos delimitar: Octavio Paz es de aquellos poetas que intentan trastocar la tradición, apropiársela, pensarla y cuestionarla, poetas altamente críticos cuya capacidad de análisis está encausada en ver la modernidad como negación de lo que le precede con tal de hacerse de un sitio en la literatura. Esta preocupación por la misma tradición y su continuidad en suelo americano, abandera la obra y figura de Pablo Neruda. Es él a quien se debe sujetar con firmes pasos la obra del joven poeta, porque el chileno representa esa ruptura

con el arte puro y su pasado inmediato, proceso que Paz no halló en la obra de los Contemporáneos u otro poeta mexicano de la época⁷³.

Con esto, la apropiación de Neruda le otorgaba a Octavio Paz no la preocupación por la calidad de sus primeros poemas, sino el sentido, la función y el linaje de los mismos. La primera etapa del estilo se ponía en marcha: el encuentro de un gran referente con el que se comparten ciertas afinades para, en un segundo momento, apropiarse y hacer suyas las preocupaciones literarias del mismo. En este sentido, apropiación no es influencia, es elección. En entrevista con Alfred Mac Adam, Octavio Paz llegó a recalcar aún más este apego: “Naturalmente la gran revelación de ese primer periodo de mi vida literaria fue la poesía de Pablo Neruda” (1992, p. 14). Y en otro momento precisa:

Y así, a pesar de mi rebeldía, desde el principio encontré que mis predecesores eran, en cierto modo, mis maestros. En América, Pablo Neruda. Cuando leí por primera vez a Neruda, me pareció que se abrió algo muy importante. No frente a mí, sino dentro de mí. (1992, p. 9)

Sus maestros más inmediatos son la élite de los Contemporáneos, pero su primer sacudimiento hondo con la poesía, sin duda, es la tutoría de Neruda. Por otro lado, es indudable que el primer gran ensayo vitoreado de Octavio Paz, puesto que es una tentativa

⁷³ Se dirá que mucho del primer aprendizaje poético de Octavio Paz depende de las lecciones de los Contemporáneos, especialmente de Pellicer, Villaurrutia o Gorostiza, sin embargo, Paz ha dejado en claro en diferentes ensayos y entrevistas que solo compartía ciertas afinidades con estos, más no un deslumbramiento o trastocamiento importante como el que le impuso la obra del tutor Neruda. Para ello habría que atender esa especie de confesión que Paz vierte en la revista *Vuelta* en 1993, donde a modo de homenaje apunta de su guía literario: “Dejamos de vernos por una temporada; después, se reanudó la amistad aunque no por mucho tiempo; un poco más tarde, como he contado en otra ocasión, rompimos definitivamente. Nuestras diferencias en materia política eran demasiado profundas. A mí me dolió la ruptura y tengo la debilidad de creer que a él también lo afectó. Así me lo dio a entender cuando, muchos años después, volvimos a vernos, en Londres, en 1967” (Paz, 1993, p. 8). De cualquier modo, si quisiéramos atisbar las lecciones de los Contemporáneos en la obra de Paz, tendríamos que mencionar que sus obras le enseñan una defensa de la libertad ante los grandes absolutos históricos. De hecho, el título de *Libertad bajo palabra* depende en demasía del comportamiento crítico de los Contemporáneos, puesto que en su literatura aprendieron a ejercer una libertad individual y moral de frente a un nacionalismo intransigente. Por último, Paz (2006a) ha mencionado que de ellos adquiere una conciencia y amor por la obra bien hecha, es decir, ese afán revisionista que nunca abandonó el apetito exigente del poeta.

poética en vías de una consolidación literaria, fue “Poesía de soledad y poesía de comunión” de 1943, ya que en este apuntalaba todas sus intenciones por el rescate de un humanismo urgente a través de la poesía. No obstante, las simientes de ese campo de ideas habían brotado cinco años antes en las reflexiones de Octavio Paz, justo en el texto que dedica al desciframiento de la poética nerudiana en “Pablo Neruda en el corazón”. Ese ensayo prolonga la lectura de sus primeros poemas de sobremanera, pues la temática de la poesía más importante del joven Octavio Paz está descrita, incluso, en el epígrafe de aquel ensayo, que no es más que una muestra del legado nerudiano. Apunta Paz:

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto arrebatado de amor y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. (1988, p. 143)

Octavio Paz se apropiaría de esos motivos literarios: poesía altamente sensorial y plástica, con suma atención al trabajo orfebre de cadenas metafóricas, además del predominio de un yo biográfico como sostén del poema de inicio a fin, mismo que se revela a través de la presencia de los cinco sentidos. Los terrenos de la apropiación de estilo quedarán aún más remarcados si seguimos atentamente las siguientes líneas de ese mismo ensayo⁷⁴: “A Pablo, llamado poéticamente Neruda [...] Y su anterior nostalgia, su sed, se convirtió, por obra de la poesía, por obra del fluido poético, en pan misterioso y esencial, en río original” (Paz, 1988, pp. 145-146).

⁷⁴ Hay que poner mucha atención a estas líneas porque una vez que Octavio Paz intenta superar y romper con el estilo nerudiano, a finales de los años cuarenta, escribirá en el poema “Seven P.M.”: “¿No dijo que era el Pan y que era el Vino? ¿No dijo que era el Agua? Cuerpos dorados como el pan dorado y el vino de labios morados y el agua, desnudez” (Paz, 1949, p. 110) . Estos versos son un nítido reclamo no solo a la decadencia del estilo de Neruda y su poesía rebosante de materias sacralizadas (Pan, Vino, Agua), sino que significan una remembranza a la traición del humanismo que representaba el poeta chileno al defender ciegamente la causa comunista y, de esta forma, contradecirse en lo que había escrito en el tercero de los *Tres cantos materiales*, “Estatuto del vino”.

Es fácil ver a un adepto al furor que le dicta la fuerza de la poesía de Neruda, cuyos topoi también emulará y apropiará el escritor mexicano como una ruta de formación y aprendizaje literario: la preponderancia de la sangre; la bravura del agua en sus distintas manifestaciones (ríos, espuma, mar, lluvia, torrente, etc.); elementos vegetales que se corporizan humanamente; la pasión emulada con desborde en llamas, relámpagos, fuego; el erotismo que expande sus posibilidades a través de la figura femenina como ventana a la eternidad, entre otros motivos estéticos. Todos esos temas forman redes isotópicas en *Libertad bajo palabra*, campos semánticos que, una vez terminada la amistad con Neruda, Paz pretende deshacerse de ellos para posicionarse en un lugar distinto en la tradición (O'Hara, 1992).

Al final de cuentas, Pablo Neruda era un modelo por evitar o superar para cualquier escritor de esos años (Benedetti, 1981). No obstante, lo atractivo en este primer momento de consecución de estilo es descifrar cuáles son esas intenciones de apropiación (estrategias, fórmulas, expresiones o técnicas) nerudianas con las que Octavio Paz fortalece su obra inicial, y que al final de cuentas, dentro de la última parte de *Libertad bajo palabra*, tiene que erradicarlas para sobreponerse al dictado patriarcal del escritor chileno. Por eso, siguiendo con nuestra exégesis, habría que enfocarnos ahora en las similitudes discursivas entre ambos escritores.

Volvemos al ensayo “Pablo Neruda en el corazón” porque es en este que Octavio Paz, sincera e inocentemente, recalca el apego que tendrá su poesía con la obra de Pablo Neruda por los años treinta, en términos de una Retórica General:

Las cosas del mundo le transmitieron su destino, su lenguaje, sus pasiones: fue la voz de la madera, la del apio, la del sexo humano, animal o vegetal [...] Había hecho algo más que aislar las cosas y buscar una relación entre ellas; es decir, había hecho algo

más que metáforas e imágenes: había hecho reales, verdaderas las metáforas: las había sometido a prueba del fuego, a la prueba del olvido. (Paz, 1988, p. 146)

Todo esto no era más que “poesía de comunión”, como la tipificó más adelante Paz en 1943, codificada bajo el registro del lenguaje nerudiano. Lo más sorprendente de aquella mención es lo parco del estudio que Octavio Paz le dedica a la poesía nerudiana para 1938, ya que es notorio que solo se apoya nuevamente de los mismos *Tres cantos materiales*, y no del conjunto total de *Residencia en la tierra*, ya publicado y bastante difundido para ese entonces. Sin embargo, lo que nos interesa de estas reflexiones es comprender cómo el joven escritor aprende el poder de aquellas “metáforas verdaderas”, es decir, cómo hace propios aquellos mecanismos de construcción de estilo de Neruda.

Es un lugar común advertir que la poesía de Pablo Neruda está presente en la obra de Octavio Paz mediante el encadenamiento de metáforas o en la asimilación del tono altamente lírico y surrealista⁷⁵. Más bien, la apropiación, a manera de lección de estilo, que anexa Paz a su obra, vía Pablo Neruda, radica en un trabajo minucioso en el nivel sintáctico del poema, esencialmente en las figuras de la detratio o supresión sintáctica⁷⁶ que, además de ligar consecutivamente un conjunto de metáforas u otras figuras semánticas, agiliza la velocidad del poema. Esta peculiaridad literaria es importante precizarla, puesto que uno de los más atentos lectores de Octavio Paz, como Anthony Stanton, llega a mencionar que lo único que

⁷⁵ Incluso estos prejuicios literarios caen constantemente en imprecisiones, puesto que si quisiéramos sostener que el legado de Neruda en Paz yace totalmente en la construcción de la imagen, contraargumentaríamos que la poesía de Carlos Pellicer y su ojo tan observador y lírico dota de una plasticidad más grande a la poesía no solo de Paz, sino de aquellas generaciones de escritores mexicanos de la primera mitad del siglo XX.

⁷⁶ Para Pozuelo Yvancos (2010) este campo de figuras trabaja en función de la sintaxis del poema, ya sea amplificándola o limitándola, según las intenciones enunciativas del autor. La detratio es una forma de ordenar el contenido versal del poema, a tal grado que se acoplan ordenadamente repeticiones sintácticas para alcanzar un ritmo peculiar y constante.

no podemos ver del legado nerudiano en la obra del mexicano es la variación de formas poéticas:

El gran despliegue nerudiano de formas poéticas –que van desde las más tradicionales (canciones y madrigales) hasta el verso libre, el versículo y el poema en prosa– no encuentra correspondencia en la obra primeriza de un poeta joven cuyos versos suelen emplear el endecasílabo solo o en combinación con heptasílabos, eneasílabos y algún que otro alejandrino. En este sentido, siempre será injusto comparar a un poeta maduro en plenos poderes con otro que apenas comienza. (2009b, párr. 16)

Esta es una observación precipitada, solo hay que prestar atención al empleo del soneto, la tercerilla, la canción y el nocturno incluidos en *Libertad bajo palabra*. Sin embargo, entiéndase que por esto no señalamos la equiparación de formas que tienen ambos autores, sino más bien queremos descifrar la inteligencia de construcción verbal bastante similar en ambos. Por tanto, puntualicemos: si hay algo fundamental que Octavio Paz supo apropiarse de Pablo Neruda fue la configuración de estructuras sintácticas similares, especialmente en aquel uso emblemático de la adiectio, aquella repetición constante de composiciones discursivas semejantes que ensanchan semánticamente la expresión verbal. Obsérvese cómo trabaja Neruda la anaforización en uno de sus poemas más ejemplares como “Walking Around”:

Sucede que me canso de ser hombre.
 Sucede que entro en las sastrerías y en los cines.
 [...]
 Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
 y mi pelo y mi sombra
 Sucede que me canso de ser hombre. (Neruda, 2003, p. 73)

Esta construcción sintáctica le permite atenuar la redundancia y armar una vasta isotopía a lo largo del poema que configura un tono pesimista repetido sin descanso. La adiectio es una forma de representar el hastío que le causa al personaje del poema su misma existencia. Este matiz repetitivo y rítmico lo llevaría a grandes alcances con el apoyo

exhaustivo del polisíndeton, a tal grado que resulta en ocasiones predecible y hasta cansino.

Obsérvese de qué modo lo trabaja Neruda en “Caballero solo”:

Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos
se unen como dos sábanas sepultándome,
y las horas después del almuerzo, en que los jóvenes estudiantes,
y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
y los animales fornican directamente,
y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
y los primos juegan extrañamente con sus primas. (2003, p. 50)

Es una enumeración caótica de elementos que se concatenan desafortadamente. Sin duda, se tratan de versos totalmente amplificados semánticamente por el recurso incensate del polisíndeton, pero, además, esta imbricación incesante propone vincular exactamente a individuos (“y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban”) con algunos insectos (“y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas”), con tal de señalar el detrimento de la condición humana. Es decir, estos nexos no solo generan una redundancia en las estrofas, sino que ligan intencionalmente estructuras con sentido. En “Agua sexual” esta técnica de enumeración desenfrenada alimenta la imagen sensorial, el juego de sentidos tan caro a la poesía de Neruda:

durmiendo con las manos en el corazón,
soñando con bandidos, con incendios,
veo barcos,
veo árboles de médula
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen,
veo frazadas y órganos y hoteles. (Neruda, 2003, p. 86)

Podemos apreciar que la estructura del verso, a manera que se va desarrollando una enumeración caótica, se alarga y reduce dramáticamente, efecto que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (1971) advertían que se trataba de una sintaxis tan variable que magnifica el sentido

del poema, pues resulta una técnica que mina el aspecto rítmico para construir una identidad del sujeto que respira entre los versos: sístole-diástole, respiración-exhalación. Henri Meschonnic alude a esto de la siguiente manera:

Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización de sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría del sujeto en el lenguaje. (2007, p. 71)

Estamos en presencia ya del estilo, porque las variaciones métricas, el ritmo y el principio organizacional del poema van configurando un “Yo intencional, propiamente un sujeto ético” (Blasing, 2007, párr. 12), individual y original que ocupa un cierto registro lingüístico para inaugurarse en el discurso. Nótese también estos efectos en “Entrada a la materia”, primera sección de los *Tres cantos materiales*:

Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos,
ante tu silenciosa multitud. (Neruda, 2003, p. 88)

La estructura sintáctica va disminuyendo porque así lo dictan las intenciones de un sujeto ético, dejando patente su marca a través de un Yo. La semántica del poema dicta que, ante un mundo derrotado, sacudido y disminuido por la guerra⁷⁷, solo queda una acústica que se apaga a los oídos de aquel Yo, por tanto, “si el ‘sujeto’ es un objeto verbal es, por sobre todo, sonidos, un evento acústico” (Blasing, 2007, párr. 11). Al mismo tiempo que pierde intensidad la fuerza expresiva, la estructura sintáctica de la estrofa minoriza también sus elementos. Poco a poco el poema se cierra y pareciera que va quedándose sin voz, se apaga. Con esto, es evidente que estamos ante un escritor cuyos poderes poéticos no solamente

⁷⁷ Recuérdese que estos poemas están enmarcados por el periodo de entreguerras de las primeras décadas del siglo XX. La mención tan particular de “espadas muertas” nos otorgan una idea más justa de dicho contexto mundial por el que se debate la existencia y experiencia del poeta.

recaen en la *inventio* sino en la *dispositio*⁷⁸ o estructura del verso, teniendo a su alcance las enumeraciones y otras figuras de acumulación retórica que trabajan a favor del significado del poema. Ahí es donde la poesía de Pablo Neruda posee un gran vigor enunciativo, porque en unos cuantos versos logra ligar, con agilidad y velocidad, un conjunto de figuras que construyen una impronta que golpea constantemente el ánimo de su lector: poesía efectista.

En la gran mayoría de los poemas presentes en *Libertad bajo palabra* también es evidente la ordenación y disposición adecuada del verso al estilo nerudiano, con la diferencia de que las imágenes no suelen alcanzar esas temperaturas altamente sensoriales al estilo del chileno. Sí, es un trabajo poético con suma atención a las enumeraciones y conjunciones pero con un déficit de la imagen en estado salvaje, bien lograda o efectista. Al parecer Octavio Paz todavía no sacudía de su poesía el trabajo de las formas que heredó de los modernistas y Contemporáneos, aquel tono tan sobrio y calculador más que patético. Por eso el impulso rítmico del poema lo confía al trabajo de las correlaciones sintácticas: su poesía es un quehacer intensivo en el paralelismo continuo⁷⁹.

Por tanto, si hacemos una lectura vertical o tabular de algunos poemas podemos observar cómo funciona esta característica constructiva en la obra del mexicano. Hablamos de analizar especialmente los emparejamientos o *couplings*, aquellas estructuras lingüísticas que Samuel R. Levin (1983) definió como “la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de

⁷⁸ Para Helena Beristáin (2013) la *dispositio*: “Consiste en la elección y ordenación adecuada (“*taxis*”) de las construcciones lingüísticas y las figuras de que el orador dispone [...] La “*dispositio*” corresponde al desarrollo de la *estructura* sintagmática del discurso. El orden elegido debe resultar favorable a los fines del mismo” (p. 158).

⁷⁹ La importancia del uso y orden sintáctico de los versos con conjunciones y verbos copulativos, Pere Gimferrer los analiza en “El testimonio de Octavio Paz” (1980). Sin embargo, dicha lección de estilo la descubre tardíamente a lo que aquí abordamos, puesto que muestra esas repercusiones lingüísticas en libros posteriores a *Libertad bajo palabra*, exactamente en *La estación violeta* y *Salamandra*.

posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes” (pp. 49-50). Esto no es más que observar el poema como una matriz de estructuras repetitivas que van rigiendo un orden jerárquico de elementos, a la par que construyen un patrón rítmico singular a través de su métrica, puesto que: “la sintaxis, que representa los datos gramaticales no menos vinculantes de un lenguaje, puede hacer el trabajo formal, como en paralelismos sintácticos y repeticiones. Pero es percibida como la intención de tener sentido” (Blasing, 2007, párr. 38). Por ejemplo, en “Nocturno” Octavio Paz va configurando una atmósfera invadida por la noche mediante bloques sintácticos repetitivos y ordenados de la siguiente manera:

La noche de ojos de caballo que tiemblan en la noche
 la noche de ojos de agua en el campo dormido,
 está en tus ojos de caballo que tiembla,
 está en tus ojos de agua secreta.

Ojos de agua de sombra,
 ojos de agua de pozo,
 ojos de agua de sueño. (1949, p. 86)

Tal como en Neruda, el poema se reduce y se amplifica a la voluntad del poeta. Este trabajo de los metataxas va tejiendo intenciones significativas, tan solo préstese atención al primer y tercer verso que repiten la frase adjetival “ojos de caballo que tiembla”, reflejando un desplazamiento metonímico y prosopopéyico a través de la correlación sintáctica de los versos, es decir, los ojos de una presencia corporizada son los mismos ojos de la noche⁸⁰. Lo mismo sucede con la estructura “ojos de agua” en el segundo y cuarto verso. Finalmente, en la segunda estrofa, el bloque de anáforas evidencia una isotopía por medio de las palabras

⁸⁰ Quizá no caigamos en un error al señalar que el personaje al que refiere el poema se trate de alguna de las figuras tutelares de Paz, su abuelo o padre. La atracción por la cifra que encierra los ojos abiertos en plena noche, aparece con persistencia en poemas de la sección de Vigilias en *Libertad bajo palabra*. De igual modo, el tema será explotado con ahínco en “Todos Santos Día de Muertos” en el *Laberinto de la soledad*.

“sombra”, “pozo”, “sueño”, únicos vocablos o frases adjetivales que cambian y apelan a la noción de estar en un estado onírico, esa caída a los misterios que cifra la noche⁸¹.

Como Neruda, el joven poeta sigue los mismos pasos en el uso exagerado del polisíndeton, con la diferencia de que esta estructura no le da a ganar ese juego sinestésico tan presente en la obra del chileno. Es más, las repeticiones dilatan y encabalgan la justa circunstancia que se quiere enunciar: un ciclo infinito de repeticiones. El poema pareciera que se llena de insensatez con esa cáscara fónica redundante. Propongamos como ejemplo “Ni el cielo ni la tierra”:

y las tumbas de piedras o palabras,
la Torre de Babel en comandita
y el cielo que bosteza
y el infierno mordiéndose la cola
y la resurrección
y el día de la vida perdurable,
el día sin crepúsculo,
el paraíso visceral del feto.

Creía en todo esto.
Hoy canto solo
a la orilla del llanto.
También el llanto sirve de almohada. (Paz, 1949, p. 16)

Es cierto que hay un sentido lúgubre imbricado en la constante coordinación de elementos, pero el poema no alcanza el poder imaginativo de Neruda, a pesar de que la

⁸¹ Esta manera de esconder símbolos y, al mismo tiempo, enunciar vetas románticas no caería del agrado de los críticos que pugnaban por una poesía más realista. En un estudio de Jesús Arellano, publicado en la Gaceta Cultural del diario *Nivel*, arremete contra Octavio Paz y estos mismos versos al calor de las siguientes ideas: “Claro que la poesía no debe, no puede cuando en realidad es, ser casera, pero sí debe circunscribirse a su realidad para dar a su localismo universalidad, y Octavio Paz no lo hace. Más aún, no le interesa, pues así como el anterior podemos transcribir cualquier texto de los más recientes y no encontramos en ellos nada” (Arellano, 2020, párr. 10). La nota es publicada el 25 de enero de 1963, y pareciera que son los inicios de una crítica adversa, constante y renuente, a aceptar aquellos tonos de imágenes surrealistas, procedentes del primer manifiesto de André Breton. No obstante, lo que nos parece oportuno rescatar de este momento de la obra paciana es la apropiación de formas, no de fondo que pudiera tomar su proyecto estético. En el siguiente capítulo se ahondará sobre la construcción de la imagen a través del pensamiento surrealista de André Breton.

temática del mismo persiga el pesimismo de aquel mundo desencajado del periodo de entreguerras. De igual modo, no hay una amplificación del verso como prevalece en la poesía de Neruda, puesto que pareciera que la retórica más que una aliada resulta ser un obstáculo (Sheridan, 2021). No obstante, si recurrimos de nueva cuenta al emparejamiento de estas estructuras recurrentes para encontrar otros significados en el poema, observaremos que los anteriores versos retratan un ciclo existencial presente en la sustantivación jerarquizada “tumbas, cielo, infierno, resurrección, día y paraíso”, emulando el recorrido de un sujeto que ha llegado a su fin y atraviesa por los misterios de la vida después de la muerte.

Tabla 1. *Couplings* en “Ni el cielo ni la tierra”.

Polisíndeton/Asíndeton	Sustantivo	Frase adjetival/Complementos
y	(las) tumbas	de piedras o palabras
y	(el) cielo	que bosteza
y	(el) infierno	mordiéndose la cola
y	(la) resurrección	
y	(el) día	de la vida perdurable
asíndeton	(el) día	sin crepúsculo
asíndeton	(el) paraíso	visceral del feto

Nota: esta manera ordenada y equilibrada de particionar el discurso poético también fue estudiada por Roman Jakobson (1977) en “‘Les chats’ de Charles Baudelaire”, fijando el título de aquellos patrones estructurales como “correspondencia vertical”, una forma isométrica de apreciar el andamiaje del recurso gramatical del poema.

Es decir, haciendo una lectura vertical del poema es que podemos ser concientes de que el trabajo de Octavio Paz en esta primera apropiación no recae en el cuidado de la imagen,

como la mayoría de los especialistas consideran, sino en el esmero de organizar el material lingüístico. Y con esto sería justo hasta aquí precisar que la diferencia esencial entre Neruda y Paz es aquello que constantemente recalcan sus más acérrimos críticos: la obra de Neruda atiende a una poesía embriagadora y exuberante del verbo en pleno estado salvaje, con firmes patrones visuales rápidamente efectivos; mientras que la poesía de Paz es más calculadora, no mejor imaginada, pero sí mejor construida: poesía apolínea que apuesta por un lenguaje más directo.

Esta manera de crear literatura se tornó en un sistema casi automático en la poesía de Paz, a tal grado de representar una voluntad de escritura independiente a las intenciones del mexicano. Dicho fenómeno tiene que ver directamente con la firma del poeta de la que habla Mutlu Konuk Blasing:

El poeta hace ciertas “elecciones” para dar forma a su texto. Estas elecciones no son todas necesariamente elecciones conscientes; operan sobre las experiencias y materiales subjetivos y lingüísticos regidos por el proceso primario de asociaciones libres y sustituciones de sentidos y sonidos. (2007, párr. 19)

Sin embargo, Paz tenía que negociar una salida de este automatismo con tal de no ser un epígono más de Neruda. Por tanto, hay una segunda fase de esta genealogía del estilo, una resistencia en donde el poeta joven lucha por deshacerse y apartarse de la apropiación que adecuó de su preceptor. Dicho desarraigo se convierte en una exigencia absoluta en los últimos poemas de *Libertad bajo palabra*, por los cuales desaparece todo rastro de aquella sacralización de la materia tan típica a la lengua de Neruda. En este punto, resulta bastante singular la exageración y persistencia del motivo lingüístico “forma” en diferentes circunstancias, tal como si se tratara de una estrategia enunciativa para deshacer toda comparación con el chileno, pues la forma es la antítesis de la pomposidad o verbosidad sin

refreno de Neruda⁸². En “La poesía” sigue firme la manera de representar la condición humana, pero ya hacia otros caminos metafísicos que impone la visión de una nueva forma:

No es el hombre criatura capaz de contenerte,
 avidez que sólo en la sed se sacia,
 llama que todos los labios consume,
 espíritu que no vive en ninguna forma. (Paz, 1949, p.12)

Se mantiene ese aspecto tan fascinante para hablarle directamente a la Poesía como si se tratara de una esencia materializada, sin embargo, dicha invocación solo puede emprenderse a través del dominio de la forma y no del canto lírico desbordante. El mismo mecanismo aparece en “El prisionero”, como si representara una avidez por salir de ese laberinto que le ha impuesto la voz de Neruda, del cual solamente es posible escapar a través del retoricismo de la enumeración caótica que puso de moda siglos atrás la poesía barroca:

Formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
 eternidades momentáneas,
 desmesuras: tu medida de hombre. (Paz, 1949, p. 20)

Tal parece como si fuera una fatalidad verbal cargar con el peso extenuante de la poesía de Neruda. Toda distancia con aquel universo metafórico solo puede traducirse en una literatura febril, sofocada por un mecanismo que siempre retorna a los mismos lugares. El único reducto de deshacer definitivamente el hechizo es por medio del dominio de la forma y no de la embriaguez del verso. En “El desconocido” pareciera que el sujeto ético lo entiende de ese modo e intenta poner un freno a esta apropiación a través de un esfuerzo intelectual.

⁸² En el número 202 de la revista *Vuelta*, Paz detalla profundamente aquella predilección por el concepto de forma acercándolo a la obra de Neruda, algo insólito para el ojo de los críticos: “En *Discurso de las liras* hay un sostenido sentimiento de la forma –estrofas de cuatro versos cada una– aliado a esa visión sonámbula del mundo que dio a su poesía, en esos años, una *gravedad*, que la distingue de todo lo que se escribía entonces” (Paz, 1993, p. 8). Para aquel entonces se conmemoraban veinte años del fallecimiento de Neruda y el poeta mexicano le destinaba, en breves líneas, algunos de los aspectos que los fascinaron desde joven del chileno: no la factura de su inspiración, sino su “sostenido sentimiento de la forma”.

Notamos como los versos se alargan llamativamente rompiendo con esa agilidad verbal tan típicamente Nerudiana:

Su pensamiento recorre siempre las mismas salas deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia. (Paz, 1949, pp. 22-23)

Se pierde en claridad pero, de a poco, se va desgastando ese peso gravitacional tan asfixiante de los registros nerudianos. Por supuesto que no se trata de derribar la estatua de Neruda, pero sí deshacerse de aquel paradigma extenuante de su poesía que ha dominado casi dos décadas la tradición latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. De aquella pasión y admiración inteligente solo quedaría la destrucción del aquel itinerario espiritual. En “Frente al mar” el encantamiento con Neruda se rompe llamativamente con una paradoja que alude de nueva cuenta a la forma, trayendo a colación uno de los temas preferidos del chileno: el agua y su corporización en plena agitación violenta, como si fuera una ola que se levanta, se quiebra y vuelve a armarse de forma diferente:

En un instante se esculpe
y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.
Su forma es su forma. (Paz, 1949, p. 77)

Sería redundante exponer todos los ejemplos que abundan en el poemario. Lo importante es visibilizar que en esta elucubración del estilo prevalece un diálogo interno del poeta con los arcanos que encierra el quehacer poético: un trabajo exhaustivo con la forma y no con el fondo. Si ha llegado a hacer aprehensible esta primera lección es gracias a la relación con la obra de Pablo Neruda, de la cual ha marcado una distancia para no ser arrasado por su potencia poética.

Para el año en que se publica *Libertad bajo palabra*, el distanciamiento entre Octavio Paz y Pablo Neruda era una lucha de oposiciones radicales. Sus diferencias eran visibles no

solo en sus posturas políticas sino también en sus posiciones artísticas: mientras que el chileno se enfrascaba en los vericuetos de una poesía social con tintes comunistas, Octavio Paz continuaba su carrera de apropiaciones con cierta admiración a los maestros del imaginismo norteamericano y los surrealistas franceses. Ambos poetas no abandonaron sus rencillas por mucho tiempo, asestándose golpes bajos en algunos diarios, entrevistas y hasta en ciertos poemas, a tal grado que es ampliamente conocido que en “Nuevo canto de amor a Stalingrado” Neruda llega a describir a Paz con un aire satírico:

Yo sé que el viejo joven transitorio
de pluma, como un cisne encuadrado,
desencuadrna su dolor notorio
por mi grito de amor a Stalingrado (Neruda, 2019, pp. 261-262)

A manera de mofa, el poeta chileno no quitaba el dedo del renglón y observaba a Octavio Paz no más que como un fiel seguidor de las formas antiguas y discontinuadas procedentes del modernismo, mediante la figura de un delicado cisne a lo Rubén Darío o Enrique González Martínez.

Por otro lado, Octavio Paz fue por otro camino al referirse a Neruda desde y en su poesía. Intentaría una última maniobra de desapropiación de los motivos y registros del chileno en la parte final de *Libertad bajo palabra*, por la cual consuma una respuesta a aquella alevosía de Neruda, una especie de quiebre con aquel linaje encarnado de su maestro. La sección de poemas lleva como título “Asueto”, selección nada extraña si lo que se propone Paz es tomar un descanso de aquella apropiación literaria tan férrea y sofocante. Pongamos atención a aquellos pequeños poemas casi en forma de aforismos:

Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.

[...]

La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión, sino piel del pensamiento.

[...]

La claridad del cristal transparente
no es claridad para mí suficiente:
el agua clara es el agua corriente. (Paz, 1945, p. 78)

¿Respuestas a ese “canto”, a esa garganta hinchada de retórica nerudiana, a ese estilo poético de materias sacralizadas y exuberancia natural? Quizá, porque es evidente que la predilección de Paz ya no es emular el código lingüístico o musicalidad nerudiana, sino instaurar una poesía calculada, bien pensada a través del dominio de la forma⁸³: “Los versos de Neruda no son versos inventados sino *oídos*. Para oírlos a nosotros mismos debemos, antes, oír las voces de la tradición” (Paz, 1997, p 18). Esa es su manera de desligarse literariamente, porque no hay otro camino para participar en el campo literario.

⁸³ Muchos años después, en una especie de homenaje a Neruda, Paz rescata un poema bastante singular de la obra del chileno, inédito en sus Obras Completas, puesto que solo se publicó en el número VI de *Taller*, en 1939. Paz no niega el gusto por aquel poema que alcanza registros similares a *Residencia en la tierra*. Suponemos que dicho agrado se originaba porque en el poema existe una persistencia del concepto de forma como una región exclusiva de sustancias sacralizadas:

Claramente la forma se desliza
hacia el cristal, hacia las blancas manos,
hacia la magnitud de los rosales
cuyas raíces esperan el mar.

La forma arde e su fuego de puñales
y dirige quemantes quemaduras
como estrella de puntas invencibles
o llave enrojecida con secretos. (Paz, 1993, p. 9)

Sin duda, era una última apropiación que Paz cifraba en el nuevo rumbo de su registro poético, después de la ruptura afectiva con Pablo Neruda en los años cuarenta.

Cabe mencionar que para 1943, fecha en que se publica el “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, Octavio Paz decidía imponer un silencio absoluto a su poesía que duraría seis años. Al parecer el conflicto con el chileno logró poner un *impasse* a la obra del mexicano. Recuérdese que se intentaba romper con un estilo que se internó fuertemente no solamente en México sino en la mayoría de escritores latinoamericanos de la misma generación. Los anteriores tres poemas pertenecen precisamente a ese momento turbulento de poca producción poética para Paz. Inmediatamente después vendría su salida de México y la llegada a Estados Unidos. Es decir, intentaría deshacerse del magnetismo que implicaba la poesía de Pablo Neruda a través del diálogo con otras tradiciones diferentes a la poesía en español. En este sentido, para 1971, en *Las peras del olmo*, Octavio Paz advertiría que: “cuando se llega al estilo, la literatura sustituye a la poesía” (1983a, p. 164). Un modo programático se había instaurado en él, de tal suerte que la apropiación nerudiana había llegado a ser un estilo impostado, apropiado. El siguiente paso era despegarse de él: desapropiarse. Hasta aquí podríamos pensar que en Octavio Paz la concepción e idea del estilo empieza a ser determinante, latente: el estilo es lo que petrifica a la poesía, la tarea del poeta es estar en constante movimiento estético, en plena búsqueda de formas y expresión⁸⁴.

Por último, para evaluar y sintetizar totalmente este fenómeno de apropiación, hay que ver esta rivalidad a través de los ojos de otro gran referente del momento como Borges. En aquellas memorias de Adolfo Bioy Casares, Borges discute el estilo de ambos poetas. El miércoles 5 de junio de 1963, le comenta a Bioy Casares:

Neruda cambia de estilo y de tono en un poema, sin darse cuenta. Es un bruto. Empieza bien el poema sobre Walt Whitman porque sin duda le quedó en el oído el

⁸⁴ Aunque en “Poesía de soledad, poesía de comunión” ya se advierten estas ideas, dicha lección de estilo quedará ampliamente sustentada en *El arco y la lira*, precisamente en las múltiples entradas a la palabra “estilo” que prevalecen en las primeras páginas de aquel estudio profundo de la poesía.

ritmo de versos de Whitman que está leyendo, pero después llega al disparate y de pronto se le llena de negros el poema, que se convierte en otro: en un poeta contra los Estados Unidos. (*Zona Paz*, 2020, párr. 10)

Para aquel entonces el estilo nerudiano estaba permeado por su ideología comunista: “Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,/ describí el luto y su metal morado,/ yo escribí sobre el cielo y la manzana,/ ahora escribo sobre Stalingrado” (Neruda, 2019, p. 261). Con esto, queda claro que el estilo no solo es influencia de las técnicas aprendidas de los predecesores, sino que al estilo lo atraviesan distintos factores de apropiación, como el aire histórico de una época, la psicología y el gusto por un autor, el sitio o lugar donde se escribe, las intuiciones de cierto tipo de escritura, etc. Por eso Harold Bloom (1973) reflexionaba en su teoría de la influencia que en el fenómeno poético está presente una suerte de dialéctica: un poeta está atravesado por una poesía interior, misma que se gesta con la cantidad de ejemplos de escritores que el poeta en ciernes quiere imitar o alcanzar y, de forma paralela, una poesía exterior que imprime todos los factores que determinan una voz en un lugar y tiempo específico, como el idioma, lo histórico, lo social, la geografía, etc., elementos claves que también señalaba Ermilo Abreu Gómez (1963) como condiciones básicas y especiales en la consecución de un estilo. El fenómeno de la apropiación es tan fuerte que se torna en una marca de credibilidad genérica:

El poeta hace ciertas “elecciones” para dar forma a su texto. Estas elecciones no son todas necesariamente elecciones conscientes; operan sobre las experiencias y materiales subjetivos y lingüísticos regidos por el proceso primario de asociaciones libres y sustituciones de sentidos y sonidos (Blasing, 2007, párr. 19)

Lo importante es saber jerarquizar estos elementos en el orden correcto, con tal de hacer notar cuál de estos factores tiene más peso en la arquitectura verbal de la obra de un escritor. Volvamos a aquel diálogo entre Borges y Bioy Casares a manera de conclusión. Comenta Casares: “Leemos poemas de Neruda y de Paz. Los de Paz, no libres de fealdades

y estupideces, parecen mejores. Borges: «En la ‘Oda a Lorca’, Neruda hacia el final habla de su melancolía de hombre varonil” (*ZonaPaz*, 2020, párr. 11). Ambos trataban de descifrar el estilo de cada poeta leyendo simultáneamente *Libertad bajo palabra* y *Residencia en la tierra*, mostrando sus respectivas deducciones. Cada lector siempre tendrá una última palabra qué decir en esta imposición de estilos. Lo cierto es que para Octavio Paz, Neruda representó siempre algo más que un ejemplo poético o un sumario de formas estéticas:

Yo recuerdo que, cuando era joven, conocí a una mujer admirable, Gabriela Mistral. Ella me dijo: «Me han dicho que usted escribe poesía. ¿Por qué no me trae uno de sus libros?» Yo acababa de publicar un pequeño libro y se me ocurrió llevárselo al día siguiente como obsequio. A los diez días la encontré. Muy amablemente había leído el libro [...] Pero me dijo: «Querido Octavio, está muy bien lo que usted escribe, pero usted no es telúrico, usted no es de América, usted es cosmopolita». Esto me produjo una desilusión terrible. Porque en aquella época ser «telúrico» era ser de la tierra. *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda. (1988, p. 48)

Ser o parecerse a Neruda significaba poseer un signo de identidad más allá de lo literario, una manera de afianzarse o apropiarse de la esencia real latinoamericana. Desde la mirada de Paz, casi a medio siglo de distancia de estas conflagraciones diría de Neruda: “lo admiraste, lo quisiste y lo combatiste. Fue tu enemigo más querido” (1993, p. 8). No hay mejor manera de retratar lo que representó Neruda en esa primera búsqueda de adecuaciones expresivas: apropiación, ruptura, reconciliación y admiración. Al final de cuentas, no se dispararía del todo el espectro de Neruda, pero al menos su exorcismo permitiría erigir la evolución de un estilo diferente en la poesía de Paz.

2.3 Apropriación de Cernuda: campo de poder e instante eterno

Es 1942, la Ciudad de México es un hervidero de intelectuales nacionales y extranjeros. Dos años atrás habían asesinado a Lev Trotski en Coyoacán y el campo intelectual se polarizaba ideológicamente. Neruda se ha marchado del país, no sin antes protagonizar en una fiesta de despedida uno de los grandes enconos literarios con Octavio Paz. Por otro lado, la revista *Taller* no da más, presa de sus propios errores y recelos daba un paso atrás en la lucha por forjar uno de nuestros últimos y más interesantes diálogos con los escritores españoles. El señalado de esta ruptura y caída estrepitosa era Paz, pues a su regreso de España promocionó a algunos exiliados para ocupar puestos claves en el desarrollo cultural de México, relegando y menospreciando el talento de los escritores mexicanos (Solana, 2014). Mientras tanto, la antología *Laurel va viento en popa*, a pesar de las notables ausencias de León Felipe, Miguel Hernández y Pablo Neruda. Por último, Jorge Cuesta, después de un intento de emasculación, se ha suicidado en un hospital de Tlalpan. La llama crítica de los Contemporáneos daba sus últimos fulgores en el relieve literario mexicano. Bajo este panorama de tribulaciones aparece *A la orilla del mundo*, antología que marcaría un antes y después de la obra paciana, puesto que significó dejar atrás un país, una voz y una retórica cansina o asfixiante, como el mismo Octavio Paz lo llegó a mencionar en múltiples ocasiones.

Indudablemente, el poeta mexicano sabe que su poesía hasta ese preciso momento es una mezcla de diversas voces que naufragaban en la escena poética del momento. Es más, *A la orilla del mundo* no recupera el orden cronológico de su obra, más bien es una exposición de motivos que se habían internado en su escritura y que a manera de expurgarlos los refracta en esa publicación. De aquellos poemas opina:

Me parecían deudores de una estética y una retórica que ya no eran mías. No es que estuviesen “mal dichos” sino demasiado “bien dichos”. Más exactamente: demasiado escritos [...] En fin, sentí que ese libro ya no me representaba, que su peso retórico era excesivo y que había dañado la autenticidad de los sentimientos. (Paz en Stanton, 1989, p. 1)

Se trata de poemas constantemente revisados, aumentados, corregidos y trasquilados por su mismo peso retórico. Por supuesto, el poeta aún no encuentra una individualidad, un estilo propio “auténtico de sentimientos”: siempre es una amalgama de otros. Pero hay un momento tentativo de quiebre justo ahí, en ese espejo que representó *A la orilla del mundo* en el cual Octavio Paz se veía reflejado como un sucesor de fórmulas retóricas, puristas y nerudianas, principalmente. Podría decirse que por vez primera acontece una conciencia de construcción de obra en el poeta. De su poesía salta una chispa de inquietud por desviarse tenuemente de aquella tradición que hace de los poetas nóveles acreedores de una identidad propia. Es más, podríamos afirmar aquí que en aquella poesía de Octavio Paz no hay radical ni exactamente una malinterpretación o desvío a la manera teórica de Bloom, más bien hay un encantamiento por la literatura de otro referente del momento que puede auxiliarlo en alcanzar una singularidad. Ese preciso trastocamiento y conciencia estética en la obra del mexicano es dictado bajo la lectura profunda la poesía de Luis Cernuda, a la que se abrazaría fuertemente apropiándose de sus recursos e ideas a partir de 1943.

Cernuda no es un influjo, es una dirección estética que muy pocos escritores toman con tanta autoridad y seriedad por aquella época. Para Octavio Paz, Cernuda es meridional porque en él encuentra no solo resoluciones a conflictos poéticos apabullantes, sino también halla en este un proyecto y despliegue de obra, ejemplar y propicio de emular con tal de alcanzar esa tan anhelada individualidad poética. Con la lectura de Luis Cernuda Paz comienza a gestar una de sus mayores conquistas: un libro de libros, un libro de esos bien

pensados, un muestrario poético que se despegaría de las voces de sus coetáneos, apostando todo a una poesía dialéctica, calibrada a través de un juego de contrarios complementarios: poesía de soledad y poesía de comunión, como lo llegó a plasmar en aquel paradigmático ensayo de 1943. No obstante, habría que decirlo con más autoridad, peso y originalidad: la apropiación que hace Paz de Cernuda se refleja radicalmente en la estrategia de publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949 –su segunda antología, a siete años de *A la orilla del mundo*– y, a su vez, en un elemento caro a la poesía de ambos: el instante eterno. Empecemos entonces a deshilvanar la maraña de esta apropiación.

Resulta indiscutible que *Libertad bajo palabra* sigue el mismo modelo de constitución creativa y estrategia de publicación de *La realidad y el deseo* de Cernuda, de 1936. Ambos son libros orgánicos que van madurando constantemente a través del revisionismo crítico de sus creadores. Son modificados, recortados y extendidos en diferentes ediciones, hasta plasmar estrategias fundamentales de estilo y lenguaje poético (Stanton, 1988). En Luis Cernuda, aquel trabajo de reunión de poemarios en un solo libro lo catapultó a ser un referente indiscutible de su generación; en Octavio Paz, seguir esta misma estrategia de reunión de poemas, lo llevó a consolidarse plenamente en un campo literario combativo a finales de los años cuarenta⁸⁵. No está de más constatar a profundidad en qué consiste entonces esta nueva e importante apropiación.

⁸⁵ En plena entrevista, Anthony Stanton debate con Octavio Paz señalándole que *Libertad bajo palabra* es un fiel modelo de *La realidad y el deseo*, a lo que contesta el poeta mexicano con el tono dialéctico y retóricamente escurridizo que siempre lo caracterizó: “Sí y no. Hay una diferencia esencial con el libro de Cernuda. En Cernuda la sucesión es puramente temporal, cronológica. Cernuda se limitó a ir añadiendo poema tras poema, libro tras libro, con mucha fidelidad a su crecimiento poético. En mi caso se trata más bien de una historia ideal. No refleja solamente mi evolución poética sino que también es un intento por representar las diferentes facetas de un espíritu” (1989, pp. 143-144). La advertencia que aquí muestra Octavio Paz es determinante en nuestro estudio, porque para este el estilo conlleva un dejo de negatividad, ya que es una marca que le quita peso y pureza ética al acto creativo. Por eso, más adelante, en *El arco y la lira*, Paz dirá que: “Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios” (1956, p. 17). Más

En primer orden, las similitudes entre ambos poetas son ampliamente notorias: los dos son figuras solitarias y diferentes a su generación, esto provoca que sus esfuerzos poéticos se vean disminuidos y soslayados en relación con los poetas canónicos de aquellos años; en ambos está arraigado con estrépito el concepto de soledad que provoca e impulsa una fuerza creativa única a nivel ensayístico y poético; tanto Paz como Cernuda son señalados negativamente por estar bastante influidos por dos referentes importantes de la época: Neruda y Guillén, respectivamente; por último, ambos están entre la espada y la pared por decidir qué camino seguir: una poesía pura o una poesía de compromiso, desencadenando sus predilecciones hacia el gusto por el surrealismo. Valdría también la pena reflexionar sobre esta última semejanza porque es la punta de lanza para emprender un estudio a detalle de esta apropiación tan singular⁸⁶.

En “Historial de un libro” Luis Cernuda (1974) nos acerca a lo que significó la publicación de *La realidad y el deseo* en 1936. Ante la imposibilidad de encontrar nuevos vehículos de publicación en aquella fecha, con angustia el poeta sevillano decide juntar todo

bien, lo que intenta justificar Octavio Paz es que en su obra no se puede hablar del manejo de un estilo fijo, sino de un crecimiento espiritual reflejado en la escritura poética: el estilo es una fuerza vitalista, un estímulo o empuje que hace que una obra esté en constante renovación. Señalar el estilo en Octavio Paz es ir a la par de lo que señaló en otro momento bajo el nombre de “tradicción de la ruptura” o “estética del cambio”, aquel movimiento siempre en marcha que renueva una escritura. En el siguiente capítulo se debatirá esta posición considerablemente crítica a la luz de las ideas de *El arco y la lira*.

⁸⁶ Desgraciadamente aún no se cuenta con la correspondencia publicada entre ambos poetas. Las cartas que envió Paz a Cernuda se sospecha que han sido destruidas. Para nutrir este lapso de la investigación, nos avocamos a ir tras de dicha relación en la Residencia de Estudiantes de Madrid, pero solo yacen vestigios bibliográficos y fotográficos y no un archivo epistolar catalogado de Cernuda. Este diálogo es fundamental porque, tal como advierte James Valender, es en ese sitio de la escritura de ambos que se puede notar la comunión de ideas, el apego y el peso significativo de influencias de los poetas. Por su parte, Sheridan (2021) dirá que la lectura de la comunicación epistolar es un acto voyeurista, pues en las cartas gravita un estado de desnudez de ideas, sentimientos y afectos de los involucrados en estas que pueden aumentar la lectura de las obras literarias. Sin embargo, el mismo Valender considera también que las cartas que envió Cernuda a Paz todavía podrían ser rescatadas y publicadas, una vez que termine el reacomodo del inventario del archivo del poeta mexicano que estaba en posesión de Marie-José Tramini y que, a la muerte de esta, pasó a manos del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México (Valender *comunicación personal* 2020).

su quehacer poético en un solo libro. Su apuesta fue lanzar una moneda al aire: mostrar una antología de todo lo que había escrito para ser reconocido en un campo cultural competitivo por los detonantes de la Generación del 27. Con ayuda de José Bergamín aceptó que se publicase este muestrario en la editorial de *Cruz y Raya*:

Después de *Perfil del Aire* sólo había alcanzado a publicar dos libritos más: *Donde habite el Olvido*, en 1934, y *El Joven Marino* en 1936. Ese no hallar ocasión de editar mis versos inéditos, enojos aunque me pareciera, no sólo me permitió espacio para reflexionar sobre mi trabajo y corregirlo, sino que me sugirió la posibilidad de reunirlos todo bajo el título general de *La Realidad y el Deseo*. (Cernuda, 1974, p. 195)

El éxito de esta estrategia de publicación fue rotundo. La moneda había caído con la cara a favor de Cernuda. A pesar de que su poesía había sido tildada anteriormente como desprovista de formas vanguardistas y encasillada a los estándares de lo clásico, *La realidad y el deseo* significaba no solo el primer ciclo del quehacer poético de Cernuda, sino que la construcción de esta obra mostraba una biografía espiritual del poeta, a tal grado que Federico García Lorca elogiaba su entrada triunfal al parnaso de la Generación del 27: “No me equivoco. No nos equivocamos. Saludemos con fe a Luis Cernuda. Saludemos a *La Realidad y el deseo* como uno de los mejores libros de poesía actual de España” (García Lorca en Cernuda, 2015, p. 29).

La publicación de *La realidad y el deseo* le había dado a ganar al poeta dos elementos cruciales para todo escritor: orden estético en su conjunto poético y campo de poder, gracias al espaldarazo otorgado por los referentes de la Generación del 27. Cabe recalcar y hacer hincapié que aquella antología, en su momento, fue un intento desesperado por participar en las relaciones sociales de la producción artística española, en esa génesis social del campo literario, como la llama Pierre Bourdieu. No obstante, desde esa angustia por resaltar entre sus contemporáneos se fueron descifrando las claves del estilo peculiar de un Cernuda que

provenía de las lecturas de Hölderlin, Bécquer y Juan Ramón Jiménez. Este último sería fundamental para constatar una construcción estética inteligentemente depurada. Cernuda le dedica un ensayo a Jiménez en el cual retrata aquella lección de su tutor:

Pero la labor posterior de depuración, para decirlo con una palabra cara al poeta, no trae sin embargo mucha más contención de la que ya en él existía previamente; aquilata tal o cual poema, pero no impide en su obra el constante y desigual correr de la inspiración, como si instintivamente quisiera rescatar lo fragmentario de su apariencia con la frecuencia misma [...] Y en realidad todo cuanto publica a partir de 1918 es, o parece más bien, selección antológica de obra inédita o ya publicada aunque entonces revisada. (Cernuda en *Taller*, 1982a, p. 217)

La misma estrategia aplica el pupilo español: el revisionismo, la depuración de obra, la constante construcción artística que siempre se está rehaciendo en una antología, etc., preceptos que constantemente estarían siendo tomados en cuenta en las cuatro ediciones de *La realidad y el deseo*. ¿No es esto lo que heredaría Octavio Paz precisamente a finales de los años cuarenta? *Libertad bajo palabra* más que innovar o ser un sitio de originalidad e identidad poética, es un intento por demostrar una historia literaria como si se tratase de un camino de evolución artística y, con ello, ocupar una posición simbólica dentro de un espacio literario en México a mitad del siglo XX. Octavio Paz apropia esta estrategia de Cernuda, la macera y envía una misiva el 25 de noviembre de 1948 al depositario del capital literario de la época, Alfonso Reyes:

Espero con mucho interés su juicio. Después de un año de copiar y ordenar los poemas –y de no sé cuántos de corregirlos casi sin tregua– me siento perplejo y no sé qué pensar de lo que he escrito. A veces, ni lo considero mío. No le importe ser duro conmigo, pues todo lo que he escrito hasta la fecha lo considero sólo como ejercicio y preparación. No sin cierta hipocresía me digo siempre que algún día –cuando tenga el tiempo que ahora me roban los trabajos oficinescos– podré entregarme por entero a la poesía. (Paz, 1999, pp. 65-66)

Al igual que Cernuda fue amparado por Lorca, Paz lo era por Reyes. No hay más, el quehacer poético crea todo un mundo significativo de relaciones y posicionamientos. Octavio Paz sabe que de ser aceptado ese manuscrito enviado a Alfonso Reyes, tendrá una repercusión positiva en el entramado del campo literario. La misma estratagema de Cernuda se pone en marcha. El joven escritor necesita ser validado por una alta autoridad si es que quiere ingresar al paraíso de los elegidos, porque al final de cuentas, como piensa Bourdieu en *Las reglas del arte*:

La escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social: existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas pertenecer a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto y que se recuerdan bajo forma de obligaciones, de deudas, resumiendo, de controles y de imposiciones. (2018, p. 56)

La escritura es también una forma de existir socialmente. Y aquí es inevitable pensar que a finales de los años cuarenta Paz no combate, y mucho menos luce presente, en el campo literario: es apabullado por la fama de Neruda, está entre Estados Unidos y Francia, publica poco y sus obligaciones diplomáticas lo absorben por completo (Sheridan, 2004). Es decir, el poeta no compite en ese campo de lucha y posición simbólica, puesto que su desempeño profesional era ajeno a la lid del panorama literario. Por eso, en una carta fechada en París el 24 de septiembre de 1948, Paz le confiesa a Reyes:

Además quisiera saber si, para que sean consideradas por el jurado que otorgará el Premio Nacional de Literatura el año que viene, las obras deberán presentarse editadas o basta con enviar los manuscritos. Desgraciadamente no tengo aquí en París el texto de la ley. Tampoco sé a quién deben enviarse los originales, ni cuándo expira el plazo de admisión. No tengo ninguna esperanza en obtener ese premio, pero deseo hacer acto de presencia, entre otras cosas para dar a entender que, aunque no publico, trabajo y existo. (Paz, 1999, p. 60)

Libertad bajo palabra, igual que lo fue *La realidad y el deseo*, es un intento esperanzador por hacerse de un espacio simbólico en un campo literario bastante estrecho y reservado. Ambos libros no solo se asemejan por incorporar motivos verbales similares, sino por ser llamadas de auxilio para ostentar algo de fama y prestigio dentro de la tradición a la que corresponden, aunque en el caso de Octavio Paz la estrategia de publicar una antología haya resultado mucho más benéfica que para Luis Cernuda, puesto que la recepción de aquel libro iba a ser bastante elogiada a nivel nacional e internacional. Octavio Paz lo reconoce así en entrevista con Anthony Stanton:

Hubo reacciones estimulantes: Gabriela Mistral y Enrique González Martínez me escribieron, Xavier Villaurrutia me envió uno de sus libros con una dedicatoria que todavía me conmueve: “A Octavio Paz, agradeciéndole el envío de su libro admirable, que no me he cansado de releer ni de recomendar y en el que encuentro la afirmación de otro gran poeta mexicano”. Bianco y otros amigos también me escribieron. Entre las notas que recuerdo con más cariño hubo una de Julio Cortázar, en la revista *Sur*. (1989, p. 16)

El poeta entraba con pasos firmes en ese círculo selecto de los mejores escritores latinoamericanos, y no lo hacía bajo la publicación de un libro en solitario o desde la adecuación de una poesía radicalmente vanguardista o nueva, más bien lo efectuaba por medio de la apropiación de una evolución poética y orientación personal que le trazó Cernuda. Sin embargo, faltaría demostrar que no solo hay una apropiación que Octavio Paz toma de Luis Cernuda. También, a la par de esta especie de imitación de estrategia de publicación y pertenencia de campo, hay un calco de la poética del sevillano que se cuela por la obra ensayística de Octavio Paz, obligándole a caer en una escritura totalmente diferente a lo que representó *A la orilla del mundo* en 1942.

Es bien sabido que el ensayo que marca todo un giro radical y estético en la obra de Octavio Paz es “Poesía de soledad y poesía de comunión” de 1943. Antes de este, los intentos

por forjar una poética individual estaban inmersos no solo en las reflexiones de “Vigilias: diario de un soñador”⁸⁷, sino también en esporádicos ensayos, como “Noticia de la poesía mexicana contemporánea” (1937), “Razón de ser” (1939) y “Émula de la llama” (1942), nítidos empeños por demostrar la emergencia de una nueva generación de escritores mexicanos que propugnaban con fuerza un recambio en el panorama literario. Sin embargo, ninguno de estos textos fue tan determinante como el publicado en 1943, sobre todo porque en este se acercaban los conceptos más hondos que marcarían el rumbo definitivo de la obra de Octavio Paz, y que el poeta tomaría sin más de las ideas de Luis Cernuda en relación con su quehacer poético. Obsérvese de qué manera.

En 1935, Luis Cernuda escribe una pequeña justificación de su ejercicio poético, algo completamente *sui generis* en su obra, ya que sus ensayos se perfilaban en dilucidar generalmente las estrategias poéticas de los maestros de la Generación del 27, tal como si quisiera descifrar en qué consiste el misterio de la poesía. En “Palabras antes de una lectura” remarcaría que el conflicto real y severo de la poesía es la lucha entre la realidad y el deseo, elementos que repercuten sin descanso, de principio a fin, en el despliegue de su obra:

[...] la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la «idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia». (Cernuda, 1974, p. 152)

⁸⁷ Se dirá que esta especie de diario no puede fungir como un texto que de fe de una evolución literaria del autor, sin embargo, considérese lo que Paz escribe en una carta fechada el 17 de agosto de 1935 a Elena Garro: “Yo pienso también hacer un diario. Tú comprende que no será necesario enseñarnoslos, porque ya nos conocemos bien. Pero un diario significa una preocupación de perfeccionamiento, el intento de contemplar y modelar un alma” (2021, p. 123). No hay duda, estos primeros ensayos nos dan una pista para entrever como se va gestando un estilo primerizo en algunos poemas del joven Paz, puesto que, como señalamos tanto en la introducción como en el primer capítulo, una de las posibilidades conceptuales del estilo es apreciarlo como un perfeccionamiento espiritual, a través de una reflexión íntima y propia que se vierte en escritura.

El poeta sabe que el objeto de la poesía es refractar esa mutabilidad de la realidad, captar la fugacidad de lo real es el deseo más intenso que persigue el acto poético. La misma inquietud por aprehender lo inefable de la realidad está presente al inicio de “Poesía de soledad y poesía de comunión”. Ocho años separan a ambos textos, tiempo suficiente para hacerse tenuemente de una madurez intelectual y hacer suya toda una serie de reflexiones originales del quehacer poético. Por tanto, Luis Cernuda abre un camino nuevo a las intenciones estéticas de Octavio Paz, después de lo que significó ese fuerte magnetismo de Neruda y aquellos escritores provenientes de una literatura comprometida. Así resumía esta nueva posición el joven poeta mexicano al comienzo de aquel ensayo de 1943:

Parece que es una verdad admitida por casi todos la relativa a la naturaleza inapresable de la realidad. La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve, nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y alimenta– es más rica y cambiante, más viva, que todas las ideas y sistemas que pretenden contenerla. (Paz, 1988, p. 291)

El poeta quiere fundirse con su objeto para siempre, pero aquel objeto es la realidad cambiante. Habría que establecer entonces una especie de fórmula que fijase el espectáculo transitorio de esta. Cernuda lo tiene claro, esa fijeza acontece a través de lo que llama *impulso*:

Cada día, cada minuto le asalta [al poeta] el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esta lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso de que brota nos parezca claro, en él hay mucho de misterioso. Lo más sencillo, lo más claro de este mundo tiene una raíz incógnita. (Cernuda, 1974, p. 154)

Octavio Paz sigue fielmente la luz de estas ideas y, a manera de calco o apropiación, hace que las palabras de Cernuda retumben en “Poesía de soledad y poesía de comunión” de la siguiente manera: “Nacida del mismo instinto que la religión, se nos aparece [la poesía] como una forma clandestina, ilegal, irregular, de la religión [...] En otras palabras: la religión

es una forma social y la poesía, un impulso individual” (1988, p. 295). Las últimas palabras son un calco del pensamiento del sevillano.

Asimismo, en el poema “El acorde”, presente en *Ocnos* (1942), Luis Cernuda explicaría más a fondo aquel impulso poético que provoca un estilo singular bajo la pluma del poeta. No obstante, quizá lo más interesante de toda esta concepción estética es que, desde ese preciso poema, ya se habla de algo que repercutió trascendentalmente tanto en Cernuda como en Paz: la poesía como un espacio donde acontece el “instante eterno”:

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder) y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. (Cernuda, 2007, p. 143)

Y en “Palabras antes de una lectura”, también Luis Cernuda ya había atisbado cuál era la esencia de esa fijeza del instante eterno:

La poesía fija a la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales [...] El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz, como la de Satán en la respuesta del teólogo musulmán a que aludía, llora enamorada la pérdida de lo que ama. (Cernuda, 1974, p. 155)

Es innegable que ese concepto tan caro a la obra de Octavio Paz es una apropiación directa, pues aquel precepto estético había sido pronunciado y revisado a conciencia por Luis Cernuda muchos años antes. Sin embargo, Paz depura la voz de su preceptor para reclamarlo como suyo y apropiárselo. Dueño pleno de una retórica inflada, en “Poesía de soledad y poesía de comunión” representaría ese instante absoluto como:

Fuerza, apetito que quiere ser, ser hasta el límite y más allá del límite de ser, hambre de eternidad y de espacio, sed que no retrocede ante la caída, antes bien busca palpar en su exceso vital, en su desgarramiento de sí, esa caída sin fin que le revela la inmovilidad y la muerte, el reino negro del olvido. (Paz, 1988, p. 296)

Hasta el elemento teológico no escapó del seguimiento entre ambos textos, pero al parecer Octavio Paz iba más lejos, ya que sujetándose de las palabras de Nietzsche definía más adelante en sus reflexiones exactamente aquella particularidad poética: “No la vida eterna, sino la eterna vivacidad, eso es lo que importa” (1988, p. 296). Es decir, lo que intenta el poema es plasmar con cuidado esos instantes de tiempo que luchan contra la efímera realidad, hasta encarnar la temporalidad en los terrenos de lo eterno. Hasta aquí es notorio que no hay un equívoco o una malinterpretación de un preceptor, sino todo lo contrario. Desde 1937, año en que Paz conocería a Cernuda personalmente en la imprenta de *Hora de España*, en Valencia, hay una especie de deslumbramiento que inspira la figura del poeta sevillano en el joven mexicano (Stanton, 1988). Esta alianza poética echaría raíces años más adelante, gracias al intercambio epistolar entre ambos, aunque como llega a mencionar James Valender (2009), dicha relación o educación literaria no fue recíproca, ya que solo se ejerció desde y hacia un sentido: Cernuda sobre Paz.

Por otro lado, los grandes estilos literarios requieren de una lectura profunda de las vicisitudes de una época. En un momento histórico donde el discurso científico inundaba las academias más prestigiosas del mundo, tanto Cernuda como Paz apostaban todo a una poesía poco ortodoxa, capaz de enaltecer lo sagrado en una época desgarrada por el impulso bélico y asesino. Sus intenciones estéticas estaban orientadas al desapego de la cruda realidad para percibir el carácter efímero de esta, o en otras palabras, capturar una visión instantánea del mundo y del hombre escindido de este.

Es preciso señalar también que, como se explicó en el primer capítulo de esta investigación, un espacio dimensional del estilo lo determina todo el aire intelectual de un

momento exacto de la vida. Aquellos discursos que problematizan la realidad pensándola como un *collage* de instantes simultáneos, no pertenecía estricta y originalmente al discurso poético sino al científico e, incluso, filosófico. Octavio Paz lo sabía pero lo mencionaba escasamente y sin referentes de por medio en “Poesía de soledad y poesía de comunión”⁸⁸:

La verdad del físico sobre la materia es una verdad convencional: primero, porque reduce las cualidades del objeto a lo físico, no tanto para reconocer la materia en lo que es verdaderamente cuanto para expresarla, aislándola en una artificial pureza, y así, utilizarla. El hombre al enfrentarse con la realidad, la sojuzga, la mutila y la somete a un orden de lenguaje, que no es el orden de la naturaleza –si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden– sino el del pensamiento. (Paz, 1988, p. 291)

Sin duda, las teorías en el campo de la física resonaban en el discurso poético. Veinte años atrás, Einstein había sacudido y revolucionado todo el pensamiento universal con aquellas tesis que demostraban la curvatura del espacio y la instauración de la noción espacio-tiempo. El mundo se revolucionó a pasos agigantados. La evolución de la ciencia daba un golpe en la mesa a inicios del siglo XX, desestabilizando los supuestos científicos que habían construido el conocimiento humano hasta ese entonces, puesto que la teoría de la relatividad destrozaba la concepción de una duración única, horizontal y ordenada del tiempo (Sánchez, 2015).

Estas mismas ideas que demostraban la constitución de un tiempo gravitacional, también estarían presentes en los conceptos de duración y simultaneidad del filósofo Henri Bergson, fiel seguidor de las ideas de Einstein. Precisamente en *Duración y simultaneidad* (2004) así lo hace notar, aludiendo que el físico alemán es el continuador de las ideas del

⁸⁸ En las charlas que Octavio Paz grabó para Televisa, *Conversaciones con Octavio Paz*, recordaría una de las verdades más importantes que le propinó su mentor Jorge Cuesta por aquellos años: “la primera mitad del siglo XX ha sido el siglo de la Física, el dominio de los hombres sobre la naturaleza” (Paz en ELEM, 2018). Es por esta circunstancia que no resulta extraño toparse con referencias provenientes del campo de las ciencias exactas en algunos ensayos del joven Paz, pues este sigue constantemente las reflexiones de Jorge Cuesta al considerarlo como “el gran temperamento filosófico del momento”.

racionalismo de Descartes. Sin embargo, lo que realmente valdría la pena rescatar de este cruce de reflexiones entre distintas disciplinas, es el concepto de Bergson que entra en relación con las ideas poéticas de la consagración del instante: la *durée*. Hablar de lo que representa el tiempo no es más que hablar de la simultaneidad de eventos que se dan en él, esto es lo que atomiza la constitución de la realidad en un sinfín de instantes que la atraviesan o interpenetran, hasta devolvernos una imagen homogénea que conlleva momentos específicos interiores. La duración puede ser racionalizada o calculada, según Bergson:

L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace. (Bergson en Cherniavsky, 2005, p. 22)

Sin más, se rompía con la imagen de un tiempo único y lineal. El espacio ahora se concebía a través de lapsos indefinidos, a tal grado que la cifra de la duración no era sino el número de todos esos instantes manifestados en un solo bloque o lapso temporal.

Resulta evidente que ambos poetas están incorporando el ritmo intelectual de la época a su quehacer poético, pues para Cernuda y Paz la imagen completa del mundo, su espacio, solo puede ser percibida e interiorizada si es que la capacidad del poeta logra rescatar, entre esa infinidad vasta de instantes, un momento exacto, una refracción del flujo temporal incesante. El tiempo está lleno de materia sensorial, a la espera de que la capacidad lingüística del poeta pueda hacerlo aprehensible. Luis Cernuda (2015) diría que la poesía fija a la belleza efímera, pero esto es un lugar común dentro del discurso poético. Más bien ese tiempo único es el punto de unión entre la realidad y el deseo, aquellas esencias separadas que sostienen lo poético. Incluso, el poeta sevillano construiría mejor sus especulaciones al sustentar que

aquella noción temporal, efímera en apariencia, se daba gracias a un ritmo, al que nombró “acorde” en *Ocnos*:

Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias, a él, uno con el mundo, eres el mundo. Palabra que pudiera designarle no hay en nuestra lengua: Gemüüt: unidad de sentimiento y consciencia; ser, existir, puramente y sin confusión. Como dijo alguien que acaso sintió algo equivalente, a lo divino, como tú a lo humano, mucho va de estar a estar. Mucho también de existir a existir. Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde. (Cernuda, 2007, pp. 143-144)

El acorde y la consagración del instante no se pueden dar sin ese grado total de consciencia vigilante, momento de interiorización en soledad, elemento nítido en la obra poética de Cernuda. Esta misma idea del poeta estaba enunciada bajo términos parecidos en Bergson, quien advertía que la metáfora predilecta para expresar la *durée* es la de una melodía, llena de ritmos y acordes distintos, unos tras otros, que conforman toda una pieza musical. Aquella pieza musical era el tiempo, mientras que los cambios de ritmo y acordes eran los instantes y el carácter heterogéneo del mismo tiempo (Bergson, 2004).

Se dirá entonces que precisamente lo que configura Luis Cernuda es una literatura de la realidad del instante, y que esto fue recuperado, apropiado y ahondado también bajo la pluma de Octavio Paz. Por eso ambos poetas defienden que uno de los *leitmotiv* de la poesía es la fijeza de lo absoluto, pero cada uno la construye bajo sus propios intereses. Por su parte, Paz apunta que:

Un orden que crea sus propias leyes y su propia realidad: el poema. Por eso ha podido decir un crítico francés que “en tanto que el poeta tiende a la palabra, el místico tiende al silencio”. Esta diversidad de direcciones distingue, al fin, la experiencia mística de la expresión poética. La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él. (1988, p. 295)

Ese absoluto es el instante eterno o la eterna vivacidad. Para Octavio Paz, el poema es una especie de encantamiento que procura, por medio del lenguaje, detener el discurrir

temporal, aquel absoluto compuesto de instantes dinamizados. Esta misma reflexión metafísica fue madurando en el poeta hasta la escritura de *El arco y la lira*, en donde llega a apreciar aquel momento de lucidez y parálisis del vértigo temporal:

En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa [...] Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. (Paz, 1956, p. 25)

Todos estos discursos que sustentaban la idea novísima del tiempo desde la óptica de la filosofía, fueron relevantes en todo el pensamiento intelectual de la primera mitad del siglo XX. No solo Bergson era el pionero en comentar una especie de realidad absoluta y psicológica del tiempo, a su lado desfilaban también los comentarios de Husserl y Lévinas, quienes desde la fenomenología construían los cimientos de lo que después se conocería como otredad, ese desdoblamiento del yo tan característico en la escritura de Octavio Paz.

Sin embargo, aunado a todo esto, también hay un referente fundamental para reconstruir totalmente la importancia central de la temporalidad en el panorama poético e intelectual de aquellos años: Gaston Bachelard. En 1931, este filósofo lanza una crítica acérrima a la concepción del tiempo y al concepto de la *durée* de Henri Bergson, por medio del libro *L'intuition de l'instant*, oponiéndose radicalmente a su coetáneo al admitir que la realidad no está representada bajo el bloque homogéneo de la duración, más bien el tiempo se explica a través de la realidad del instante.

Para Bachelard, la duración era un concepto que no tenía fuerza directa si no se comprendía a través de los instantes aislados de la realidad, elementos claves que proponen siempre un cambio continuo en el flujo temporal: “el instante se muestra capaz de precisión

y de objetividad, y nosotros sentimos en él la marca de la fijeza y de lo absoluto” (2018, p. 29). Se trataba de un movimiento inductivo del análisis de la temporalidad, opuesto a lo que pensó Bergson, ya que Bachelard se inclinaba por una filosofía de la consagración del instante que entraba en diálogo directo con el arte, puesto que en una época de constantes cambios y movimientos artísticos, la revolución del instante era percibida como un elemento crucial que provocaba la evolución en cualquier campo del pensamiento humano. Ahí yace entonces el último hilo intelectual que ligaba todo el discurso científico a la producción artística, incluyendo ambas ópticas en una especie de semiósfera: el tiempo era la dimensión fundamental de todo campo de conocimiento humano.

Ahora bien, aunque Octavio Paz había abordado la problemática del tiempo y sus instantes desde 1943 con la lectura de Luis Cernuda, principalmente, y otros referentes ajenos al discurso poético, cabe señalar que también llegó a las concepciones teóricas de Bachelard por medio de Jorge Cuesta. En *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Paz reconstruye todo un anecdotario de los Contemporáneos, en el cual deja entrever el acercamiento y la importancia del pensamiento de este filósofo francés en su obra:

Agregaré que los Contemporáneos –con la excepción de Ramos– sólo tuvieron un conocimiento tangencial de la fenomenología y del existencialismo. No quiero decir que ignorasen a Husserl o a Heidegger: todos ellos eran lectores atentos de *Revista de Occidente* y de sus publicaciones. Pero su relación con la fenomenología fue más bien lejana y, sobre todo, tardía. No fue una lectura formativa, como son las de juventud. Aunque Cuesta escribió una nota sobre Scheler y en sus artículos figuran una o dos veces los nombres de Husserl y Heidegger, sus verdaderas admiraciones eran otras: Valéry, Benda, Bachelard (fue el primero que me habló, en 1939, de este último). (Paz, 2003, p. 69)

Es verdad, Bachelard es recuperado por las inquietudes filosóficas y el cosmopolitismo tan remarcado de los Contemporáneos, pero el influjo del filósofo francés también asolaba por los números de la *Revista de Occidente*, semillero de los poetas

españoles que vendrían a México exiliados por la Guerra Civil. Incluso, Octavio Paz llega a mencionar lo que representó no solo Bachelard, sino Bergson para uno de los maestros fundamentales de aquellos poetas españoles jóvenes de la época:

Al hablar de la crítica como sustento de la creación literaria me refiero, en primer término, al pensamiento filosófico, científico y económico de nuestros días. ¿Qué habría sido del surrealismo sin el psicoanálisis, qué habría escrito Machado sin Bergson y Heidegger? A veces podemos deplorar esas influencias [...] No importa: con esas ideologías sumarias esos poetas han escrito poemas de rara intensidad. (2006a, p. 68)

Indudablemente, la filosofía de la consagración del instante y el tiempo también atravesó a la Generación del 27, vía Machado e incluso Juan Ramón Jiménez. Cernuda tuvo que pasar también por aquellos comentarios y discusiones en torno a este tópico, puesto que su generación no solo estuvo exenta de la voz de estos dos maestros españoles, sino que también por todos los poetas contemporáneos que transitaban por la influencia de la filosofía y poesía francesa de las primeras décadas del siglo XX.

A todo esto, por si fuera poco, aquel mismo año de 1939 en el cual Octavio Paz descubre a Bachelard, este último vuelve a poner en claro su teoría del instante, por medio de la publicación de “Instante poético e instante metafísico”. En esencia, este ensayo prolonga la separación absoluta y definitiva de Bachelard con Bergson. Para Bergson, la duración prescinde por completo del lenguaje como el medio capaz de captación del instante; mientras que para Bachelard, la poesía es el único recurso para apresar ese momento exacto, el instante donde la verdadera realidad se desprende de la continuidad temporal:

Así, en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa [...] mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical [...] El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las

simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica. (Bachelard, 2018, p. 94)

Aquellos conceptos de un tiempo vertical y horizontal, Octavio Paz también los tomaría y los incorporaría a su discurso ensayístico en *El laberinto de la soledad* (1950) y *Los hijos del limo* (1974), lugares donde constantemente se señala la diferencia entre historia y mito a través de esos ejes temporales. Siguiendo con la teoría de Bachelard, es también en esa construcción del instante pleno donde el sujeto alcanza su individualidad, su total identidad, puesto que en ese tiempo hay un desdoblamiento en pos de la conquista de su unidad. El poeta rompe el bloque de la duración, de la continuidad, para instalarse en un instante desencadenado:

En esencia, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos. En el instante apasionado del poeta hay siempre un poco de razón; en la recusación razonada queda siempre un poco de pasión. Las antítesis sucesivas gustan al poeta. Mas para el encanto, para el éxtasis, es preciso que las antítesis se contraigan en ambivalencia. Entonces surge el instante poético. (Bachelard, 2018, p. 94)

Pareciera que cada atisbo del francés, respecto al fenómeno poético, es incorporado tanto en el estilo de Cernuda como en el de Paz. Lo que recalca Bachelard no es más que un reflejo de la dialéctica impuesta por ambos poetas en su escritura: en Cernuda, la realidad y el deseo; en Paz, soledad y comunión. En esos movimientos de antítesis y síntesis el instante se suspende, alcanza su verticalidad porque las fronteras semánticas llegan a borrarse mediante una correspondencia: contrarios complementarios. Para que surja el instante eterno es necesario que esos conceptos opuestos se complementen, que aquella dialéctica se desintegre en el fenómeno poético. Bachelard estipulaba que la manera exacta en que se podría apreciar este fenómeno de desintegración-fusión era apreciando el carácter andrógino del misterio poético: habría que percibir que en la poesía hay una suerte de simultaneidades, momentos exactos donde se rompen los marcos vitales de la duración, es decir, en donde el

poeta llega a enunciar no un tiempo lineal o propio al de la vida cotidiana, sino un momento en donde el tiempo no corre, pareciera que brota como un chorro o impulso y se hace vertical (Bachelard, 2018). Veamos un ejemplo de ello en *Libertad bajo palabra*:

No durar: ser eterno,
labios en unos labios,
luz en la cima de la ola, viva,
soplo que encarna al fin
y es una plenitud que se derrama.
Ser eterno un instante,
vibración amarilla del olvido. (Paz, 1949, p. 101)

Desde el primer verso, se desestima la óptica de Bergson para decantarse por Bachelard: la plenitud del instante es aquella eternidad de un tiempo absoluto al que solo la poesía puede ingresar y materializarlo por medio del lenguaje. En este punto, el sentido de la poesía se ocupa de las posibilidades que le abre el mismo tiempo. No obstante, para visualizar enteramente esta esencia poética, Bachelard proponía revisar el ejemplo de la poesía de Mallarmé porque es ahí que podemos registrar ese cambio de una horizontalidad a una verticalidad temporal: “Para conservar, o mejor dicho, para recobrar ese instante poético estabilizado, hay poetas, como Mallarmé, que violentan directamente el tiempo horizontal, que invierten la sintaxis, que detienen o desvían las consecuencias del instante poético” (Bachelard, 2018, p. 96). Aquella violencia sintáctica está presente en las descripciones simultáneas de lo eterno, precisamente en los versos centrales del poema anterior, a manera de aglomeración de imágenes. Pero para un mejor acercamiento a esta irregularidad sintáctica obsérvese “La calle”, uno de los poemas ejemplares de *Libertad bajo palabra* por su cuestionamiento de la noción temporal y el desdoblamiento del yo poético:

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas

y alguien detrás de mí también las pisa:
 si me detengo, se detiene;
 si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
 Todo está oscuro y sin salida,
 y doy vueltas y vueltas en esquinas
 que dan siempre a la calle
 donde nadie me espera ni me sigue,
 donde yo sigo a un hombre que tropieza
 y se levanta y dice al verme: nadie. (Paz, 1949, p. 110)

Se trata de un desdoblamiento del yo y su conciencia, e incluso una destrucción del tiempo real, pero cabría decir también que este fenómeno es provocado por el dislocamiento de la sintaxis que aumenta, se encoge y regresa, una sintaxis entorpecida, caótica, gracias a un impulso rítmico que se genera directamente en el polisíndeton y asíndeton. Anteriormente habíamos identificado esta peculiaridad de estilo en Octavio Paz por apropiación directa de Neruda, pero en esta etapa la coordinación desenfrenada de elementos y descripciones tiene otro sentido: no es orden, es impulso enunciativo. El tiempo pareciera que no descansa, camina, corre, se detiene y hasta brota, tal como sustentaba Bachelard. El tiempo es totalmente vertical, álgido. La duración no existe porque hay un tiempo que se interrumpe y se abre hacia un instante eterno, en el cual el poeta vuelve al mismo lugar una y otra vez, a manera de encantamiento. Bice Mortara Garavelli (2015), en *Manual de Retórica*, ha llegado a mencionar que esta marca discursiva de enumeración copulativa es de suma importancia para cualquier poeta, ya que imprime un estilo fundamental y alto en la escritura: “La historia del estilo poético de las lenguas clásicas y modernas es en gran parte la historia de los principios de la iteración, de la función que éstos desempeñan en la construcción del texto” (p. 214).

Otra marca de esta apropiación que apela a la temporalidad eterna en la poesía, se puede descubrir a través de las marcas que van dejando los conceptos opuestos, las

ambivalencias, antítesis u oxímoros. Ya habíamos enunciado los principales conceptos contrarios a los que apelan tanto Cernuda como Paz para construir toda una vasta reflexión poética, pero en su poesía acontecen además otros registros lingüísticos donde se construye esta formalidad del estilo. En “Apuntes del insomnio”, Octavio Paz retrata:

En la cima del instante
me dije: “Ya soy eterno
en la plenitud del tiempo”.
Y el instante se caía
en otro, abismo sin tiempo.

[...]

Riman vivir y morir,
riman amar y penar,
oh tiempo, rima sin fin,
acabar es empezar. (Paz, 1945, p. 75)

La materialización del instante a través de la enunciación de opuestos que se complementan se da gracias a las antítesis que el poema propone. Sin embargo, no basta que se enuncien términos contrarios o antónimos para recrear ese espacio inaudito, sino para que se dé una precisión emotiva y estética también debe estar presente una correlación de estos, a través de una simetría precisa. Pareciera que en la segunda estrofa es donde podemos apreciar esta característica, puesto que, a manera de silogismo aristotélico, vivir/morir y amar/penar desembocan en una síntesis en el último verso: “acabar es empezar”. Es decir, no son solo conceptos que se contraponen en el poema, más bien son ideas que se adversan para llegar a una imbricación exacta de estas, con miras a una unidad poética elemental. Es entonces que emerge una vez más aquella intensificación temporal a manera de bucle o circularidad infinita, tan presente y recurrente en poemas apoteósicos de Octavio Paz.

Por último, para englobar todas estas reflexiones del instante en el registro poético de Octavio Paz, habría que repasar los versos del primer poema con el que abre *Libertad bajo palabra*, porque en él todas estas apropiaciones que el poeta va recabando toman forma y se tornan en un canon de estilo que acompañaría sus mejores momentos poéticos. “La poesía” es un poema que nace a partir del revisionismo aplicado a *Luna silvestre* (1933), primer poemario en la trayectoria de Paz, en el cual el poeta, en plena lucha por hallar la esencia del substrato poético, ha encontrado esa sinceridad, autenticidad y hasta identidad con la que contará su experiencia de escritura más fina e importante. Le habla así a la misma poesía:

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

[...]

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

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.
En su húmeda tiniebla, vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo. (Paz, 1945, p. 13)

Ese juego de antítesis que se despliegan y repliegan es lo que hace de la poesía el único reducto donde comulguen los contrarios, donde los conceptos pierdan peso y su semántica se destruya o quede ingravida entre el desvarío desproporcionado de formas consecutivas. Para Octavio Paz: “Esta eternidad y esta reconciliación con el mundo se

producen en el tiempo, dentro del tiempo” (Paz, 1988, p. 297), aquel tiempo que se manifiesta y toma forma en el mismo poema.

Asimismo, Garavelli (2015) también ha llegado incluso a apreciar que por eso la antítesis es una de las figuras con más peso en la construcción retórica, ya que al albergar conceptos o ideas que se contraponen, el poeta también encarna una inquietud existencial. Es así que la consagración del instante o el instante eterno tan buscado por el poeta, no es más que una realidad psicológica que pone en predicamentos la misma existencia del sujeto. El instante es la generalización de lo singular del tiempo, y a esta particularidad poética se adhieren las capacidades y esfuerzos intelectuales del escritor para retratarla con fidelidad.

Es por eso que la cuestión de estilo toma forma en todo este entramado, ya que el poetizar de esta manera no depende solamente de seguir los pasos de algunos cuantos referentes, sino que también el estilo acontece gracias a que se escoge, se descubre y hace de suyo un modelo de producción artística. Se apropia con intención, por plena elección. Es decir, no basta con heredar una tradición por simple influencia, hay que ampliarla e innovarla hasta los linderos de la originalidad con convicción. Octavio Paz advertirá: “no una obra sino un instrumento y una situación para crear esa obra [...] La herencia no es un sillón sino un hacha para abrirse paso” (Paz, 2006a, p. 161). De esta forma, la apropiación de estilo no es un modelo rígido que se ensambla, con cierta inercia, a un intento de primera escritura, sino que es un estímulo que aspira a crear una identidad propia: apropiar para ser, apropiar para crear.

En 1943 Octavio Paz por fin se atrevería a publicar en la revista *Taller* su fascinación por la poesía de Cernuda. Entre sus notas y reflexiones enaltecía la imaginación, el ingenio y lo exacto de la poesía del sevillano, pero además, desde esa crítica filial, Paz recalca lo

que para él representó una fundamental lección de estilo que le recetó el acercamiento a Cernuda:

El sino de casi todo escritor es el de escribir un solo libro, como el del filósofo es el de expresar una sola verdad [...] Hay espíritus que nacieron sólo para escribir un libro y toda su vida está poseída por un demonio invisible, que los atormenta y hostiga sin cesar; aunque se resistan, el demonio no los abandona y no hay otra manera de vencer a ese tenaz enemigo salvo cumpliendo su ciega voluntad. (Paz, 1982a, p. 216)

James Valender ha mencionado que estas palabras que le dedica Paz a Cernuda por motivo de la publicación de *Ocnos* le dejan un mal sabor de boca al poeta español, pues en una carta fechada el 23 de agosto de 1943, Cernuda le comenta a Nieves Mathews que: “Ese libro que han elogiado algunos cuya opinión literaria no es de valor; y a otros, cuya opinión vale más, les dejó indiferentes (entre éstos, Paz)” (Cernuda comentado en Valender, 2009, p. 354). Por supuesto, Octavio Paz no entendía que aquel libro definitivo, y en el cual Cernuda había vaciado todos sus esfuerzos e imaginario poético, no es *Ocnos* sino *La realidad y el deseo*. Sin embargo, Octavio Paz cambiaba el tono de sus ideas al final de la misma reseña al apreciar que:

No hay poetas de muchos libros, de muchos poemas, aunque sí de muchos versos, de muchas tentativas para expresar una misma cosa y de muchas versiones de esa misma cosa. Al principio el poeta no sabe qué es lo que quiere decir, aunque siente oscuramente la necesidad de decir algo; lentamente se le revela esa verdad oculta, hasta que logra contemplarla con cierta lucidez; se hace dueño, por decirlo así, de su secreto y se dispone a expresarlo y a comunicarlo, pues sabe que, aunque suyo, no le pertenece totalmente: es un legado para todos los que le rodean. *La realidad y el deseo*, el único libro de Luis Cernuda, es el mejor ejemplo de lo que digo. (Paz, 1982a, p. 217)

Podríamos concluir que esta nueva apropiación en el registro de escritura de Octavio Paz, no atiende a aquella *mis-reading* de la que hablaba Harold Bloom (1973), puesto que no está presente una malinterpretación, un equívoco o desvío en las intenciones del poeta. Lo que acontece es una profunda y honda lectura del momento histórico, del debate intelectual

de la época y de las estrategias inteligentes para encumbrar y publicar de forma efectiva una obra, con tal de alcanzar una repercusión en el panorama artístico del momento⁸⁹.

Es verdad que la poesía, como pensaba Roland Barthes y Jacques Derrida, es todo un espectáculo donde afloran los detalles intertextuales o apropiaciones y, en este sentido, podemos trazar una verdadera historia literaria de un autor. Si con la figura de Pablo Neruda, Octavio Paz intentaba colocar un freno y proponer una rivalidad o enfrentamiento pleno de escrituras, con Luis Cernuda pasa lo contrario: no hay ningún dejo de tergiversación en el ejemplo que le marca la escritura del sevillano, hay elección y más, hay una libertad por dejarse arrasar a ese programa estético del español. Esta misma cualidad le propuso a Octavio Paz conformar no solo el armado de *Libertad bajo palabra*, sino toda una poética del instante o consagración temporal que iba a explotar hasta *Ladera este* (1968) y *Blanco* (1967), en los cuales, como ha señalado Enrico Mario Santí (2016), se pone en marcha el combate entre la concepción del tiempo en Occidente de frente a una mirada oriental en el mismo poema.

La siguiente brecha de apropiación con la que culminaría esta primera etapa general del estilo en Octavio Paz, estaría conformada por el acercamiento extremo del poeta mexicano con la poesía conversacional norteamericana de los años treinta y cuarenta. Solo cabría reflexionar hasta qué punto esa lección no estaba ya presente también en el ejemplo de Luis Cernuda, sobre todo por dos razones: Cernuda estaba influido de manera

⁸⁹ Pensemos que no solo a finales de los años cuarenta Octavio Paz está fascinado por este modo de publicación que engloba un catálogo poético de formas e ideas, como si se tratase de un reordenamiento inicial de estilo, sino que posteriormente es él quien se encarga de ensanchar *Libertad bajo palabra* y *La realidad y el deseo* con otras reediciones para el Fondo de Cultura Económica en México. En una carta que dirige Luis Cernuda a Bernabé Fernández-Canivell podemos constatar este ímpetu de reedición: “El lunes 29 me entregaron el primer ejemplar [de la reedición de *La libertad y el deseo*]. Para celebrarlo invité a cenar a Díez Canedo, Chumacero y Octavio Paz, que es un poeta de valor y a cuyos elogios debo sin duda la decisión de editar el libro” (Cernuda comentado en Ortiz, 1981, p. 59). ¿A qué obedece esta forma de ensanchar constantemente una antología? Pareciera que a dos factores: revisionismo extremo y orden en la evolución de estilo. El ejemplo estético de Cernuda le sirve a Paz para ir adquiriendo un dominio de los recursos formales de su arte.

determinante por la poesía en lengua inglesa, especialmente por la obra de T. S. Eliot quien le marca todo un espacio de construcción singular en su obra; además, aquellas primeras ideas que Paz recoge de un coloquialismo poético no venía precisamente de las fuentes directas de Ezra Pound o T. S. Eliot, sino de Cernuda, pues en el ensayo que el sevillano le dedica a la poesía de Juan Ramón Jiménez en 1943 llega a pensar que: “quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe” (Cernuda comentado en Paz, 1982a, p. 218). Todo parece indicar que Paz va al conversacionalismo norteamericano a través del conocimiento que Cernuda tiene de este.

Ahora bien, es el 26 de agosto de 1981. Han pasado casi cuarenta años desde que Octavio Paz concientizó todas estas lecciones y las incorporó en la evolución de su quehacer poético. Borges, Elizondo y el mismo Paz se reúnen en la Capilla Guadalupana del Palacio de Minería, con el fin de debatir acerca de la relación singular entre la poesía y el tiempo. El poeta mexicano volvía a poner el dedo en el renglón, recordando las lecciones de Cernuda y confirmando que la poesía es la aprehensión del instante y de lo fugitivo. Por su lado, Borges arremataba y ensanchaba la idea: proponía que podemos imaginar un universo sin espacio, pero no sin tiempo; la temporalidad es un efecto que permea absolutamente todo, hasta a la poesía, claro está. Todos concordaban en que las mejores y más potentes imágenes poéticas son aquellas donde el tiempo deambula o muestra su inaprehensible rostro⁹⁰.

No resulta ahora extraño que a pesar del carácter introvertido de Luis Cernuda, este encontrará en Octavio Paz no solo un fiel seguidor de sus ideas, sino un amigo en el ancho sentido de la palabra, un auténtico aliado a quien le podría confiar el manuscrito de *Cómo*

⁹⁰ Esta charla entre escritores fue compilada por el proyecto televisivo “La poesía en nuestro tiempo”. El sitio web *Enciclopedia de la literatura en México* (ELEM) tiene libre acceso a esta grabación.

quien espera el alba, en 1944, pues por el periodo de entreguerras no podía publicarse ni en Inglaterra ni en Estados Unidos ni en la revista *Sur*. Por estas circunstancias y motivos, Paz, en 1964, escribiría uno de los ensayos fundamentales para entender la obra de Cernuda, “La palabra edificante”, en el cual llegaría a notar una de las claves de su propio estilo poético:

[...] algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación —no del verso sino de la conciencia: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente. (1965, p. 175)

No se podría agregar algo más de esta fuerte apropiación de estilo de Octavio Paz. Cernuda es meridional e imprescindible en la obra de Paz para dar un salto de calidad. Si en Neruda había encontrado una retórica para romper con la poesía pura, correctamente política o panfletaria, en la apropiación del poeta sevillano hay un matiz de evolución poética más amplio porque su escritura representa un camino de formas y posibilidades, mas no una imposición casi involuntaria. La apropiación que hace de este añade a su poesía otra dimensión que ya atiende a aquel enamoramiento por el surrealismo tan remarcado de años posteriores:

Después vino la gran revelación, que me tocó de un modo más profundo: Cernuda. En él encontré lo que un poco después iba a encontrar en el surrealismo: autenticidad, una voz fatal que a mí me parece fundamental. Un poeta, en cierto modo, no es dueño de su palabra. El poeta, el verdadero poeta, es impersonal [...] Y esta fatalidad de la poesía, esta necesidad de decir estas cosas, la encontré con una gran violencia en la poesía de Cernuda. Allí encontré lo que me sigue pareciendo el signo distintivo de la verdadera poesía, la perfección y la fatalidad en el decir. (Paz, 1989, p. 90)

No exageraríamos al decir que quizá la mayoría de las claves fundamentales del amplio registro de la poesía de Octavio Paz se gestan por entero en el pensamiento y obra de Luis Cernuda. Desde ahí comienza a tomar un rumbo definitivo la primera dimensión de

estilo en Octavio Paz, una nítida apropiación de elementos que ensancharían su imaginario poético en adelante.

2.4 T. S. Eliot y la conciencia de la escritura: apropiación del solipsismo

La apropiación es un programa estético que constatemente se reelabora en el imaginario de Octavio Paz. Para 1943 el poeta mexicano decide salir del país y asentarse por un tiempo en San Francisco, con ello cambia sus intenciones de escritura, mas no su proceso de adquisición de estilo. La retórica mexicana lo asfixiaba, llegó a comentar en múltiples ocasiones (Guibert, 1974; Ríos, 1999; Sheridan, 2004). Después de lo que significó la discordancia con Neruda y al apreciar cómo los humores de la ideología comunista se consolidaban en voz de los intelectuales mexicanos, logra obtener la beca Guggenheim y vivir por algún tiempo en Estados Unidos (Adame, 2015). Muchos críticos apuntan a que este gesto significaría una transformación total y radical en su madurez poética, al grado de proponer tajantemente la apertura de un segundo lapso trascendental en su obra⁹¹. Quizá no estén equivocados, pero también debiera considerarse que ese gran salto responde a otra especie de apropiación que lo abastece no solo de un nuevo lenguaje poético, sino de una arquitectura verbal distinta: la escritura solipsista de T. S. Eliot. Todo parece indicar que el rumbo de las apropiaciones pacianas muta por una especie de trastocamiento personal. Detallémoslo.

⁹¹ Manuel Ulacia, Anthony Stanton, Enrico Mario Santí, entre otros, no dudan en señalar que este corte temporal es la segunda etapa creativa de Octavio Paz, debido a todas las lecciones que asimila de los poetas norteamericanos: la conciencia de la muerte, el peso de la ciudad y lo urbano, el reflejo de la libertad, etc. Es evidente que, siguiendo la metodología de Rachel Phillips (1971), centran toda su atención hacia las temáticas que Octavio Paz incorpora a su poesía, dejando a un lado los procedimientos de escritura que va apropiando a su escritura de a poco.

Es en esa misma época que además de ser testigo de una sociedad en plena conflagración bélica⁹², Octavio Paz comienza a presentar serias cavilaciones sobre su destino profesional y humano, circunstancia que lo orilla a tomar conciencia de su propio devenir. En *Itinerario* recuerda esos días desde una mirada completamente subjetiva, acentuando un conflicto íntimo:

No había sido feliz en los últimos años. Había vivido aislado y había sufrido dificultades no solamente de orden material y político, como mucha gente piensa, sino de orden espiritual. Todo esto me afectó profundamente. Tardé algunos años en rehacerme. La poesía fue mi confidente... y mi maestra. (Paz, 2003, p. 146)

La llegada a San Francisco, California, fue la salida de un enredo moral. Era necesario un “cambio de aires”, un golpe de timón, y eso mismo lo encontraría bajo el consejo de su última apropiación, Luis Cernuda. Es él quien lo alienta a dar el siguiente movimiento de apropiación, pues lo incita a internarse profundamente en la literatura de T. S. Eliot⁹³. El poeta mexicano confiesa en la serie televisiva *Conversaciones con Octavio Paz* que: “Cernuda conocía admirablemente la poesía inglesa y su ejemplo me sirvió para penetrar ese mundo” (1984). Además, cabe señalar que el ambiente con el que se topa Octavio Paz en Estados Unidos por aquellos años promovía ampliamente las reflexiones del “impersonalismo” de T. S. Eliot, ya que dos décadas atrás había escrito el afamado *Tradition*

⁹² Miguel Ángel Flores (2015) llega a detallar qué tan impactante resulta para Paz el encrudecimiento de la Segunda Guerra Mundial, en cuanto se entera, por medio de la noticia que publica la revista *Life*, de los campos de concentración de Stalin. Este hecho es totalmente una desilusión a su orientación y creencia política. Cabe precisar que a su regreso de España por los años treinta, Paz ya atempera el clima de inestabilidad partidista en todo el mundo, a raíz del polémico libro de Gide: *Regreso de la U.R.S.S.* Su ojo crítico se dilataba y con él sus posturas políticas, situación que lo alejaría de la izquierda mexicana y, con ello, del campo cultural más importante de la época en México.

⁹³ La lectura que Cernuda hace de Eliot lo redefinió política, humana y estéticamente. Es en la figura de Eliot que encuentra un desengaño de la militancia partidista de inicios de los cuarenta, pues en ese momento Cernuda lee con atención *Regreso de la U.R.S.S.* de André Gide, estudio que cimbra los ánimos de los artistas de aquellos años. Asimismo, podría decirse que hay un conjunto de factores estéticos bien aprendidos que Cernuda rescata de Eliot. Los más nítidos son la adquisición de un lenguaje de gran refinamiento e influjo crítico dentro del poema, una nueva mirada al mundo mucho más suelta y más libre de retórica y un poder de expresión conciso y directo. Por eso, algunos críticos han llegado a mencionar que Cernuda le debe a Eliot su excelencia como poeta (Valender, 2002).

and the individual talent (1919), muestra soberbia de las limitaciones y alcances que conlleva el concepto de tradición⁹⁴. Por tanto, no es difícil imaginar lo que significaría adaptarse a este nuevo preceptor para un poeta con 29 años de edad y en plena búsqueda de horizontes estéticos.

Existe además una clave fundamental para entender este nuevo movimiento de apropiación. El 24 de febrero de 1942, T. S. Eliot dicta en la Universidad de Glasgow la conferencia “La música de la poesía”, texto parteaguas para entender el rumbo de la poesía moderna⁹⁵. En ese mismo auditorio Luis Cernuda está presente y tomaría nota de lo que el bardo anglosajón profiere, con miras a incorporarlo a su plan poético⁹⁶. El resultado de esto cundió en *Como quien espera el alba*, poemario que, como se explicó anteriormente, es

⁹⁴ El impersonalismo de T. S. Eliot promovía la expulsión del yo en la poesía. En su lugar, apostaba por una conciencia plena del lenguaje como andamiaje del poema. En esta misma línea, el trabajo del poeta no se reducía a encontrar emociones nuevas, sino a precisar y plasmar circunstancias generales o comunes de las personas. La poesía debía dar expresión a esa voz impersonal, con tal de que el poeta se fundiera con los otros. Esta estrategia se volvió una marca indeleble en lo que serían después las bases del *new criticism*, vertiente crítica que pretendía hacer del arte algo totalmente impersonal (Eliot, 2013). Considérese que estas mismas reflexiones las apropia Paz a su programa estético por medio de los conceptos de “otredad” y “la otra voz”, presentes en distintos momentos de su obra ensayística.

⁹⁵ Tan imprescindible resulta esta conferencia de Eliot que la revista *El Hijo Pródigo* la publicaría en su primer número, en abril del año de 1943. Sin duda, las ideas de Eliot no solamente eran parte de la curiosidad estética de Octavio Paz, sino también de los escritores mexicanos que participaban en la edición de dicha revista, especialmente de Octavio G. Barreda, Bernardo Ortiz de Montellano y Rodolfo Usigli. Este último siguió con detenimiento las modalidades dialogísticas de Eliot, plasmándolas en una de las primeras traducciones sobresalientes al español de *Four Quartets*. Por su parte, Carmen Alemany Bay (1997) también ha rastreado el eco de las ideas de Eliot en diferentes revistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, entre ellas *Orígenes*, pues para los poetas cubanos la poesía norteamericana significó un nuevo horizonte para el coloquialismo que empezaba a despuntar en la obra de Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García, entre otros. Todo parece indicar que los vasos comunicantes de la nueva poesía latinoamericana se están caldeando a la intemperie de la vanguardia estadounidense.

⁹⁶ En una carta fechada el 18 de diciembre de 1962, Cernuda le recordará al catedrático Dereck Harris con encono que: “T. S. Eliot es poeta que admiro y cuya obra conozco bien. Alguna vez lo oí como conferenciante, por ejemplo, hablando sobre *The music of poetry*, en 1942 en la Universidad de Glasgow. La persona me ha repelido” (Cernuda comentado en Ortiz, 1982, pp. 92-93). Las últimas palabras son justificables. A la famosa imprenta Faber & Faber, precisamente al escritorio de T. S. Eliot, llegaron los poemas de Luis Cernuda, traducidos por Edward M. Wilson. Eliot sin más los hizo a un lado, señalándole a Wilson que los consideraba interesantes pero en las traducciones no se conservaba la misma intensidad que en los originales. Dicha decisión trastocó el ego de Luis Cernuda, hasta que en 1947 decide dejar atrás todo influjo con Eliot y cortar de tajo cualquier relación literaria y profesional en suelo inglés (Valender, 2002). Pronto encontraría cabida en México por ayuda de Octavio Paz. El campo de poder una vez más echaba andar su sistematización.

confiado al resguardo de Octavio Paz en julio de 1944, debido a que pudiera extraviarse por la movilización y bombardeos que asolaban a Europa al final de la Segunda Guerra Mundial⁹⁷. Es ahí que Paz elige un nuevo rumbo. No es difícil imaginar que por medio de la recurrente comunicación con Cernuda y la similitud e influjo de ideas entre ambos sintiera una atracción también por la poética de Eliot, a tal grado de abrir el primer número de *El Hijo Pródigo* con las reflexiones de aquella conferencia de Glasgow.

Aunado a esto, cabría pensar que las predilecciones estéticas de Octavio Paz no seguirían el llamativo catálogo esencial poético de Ezra Pound, W. C. Williams o Robert Frost⁹⁸, no porque no tuvieran un peso importante para la tradición moderna que empezaba a despegar en suelo estadounidense, sino porque es por T. S. Eliot que siente un magnetismo *sui generis*, pues al igual que él encarna una pesadumbre espiritual: las preocupaciones del estadounidense son semejantes a las suyas. Es bien sabido que Eliot tras una debacle personal, durante la ruptura de su primer matrimonio, había dejado atrás su país para residir en Inglaterra, integrarse a la iglesia anglicana y cambiar drásticamente su *modus vivendi* hacia tendencias filosóficas y místicas. En este sentido, las experiencias de vida de Eliot se asemejan mucho a las vicisitudes que afronta Paz. Este último lo sabía y lo rememora detalladamente:

⁹⁷ Anthony Stanton (1988) se ha encargado de ampliar la importancia de este episodio para ambos poetas, ya que está implícito el voto de confianza que Cernuda deposita en Octavio Paz, actitud que sellaría la confidencialidad, amistad y comunión de ideas entre ellos. Hacemos hincapié en esta circunstancia para señalar que no se trata de una relación maestro-pupilo, sino más bien es un diálogo y cruce de perspectivas que rindió frutos a su modo para cada uno de estos escritores.

⁹⁸ Manuel Ulacia (1999) ahonda en las pocas lecciones que Octavio Paz recibió de estos poetas. En la obra de Pound quizá esté presente un guiño tenue hacia Oriente, el gusto por la poesía concisa o la recurrencia a la máscara poética; mientras que en W. C. Williams, Paz asimilaba el peso de la conciencia histórica y la búsqueda de una identidad nacional, elementos que después serían pilares argumentativos de *El laberinto de la soledad*. Por su parte, Guillermo Sheridan (2004) reconstruye brevemente el encuentro de Paz con Frost en la cabaña veraniega del poeta estadounidense, quien entre otras cosas le comenta a Paz el agrado que siente por México, a tal punto de confesarle que su primer poema lo escribió cuando leyó *Historia de la conquista de México* de Prescott.

Siempre fue un idealista en cierto modo [...] Tuvo una juventud bastante dramática, un matrimonio infortunado, en fin, una serie de temas [...] Y después Eliot regresa –mejor dicho, ingresa, porque su familia no era anglicana– al catolicismo anglicano, al catolicismo inglés: decide ser monárquico y dice que en literatura es clasicista, en política monárquico, y en religión anglicano. Fue una toma de posición conservadora; pero yo creo que sí fue sincero, no fue solamente resignación fue algo más profundo. (Paz, 1965, p. 48)

La vida de Eliot pareciera que era un calco de la convulsión interior por la que atravesaba Octavio Paz: crisis anímica, angustia, depresión aguda, desazón matrimonial, etc. Por tanto, las decisiones personales de Eliot para salir de su situación representan certidumbre, respuestas y un camino para las interrogaciones que Paz se plantea en aquellos años. Es decir que estamos hablando que una de las pretensiones estéticas más trascendentes en su poesía obedece, en un primer estadio, a un seguimiento de índole personal. Con esto, comprendemos que incluso un estado anímico puede ser *leitmotiv* capaz de fijar una apropiación de estilo⁹⁹.

Faltaba una pieza más: seguir a Eliot también significaba apartarse de la sombra de Luis Cernuda, pues el mexicano no quiere ser un calco del español. En diciembre de 1945, Octavio Paz aprovecha unos días en Londres para hablar con Cernuda, antes de embarcarse a París y ocupar su nuevo cargo diplomático en Francia. James Valender (2009) comenta que entre los temas que dialogaron ambos en esa entrevista seguramente estaba incluido la reciente aparición de *Four Quartets* de 1944, libro axial que sellaría la obra de T. S. Eliot y

⁹⁹ En el capítulo introductorio de este estudio habíamos señalado que a mediados del siglo XX algunas disciplinas científicas se empeñaron en descifrar el concepto de estilo con sus propias técnicas y modelos, siendo la Psicología una de las ramas del saber que más aportaba pistas para dicha empresa. Un grupo de intelectuales de la talla de Wellek, Richards, Miller, Beardsley, Hill, Bione, Rozwadowski, Stankiewicz, Wells y Jakobson se dieron cita en el Congreso de Indiana de 1958, con tal de problematizar y encontrar un método del estilo, sin llegar a grandes resultados por las razones que ya han sido repasadas. No obstante, en esta misma congregación científica, George A. Miller subrayó: “Cuando los psicólogos pretenden hablar de estilística, piensan que deben limitarse a la ‘conducta expresiva’, conducta que dice algo a otro organismo acerca del estado del organismo actuante” (comentado en Gray, 1974, p. 32). Desde entonces, empezaría a ligarse la óptica de los estudios del conductivismo a la noción escurridiza del estilo como una nueva ruta metodológica de análisis.

que era todo un acontecimiento a nivel mundial. Y entonces inicia el combate de ideas estéticas: Cernuda se inclinaría más hacia la escritura meditativa de este reciente libro, mientras que Paz bombardeaba contrariamente sus opiniones¹⁰⁰: “A Cernuda le parecía lo mejor que había escrito Eliot y varias veces discutimos las razones de esta preferencia, pues yo me incliné por *The Waste Land*” (Paz, 1965, p. 245).

James Valender (2009) llega a predecir que esto puede ser fundamental para entender las pretensiones del programa estético de Octavio Paz por esos años, pues mientras que Luis Cernuda se decidía por una poesía de corte reflexivo y profundo a la manera de *Four Quartets*, Paz comprendía que de apropiarse de los motivos de *The Waste Land* incorporaría todo el peso de la vanguardia anglosajona y, de esta forma, se alejaría de sus contemporáneos. De cierta manera, *The Waste Land* era un poema experimental, más que reflexivo, y esto mismo encajaba con el idealismo estético de Paz¹⁰¹. Esta manera de individualizarse y quitarse la marca de Cernuda, la acentuó sin tapujos en el discurso de recibimiento del Premio T. S. Eliot, en 1987. Es al calor de esta ceremonia que llega a justificar su aparente predilección por *The Waste Land* de la siguiente forma:

El imán que me atrajo fue la excelencia del poema, el rigor de su construcción, la hondura de la visión, la variedad de sus partes y la admirable unidad del conjunto. ¿Nada más la excelencia? No: también su novedad, su extrañeza. La forma del poema

¹⁰⁰ Veinte años después, en la videograbación “La poesía de lengua inglesa” del ciclo *Conversaciones con Octavio Paz*, el mexicano se desmintiría ensalzando una defensa por el gusto de *Four Quartets*. No cabe duda que el sitio ideológico del autor mutaría drásticamente, al inclinarse en el último trayecto de su obra por una poesía cuasi filosófica, de veta honda, a la medida de lo sublime. Esos aspectos serán tratados con detalle en el capítulo V de este estudio.

¹⁰¹ Hasta cierto punto aquí se cumplen las palabras de Bloom, pues al formular lo que llamaría *clinamen* observa que: “La influencia poética, cuando afecta a dos poetas fuertes, auténticos, tiene lugar siempre a una malinterpretación del poeta anterior, un acto de corrección creativa que es, real y necesariamente, un malentendido” (1973, p. 78). No obstante, hay que insistir en que la inclinación de Paz hacia Eliot responde a que en *The Waste Land* hallaba un reflejo y solución a la desesperación del hombre moderno, actitud que lo representaba de manera fidedigna en aquellos años de pesadumbre. Por otro lado, esta misma circunstancia estética es lo que Fernández Retamar ha nombrado como “cansancio de las formas”, una oposición poética que surge de la rutina verbal, del agotamiento de un registro poético que lleva a las nuevas generaciones a explorar otras formas de comunicación literaria que satisfagan sus pretensiones estéticas (Alemany, 1997). s

era inusitada: las rupturas, los saltos bruscos y los enlaces inesperados, el carácter fragmentario de cada parte y la manera aparentemente desordenada en que se enlazan (aunque dueña de una secreta coherencia), la amalgama de distintas figuras y personajes, la yuxtaposición de tiempos y espacios [...] la mezcla de frases coloquiales y citas de textos poéticos y religiosos en griego y en sánscrito. El poema no se parecía a los que yo había leído antes. (Paz, 2003, p. 30)

Vanguardia, al fin y al cabo. Gracias a la apropiación de Eliot Paz adquiere un registro amplio de recursos que asume con riesgo, pues apostaba todo por una literatura totalmente nueva y, hasta cierto punto, experimental. Esto representó una actitud y signo imprescindible que distinguiría la idea de estilo y potencia literaria del mexicano, pues gran parte de las reflexiones de Eliot se volverían fundamentos cruciales de un método y canon crítico que empezaría a armar Paz en la siguiente década por medio de *El arco y la lira*¹⁰². Es verdad, va en el hombro de Eliot, pero esto ya propone un rompimiento a lo que significaba la poesía mexicana que colgaba todavía del clavo ardiente del *decorum* de los Contemporáneos. Entonces, veamos cómo Octavio Paz hecha a andar y apropia los recursos más importantes de Eliot en su poesía.

Aquellos saltos imprevistos de voces y escenarios que se cuelan por *The Waste Land*, Octavio Paz los relacionó con el simultaneísmo. Presentía que la poesía seguía de cerca los juegos conceptuales que proponía la plástica a inicios del siglo XX. La pintura cubista y el *collage* habían formulado otro modo de entender el arte, y ahora este nuevo procedimiento

¹⁰² Para Eliot la individualidad es un ritmo estético imprescindible para cualquier escritor, ya que considera que: “Uno de los hechos que podría descubrirse en este proceso es nuestra tendencia a insistir, al alabar a un poeta, en aquellos aspectos de su obra en que menos se parece a los demás; en estos aspectos o partes de su obra pretendemos hallar lo individual, lo que constituye la esencia propia del hombre” (2013, p. 64). Los aspectos que apartaban a Eliot de sus contemporáneos eran aquellos motivos textuales y procedimientos expresivos que no recaían en una retórica inflada y casi barroca, con cierta tendencia hacia lo social o a los pasillos interminables de la poesía pura. En los nuevos recursos de la poética de Eliot, Paz concentra toda su atención con tal de incorporarlos a sus intenciones y alcanzar aquel precepto del mismo Eliot: “la tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio; no puede hederarse y quien la quiera habrá de obtenerla a través de un gran esfuerzo” (1988, p. 65). Seguramente estos son los cimientos de lo que después sería el concepto de “Tradición y ruptura” en el canon crítico que impuso Paz por los años sesenta.

se extendía hacia la literatura mediante la enunciación de realidades distintas en el mismo espacio de escritura. Paz intentó hacer suya esta lección estética y Guillermo Sheridan nos da una pista par saber cómo se acercó a ello:

El don importante que recibe de esta estancia en Nueva York es la oportunidad de profundizar el interés en el arte moderno que le había nacido en la Exposición de París en 1937. Paz acude “todos los días al Museo de Arte Moderno” a ver y estudiar a Matisse y Picasso. (2004, p. 437)

Intelectual omnívoro, Paz sabe que es desde la técnica de los pintores vanguardistas que la literatura cambiará su sentido. Entonces, el simultaneísmo se convierte en un aliado a los instrumentos analíticos de Octavio Paz, es decir, en un método de composición que lo auxilia para reflexionar con otros ojos el fenómeno poético. Apunta Paz:

En su origen fue un procedimiento que los poetas tomaron del montaje cinematográfico. Cendrars y Apollinaire fueron los iniciadores: para ellos el simultaneísmo fue la forma lírica por excelencia de la poesía de la ciudad. Eliot y Pound transformaron este procedimiento y lo insertaron en una visión de la historia. Fue un cambio esencial. (2003, p. 119)

Las obras se convirtieron en campos de experimentación, a tal punto que Marjorie Perloff en “La invención del collage” (1982) menciona que los artistas cambiaron radical y abruptamente su estilo, amoldando toda la vorágine de una manera distinta de representar la realidad. La sensibilidad y sus figuraciones ya no bastaban para construir la reverberación de un efecto patético, ahora la emoción y el gusto centraban sus poderes en la complejidad e inteligencia de construcción de obra de un autor. Los valores de la literatura occidental habían cambiado, la poesía se había vuelto otra¹⁰³.

¹⁰³ Pensemos que dicha fórmula que está apropiando Paz es otra manera de salirse de la grandilocuencia nerudiana, aquella entrada a la materia y espíritu de las cosas con gran ahínco, puesto que el simultaneísmo apuesta contrariamente por una mirada más objetiva del mundo. Neruda es entrar en el espíritu de la materia; Paz, es la reducción de una mirada solo a la forma o superficie de lo cotidiano y sus fragmentos.

Se podría hablar hasta de una sintaxis cubista dentro de esta nueva arquitectura del poema, lo cierto es que este trastocamiento en el entramado de la construcción literaria también propiciaba otra forma de representación poética, ya que a través del simultaneísmo podrían incluirse diferentes registros de lenguaje en el mismo texto: una especie de conversación o lenguaje coloquial junto a una suerte de decoro poético. Esto, ya de suyo, reclamaba una musicalidad insólita, puesto que cada discurso impone sus propios ritmos y estructura.

Dicha particularidad fue ampliamente difundida y estudiada por T. S. Eliot en *The music of poetry*, concluyendo que la relación estrecha entre poesía y conversación se debía a que cada una de estas partes imponía un ritmo de lenguaje que trasciende de la vida cotidiana: “la música de la poesía, por tanto, debe ser una música latente en el lenguaje ordinario de su tiempo. Y esto significa también que debe estar latente en el lenguaje ordinario del *lugar* del poeta” (Eliot comentado en *Taller*, 1982a, p. 49). La musicalidad del verso dejó de apreciarse como un asunto estrictamente métrico y, en su lugar, pasaba a ser considerado como una inteligencia de construcción verbal, incorporada de forma distinta al fenómeno creativo del poema. Finalmente, se ponía en juego aquello que Ezra Pound (1978) sugería: el ritmo debe corresponder exactamente a la emoción, la composición del poema debe respetar la secuencia musical de la frase, pues ahí se encuentra uno de los mayores efectos de la poesía.

Esto es nítido en el poema “Conversaciones en un bar”, en el cual Octavio Paz, a través de ciertas marcas de escritura, forja distintos tipos de discurso. El poeta juega con la forma:

– SÁBADO por la tarde, sin permiso.
La soledad se puebla y todo quema.
(El viento del Oeste son dos vientos:

en la noche es un búfalo fantasma,
al alba es un ejército de pájaros). (Paz, 1949, p. 99)

El simultaneísmo es un *collage* de voces que se adhieren en la misma representación discursiva, enmarcadas bajo distintos motivos tipográficos: guiones y paréntesis¹⁰⁴. La primera voz encuadra el escenario de la estrofa, un día aparentemente normal donde no pasa absolutamente nada; la segunda voz dinamita la velocidad de los versos con un imprevisto giro retórico: “La soledad se puebla y todo quema” y, por último, los paréntesis encierran aún más la hondura reflexiva que le precede, proponiendo un encadenamiento de metáforas. ¿Cuál de estas identidades es la que lleva la batuta en el significado del poema? Pareciera que ninguna, todo es un fluir de voces que deambulan rítmicamente por la estrofa.

El simultaneísmo es un juego de yuxtaposiciones cuya misión es otorgar ritmo y musicalidad al poema. Para Eliot, la música de la poesía no tenía nada que ver con el metro de un poema¹⁰⁵, sino en cómo se va desplegando el poema entero, simulando un movimiento pendular que oscila de un lenguaje coloquial hacia un tono poético:

[...] un “poema musical” es un poema que tiene una forma, un molde musical de sonido y una forma musical de los significados secundarios de las palabras que componen el poema, y que estas dos formas o moldes son indisolubles y forman un todo único. (Eliot, 1982a, p. 26)

¹⁰⁴ Motivos tipográficos que Eliot hizo patentes en la estructura de *The Waste Land*, sujetándose a las reglas de Pound en “A Retrospect”, ensayo que fungiría como punta de lanza para las intenciones estéticas del movimiento imaginista:

- Liberar a la lengua de las ataduras del tiempo y el espacio.
- Liberación gramatical y sintáctica al uso.

- Liberación del encorsetamiento métrico clásico para crear nuevos ritmos. (2000, p. 3)

¹⁰⁵ De hecho, si prestamos atención a la construcción métrica de los primeros versos, se tratan de endecasílabos puntuados acentualmente en 4 y 10. Su ritmo está fundado en la repetición y la simetría. Por eso Baudelaire pensaba que el ritmo responde a la inmortal necesidad de monotonía, a la repetición normada de las unidades del verso. No obstante, eso no es lo fundamental de la construcción estrófica para Eliot, sino el choque de dos registros lingüísticos distintos: lo coloquial y lo poético.

El ritmo es un elemento inseparable del sentido, por eso Henri Meschonic (2007) piensa que es una marca de historicidad del pensamiento. Considérese que si la estrategia del poema era exhibir una polifonía de voces, se debía a que era un intento de imitación del ritmo que marcaba esa época en plena transición y reacomodo histórico. Volvemos entonces al poema de Paz y su melodía:

– Nos encerraron en la cárcel.
 Yo le menté la madre al cabo.
 Al rato las mangueras de agua fría.
 Nos quitamos la ropa, tiritando.
 Muy tarde ya, nos dieron las sábanas.
 (–En otoño los árboles del río
 dejan caer sus hojas amarillas
 en la espalda del agua.
 Y el sol, en la corriente,
 es una lenta mano que acaricia
 una garganta trémula). (Paz, 1949, p. 100)

Los primeros cinco versos reproducen un ritmo citadino y construyen su propia individualidad semántica, diferente al grupo de versos encerrados en paréntesis. En la estrofa hay dos distintos planos de la experiencia. Este cambio de registro lingüístico se debe a que se incorpora un giro de pensamiento y sensibilidad en el poema. A esto, el Grupo μ (1987) señalaba que la esencia del *collage* es capaz de imponer una doble lectura del discurso: los fragmentos percibidos en relación con su fuente original y el mismo fragmento incorporado a una nueva y diferente totalidad. El truco del *collage* reside en que no se debe romper la alteridad de estas dos funciones al mismo tiempo. Por tanto, esta estrategia creativa es un sistema de significados sostenidos en una misma composición temporal, en ello radica su novedad literaria. Es por eso que cada línea guarda una semántica propia en sí y, a su vez, forma parte de una estructura más grande en relación con la lectura y construcción global del texto.

Sin más, “Conversación en un bar” es un juego de yuxtaposiciones, pero lo interesante de este montaje de voces es que la fuerza del poema yace en el choque que producen dos realidades opuestas: el mundo cotidiano o histórico y una mirada íntima o reflexiva, finalmente poética. Asimismo, Octavio Paz explicaría ese procedimiento de la siguiente manera:

Sin clara conciencia, comencé a practicar una suerte de simultaneísmo: ponía dos realidades frente a frente y provocaba un choque [...] Todo esto tendría un desarrollo más pleno en algunos poemas posteriores [...] practiqué un género que, diez años más tarde, se llamó en Inglaterra y Estados Unidos «poesía confesional». (Paz comentado en Stanton, 1989, p. 147)

Claro que en la anterior observación llegaron a colarse algunas imprecisiones, pues la poesía confesional y esa manera de hacer uso de un lenguaje coloquial, Salvador Novo ya lo había explorado y descubierto años atrás, vía Pedro Henríquez Ureña y Salomón de la Selva¹⁰⁶. De igual manera, José Gorostiza también hacía uso recurrente de una suerte de lenguaje coloquial en *Muerte sin fin*: “¡Anda, putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo!”, por ejemplo¹⁰⁷. Carmen Alemany Bay ha descrito este flujo de ideas de la siguiente manera:

El poeta y crítico mexicano, José Emilio Pacheco, en un artículo titulado “Notas sobre la otra vanguardia”, apuntaba la existencia de dos vanguardias: una, heredera de la tradición europea y la otra, latinoamericana, con cierta referencia estadounidense, encarnada en lo que después pasó a llamarse “antipoesía” o también “poesía conversacional”. Pacheco sitúa el inicio de esta otra vanguardia en el tiempo mismo

¹⁰⁶ Por recomendación de Pedro Henríquez Ureña, Salvador Novo traduce a los poetas norteamericanos de inicios de siglo. *La poesía norteamericana moderna* fue una de las primeras grandes recopilaciones de aquella poesía que hacía de suyo un lenguaje coloquial, y cuyas intenciones estéticas eran expuestas en el *Manifiesto imaginista* de 1915. La introducción que escribe Novo en esta antología fue clave para entender las reglas de los procedimientos de la nueva poesía estadounidense, a través de la obra de Eliot, Pound, J. G. Fletcher, Amy Lowell, entre otros.

¹⁰⁷ Considérese también que gracias al influjo de Jules Laforgue muchos poetas latinoamericanos del modernismo tardío acoplarán el habla coloquial en su obra, por ejemplo Ramón López Velarde, Leopoldo Lugones, Herrera y Reissig. También podría mencionarse que es Laforgue un guía en el basamento reflexivo que teorizó el mismo T. S. Eliot respecto a los giros coloquiales en la poesía. Es decir, la tradición sigue un encadenamiento de ideas o preceptos de un poeta a otro, de generación en generación.

de la vanguardia clásica, es decir en el año de publicación de la *New Poetry* (1922), puesto que Salvador Novo publicará, dos años después, en 1924, su *Antología de la poesía moderna norteamericana*. (1997, p. 80)

No obstante, lo que vale la pena remarcar es que esa implosión de oposiciones entre un lenguaje conversacional y un registro poético fue una técnica aprendida en *The Waste Land*, resultando ser un sello característico en los poemas que conforman la última sección de *Libertad bajo palabra*, “Puerta condenada”.

Finalmente, es oportuno señalar dos características que rigen el simultaneísmo que configura Octavio Paz en esta etapa estética inicial y que, al mismo tiempo, apuntan hacia una real individualización del poeta respecto a sus contemporáneos. La primera radica en que, a pesar de existir una serie de elementos y registros lingüísticos diferentes que se superponen de manera casi ilógica con cierta tensión elocutiva, siempre la voz intimista actúa resolutivamente, puesto que es la que concluye los poemas, a manera de distinguir por encima de todo una sentencia reflexiva y racional que cierra el discurso. Sujetándonos a la teoría del sentido del Yo de Mutlu Konuk Blasing, podríamos advertir que se trata del *ethos* del poema, una voz que se sobrepone fuera de la narratividad del texto, dictando la orientación significativa del poema:

En la poesía lírica, la forma –convenciones formalmente sancionadas de organización de la materialidad del lenguaje– pone radicalmente en entredicho al lenguaje significativo y al sujeto, mostrando que el suceso del significado en el lenguaje requiere de un “Yo” intencional, propiamente un sujeto ético. Así, las necesidades dadas de los códigos lingüísticos y formales obligan a una elección fundacional a significar. Por lo tanto, la formalidad de la poesía obliga al cuestionamiento de la intención y del sujeto. (Blasing, 2007, párr. 11)

Se diría incluso que en esta misma voz intimista prevalece un cierto *ornatus* que ejerce una especie de desautomatización comunicativa, una forma de corto circuito que

irrumpe la conversación de los personajes en el poema¹⁰⁸. Este vehículo expresivo hace que toda la atención del lector se centre de lleno en el nivel elocutivo, al más puro estilo de la teoría de Roman Jakobson y la función poética, o exactamente lo que para el Grupo μ nombró como “metábole”¹⁰⁹. Obsérvese los cierres de los siguientes poemas. En “Conversación en un bar”:

Voces de humo, voces de ceniza.
Y todo el cielo era
el empañado cielo de un espejo. (Paz, 1949, p. 100)

Bien pudieran atribuirse estos últimos versos a Lorca o Villaurrutia con ese característico juego de sinestesias, pero lo interesante en el poema es observar cómo se corta de tajo esa armonía entre una aparente coloquialidad y un decoro preciosista, gracias a un sujeto ético que comanda los hilos del discurso. En el final de “Razones para morir” es todavía más patente esta marca del Yo tan intimista:

Y en su silencio sólo había
un bostezo infinito — y luego nada. (Paz, 1949, p. 103)

De nueva cuenta, las marcas tipográficas acentúan las entradas y salidas de las voces del poema. El último verso es el que sostiene el sentido que el Yo quiere establecer como significado total: “y luego nada”. En relación con esta marca discursiva, Blasing comenta que: “El “Yo” como el sitio de la Voz indica que el discurso está teniendo lugar. Convierte

¹⁰⁸ Y quizá esta lección de estilo provenga de Luis Cernuda de nueva cuenta pues, al hacer una lectura minuciosa de la poesía de Browning, el sevillano incorpora una especie de monólogo dramático a algunos poemas con los mismos registros lingüísticos, tal como una especie de irrupción del habla coloquial a través de un ornato discursivo.

¹⁰⁹ Para el Grupo μ la metábole es “toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (1987, p. 171). La metábole es el indicio de desviación de la norma del lenguaje, estrategia que potencializa las capacidades comunicativas de la lengua. Así lo entendía también la Grecia Clásica e, incluso, la antigua retórica latina, llegando a nombrar este procedimiento como *uariatio*, una forma de sobreponer los niveles de la lengua en un mismo discurso.

la lengua en habla, al mismo tiempo que efectúa el movimiento de la voz como sonido animal hacia el sentido” (2007, párr. 7).

Por último, apréciase este cierre programático en los dos últimos versos de otro poema simultaneista como “Himno entre ruinas”, evidenciando una clara influencia de Villaurrutia y su clásico “Nocturno en que nada se oye”:

Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores
que son frutos que son actos. (Paz, 1949, p. 129)

No se trata de las bases de un coloquialismo porque de hecho esta línea poética contiene otros elementos ajenos al programa estético paciano¹¹⁰, más bien esta voz proyecta una exteriorización de la normatividad lingüística, una alienación del conjunto expresivo del poema. Además, pareciera que estos cierres son programáticos¹¹¹. Ya Jason Wilson (1980) los había identificado en *Octavio Paz: un estudio de su poesía*, solo que los percibía tardíamente en el periodo surrealista del poeta, precisamente en los libros que seguirían después de *Libertad bajo palabra*. Incluso, esta manera de construcción estética apela a lo que el Grupo μ (1987) señala bajo el nombre de función retórica, que no es más que desvirtuar

¹¹⁰ Carmen Alemany Bay ha sustentado que dos son las características esenciales del coloquialismo en la poesía: la inclusión de un registro lingüístico conversacional y una intención por comunicarse directamente con el lector. Esto solo pudo darse en la poesía latinoamericana de los años sesenta, pues para Alemany ese rumbo estético: “crea una nueva expresión poética que lleva implícita la renovación del lenguaje y, al mismo tiempo, establece una comunicación directa con el lector, lo que la caracteriza respecto a movimientos literarios precedentes” (1997, p. 20). Por tanto, esta escritura de Paz no puede ser considerada como coloquialismo, puesto que no cumple determinadamente con la segunda clave de esta ruta poética, pues no acontece una desmitificación de la figura del poeta ni una función netamente social del acto poético, al contrario, ese sujeto ético que irrumpe en los últimos versos enaltece aquella idea de Darío: “Torres de Dios, poetas”.

¹¹¹ En *Cuarenta años de escribir poesía*, Octavio Paz comenta que la gran enseñanza que le propinó este periodo fue la primacía del lenguaje coloquial por encima del lenguaje noble y poético. Sin embargo, hemos corroborado que la construcción estrófica con motivos coloquiales no es lo que contiene el gran peso significativo del poema. La implementación de un lenguaje coloquial en Paz solo es un efecto de dislocamiento de la linealidad discursiva, una evasión o elisión de la voz auténtica del poeta. Con ello forja su simultaneísmo o discurso polifónico en el mismo poema.

el carácter sistemático del lenguaje en pos de una comunicación artística con el receptor para producir un efecto emotivo: *ethos del ornatus*¹¹².

La segunda característica de este simultaneísmo que apropia Paz es que, a través de la incursión de un lenguaje de corte coloquial en el poema, pudo sentar las bases de lo que sería el estudio fundamental de la ontología del mexicano en *El laberinto de la soledad*. Manuel Ulacia (1999) considera que en aquella violencia coloquial en los poemas de esta etapa (palabras malsonantes, injurias, maldiciones y otros efectos similares) aparece uno de los rostros de la intimidad del ser mexicano, aventura por la cual Samuel Ramos y el Grupo Hiperión habían ahondado años atrás. Por ejemplo, en “Conversación en un bar” aparece un típico gesto mexicano de desprecio recalcitrante:

— Éramos tres: un negro, un mexicano
y yo. Nos arrastramos por el campo

[...]

— Nos encerraron en la cárcel.
Yo le menté la madre al cabo. (Paz, 1949, p. 99)

En el *Laberinto de la soledad*, Paz precisa esta injuria mexicana tan singular como parte del reclamo altisonante del día a día: “Son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos” (Paz, 1992, p. 67). En este sentido, es una marca de una lengua popular que se encarna en el poema con tal de trastocar la rigidez del *ethos del ornatus*. En “Himno entre ruinas” se aplica la misma fórmula:

El canto mexicano estalla en un carajo,

¹¹² Para Heinrich Lausberg, el *ornatus* es un lujo del discurso bastante peculiar y singular, puesto que pretende refractar la belleza de la expresión lingüística: “El *ornatus* responde a la pretensión del hombre (tanto del hablante como del oyente) a la belleza en las manifestaciones humanas de la vida y en la autoexposición humana en general. Con lo que el *ornatus* alcanza, con su intención funcional, la esfera de las artes superiores” (1983, p. 89).

*estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.* (Paz, 1949, p. 127)

Es parte de un canto nuevo que se interna por los recovecos de los versos, como si la potencia de estas palabras dictase netamente la sustancia expresiva del poema. Ya Neruda exploraba estas salidas de un lenguaje poético o figurativo en *Residencia en la tierra*, pero Paz lo apropia y emplea directamente del ejemplo que le propina la literatura moderna estadounidense, es decir, casi media década después de estar arrobado por la obra del chileno.

Por otro lado, respecto a los vehículos expresivos y retóricos con más trascendencia que Octavio Paz toma de esta nueva apropiación, cabría señalar algo que ya estaba presente en el ejemplo que le marcó Luis Cernuda, pero que en esta etapa de apropiaciones de Eliot se vuelve mucho más evidente: exceso de interrogaciones. Longino (2014) en su tratado *De lo sublime* pensaba que los efectos y giros retóricos eran movimientos del alma del escritor, huellas lingüísticas por donde se cuele el estado de ánimo de un poeta. Con esto, cabría volver a pensar que aquellos años en los que Octavio Paz concluye esta serie de poemas de *Libertad bajo palabra*, pasan por conflictos emocionales, penurias económicas y tribulación amorosa: “vivía bastante mal y no sabía qué hacer, me moría casi de hambre, pero no quería volver a México porque igual me hubiera muerto de hambre y además hubiera terminado peor” (Paz en Sheridan, 2004, p. 576). Las pocas oportunidades laborales orillan a Octavio Paz a tomar empleos de doblaje, dictar cátedras cuyos temas poco dominaba y realizar entrevistas para la revista *Sur*¹¹³. Guillermo Sheridan señala que “La miseria es tal que Paz decide ingresar a la marina mercante para volver a París e instalarse ahí” (2004, p. 436), como una medida

¹¹³ Entre ellas la tan popular a Robert Frost que Octavio Paz recuerda constantemente en algunos ensayos y entrevistas.

desesperada y poco ortodoxa. Este enfrentamiento caótico con la vida real lo sacude por completo, lo rebasa. Octavio Paz lo recuerda en *Itinerario*:

¿En busca de qué o de quién? En busca de México o de mí mismo, tal vez de un lugar en México: mi lugar. O del lugar, en mí, de México. La peregrinación comenzó con una sensación de extrañeza y con una pregunta: ¿yo soy el extraño?, o ¿esta tierra que llamo mía es una tierra ajena? Esta pregunta es tan antigua como los hombres. Las religiones la han respondido casi siempre de la misma manera: esta tierra no es tu tierra verdadera sino el lugar de tu exilio. Tu patria está allá, fuera de este mundo. (Paz, 2003, p. 34)

Es decir, esas cavilaciones en forma interrogativa que asoman por los poemas de la sección “Puerta condenada” son dictadas bajo el influjo de cierto ánimo real del poeta. Con esto cabría pensar que el estilo también nos habla de la reconstrucción del alma de un escritor, tal como mencionaba Ermilo Abreu Gómez (1963). Además, considérese que el efecto de las figuras de la *exsuscitatio*, como la interrogación retórica, busca elevar la temperatura del discurso por medio de un efecto emotivo o patético. Se trata de una serie de preguntas cuya dirección comunicativa apunta hacia el mismo sujeto lírico, esto es lo que torna tan especial este recurso¹¹⁴.

Por lo regular la dubitación o apóresis es una figura de pensamiento que concentra toda su fuerza elocutiva hacia la atención del receptor, pues es de este de quien se espera que dé respuesta a las preguntas enunciadas, a manera de activar la función apelativa. Sin embargo, en la estrategia de Octavio Paz no es así, la serie de interrogaciones enunciadas profundizan el tono de pesadumbre e incertidumbre por el que atraviesa el poeta, con tal de encontrar una respuesta a través de su propio quehacer poético:

¹¹⁴ El teórico español José Antonio Mayoral (1994) menciona que las interrogaciones o erotemas, como los llegó a nombrar Lausberg, siempre han despertado el interés de los tratadistas, debido a su amplio repertorio de funciones pragmáticas dentro de un texto. Es por eso que también nosotros nos hemos detenido en esta figura, pues su uso pareciera que no atiende a su regular naturaleza retórica, más bien su repercusión apunta a otra característica de estilo peculiar en Octavio Paz.

¿Llora mi pensamiento cuando piensa?
 ¿No hay agua en mí, no hay sal, no hay lágrimas?
 Mi pensamiento es una vena
 que en la boca de un pozo
 se desangra y jadea, vaciada.
 Pensar a solas, ¿no es morir a solas? (Paz, 1949, p. 97)

Es un solipsismo, una manera eficaz de tener conciencia y reconocimiento del Yo en el poema gracias a la *sermocinatio* interrogativa¹¹⁵. La imaginación ahonda en sí misma. El juego de interrogaciones retóricas en Octavio Paz no se preocupa por captar la atención del lector, más bien su *pathos* funciona en cuanto crea un diálogo directo con el mismo sujeto ético: “La figura intencionada y delimitadora de un “Yo” es un requisito de la función de significado y ejerce un trabajo retórico” (Blasing, 2007, párr. 8). En este mismo sentido, José Luis García Barrientos identifica esta característica peculiar señalando el “uso de la forma interrogativa, no para preguntar, sino para reforzar una afirmación o la expresión de un sentimiento” (2019, p. 84).

De hecho, la estructura interrogativa pareciera que sustenta un cambio de personalidad del poeta, o mejor dicho, crea una conversación con un interlocutor aparentemente inexistente, quien es el encargado de dar una salida significativa a las pesquisas. Ese sujeto es el Yo de los anteriores cierres de la serie de poemas de “Puerta Condenada”. En “Cuarto de hotel” es tan grande el peso de las interrogaciones que abruma el ánimo del sujeto ético:

¿Huye de mí el pasado?
 ¿Huyo con él y aquel que lo despide
 es una sombra que me finge, hueca?

¹¹⁵ La *sermocinatio* funge como una forma de separación del discurso. De alguna manera altera o irrumpe el orden del discurso, ya sea imitando el estilo y el tono de voz de otro emisor o dislocando la regularidad oratoria. En este caso, hablamos de *sermocinatio* porque el caudal reflexivo del poeta se entrecorta por medio de las cavilaciones, irrumpiendo el flujo verbal del poema, tal como si emergiera de improviso otro emisor (Lausberg, 1983).

Quizá no es él quien huye: yo me alejo
 y él no me sigue, ajeno, consumado.
 [...]

 No hay antes ni después. ¿Lo que viví
 lo estoy viviendo todavía?
 ¡Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:
 lo que viví lo estoy muriendo todavía. (Paz, 1949, pp. 118-119)

Esta apropiación de estilo nos hace recordar lapsos exactos de *The Waste Land*, *Four Quartets* y parte de la preceptiva de *Tradition and the individual talent*, ya que es evidente que lo que intenta realizar Octavio Paz es la eliminación del ego: “¿Fui acaso?”. Difuminar al Yo del poema fue una empresa que Eliot, Hilda Doolittle y Pound, principalmente, llevaron hasta sus máximas consecuencias, cada quien bajo distintos registros de expresión. No obstante, esta aniquilación intenta funcionar en la escritura de Octavio Paz colocando en predicamentos la sensación del tiempo en el sujeto lírico, es decir, borrándolo de la trama histórica: “No hay antes ni después [...] lo que viví lo estoy muriendo todavía”¹¹⁶. Esto también se concatena con la lección que había aprendido anteriormente de Luis Cernuda y el manejo del tiempo y el instante, dando como resultado un empleo más preciso de los lineamientos que Bachelard había promovido en *La intuición del instante*.

¹¹⁶ Este mismo motivo está presente en la segunda parte de *The Waste Land*: “A Game of Chess”. En esta acontece lo que B. Rajan ha llamado “abstracción de la mente moderna” en *T. S. Eliot: A study of his Writings*, que no es más que una forma de evidenciar la fugacidad de la vida abrumada por la carrera incesante del tiempo. Asimismo, en *Four Quartets*, en la primera sección “Burnt Norton”, tenemos:

*At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
 Neither from not towards; at the still point, there the dance is,
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
 Where past and future are gathered.*

Una vez más hay una relación de motivos y similitudes expresivas que Octavio Paz va encontrando de la poesía de Eliot y, a manera de apropiación de estilo, los va incorporando y ensamblando a sus propias capacidades discursivas.

Cabe mencionar una pieza más que sella el entramado de esta apropiación. Manuel Ulacia (1999) advierte que es en “A Game of Chess” que Octavio Paz aprendió a confrontar un discurso coloquial *versus* a un registro preciosista o figurativo, con miras a provocar efectos particulares en el poema. Sin embargo, habría agregar que también es en ese espacio de *The Waste Land* que Paz aprendió a disolver contundentemente el Yo del poema, por medio de cuestionamientos interminables, fórmulas interrogativas ligadas una tras otra, en definitiva, un nuevo lenguaje que descubriría su mismo rostro convulso. Tan solo baste apreciar cómo Eliot dialoga con su Yo en *The Waste Land* con tal de resolver su drama individual:

“My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
 “Speak to me. Why do you never speak. Speak.
 “What are you thinking of? What thinking? What?
 “I never know what you are thinking. Think.”

I think we are in rats’ alley
 Where the dead men lost their bones.

“What is that noise?”
 The wind under the door.
 “What is that noise now? What is the wind doing?”
 Nothing again nothing.
 “Do
 “You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
 “Nothing?”¹¹⁷ (Eliot en *Poetry Foundation*, párr. 7)

¹¹⁷ «Estoy nerviosa esta noche. Muy nerviosa. Quédate conmigo.
 Háblame. ¿Por qué nunca hablas? Habla.
 ¿En qué piensas? ¿Qué piensas? ¿Qué?
 Nunca sé en qué piensas. Piensas.»

Creo que nos hallamos en la calleja de las ratas
 donde los muertos perdieron sus huesos.

«¿Qué ruido es ese?»
 El viento bajo la puerta.
 «¿Qué ruido es ese ahora? ¿Qué hace el viento?»
 Nada, como siempre. Nada.
 «¿No
 sabes nada? ¿No ves nada? ¿No
 te acuerdas

Por eso es admirablemente intenso, pues la conciencia de sus palabras es muy aguda. Para persistir tiene que inventar un lenguaje interrogativo porque es el idioma de la incertidumbre que lo atraviesa. Es bastante similar el clima anímico de un Yo angustiado en la poesía de Octavio Paz. Apréciese cómo dialoga consigo mismo en “Razones para morir”:

¿Durar? ¿Dura la flor? Su llama fresca
 en la mano del viento se deshoja:
 la flor quiere bailar, sólo bailar.
 ¿Duran el árbol y sus hojas,
 — vestidura que al viento es de rumores
 y al sol es de reflejos — ?
 ¿Este cielo, infinito que reposa,
 es el mismo de ayer, nubes de piedra?
 No durar: ser eterno,
 labios en unos labios,
 luz en la cima de la ola, viva,
 soplo que encarna al fin
 y es una plenitud que se derrama.
 Ser eterno un instante, vibración del olvido. (Paz, 1949, p. 101)

Una vez más aparece un toque de poesía metafísica, la tribulación existencial del sujeto ético y una cadena de interrogaciones que sella todo este dramatismo tan lleno de flexibilidad y abundancia de recursos. Por eso es una marca propia de escritura, porque Blasing considera que: “lo que lo individualiza no es lo que dice, sino las maneras particulares en que hace audible la forma, las ‘bellas necesidades’ del lenguaje” (2007, párr. 24). Por ello, en esta etapa inicial del estilo, Paz es un poeta enamorado de la forma, y su forma es la conciencia de un solipsismo poético.

Es verdad que el resorte creativo de este tipo de escritura proviene de una aflicción seria por la que atravesaba el poeta, pero lo esencial de esta fuerza discursiva es que encuentra sus andamios de enunciación en la poesía de Eliot. Quizá por eso Cernuda (1974) decía que

de nada?» (Trad. de Agustí Bartra).

el poeta anglosajón era un artista completamente consciente de su arte, un escritor que era capaz de encontrarse tanto en lo exterior como en lo interior del poema. Sin embargo, desgraciadamente para el poeta español nunca fue posible incorporar esa última lección del tutor Eliot: “cuanto más perfecto el artista, más completamente alejados entre sí estarán el hombre que sufre y la mente que crea” (Eliot, 2013, pp. 89-90).

A diferencia de Cernuda, Octavio Paz encontró en T. S. Eliot no solo una forma de ocultar el ego poético a través de un solipsismo discursivo, sino una confesión de fe en la escritura inteligentemente armada, a base de preguntas y respuestas¹¹⁸. Es a esto a lo que se refiría el clásico Quintiliano respecto al acto de interrogarse dentro de un poema: “hay figura siempre que haya el propósito, no de obtener información, sino de instar a alguien” (1799, pp. 2-7), y ese alguien es la conciencia crítica del poeta. Por tanto, la única manera de hacer a un lado esa pesadumbre anímica o convulsión interior desde un plano real, se alcanzaba cayendo dentro de la superficie verbal del acto poético: problematizar al Yo y disolverlo a través de un código interrogativo, poner en duda su existencia dentro de la historia del discurso a base de interrogaciones retóricas.

Con esto, hemos evidenciado que las apropiaciones que Octavio Paz va conjugando en su proyecto de obra no son irracionales, son calculadas. T. S. Eliot es uno de los intertextos

¹¹⁸ Aquí quizá también podamos discernir una gran diferencia que separa la poesía de Cernuda con la de Paz. Es indudable que Cernuda va adquiriendo una mayor fuerza poética con el ejemplo remarcado de Eliot, sin embargo, siempre hay una sensación de amargura o negatividad en su obra, como si se tratase de una fuerte desazón del mundo real que lo asfixia, principalmente en *Como quien espera el alba* y *Las nubes*. En Octavio Paz sucede lo contrario. Esta especie de melancolía y formalismo aprendido de Eliot le hace un excelente servicio, pues la concentración de sus recursos estará destinada a explorar, por lo regular, la temática del amor y el erotismo, vértices de su poesía que catapultaron su prestigio. Eliot a Paz le enseñó una manera de escindir definitivamente al hombre que sufre con el individuo que crea y, con ello, una forma de alcanzar cierta resiliencia en el acto poético.

cruciales de la obra del mexicano, porque en su estilo hay una manera de polemizar con el pasado y la tradición, una tentativa de ir contra su tiempo y abrazar una vanguardia radical:

Pero lo más interesante para mí fue que los poetas norteamericanos se habían atrevido con algo que desde hacía mucho los poetas no se atrevían, porque estaban obsesionados con la idea de la poesía pura [...] Eliot y Pound, en cambio, introducen la vida moderna, la historia [...] En la poesía de Eliot aparece la ciudad anónima, no el hombre Eliot, y, aunque el poema *The Waste Land* es una confesión, aparece sobre todo la multitud esto me hizo ver que entre la historia presente y la poesía había una comunicación mucho más profunda y que, quizá, la manera de apropiarme de esta verdad era viendo la enseñanza de Eliot. (Paz comentado en Stanton, 1989, p. 91)

¿Es acaso la apropiación un avance particular de la tradición? Seguramente, porque es un ejercicio de autorreferencialidad creativa: la apropiación hace que el novel escritor interprete y cuestione su construcción de obra mirando de soslayo el habla de sus coetáneos, el curso de las ideas imperantes y la condición histórica-cultural de su tiempo, como pensaba Amado Alonso (1986). Este primer paso del estilo no es hacer de una escritura algo postizo, más bien debiera considerarse como un resorte o motor creativo, que a su vez devela cómo un autor va leyendo a otro autor. En este sentido, un ejercicio de apropiación hace que una escritura se torne más consciente de sus propios valores al poner cuidado en los modelos de escritura que se asimilan.

En *Lección de poesía*, Jaime Labastida (2019) reflexionaba en torno a la palabra “estilo” acercándola a la teoría de la evolución de las especies: un estilo bien desarrollado se alimenta de lo que hereda, de lo que se apropia, así es como va sobreviviendo e individualizándose del resto, evolucionando finalmente. No podríamos hacer el recuento de la cantidad de estilos que hay, debido a que cada autor va apropiándose de lo que requiere en su momento: hay tantos estilos como en cantidad de especies. A esto también se refiere Juan Marichal en *La voluntad de estilo* al precisar que “el estilo está en el hombre antes de estar

él en su estilo” (1971, p. 15). Sin embargo, lo que se esperaría visualizar del recorrido de apropiaciones en un primer paso hacia la consecución de un estilo es determinar por qué algunos escritores dieron el salto de calidad y se separaron del resto de sus contemporáneos, es decir, de qué procedimientos de construcción acertados se apropiaron para individualizarse definitivamente y dar el gran salto. En el caso de Octavio Paz, su encarnación temprana del carácter poético depende estrictamente del tridente de escritores fuertes que abrazó en un inicio. Fue la obsesión con ellos lo que hizo de sus primeros poemas todo un despliegue de motivos estéticos. Así, la primera fase del estilo no es un acto de corrección creativa de la tradición o una malinterpretación de poéticas, al contrario, es un método de revisionismo con cierta dosis de riesgo, que impulsa a una escritura apuntar hacia lo nuevo, o como Octavio Paz lo consideró después en *El arco y la lira*, una especie de camino o ascensión espiritual por medio del ejercicio poético.

Capítulo III

Originalidad o la propia voz

El estilo tiene mucho que ver con la historia. El rumbo que toma la poesía a mediados del siglo XX es una crítica del mismo lenguaje poético. Los escritores en lengua inglesa lo presienten y desarrollan a la perfección, tienen en mente una consigna fundamental: romper con lo que se llamó *modernism*. Los intentos fueron varios: verso proyectivo, objetivismo, etnopoética, poesía beat, confesionalismo, etc. En Hispanoamérica, López Velarde, adelantándose a sus contemporáneos, lo dijo en pocas palabras: “El sistema poético hase convertido en sistema crítico” (2010, p. 2). Habría que dar paso a nuevas formas o tratamientos literarios que rompieran el duro bloque de la tradición desde el mismo poema, pensando que también las posibilidades de ese nuevo decir poético eran estrechas, pues las vanguardias de inicio de siglo, al parecer, habían agotado todos los procedimientos estéticos.

En el caso de Octavio Paz, esa crítica de la poesía y el deseo de problematizar el lenguaje y el estilo de la tradición que le precede es evidente en tres libros: *¿Águila o sol?* (1950), *La estación violenta* (1956) y *Salamandra* (1962). En estos ya no pisamos los terrenos de la apropiación, sino que nos sitúan en una actitud vital literaria que apunta hacia una búsqueda de trascendencia, ya que cada poemario es una experiencia plena, refinada y propia de la técnica y reflexiones individuales del poeta. Es decir, estamos de frente ante un proyecto de obra a punto de consolidarse y al cual solo le haría falta una base conceptual que lo sostuviera: *El arco y la lira* de 1956.

En contadas ocasiones, Octavio Paz esquivaba la idea de estilo y argumentaba que su ascenso estético dependía de una especie de “maduración de un espíritu”, ya que: “Cuando se llega al estilo la escritura sustituye a la poesía” (Paz, 1988, p. 164), o “Cuando un poeta

adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios” (1988, p. 17). Lo tenía aparentemente claro: la instauración de un estilo es repetición de formas y modelos que engloba la tradición en un momento histórico determinado. De esta forma, la estrategia en turno para el crecimiento artístico era despegarse de esas presiones estéticas que imperaban en la tradición e imponer un modelo propio. En ello se pondría en marcha la originalidad, eso a lo que Malraux llamó “combatir a los predecesores”, o lo que Bloom pensaba que era el “clinamen”.

Sin embargo, ¿qué es lo que obliga fundamentalmente a un escritor ya no a imitar modelos, sino a trascenderlos? Charles Altieri ha reflexionado sobre ello en sendos libros¹¹⁹, demostrando que existe un tipo de poética implícita en el devenir histórico, que funciona como un grillete para la creación imaginativa de cualquier escritor. Es decir, en la tradición siempre hay un “modo poético dominante”:

Once poetic values become dominant they tend to organize discourse in such a way that even those with very different commitments find themselves compelled to shape their work so that it addresses these central issues. Poets, after all, are extremely sensitive to values implicit in a culture, and they are extremely eager to define their specific place within or against prevailing tastes. (Altieri, 1984, p. 5)

Las últimas líneas son imprescindibles. La originalidad de un proyecto de obra depende de la fuerza e imaginación por sobreponerse a ese modo influyente, a aquella imposición de una educación literaria que no forja escritores sino epígonos. Alí Calderón (2019), siguiendo la lectura minuciosa de Altieri, ha pensado en lo operativo de este mismo fenómeno, concluyendo que, en efecto, hay presiones en la sociocultura que moldean la escritura de un poeta, sin embargo lo importante es reconocer qué tan sagaz e inteligente es

¹¹⁹ *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (1984), *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals* (1990), *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects* (2003), entre otros.

un escritor para combatir esa presión histórica, tomando como herramientas la eficacia de su expresión o un nuevo sentido de escritura. Para visualizar eso, Calderón recurre al concepto de Altieri, la “contrapresión”: “mientras entendamos más la relación entre la presión externa y la contrapresión interna, seremos capaces de dar cuenta, de un modo más integral, de los logros verdaderamente distintivos de un poeta” (2019, p. 38). Definitivamente, desde ese posicionamiento yace un estudio particular del estilo: la contrapresión es la vía por la cual el poeta llega a establecer una “voz propia”, porque es gracias a ella que realiza un quiebre con la tradición y encuentra un registro propio de expresión. Precisamente, para Mutlu Konuk Blasing, la propia voz puede traducirse en estos términos:

[...] dar forma al aspecto del lenguaje poético que es intraducible. Y estos procesos microrretóricos específicos de categorías también individualizan sujetos dentro de los sistemas simbólico y formal [...] cuando dejamos de escuchar el sentido, podemos escuchar la firma de cada poeta, la microrretórica que distingue su voz/texto en el resonante código. (2007, párr. 39)

De cierta forma, la contrapresión es una respuesta a la uniformidad de escrituras que prevalecen en un tiempo específico. Altieri lo ha llegado a pensar también como aquella interpretación que hace un autor de su lugar y tiempo histórico, en el cual pone de manifiesto su proyecto de obra. Podríamos decir entonces que una de las facetas conceptuales del estilo es tal como lo apuntaba James J. Jenkins (comentado en Bennison Gray, 1974) desde el discurso psicológico: el estilo puede ser imaginado como una modificación personal y particular de una sola y estrecha conducta, y por conducta nos referimos a esa intención por cambiar un modelo de escritura imperante en una tradición. Desde este punto de vista, el estilo es más que un registro de las formas o la simple arquitectura en la que se manifiesta un texto, ya que también actúa como un modo personal de reaccionar ante lo canónico y predispuesto que yace en el modo poético de una época, como Altieri suponía.

Ese punto de contrapresión y actitud reaccionaria en Octavio Paz aparece nítidamente por primera vez en *¿Águila o sol?* (1951), pues el poeta se percata de las inyecciones cada vez más fuertes del habla popular en la poesía¹²⁰, a tal grado de imponer un nuevo aliento al verso, modificando la unidad estética tradicional del poema. No puede seguir radicalizando su escritura bajo la impronta del impersonalismo a lo Eliot, ni amparándose bajo la sombra de los Contemporáneos, ni siquiera seguir las alturas líricas de Neruda o Cernuda. Su apuesta gira en torno al poema en prosa, instrumento que rompe con la versificación regular de la poesía por antonomasia. Este es el primer paso en la consecución de un estilo original que hemos tipificado como “la propia voz”, porque es en él que va perfilando los grandes motivos, elecciones estéticas, propósitos y recursos que hicieron importante su obra, rompiendo con aquellos valores poéticos dominantes y homogéneos de su época. En este sentido, para Mutlu Konuk Blasing:

“La propia voz” es lo que “suena bien” al propio oído. Eliot no dice “porque tú lo estás diciendo”, sino que “es tú mismo quien habla”; está hablando a sí mismo como a ti mismo, y la prueba es, ¿habla en tu “propia voz”? (2007, párr. 64)

Después de *¿Águila o sol?* llegará un espacio nuclear en la poesía de Octavio Paz, *La estación violenta* (1956), por medio del cual justifica dos ideas importantes enunciadas en *El arco y la lira* (1956): imagen y ritmo. Desde este libro rompe con el solipsismo poético tan marcado que le propinó el influjo de T. S. Eliot y, en consecuencia, brota su lenguaje más vivo y original, a tal extremo que al llegar a aquellos límites de sustrato poético será difícil imponer otra renovación de escritura.

¹²⁰ Recuérdese que para esos años muchos de los referentes de la poesía latinoamericana ya asentaron eficientemente las bases de los preceptos estadounidenses, en relación al lenguaje coloquial y conversacional en el poema, buscando grietas o espacios para inventar una nueva poesía. Entre ellos, Ernesto Cardenal recuerda que toda esta explosión de recursos también ya se apreciaba desde Darío y aquella emblemática “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”. Por su parte, Nicanor Parra ha dado todo un giro a la raigambre de Neruda con el nuevo modelo de la “antipoesía”. De este modo, lo que imperará a partir de la mitad del siglo XX es una revitalización de la poesía, por medio de lo cotidiano, lo vivo y común de la realidad concreta (Alemany, 1997).

Finalmente, aparece *Salamandra* (1962) como el puente que liga un decoro como registro lingüístico y una forma culta de reinterpretar nuevamente la tradición poética. *Salamandra* es una frontera genérica de estilo en Octavio Paz, puesto que después el poeta apostaría todo su empeño en el campo de lo experimental de la década de los años sesenta. Algo totalmente radical y diferente a lo creado hasta aquella fecha.

No, el estilo, hasta este momento, no es una senda espiritual en ascenso, como pensaba Octavio Paz. El estilo conlleva más elementos abstractos de lo que se piensa: es una conducta, un afán por renovar la escritura poética por medio del cálculo e inteligencia que pone en marcha un conjunto de ideas que desafían al acto de escribir, teniendo en cuenta todo el peso de la tradición detrás. De esta forma, Juan Marichal pensaba que el escritor se encontraba *en y con* un estilo previo a su decidida conciencia del mismo, invirtiendo aquella fórmula de Buffon (1751) que reclamaba que el estilo estaba en uno mismo antes de estar nosotros en él.

Pareciera que la consciencia de un estilo individual se torna más latente porque es bajo el ingenio, la originalidad y la imaginación del poeta que así se va dando. En este mismo orden de ideas, Josef Nadler mencionaba que el estilo es “el conjunto orgánico de los indicios partiendo de los cuales cabe inferir lo espiritual, lo actuante y lo general” (1946, p. 404), por eso es tan importante hacer una reconstrucción precisa de cada uno de estos elementos creativos, porque son ellos los que rompen con el modo poético dominante en el que se encuentra un autor. Esto asegura un lugar propio y diferente dentro de la dimensión de espacios que hemos diseñado para el estilo en esta etapa de la obra paciana: originalidad o la propia voz. Tomamos este epíteto como fundamento para enmarcar las limitaciones de este segundo cuadrante del estilo, puesto que como apuntaba Ortega y Gasset: “el estilo es

siempre algo unigénito” (1955, p. 263), una propia voz. Y justamente en este periodo es cuando se logrará percibir una voz tan peculiar de Paz por primera vez.

3.1 ¿Águila o sol?: ritmo de pensamiento y elusividad poética

El 15 de enero de 1866 Baudelaire escribe una carta a Sainte-Beuve y cambia algunos registros poéticos dominantes hasta ese entonces. Insiste en que los códigos de la poesía deben transformarse y por fin teoriza lo que once años atrás había escrito en *Le Spleen de Paris*: integrar los discursos externos a una voz narrativa en el poema, es decir, crear el poema en prosa cuyo sostén fuera específicamente el vaivén del ritmo coloquial ligado al pensamiento: “accrochant sa pensée rhapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable” (Baudelaire, 2017, p. 583). Esto no es más que una glosa de lo que también había escrito el poeta francés al inicio de aquellos *Pequeños poemas en prosa*, justamente con aquella dedicatoria a Arsène Houssaye:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire, 2017, p. 22)

Por primera vez se socavaban contundentemente los principios de la versificación regular del poema. Baudelaire, decididamente a ser moderno, había dado un golpe contundente a la poesía de la época, pues el poema en prosa que creó impuso una novedad literaria. Más tarde Rimbaud, Bécquer, Darío, Lautréamont, Laforgue, Herrera y Reissig, Breton, etc., incurrirían en esta innovación artística incrementando la resonancia de lo que en su época atisbó el poeta parisino con el nacimiento de este género lírico. No obstante, pasó

casi un siglo y el poema en prosa no cundió como se esperaba, solo débiles destellos crisparon bajo la pluma de algunos genios.

Por su parte, para 1950, en la poesía de lengua castellana, hay una voluntad lírica por construir discursos grandilocuentes, rimbombantes, con tonos de un nacionalismo exacerbado y una retórica dogmática. Neruda cruza Argentina a caballo y bajo el brazo carga el *Canto General*, una literatura identitaria que representa el desafío más grande de su escritura. Por otro lado, todavía hay resabios de una lírica solemne y preciosista en México: Villaurrutia publica *Canto a la primavera y otros poemas*; Gilberto Owen, *Perseo vencido* (1948); Torres Bodet, *Sonetos* (1949) y Carlos Pellicer, *Subordinaciones* (1949). A la par de estos, aparecen los primeros pasos hacia lo coloquial y la urbe en los versos de Efraín Huerta con *Los hombres de la ciudad* (1944), Alí Chumacero en *Imágenes desterradas* (1948) y Sabines con *Horas* (1950). Asimismo, del otro lado del mundo, Juan Ramón Jiménez ha dejado uno de sus últimos testimonios poéticos en *Animal de fondo* (1949). Con esto, el modo poético dominante a mediados del siglo XX es una dispersión de formas. ¿Cómo escapar de una afluencia de escrituras por doquier? ¿Cómo ser distinto sin caer de nueva cuenta en un modelo de apropiación? O mejor dicho, ¿cómo alcanzar una autonomía poética ante este panorama tan polarizado?

La alternativa de estilo que propondrá Octavio Paz será regresar a las fuentes, regresar a Baudelaire, remover las cenizas de una vieja tradición: el poema en prosa. La decisión de adoptar este tipo de escritura responde de inicio a la llegada que hace a territorio francés, en diciembre de 1945. De esta forma, Manuel Ulacia (1999) ha llegado a pensar que no podríamos valorar el peso estético de la obra de Octavio Paz sin comprender las lecturas que hizo de los escritores franceses por aquella época, especialmente del mismo Baudelaire, Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud y la línea del surrealismo; por su parte, Guillermo Sheridan

(2004) ha llegado a considerar que Francia es la patria intelectual de Paz, mientras que Anthony Stanton (2015) piensa que es en Francia donde Paz se vuelve otro al encajar con los movimientos vanguardistas poéticos¹²¹. Lo cierto es que desde aquel sitio donde Baudelaire trastocó un siglo atrás a la poesía, Octavio Paz intentará reformular también los rumbos del panorama poético imperante mediante *¿Águila o sol?*, colección de poemas en prosa escritos entre 1949 y 1950, puesto que echaba a andar una técnica poco comprendida del discurso poético hasta ese entonces.

Por supuesto que el poema en prosa no era nada nuevo en Hispanoamérica. Ya Efrén Rebolledo, Julio Torri, López Velarde, Gilberto Owen, Julián del Casal, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, César Vallejo, entre otros, habían ocupado ese modelo con resultados positivos, mas no contundentes. No obstante seguía siendo un procedimiento desconocido y poco considerado en el gusto de la época, a tal grado que Jesse Fernández lo tilda como el género elusivo y menos comprendido de la literatura¹²². Quizá por este mismo hecho es que José Emilio Pacheco repara en que “*¿Águila o sol?* es uno de los grandes libros poéticos de Paz” (2017a, p. 42), y agrega que para un escritor en boga y en pleno crecimiento estético se le dediquen pocas líneas y reseñas, a tal grado que se hizo de este una recepción completamente reticente. Al final de cuentas, alude que este libro es una pieza clave para entender nuestra historia literaria¹²³. Prácticamente *¿Águila o sol?* pasa en medio de la noche

¹²¹ Philippe Ollé-Laprune y Fabienne Bradu (2014) han profundizado en los vasos comunicantes entre Octavio Paz y la literatura francesa, por medio de *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. Esta publicación aporta atisbos interesantes para entender cómo después del gran magnetismo provocado por las ideas de los existencialistas franceses, Paz opta por alejarse de los discursos de Foucault, Derrida y Lacan, principalmente, apostando todos su empeños a la claridad del lenguaje filosófico y no a su oscurecimiento ni complejidad, tal como en su faceta deconstructivista.

¹²² En *El poema en prosa en Hispanoamérica* Jesse Fernández (1999) realiza un estudio minucioso con respecto a la definición elusiva de “poema en prosa”, llegando a la conclusión de que esta forma lírica constituye todo un modelo genérico de la poesía del siglo XX, con características específicas que pueden ser analizadas bajo fuertes referentes de la tradición hispanoamericana.

¹²³ De hecho, *¿Águila o sol?* no recibió ninguna reseña en su momento, a pesar de que un año atrás Octavio Paz había cimbrado el campo literario con *El laberinto de la soledad*. Al parecer en Hispanoamérica todavía

en nuestra literatura, en un momento de crisis creativa en el campo literario mexicano. Sin embargo, el estilo que yace en él viene a dar un apretón de tuercas a la maquinaria de la tradición anquilosada, tal como la había percibido José Luis Martínez por aquellos años:

[...] agotados y su vigencia ha concluido: ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitantes han tomado su lugar; no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora y, frente a esta escena cada vez más vacía, todos los elementos exteriores parecen confabulados cuando su actitud no es más que una consecuencia de aquella inercia. (Martínez comentado en Pacheco, 2017a, p. 38)

El panorama parecía propicio para una nueva revelación de escritura, y así lo fue. *¿Águila o sol?* era una cavilación constante en el imaginario de Paz, una pregunta por los caminos estéticos que debía seguir su evolución como escritor. Recuérdese que para esas mismas fechas, a mediados del siglo XX, el empuje de la nueva narrativa americana se haría presente e influiría a muchos escritores. Aparece *Varia invención*, *El Aleph*, *Los días terrenales*, *La hojarasca*, *El reino de este mundo*, *Hombres de maíz*, semillas de lo que será el Boom de escritores latinoamericanos¹²⁴.

Con esto, la hipótesis que se plantea en este segundo cuadrante dimensional de estilo es la siguiente: *¿Águila o sol?* es una duda, un “volado”, tal como aparece en la portada de la primera edición dibujada por Rufino Tamayo, ya que el poeta luce influido y se debate entre la incursión por los caminos de la narrativa pero sin soltar su eje poético. Ya José Emilio Pacheco (2017a) recordaba que por aquellos años Paz escribió una novela muy parecida a lo que sería *La región más transparente*. Asimismo, Sheridan también ha mencionado que es

imperaba un apego a las formas canónicas del verso. Solo dos años después de su aparición, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal le dedicaría un estudio atinado y profundo en la revista *Mundo Nuevo*. Por otro lado, el análisis de José Emilio Pacheco apareció en la revista *Proceso*, 33 años después de haberse publicado el poemario. No obstante, fue en Francia donde tuvo repercusiones importantes por medio de comentarios de escritores surrealistas que elogiaban el poder rítmico en él. Por eso Anthony Stanton llega a mencionar que este libro es el menos estudiado de la obra del mexicano.

¹²⁴ El gusto por lo narrativo también era notorio por la fama novelística de Proust y el rescate de la literatura oriental. De esta última, Octavio Paz argumentaba que se notaba una oscilación entre prosa y ritmo, concepto e imagen, efectos que seguramente influyeron en su propuesta de estilo por aquel momento.

justo en esa época que Octavio Paz escribe una novela que acabó pareciéndole “verdaderamente infame” y que “jamás se publicó” (2004, p. 444). En esta quería plasmar la problemática relación de los mexicanos con su historia, influido seguramente por D. H. Lawrence y *La serpiente emplumada*¹²⁵.

Estas mismas inquietudes y pesquisas literarias por lo mexicano fueron trasladadas oportunamente al conjunto de *El laberinto de la soledad* en 1950, sin embargo, otros elementos ideológicos y narrativos fueron desplazados en *¿Águila o sol?*, solo basta observar que a mitad del poemario, en la sección “Arenas movedizas”, hay una serie de nueve cuentos al estilo del “surrealismo telúrico”, aquella combinación de elementos oníricos y culturales mexicanos, como el poeta Alain Bosquet (1961) lo llegó a bautizar¹²⁶. Es así que podemos considerar que existe una nueva sensibilidad artística que reposa en la escritura del mexicano y que lo obliga a una renovación del lenguaje poético en su obra, pero lo importante es visualizar de qué manera construye esa fisonomía de estilo o programa estético propio y original.

Al parecer, el poema en prosa de Octavio Paz es una arquitectura totalmente plena de sentido, un funcionamiento real del pensamiento. No estamos ante los poemas en prosa que encumbraron la magia de *Altazor* o los *Poemas humanos* de Vallejo, es más, el giro temático es completamente diferente, ya que *¿Águila o sol?* representa una lucha constante con el

¹²⁵ La génesis precisa de *¿Águila o sol?* aparece en las cartas que Octavio Paz envía a Alfonso Reyes. El 16 de noviembre de 1950, Paz le comenta a Reyes que el nuevo libro “Se trata de unas 75 páginas –poemas en prosa, cuentecillos, etc.–. Me gustaría saber si Tezontle puede publicarlo” (Paz, 1999, p. 133). Pero lo determinante en esta misma génesis aparece en una carta fechada el 29 de enero de 1951, en la cual Paz le comunica a Reyes que *¿Águila o sol?* “se trata de un volado, en el que se apuestan muchas cosas. Ojalá que usted no lo encuentre indigno de los manuscritos anteriores” (Paz, 1999, p. 137). Claro, es una apuesta arriesgada porque el poeta mutaba drásticamente el estilo de su escritura, destinando sus esfuerzos a la combinación de elementos narrativos con poéticos.

¹²⁶ Otros especialistas han llegado a tipificar esta peculiaridad bajo el nombre de “surrealismo nativo”. Más adelante abordaremos esta tipificación surrealista.

lenguaje al que se enfrenta el poeta¹²⁷. El poema en prosa de Paz trabaja desde la *dispositio* más que desde la *inventio* o la “minilocuencia” a la que se refería Carlos Bousoño. No hay una predominancia del contenido, sino una forma en movimiento, tal como Jean Cohen pensaba que se debería erigir el poema en prosa. Así, este tipo de escritura resulta ser un objeto lingüístico reconocible bajo ciertos aspectos o elementos bien organizados y pensados. Esta propiedad de constitución y regulación es lo que lo torna en un discurso original.

De esta manera, los poemas en prosa en *¿Águila o sol?* poseen una organización rítmica de pensamiento, puesto que están contruidos desde tres fases o movimientos específicos de enunciación: prótasis, apódosis y epifonema. Bajo esta base tripartita se forja la densidad temática y expresiva. Por eso, Jesse Fernández advertía que la principal característica del poema en prosa es su organización, porque ella representa su centro de gravedad, su funcionamiento y forma (1994, p. 32). Es cierto que la aparición de este nuevo estilo respondía a simple vista a un tipo de subjetividad moderna, pero también dependía de la apertura hacia nuevas posibilidades literarias. En este caso, la construcción del poema en prosa le ofrecía a Paz imponer una de sus principales características de su programa literario: conjugar el quehacer poético con la reflexión crítica de la misma poesía¹²⁸. Ahora, obsérvese cómo trabaja cada una de estas tres partes en el poemario.

En “El ritmo de la prosa”, Amado Alonso (1968) descubrió que existen dos fuerzas expresivas en continuo contraste en un texto: prótasis y apódosis. Estas son movimientos que

¹²⁷ *El arco y la lira* (1956) explica detalladamente esta inquietud temática de Octavio Paz. La crítica filosófica del lenguaje provenía de sus primeras lecturas de Nietzsche, quien inicia sus reflexiones filosóficas exponiendo el valor de las palabras en el campo de la metafísica occidental. Si habría que hacer un rastreo más profundo de esta particularidad en Paz, hay que remitirnos a aquel primer manuscrito *Vigilia: diario de un soñador*, puesto que en este se vierten muchas de las ideas de Nietzsche relacionadas con la ontología del lenguaje con las que Paz comulga en su juventud.

¹²⁸ Esta cualidad paciana la descifró profundamente Julio Cortázar en “Homenaje a una estrella de mar”, en 1971. El argentino elogiará de Octavio Paz: “hacer coexistir paralelamente y sin choques [...] el canto poético y la reflexión analítica” (Cortázar comentado en Pere Gimferrer, 1982, p. 13).

proponen una tensión y distensión a modo de organización dinámica textual, provocando una sensación rítmica del pensamiento. Específicamente, la prótasis “se conduce como un planteo de algo que sólo en la apódosis se resuelve” (Alonso, 1986, p. 260), es decir, el primer elemento de una prosa rítmica es una especie de tensión, una inflexión ascendente, en espera de que ocurra algo. La prótasis prepara el terreno para que aparezca lo imprevisto, la emoción. De forma contraria, la apódosis es una distensión en la cual la enunciación toma un respiro y despega de la realidad:

[...] en la apódosis el tono cae del de la prótasis, que la tensión se relaja en ella y que su definitiva distensión final, con su grave cadencia, es el fin de la respuesta que corresponde al fin del planteo de la prótasis con su más agudo punto de tensión. La distensión de la apódosis recoge y da sentido a la tensión de la prótasis. (Alonso, 1968, p. 294)

Para Amado Alonso, estos dos elementos expresivos conforman la doble condición del ritmo. Uno presenta una situación específica en busca de una posible resolución, mientras que el otro es aquella respuesta a manera de inflexión. La regularidad de estas tensiones y distensiones crean así una figura dinámica en la escritura no solo a nivel de frase, sino de estrofa o párrafo. Esta forma de vaivén rítmico es visible y constante principalmente en los primeros poemas de *¿Águila o sol?*, en la sección “Trabajos forzados”, pues entre el movimiento de estas dos partes ocurre un quiebre en la voz que rige la linealidad elocutiva del texto. Así, verifiquemos la prótasis en el tercer poema en prosa de *¿Águila o sol?*:

Todos habían salido de casa. A eso de las once, advertí que me había fumado el último cigarrillo. Como no deseaba exponerme al viento y al frío, busqué por todos los rincones una cajetilla, sin encontrarla. No tuve más remedio que ponerme el abrigo y descender la escalera (vivo en un quinto piso). La calle, una hermosa calle de altos edificios de piedra gris y dos hileras de castaños desnudos estaba desierta. Caminé unos trescientos metros contra el viento helado y la niebla amarillenta, sólo para encontrar cerrado el estanco. Dirigí mis pasos hacia un café próximo, en donde estaba seguro de hallar un poco de calor, de música y sobre todo los cigarrillos objeto de mi salida. (Paz, 1951, p. 12)

Una voz comanda todas las acciones narrativas y aparentemente lógicas del poema en prosa. Pareciera que no hay visos de ficcionalidad ni opacidad de sentido, sino una objetivación discursiva como disfraz del personaje que deambula hacia una narración subjetivada. Hay un sujeto ético que asume la enunciación durante toda la narración. En este sentido, dentro del estudio enunciativo del Yo que compone Lujan Atienza, el poema ostenta un pleno estilo directo¹²⁹. De igual manera, está presente también una sintaxis que no se ve entorpecida por algún giro poético imprevisto bajo el mando de la primera persona, y de cierta forma se cumple lo que Enrique Anderson Imbert apreciaba como primer condimento necesario del poema en prosa: “presentar, imaginativamente, fragmentos de una confesión personal” (Imbert comentado en Jessé Fernandez, 1999, p. 28). Carlos Bousoño apreciaba esta misma característica en el “irracionalismo poético”, precisando que la anécdota o la confesión en el poema es una estrategia para desplazar las inquietudes del poeta dentro de un panorama objetivo, es decir, realizar el giro rítmico de pensamiento individual hacia una objetivación en el poema:

El poeta acostumbra a buscar un soporte objetivo para colocar en él, con el suficiente distanciamiento, el producto de su exaltada subjetividad. Ese soporte consiste, por lo general, en un tema aparentemente ajeno al yo, pero que, en realidad, no es otra cosa que una poderosa manera de simbolizarlo. (Bousoño, 1985, p. 290)

No obstante, ese primer periodo de frases narrativas de pronto se ve interrumpido por una voluntad ampliamente retórica o figurativa. Cambia la afectividad del poema. Empieza a despertar una potencialidad imaginativa y simbólica en la voz del poeta:

Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí –no, no sentí, pasó–, rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, bastante para darle tiempo de volver a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo

¹²⁹ Las ideas de Luján Atienza concuerdan con lo que anteriormente exponíamos de la configuración de un sujeto ético en el poema, por medio de la teoría de Mutlu Konuk Blasing: “El ‘Yo’ del poeta, por supuesto, se produce no narrando sino reproduciendo el material del idioma; esta intencionalización del medio es anterior a la posibilidad de cualquier operación narrativa” (2007, párr. 38).

flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediabilmente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira (Paz, 1951, p. 13)

La prótasis preparó el terreno para que la apódosis cambiara radicalmente el tono de enunciación del poema en prosa. Se sale de la senda del razonamiento para entrar al campo de lo irreal o ilógico, donde la emoción es el núcleo por el que el sujeto ético se dispersa y gravita, arrobado por medio de un registro lingüístico de intensidad expresiva: “inesperado”, “paralizó”, “infinito”, “tiré”, “desesperadamente”, “irremediabilmente”. Se trata de una elección de discurso calculada por el poeta, pues en la teoría del ritmo de Meschonic se advierte que: “En relación con la lengua, el sujeto hablante no puede tener más que una definición gramatical: la que es suministrada por esa elección. De ahí el estilo y la estilística” (2007, p. 70).

Asimismo, en esta sección del poema en prosa hay una nítida intención por cambiar el registro lingüístico de la voz mediante algunos efectos retóricos. Ya no estamos en presencia de una regularidad lógica elocutiva como en la prótasis, ahora hay un evidente uso de retoricismo bien encausado que sume al lector en un oleaje misterioso por atrapar la “Palabra”. De esta forma, atiéndase en el anterior extracto la importancia del efecto prosopopéyico que dota de características humanas a esa misma “Palabra”, a ese arcano elusivo del lenguaje que conforma una alegoría regular en todo el periodo de la apódosis.

Con esto, es evidente una cadencia que sujeta los amarres expresivos del poema en prosa, puesto que hay una suerte de fuerzas antagónicas que chocan para que la maquinaria de este tipo de texto funcione. Octavio Paz reflexionaba acerca de este fenómeno en *El arco y la lira* (1956), señalando que la segunda de estas fuerzas reflejaba una sensación de elevación o desarraigo, efecto que provocaba que las palabras se arrancaran del bloque del lenguaje. Por su parte, J. Houben (1983), repasando la antigua y clásica escuela retórica

griega, pensaba que estos elementos prosódicos y constructivos se hacían evidentes en el poema en prosa no con el uso tipográfico de signos de puntuación, sino más bien con aspectos verbales afectivos que radicalizan y diferencian ese otro modo de escritura. Por eso el ritmo de pensamiento del poema en prosa no es evidente por el metro, sino por la cadencia en que aparecen estas dos variaciones correctamente organizadas, anécdota y emoción, elementos que proponen un movimiento pasional de quien habla¹³⁰. Por su parte, Amado Alonso observaba que es justamente a esta estructura expresiva lo que se podría llamar con precisión “ritmo de pensamiento”:

Sólo en un sentido como éste podemos hablar de un *ritmo de pensamiento*. Ritmo es el vivir una figura dinámica; organización de sensaciones. Ritmo de pensamiento será aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento ideomático. (Alonso, 1986, p. 264)

Para el crítico español, la manera en que se imbricaban estas dos esencias en el texto tenía que ver con una reciprocidad de sensaciones entre el escritor y el lector. No obstante, lo que podemos asegurar es que esta alternancia constructiva propone un sentido dentro del poema en prosa, puesto que la lucha contraria que emerge de esos campos de escritura va a tener una salida o cauce reflexivo final: el epifonema.

Uno de los primeros pensadores que advirtieron las particulares del epifonema fue Demetrio de Falero, discípulo de Teofrasto, quien en su tratado *Sobre el estilo* afirmaba que: “El llamado epifonema podría ser definido como dicción que embellece y es la figura de mayor grandeza en el discurso. Pues de la dicción, unas partes ayudan al pensamiento, otras

¹³⁰ El ritmo es sentido e imagen en mayor medida; desatiende cualquier otro signo de puntuación porque él mismo es temporalidad concreta. En *El arco y la lira* comenta Paz que “por eso, muchas veces, es innecesaria la puntuación. Sobran las comas y los puntos: el poema es un flujo y reflujo rítmico de las palabras” (1956, p. 72). El ritmo no es métrica, cantidad o medición, es visión de mundo.

lo embellecen” (1979, p. 62). El epifonema no se trata más que de una sentencia aleccionadora que cierra el poema, tal como si se tratase de un silogismo.

Helena Beristáin (2013) ha planteado que el epifonema, por su característica de fungir como discurso breve y filosófico, se emparenta con el aforismo, sin embargo se diferencia de este al ser un elemento que está dentro de un contexto más amplio: el epifonema no es un discurso independiente, va concatenado a la prótasis y apódosis, culminando la estructura del poema en prosa en la cual hay un sujeto que se vierte: “La noción de *elección* muestra la primacia de la lengua hacia una estilística que tampoco puede operar, porque es un individualismo sin teoría del sujeto, ya que la *lengua* reduce el sujeto a una estructura” (Meschonic, 2007, p. 82). Asimismo, Philip Wheelwright identifica un movimiento similar al epifonema en sus apreciaciones estéticas, señalando que existe un elemento retórico esencial que funciona como un nudo, atando yuxtaposiciones y otorgando significados nuevos en el poema (Wheelwright comentado en Carlos Bousoño, 1977, p. 106).

El uso de este elemento será de suma importancia en el armado de los poemas más potentes de la obra de Octavio Paz. De hecho, en *Los hijos del limo* (1974), al teorizar sobre los aspectos de analogía-ironía, el poeta tiene presente el efecto del epifonema para sellar aquella dicotomía poética, pues considera que el epifonema es llegar a los límites del silencio, al exacto agotamiento de las palabras: “Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación [...] La analogía termina en silencio” (Paz, 1974, p. 112), y en otro momento llega a pensar que: “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética, termina en aullido o silencio” (Paz, 1974, p. 109). Increíblemente, Paz no teorizó específicamente este tópico constructivo en su poesía, solo lo

aludió tenuemente en su ensayística¹³¹. Sin embargo cabría señalar que es fundamental su presencia sobre todo en los poemas de largo aliento en su obra, ya que el epifonema no solo funge como una pieza que recapitula el poema por medio de una sentencia reflexiva, sino que eleva la expresión del mismo poema en prosa, lo embellece y provoca un efecto patético en el lector. Es a esto a lo que los antiguos retóricos llamaban el “estilo elevado”¹³².

Regresando al poema en prosa analizado anteriormente, el epifonema aparece de la siguiente manera: “Me quedé solo en mitad de la calle, con una pluma roja entre las manos amoratadas” (1951, p. 13). Es una refractación simbólica que encierra esa lucha con la “Palabra”, pero también es una referencia directa a *El amor loco* de André Breton, en el cual el poeta surrealista va al encuentro de lo bello por influencia de Baudelaire¹³³. Breton trata de describir la convulsión que le provoca la belleza del lenguaje, al apreciar en su imaginario surrealista el esplendor de un manto cubriendo la piel de unos antiguos jefes hawaianos: “compuesto por la repetición infinita de la única pluma roja de un extraño pájaro” (Breton, 2012, p. 24).

De igual manera, nótese que la localización del personaje a “mitad de la calle” también es un tópico simbólico de la poesía paciana, puesto que representa la pasividad de estar en medio de las dos fuerzas antagónicas que preceden al epifonema. Octavio Paz se refería a esta característica literaria en *El arco y la lira*:

¹³¹ La mirada crítica que se acercó tentativamente a definir este recurso en la poesía de Octavio Paz está en las palabras de Monique J. Lemaître, precisamente en *Octavio Paz: poesía y poética* (1976). En este señala que el ritmo binario que prevalece en la obra de Paz, se resuelve en paradoja y que esta misma se identifica con aquello que la realidad separa. Es decir, el epifonema es una sentencia y una máxima que pone punto final al ritmo del pensamiento del poeta.

¹³² Tanto Cicerón como Quintiliano, solo por mencionar dos escuelas imprescindibles del estilo en la antigua Roma, convienen en señalar que el estilo elevado es una recreación del *ornatus* del discurso, es decir, del uso de un decoro altamente preciosista, figurativo o lírico cuya operación consiste en producir constantemente el efecto *movere* del auditorio.

¹³³ En el Primer Manifiesto Surrealista, Breton llega a mencionar: “lo maravilloso siempre es bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (2001, p. 31).

Los estados pasivos no son nada más experiencias del silencio y el vacío, sino de momentos positivos y plenos: del núcleo del ser salta un chorro de imágenes. “Mi corazón está brotando flores en mitad de la noche”, dice el poema azteca. (Paz, 1956, p. 38)

El epifonema es la victoria de la imaginación, fin de la dicotomía y abrazo de las contradicciones. Paradoja: regreso a la realidad pero con una carga de magia sugestiva de por medio, como pensaba Baudelaire. Este elemento rítmico logra unir tanto a la prótasis como apódosis en una sola operación pasiva: silencio, pero un silencio henchido de símbolos e ideas. La experiencia de la revelación se gesta en el silencio. El epifonema cierra el poema en prosa sobre sí mismo, es una repetición que no se agota, un ritmo que engloba, repite y recrea lo que le precede. Un estado de unidad, al fin y al cabo. *El arco y la lira* prefigura primariamente el sentido de este elemento: “final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo [...] Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un muro nos cierra el paso: volvemos al silencio” (1956, p. 51).

Cabría preguntarse hasta aquí por qué Octavio Paz no llegó a definir con exactitud un elemento tan caro a su poesía como este. Todo apunta a que esta manera de construcción todavía no está lo suficientemente fijada en la fase de estilo, sin embargo tomará fuerza en la inmersión al pensamiento hindú que Octavio Paz realiza, sobre todo en la década de los sesenta, justamente cuando aborda la lucha dialéctica de conceptos contrarios o dicotómicos por medio de la relación entre poesía y tantrismo. Ahí, el epifonema funcionará en la construcción de la imagen como el sello quemante que imprime una serie de metáforas anidadas.

Con esto, hemos observado que la norma rítmica del poema en prosa no viene del interior, sino todo lo contrario: la forma es fondo. El eje rítmico del poema en prosa paciano está en su forma o estructura de ideas: prótasis, apódosis y epifonema. En *Libertad bajo*

palabra el poeta escribía: “La forma que se ajusta al movimiento / no es prisión, sino piel del pensamiento” (Paz, 1949, p. 22), y parece que hasta aquí esa sentencia es implacable. La originalidad rítmica de este tipo de escritura radica en un sentido de ordenación regulado y exacto del sentir del poeta, y de cierta forma se apega a la teoría del ritmo de Henri Meschonnic: “El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido” (2007, p. 69), puesto que el ritmo del pensamiento incluso está antes de la manifestación y selección de las propias palabras:

El ritmo interviene en poesía en la medida en que ella es lenguaje menos hecho de signos. Eso que a su manera ya decía Diderot en *La carta sobre los sordos y mudos*: “que el discurso ya no es solamente un encadenamiento de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza, sino que es todavía un tejido de jerogíficos apilados unos sobre otros que lo pintan. Podría decir en este sentido que toda poesía es emblemática. Pero la inteligencia del emblema poético no les es dada a todo el mundo. Hay que estar casi en estado de crearlo para sentirlo fuertemente. (Meschonic, 2007, p. 89)

El ritmo del pensamiento del poema en prosa no es un signo, sino que este ritmo peculiar es un elemento que muestra lo escondido del inconsciente, a tal grado que también Meschonnic llega a señalar que podría realizarse una antisemiótica de este. En esa misma línea crítica, Carlos Bousoño (1977) enfatiza que el ritmo provoca un placer por sus regulados movimientos orgánicos del pensamiento: el ritmo es placer espiritual porque se ve referido a la estructura móvil de que es parte integrante. Con esto, el ritmo del pensamiento del poema en prosa es una plena dinámica de sensaciones.

En suma, llegado a este punto, resolveríamos la pregunta esencial que entraña este tipo de poesía elusiva y compleja: ¿qué es lo que diferencia al poema en prosa de Octavio Paz de lo que identificamos como poema canónicamente? Si separásemos cada pieza del entramado arquitectónico del poema en prosa, todas sus partes tienen pleno control de un sentido autónomo: la primera es un compendio de acciones que conforman una narración; la

segunda contiene todos los elementos figurativos que nos hace pensar que se trata de un poema y, por último, la fase de cierre es una máxima que raya en lo filosófico. Cada parte tiene un sentido propio si se separa del conjunto tripartita.

Así, el poema en prosa se sostiene por sí solo, no necesita de ninguna métrica o regularidad semántica con continuidad estrófica. Se puede desensamblar y ensamblar sin que pierda la constitución de su significado. En Octavio Paz es un camino medio entre narrativa y poesía, pero también es una intención por forjar una arquitectura diferente de expresión poética: una prosa rítmica de pensamiento. Si el ritmo es condición del poema, el poema en prosa hace suyo también ese pacto al encarnarlo en el flujo del pensamiento: el ritmo de pensamiento es agente de seducción. Este funcionamiento real e inteligente distingue al poema en prosa de otras formas literarias. Por eso a inicio de este capítulo se hacía hincapié en que esta dimensión del estilo no es solo técnica, sino más bien una conducta que se revela en los medios que usa el artista para construir su obra.

Erróneamente se dice que fue solo en *¿Águila o sol?* donde Octavio Paz explotó los límites del poema en prosa, sin embargo fue una forma que lo obsesionó constantemente. En *Libertad bajo palabra* aperturaba el libro con una forma rítmica similar y en *El mono gramático* el poema en prosa le dio a ganar un amplio despliegue de reflexiones orientales. Por último, al final de su poesía, en *Árbol adentro* bautizó este género poético con el nombre de “Proema”. Todo apunta a pensar que hay un sujeto cuyos trazos de su firma buscan esta misma forma rítmica en diferentes episodios de su obra: “Si el sujeto de la escritura es sujeto por la escritura, es el ritmo el que produce, transforma al sujeto, en la medida en que el sujeto emite un ritmo” (Meschinic, 2007, p. 92).

Por tanto, el poema en prosa es un estilo, puesto que intenta desestabilizar los parámetros que rigen lo que comúnmente entendemos en los mecanismos de construcción de

un poema. O, más bien, el poema en prosa en Octavio Paz es siempre una conducta o intención que busca romper con el modo poético de una época, ya que hace pensar que el rasgo distintivo de la poesía moderna es el empleo de la frase poética, aquella comunicación que fluye entre prosa y poesía, idea y verbo. Finalmente, *¿Águila o sol?* fue un campo de experimentación estética, pues allanaría el terreno expresivo del poeta para dar paso al versículo de largo aliento de *La estación violenta*, uno de los pasos más significativos hacia un estilo original o propia voz en la obra de Octavio Paz.

3.2 *La imagen dinámica. Efecto movere de “Mutra” en La estación violenta*

El estilo es el mismo individuo, como pensaba conde de Buffon, pero también es algo más: es el carácter afectivo del lenguaje, regulado por el movimiento pasional de quien habla. Ese momento de calibración lingüística en Octavio Paz ocurrió en mayo de 1952, fecha en la que *Cuadernos americanos* publicaría por primera vez “Mutra”, poema axial de *La estación violenta*. Estamos en el centro exacto de su trayectoria poética, ahí Octavio Paz se transformó, se volvió otro, dio el gran salto: maduró considerablemente. Su visión poética se ensanchó y trascendió al tener un primer contacto con Oriente.

“Mutra” es un concierto de sensaciones que le provoca su estancia en India durante 1951 y 1952. A pesar de que la crítica enfoque sus esfuerzos por hacer de “Piedra de sol” el monumento capital del que hoy tenemos conciencia, “Mutra” merece ser revisado con detenimiento a la par de este, pues en él yacen las ideas más fuertes del fenómeno poético abordado en *El arco y la lira*, como la implacable experiencia de lo sagrado y un instinto figurativo desbordante. Estos elementos serán claves para entender las intenciones estéticas de Octavio Paz en adelante.

“Mutra” es el quinto de los nueve poemas largos de *La estación violenta*. Está escrito en versos de largo aliento, característica que los estudiosos señalan como un influjo directo de la poesía de Whitman, Blake, Perse, Neruda y hasta de la Biblia y sus versículos (Stanton, 2015). Lo cierto es que el empleo de la frase poética ya venía asolando y cocinando sus elementos a partir de *¿Águila o sol?* y *Semillas para un himno* (Pacheco, 2017a). Desde la superficie del poema, se ha mencionado también que su temática gira en torno a la llegada del verano y el sopor que provoca la oleada del calor en India, sin embargo va más allá: “Mutra” es la caldera donde se mezcla la cosmovisión de Oriente, Occidente y el mundo Prehispánico¹³⁴. La clave para desarrollar esta pluralidad simbólica está en el empleo constante de la “imagen dinámica”, procedimiento que depende de metáforas hiladas o metáforas continuadas –como las llegó a nombrar Paul Ricoeur– que se funden en una relación simbólica. Esta técnica es lo que hizo de Octavio Paz un poeta de la imagen en su máxima eficacia, consolidándose así como uno de los poetas más fuertes del siglo XX¹³⁵.

Existe un sinfín de bibliografía que revisa con cautela la creación de la imagen en la obra paciana, pero falta todavía el análisis detallado que explique cómo construye la

¹³⁴ En *El río reflexivo* Anthony Stanton (2015) solo alcanzó a percibir en “Mutra” el abrazo entre Occidente y Oriente, los lazos que se anudan entre *La Ilíada* y el *Bhagavad Guita*. Prácticamente, sus comentarios son una extensión de lo que Manuel Ulacia ya había percibido en *El árbol milenario* (1999). Por su parte, Guillermo Sucre (2016) también ha vuelto sobre el poema para señalar el carácter temático ambivalente entre Dios y la Historia. No obstante, después de estas tres miradas, el poema cayó en un olvido absoluto, hasta que Luis Vicente de Aguinaga volvió a él en el número 112 de *Letras Libres*, pero abarcando comentarios ya atendidos por sus antecesores, sin atender la construcción particular de “Mutra”, pues incluso desplaza su análisis rápidamente sobre el breve ciclo hindú de la poesía de Octavio Paz. Es evidente que ninguno de ellos basan sus conclusiones en una semiótica estructural ni mucho menos en una filosofía del lenguaje que dicho poema contiene, desde nuestro punto de vista.

¹³⁵ Cabe recalcar, para efectos de interpretación, que atendemos el concepto de “imagen” tal como lo abordó Octavio Paz en *El arco y la lira*: “designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (Paz, 1956, p. 90). Esta definición va de la mano con los estilistas de la segunda mitad del siglo XX: ver la imagen como un fenómeno propio de la retórica (Paz Gago, 1993).

estructura de esa aporía estética¹³⁶. Pues bien, Manuel Ulacia (1999) ha llegado a pensar que en el *Primer Manifiesto Surrealista* es donde Octavio Paz aprendió el gran manejo de la imagen, y de forma parcial es cierto, puesto que la expansión de su universo poético va de la mano con algunos de los últimos resabios del surrealismo, como piensa también Jason Wilson (1980). Empero, Octavio Paz no abreva totalmente de ese lugar para lo que sería el motor de su obra, puesto que siempre tuvo reservas del automatismo psíquico como factor que detona la imagen en el poema¹³⁷.

La construcción de la imagen en Paz no es surrealista, y para eso hay que poner atención a la génesis de los títulos que improvisó de poemas que formarían después el grueso de *La estación violenta*: “Máscaras del alba” se publicó como “Primera vigilia” en 1949; “Fuente” llegó a aparecer como “Segunda vigilia” en *Cuadernos americanos*; “Repaso nocturno” fue “Tercera vigilia” en *México en el arte* en 1952; “Mutra”, comentaba Paz, sería la “Cuarta vigilia” y, finalmente, bajo el título de la “Sexta vigilia” se publicó “El río” en “México en la Cultura” en 1953 (Stanton, 2015). Con esto, Octavio Paz tiene la firme convicción de nombrar como “Vigilias” ese libro que después se titularía *La estación violenta*¹³⁸, así lo llega a vaticinar a Alfonso Reyes desde Nueva Delhi en marzo de 1952:

Tengo también la impresión –pero eso es tarea más secreta– de que podré escribir algunos poemas más, completando así la serie de “Vigilias” (El título me gusta, aunque otros lo han usado ya. Acaso lo cambie.). Finalmente, hago notas para relatar

¹³⁶ Incluso en *El arco y la lira* Octavio Paz le dedica un capítulo a la imagen, pero solo con la intención de extender comentarios que han hecho los surrealistas acerca de la realidad poética. Baste con revisar *Escritos para una poética* de Pierre Reverdy (1977), de quien toma algunas reflexiones sin siquiera citarlo en dicho apartado de su tratado de poética.

¹³⁷ Para un acercamiento más detallado de las diferencias ideológicas entre Octavio Paz y el surrealismo, nos tenemos que remitir a los ensayos de Evodio Escalante “Octavio Paz y el arte de ametrallar cadáveres” y “Los seis errores más comunes de Octavio Paz acerca de Villaurrutia y los *Contemporáneos*”, recopilados en *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz* (2010). De igual manera, Escalante volverá sobre la distancia entre Octavio Paz y el surrealismo de manera más amplia en *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013).

¹³⁸ Asimismo, en una carta fechada en 1952 y dirigida a Jean-Clarence Lambert, Octavio Paz le menciona que: “Algún día terminaré las X Vigilias (sé que serán X y estoy a la mitad)” (2008b, p. 22).

algo de lo que he visto en este fascinante, repelente y maravilloso país. (Paz, 1999, p. 175)

No es difícil apreciar que lo que pretende realizar el poeta con esta serie de vigilias es un desvío del modo de operación creativa de los surrealistas, es decir, provocar una vez más una ruptura con un modo poético dominante. Las “Vigilias” son ese estado de alerta ante el oleaje onírico que imponía el surrealismo. Las vigilias pacianas son abstinencia del sueño, control racional y pleno de una proliferación caótica de imágenes que brotan del inconsciente psíquico, diseño formulado y controlado desde la pluma del poeta. La poesía que intenta ahora Octavio Paz es una crítica directa a André Breton y al *Primer Manifiesto Surrealista*, pues este afirmaba:

Retomo una vez más el estado de vigilia. Me veo obligado a considerarlo un fenómeno de interferencia. En tal condición el espíritu muestra no solamente una extraña tendencia a la desorientación (es la historia de los lapsus y equivocaciones de toda especie, cuyo secreto comienza a sernos revelado), sino que hasta en su funcionamiento normal parece sólo obedecer a sugerencias procedentes de esa noche profunda con la que lo vinculo. (Breton, 2001, pp. 29-30)

Esta etapa de estilo es un mano a mano entre una voluntad de forma y una intuición pasional y erótica. Siguiendo esta misma línea crítica, Monique J. Lemaître (1976) hace hincapié en señalar que en Octavio Paz se cumple una voluntad de control y refreno expresivo de frente a un arrobamiento y desbordamiento de imágenes. Esta particularidad nos lleva a pensar que ahora la densidad lógica de su escritura no está en el cuidado de la dispositiva, sino que el funcionamiento de su sistema poético lo deposita de lleno a la regulación de la inventiva, a las tipologías temáticas originales y recurrentes que formarán parte de su imaginario poético

y visión de mundo, es decir, a los metasemas¹³⁹ que conforman una unidad de producción, renovación y enriquecimiento de imágenes, no solo en su obra sino en la tradición poética¹⁴⁰.

La inventio no pertenece estrictamente a la creación, más bien modula sus esfuerzos hacia la preparación del proceso discursivo; no obstante, los elementos con los que podemos trabajarla están en el contenido del poema. De esta forma, y regresando al producto a analizar, habría que centrar toda nuestra atención a lo que los antiguos retóricos nombraban como *inmutatio verborum*, es decir, al efecto poético de cambiar, sustituir, desplazar o trasladar significados normados en el poema, puesto que ahí se renueva todo un modo poético dominante (Pozuelo, 2010).

Con anterioridad, habíamos señalado la importancia de la imagen dinámica en “Mutra” como vehículo primordial del poema. Esta técnica construye campos semánticos bien definidos y delimitados en determinados momentos del conjunto estrófico. La imagen dinámica es un principio de asociación, una continuación de figuras semánticas articuladas sobre el plano de una lógica consciente y voluntaria del poeta. Michel Le Guern, en *La metáfora y la metonimia*, habla al respecto de esta técnica:

[...] el examen de los diversos contextos en los que surge la imagen [dinámica], obliga en general a constatar que lo que ésta pone en marcha cada vez no es más que el mecanismo de la metáfora. La coherencia que agrupa a todas estas metáforas escapa al control del intelecto del escritor y dibuja en su obra una trama que, aunque casi siempre es extraña a lo que el mensaje tiene de voluntario y de consciente, no es por ello menos reveladora. (1985, p. 53)

¹³⁹ Los metasemas han sido definidos por el Grupo μ (1987) como aquellas figuras que sustituyen una palabra o semema por otro.

¹⁴⁰ José María Pozuelo Yvancos (2010) piensa que estos efectos de renovación de imágenes cambian todo un sistema metafórico y mitológico en un periodo determinado. El mejor ejemplo para visualizar este recambio retórico está en los cultismos metafóricos que inyectó la obra de Góngora en el Barroco, puesto que mutaron e impusieron traslaciones y desplazamientos semánticos originales en la poesía española contemporánea.

La imagen dinámica es una construcción coherente de la expresividad e imaginación del poema. Se construye a partir de metáforas encadenadas que crean una catacresis¹⁴¹, y por lo regular terminan depositadas en una serie analógica mayor o en un símbolo. Lo relevante del empleo de la imagen dinámica en la obra de Octavio Paz es que, a diferencia de lo que sostiene Le Guern, pareciera que en todo momento ese uso desaforado de figuras de pensamiento es calculado y controlado por el mismo poeta, quien tiene en mente introducir una suerte de jerarquía de valores semánticos a través del entramado imaginativo en formación. Veamos la primera estrofa de “Mutra” con tal de apreciar esta peculiaridad:

Como una madre demasiado amorosa, una madre
terrible que ahoga,
como una leona taciturna y solar,
como una sola ola del tamaño del mar,
ha llegado sin hacer ruido y en cada uno de
nosotros se asienta como un rey
y los días de vidrio se derriten y en cada pecho
erige un trono de espinas y de brasas
y su imperio es un hipo solemne, una aplastada
respiración de dioses y animales de ojos
dilatados
y bocas llenas de insectos calientes pronunciando
una misma sílaba día y noche, día y noche.
¡Verano, boca inmensa, vocal hecha de vaho y
jadeo! (Paz, 1958, p. 23)

Notamos que la estructura estrófica está jerarquizada por agrupaciones de figuras semánticas, y que estas proponen, desde inicio, una semántica estructural bien definida. En relación con esto, Octavio Paz (1956) pensaba que las imágenes del poema tenían sentido

¹⁴¹ En *El tratado de los tropos*, Du Marsais (2008), regresando a la tradición retórica antigua, explica que la catacresis es una vivacidad de la imagen provocada por una combinación metafórica, puesto que la información lógica de un concepto puede ensanchar su semántica por medio de un desplazamiento de índole imaginativa. Igualmente, el tema de la catacresis es abordado por Pierre Fontanier en *Manuel classique pour l'étude des tropes* y *Les figures du discours*, libros donde se expone que este rasgo retórico puede ser un arreglo a la estructura semántica regular no solo de un concepto sino hasta de una frase lexicalizada. Así, la catacresis no debe ser considerada como un cambio de sentido, sino al contrario, como una extensión de sentido que incluso puede provocar una renovación del lenguaje.

solo si actuaban en diversos niveles semánticos. Por eso, la articulación del discurso inicia con cinco símiles concatenados con cierta dosis de misterio, pues no atisban el objeto dominante a comparar, solo presentan la trama analógica a la que se afianzarán las correspondencias del poema. La imagen dinámica se echa a andar a partir del empleo de un tropo de jerarquía menor, pues a diferencia de la metáfora el símil reduce el efecto sorpresa de una analogía, su efecto está dirigido más a la imaginación y al intelecto que a la sensibilidad o emotividad: el “como” es solo la llave a un carácter de verosimilitud y cadencia en el poema. De esta forma, en *El arco y la lira*, Octavio Paz pensaba que “el mundo del ‘ojalá’ es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra ‘como’: esto es como aquello” (1956, p. 67).

La anterior reflexión es fundamental, puesto que en múltiples ocasiones se ha acusado a Octavio Paz de un facilismo poético por el recurrente uso de este tropo en su obra. No es así. El símil es una estrategia de construcción semántica de la imagen del poema, y su función es suprimir, en primer lugar, distancias lingüísticas entre conceptos o ideas. El “como” no es netamente una comparación, es una semejanza de conceptos. El símil no borra los dos semas unidos, ni debilita la fuerza semántica de alguno de ellos. En esta medida funge como una metáfora *in praesentia* ya que ligará dos sememas a través de una asimilación semántica¹⁴².

Con esto, el lector solo puede aprehender del uso recurrente de los símiles una red isotópica con atributos emparentados a la idea de fortaleza y poderío: madre, leona, mar, rey. Finalmente, la comparación propone una función más explicativa que patética, más intelectual que emotiva. De esta forma, Gaston Bachelard pensaba que “una comparación es a veces un símbolo incipiente, un símbolo que no ha alcanzado todavía su plena

¹⁴² Para Michel Le Guern (1985), la metáfora *in praesentia* es considerada como la proyección de una relación paradigmática sobre el eje sintagmático.

responsabilidad” (2018, p. 33); por su parte, Aristóteles, en el libro III de la *Retórica* (1971), advertía que las comparaciones son metáforas que esperan ser desarrolladas y, siguiendo esta mirada teórica, el Grupo μ señalaba que los empleos del “como” “introducen una analogía, que no es otra cosa que una equivalencia débil que agrupa a individuos que tiene pocos caracteres comunes” (1987, p. 187).

Por eso el símil tiene una jerarquía menor a comparación de otras figuras de pensamiento. Estas apreciaciones teóricas son imprescindibles porque el móvil de la cadena de comparaciones en el poema solo será un trampolín hacia la metáfora y el símbolo final de la estrofa, efectos de mayor envergadura semántica que explotan la lógica y el efecto *movere* de la imagen. En palabras de Octavio Paz:

Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela –y más: provoca– la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles. (1956, p. 67)

Es el uso de la metáfora en toda su extensión operativa. Tal como la presentación de los símiles, en la parte central del poema, se despliega una serie de cinco metáforas consecutivas. El valor de la imagen se incrementa y la emotividad del poema despierta, ya que la metáfora trabaja sobre la sensibilidad del receptor, pues es este quien realiza un proceso de abstracción más complejo para extraer la relación escondida entre los conceptos de la cadena metafórica. En este caso, para una mayor comprensión del efecto de la “metáfora hilada” o “metáfora continuada”, dividimos las imágenes de la siguiente forma:

- 1) Los días de vidrio se derriten
- 2) En cada pecho erige un trono de espinas y de brasas
- 3) Su imperio es un hipo solemne
- 4) Una aplastada respiración de dioses y animales de ojos dilatados
- 5) Bocas llenas de insectos calientes pronunciando una misma sílaba día y noche

Es evidente que no todas las metáforas sostienen una única tipología ni forma. Es más, a medida que avanza la imagen dinámica la potencia metafórica encadenada va incrementando sus poderes imaginativos, ya que pareciera que una provoca la aparición de la siguiente. Le Guern explica este fenómeno:

[...] la diferencia entre la fría alegoría y la imagen dinámica: cada metáfora añade una nueva carga afectiva a la impresión producida por la precedente, y se gana al oyente o al lector con una especie de argumentos en serie que el razonamiento lógico no podría controlar. (1987, p. 86)

Las metáforas dinámicas están marcadas por un movimiento que provoca una transformación retórica, pues el mismo Le Guern pensaba que podrían cristalizar en un símbolo capaz de captar todo el movimiento analógico del discurso. Definitivamente esto es un fenómeno estético, ya que la imagen dinámica debe ser captada por el intelecto quien aprehende una veta de belleza a través del orden, simetría e intensidad que guarda la estrofa, tal como si de un fenómeno *in crescendo* del discurso se tratara.

Así, la primera de esta serie es una metáfora adjetival: “los días de vidrio”. En cierto sentido, este tipo de metáforas menores incluyen un complemento que extiende la significación del objeto primordial que rige la metáfora. Algunos preceptistas identifican esta figura como “metáfora de complemento”. El día de vidrio es un día transparente pero con la misma materialidad frágil del vidrio, que por el embate de la fuerza calorífica deviene y se derrite. De alguna manera, todavía está presente la isotopía que enmarcaron los símiles anteriores, pues se presiente en la imagen una sensación de fortaleza o poder que determina y afecta directamente al objeto asimilado “día”.

Consecutivamente, en la segunda posición, se presenta una metáfora que opera sobre una base verbal: “erige”. El día derretido construye un “trono de espinas y de brasas” en el pecho de un cuerpo. La metáfora pone en relación a dos estructuras gramaticales, pero hay

una tercera idea exterior al texto que es la que liga a aquellas estructuras. Es a esto a lo que se refería Jean Cohen como el elemento connotativo de la imagen¹⁴³ (Maillard, 1992) y que I. A. Richards (1936) ha teorizado como la interacción de dos pensamientos de cosas distintas en una actividad simultánea apoyada por una sola palabra.

Esa operación de abstracción nos remite a pensar que se trata de un día insufrible, doloroso y quemante, a tal grado que la sensación de la metáfora se desparrama en una centralidad (pecho) a manera de “espinas” y “brasas” (tormento). Este es un claro mecanismo de transferencia. Tanto las metáforas que anclan su sentido en un adjetivo como en un verbo, a lo largo de la cadena sintagmática de la imagen, fueron estudiadas por Greimas (1971), quien las catalogó como una combinatoria de sinécdoques. Con esto, baste señalar que el movimiento de las metáforas hiladas comienza con una baja intensidad imaginativa, una tenue y predecible similitud de elementos, ya que abastecen todavía de información lógica al lector. Es por eso que para Quintiliano, en las *Instituciones oratorias* (1799), algunas metáforas no eran más que una simple similitud abreviada. No obstante para Le Guern:

La amputación de elementos de significación es menor con la metáfora-verbo o la metáfora-adjetivo que con la metáfora-sustantivo. Pero, por una especie de compensación, la vivacidad de la imagen añadida por sobreimpresión a la información lógica también es menor. Por otra parte, se puede generalizar esta consideración teniendo en cuenta que la fuerza de la imagen asociada introducida por la metáfora es proporcional a la amplitud de la abstracción producida en el plano de la información lógica. (1987, p. 23)

Posteriormente, sucede otro cambio de tipología metafórica: la aposición. Estas metáforas son recurrentemente empleadas por el poeta en la mayoría de su obra, y de alguna manera se podría decir que es su marca de originalidad, su propia voz. Su empleo está

¹⁴³ Los elementos connotativos de la metáfora son agujeros lógicos que el lector llena con su experiencia, intelecto o conocimiento de la biografía del escritor. Esto último tiene relación con lo que Chantal Maillard (1992) pensaba acerca de la función y estilo de una metáfora, pues esta es una forma de “aproximarse a la palabra como factor de apertura y tensión, a su dimensión desveladora y creadora, en definitiva, a la imaginación creadora” (p. 96).

destinado a darle paso a la incrustación del símbolo por su distorsión de material léxico y lógico. El proceso de abstracción del lector se torna aún más complejo, crece. El Grupo μ comenta que la aposición:

Tiene dos grados. El primero está acompañado de un demostrativo, que atenúa la equivalencia y la acerca a una simple comparación [...] El grado fuerte suprime el demostrativo y yuxtapone los términos directamente, o mediante dos puntos, una coma, un guión [...] Al hacer que varios términos compartan una misma función gramatical, la aposición pone a dichos términos en posición comparable, y hace de su conjunto un paradigma. (1987, p. 189)

Nótese que el paso de la tercera a la cuarta metáfora está remarcado por una elipsis, omisión que borra el semema “su imperio” y lo sustituye por el empleo de la coma con tal de dar continuidad a toda la impronta. Este momento es lo que Le Guern apreció como el desbordamiento operativo de la imagen dinámica, aquel razonamiento lógico incontrolable en la escritura de un autor. Tan inmanejable se torna la imagen que la cadena sintagmática de la cuarta metáfora se expande en un versículo de largo aliento, yuxtapuesto al sintagma “su imperio”.

Si nos detenemos a analizar la tipología metafórica de este segmento gramatical, nos daremos cuenta que ahí opera lo ingenioso de toda la trama analógica, pues ya no estamos de frente a una metáfora sino de un símbolo. No hay manera de ligar semántica o coherentemente los dos planos de semejanza que proponen las últimas dos metáforas, puesto que ocurre una destrucción de significados normados y se manifiestan acercamientos completamente insólitos¹⁴⁴. Al parecer los elementos que podrían sostener una significación

¹⁴⁴ Precisamente a esto apuntaba el surrealismo mediante el encuentro de imágenes insólitas e insospechadas, provenientes de un automatismo psíquico. Pierre Reverdy teorizó este fenómeno aludiendo que: “Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética [...] Una imagen no es fuerte porque sea *brutal* o *fantástica*, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa” (1977, p. 25). Octavio Paz lo glosaría en *El arco y la lira* del siguiente modo: “Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real” (Paz, 1956, p. 91).

lógica lucen totalmente suspendidos. Este escándalo semántico, mencionan los especialistas, es imperceptible, solo puede ser revelado intelectualmente por la siguiente figura de pensamiento que culmina la jerarquización total de la estrofa: el símbolo.

Esta intención de articular las metáforas incrementando poco a poco su potencia de enunciación e imaginación, tiene que ver con el efecto de persuasión que va proponiendo el entramado de la imagen que proyecta el poeta. Las metáforas operan directamente sobre la sustancia del lenguaje y el movimiento de estas implica de lleno al lector, pues esta estrategia, tal como menciona el Grupo μ , hace brillar lo real de una expresión, anima el mensaje. De alguna manera se cumple lo que Cicerón en el tercer libro de *De Oratore* consagró: “En todos los casos la metáfora debe ser empleada para dar mayor brillo [...] La metáfora expresa igualmente con mayor relieve la idea entera, ya se trate de un hecho o de una intención” (1997, p. 211).

Asimismo, se formaliza lo que la antigua retórica llamaba el efecto *movere*, ya que la sensibilidad del lector se ve afectada, pues al no encontrar motivos semánticos para ligar conceptos recurre a un nivel intelectual superior para dar con ellos¹⁴⁵ (Black, 1966). El efecto *movere* provoca al lector, y es más, lo persuade con el vértigo y el vaivén del dinamismo metafórico de la imagen. De este modo, la metáfora no es esencialmente un adorno ni cumple con una cierta intención de decoro, sino que sirve para amplificar y hasta mutar todo un plano lógico de la composición de una imagen.

Por último, los dos versos finales de la estrofa resuelven el entramado analógico. Se trata de un símbolo que entronca toda la carga estética y semántica de la imagen, puesto que

¹⁴⁵ Es a esto a lo que se refería Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica* al mencionar que más que un instrumento de reproducción imitativa, la metáfora es un medio de conocimiento. En este sentido, Max Black (1966) mencionaba que comprender una metáfora era comprometerse a descifrar un código o desenmarañar un acertijo.

por fin aparece el objeto dominante que liga los símiles y, a su vez, explica de cierta manera la lógica operativa de las metáforas hiladas. El “Verano” es esa fuerza comparable al poder de un rey, al calor materno, a la asfixia terrible del sofocamiento; pero es más: el verano tiene connotaciones sagradas y hasta místicas, pues es una “vocal hecha de vaho”.

Tanto Anthony Stanton (2015) como Manuel Ulacia (1999), excavando etimológicamente la palabra “Mutra”, descubrieron que guardaba una estrechez significativa con “mantra”, sílaba-germen que fija el centro sutil del ser¹⁴⁶, y también por su cercanía de sonidos tenía un reflejo en las palabras castellanas “madre” y “matriz”. Así, podemos empezar a interpretar toda la red de significados que brotaron de la estrofa. El “Verano” es una esencia sagrada y por este motivo tiene esa doble cualidad de ser afable-amoroso y, a la vez, terrible-doloroso. El sol del “Verano” derrite el vidrio del día, su transparencia. De igual forma, algunos exegetas de la obra de Octavio Paz, pensando en el contacto del poeta con Oriente, se han empeñado a ver a la diosa Kali en esta primer estrofa, lo cierto es que el principio femenino como creador y destructor se formaliza de lleno en el imaginario poético de Paz de manera importante.

Lección de estilo: el símbolo tiene un poder de sugerencia, volatiliza la capacidad intelectual del intérprete. A diferencia de la metáfora, el símbolo tiene que pasar por un proceso de representación mental para ser asimilado totalmente. Algunos preceptistas han mencionado que el símbolo es una metáfora cargada de sentido, sin embargo, debemos apreciar que esta figura de pensamiento trabaja esencialmente sobre la inventio, ya que capta y refracta toda la información lógica de la jerarquización retórica de la imagen: el símbolo es

¹⁴⁶ Esto tiene relación con el verso que le precede al símbolo: “una misma sílaba día y noche, día y noche”. El mantra es esa sílaba que se repite incansablemente hasta dar el gran salto a la revelación trascendental y espiritual (Huxley, 1986).

el gran “objeto estético”, el objeto nuevo creado a partir de la vorágine de tropos jerarquizados.

Ortega y Gasset, en “Ensayos de estética a manera de prólogo” (1955), pensaba que la finalidad de una cadena de imágenes era la destrucción de los objetos semejantes para reconstruir, en la recepción del intérprete, una nueva dimensión significativa: el “objeto nuevo”. El símbolo es ese elemento inédito por el que podemos hallar un lugar estético original, pues justo ahí las imágenes precedentes adquieren todo su valor de presencia. En el símbolo las improntas mutan y revelan todo el sentido estético, solo baste repasar algunas consideraciones respecto al símbolo “verano” para clarificar esta estrategia estética.

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986), el verano era consagrado al dios Apolo, el dios solar en el panteón griego; además, tenía relación con la casa zodiacal de Cáncer, que es el inicio del descenso del sol, “la puerta de los hombres” y “la puerta de los infiernos” (Chevalier & Gheerbrant, 1986, p. 1767). Mientras que para Juan Cirlot (1992), la representación del verano era recreada por los griegos con una corona de espigas, un haz y una hoz en las manos. Estas relevantes características simbólicas tienen peso y sentido en la alegoría que conforman los versos de la estrofa, pero no pueden ser imaginadas sin ese proceso mental que llega a crear el “objeto nuevo” al que se refería Ortega y Gasset: el componente semántico del símbolo es el único que permite interpretar las estructuras semánticas de la imagen. Justamente a esto es a lo que se refería André Lalande con la definición de símbolo, una de las más explicativas y atinadas de este fenómeno poético:

Símbolo: A. Lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica.
B. Sistema continuado de términos, cada uno de los cuales representa un elemento de otro sistema: un símbolo es una comparación de la que solamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas continuadas. (1967, p. 940)

Esta definición nos da la razón: el símbolo es el cierre de una serie de metáforas continuadas. Finalmente, el símbolo en “Mutra” es incluso una reformatión del arquetipo de poderío y dominio destinado regularmente a figuras masculinas desde el imaginario occidental. La serie de comparaciones y metáforas coronadas con el símbolo así lo hace parecer, y en este sentido es cuando el poeta inyecta toda una serie de imágenes originales para nuestra tradición poética.

Este mismo fenómeno es lo que Charles Bally identificó como “imagen efectiva”: aquella evolución metafórica impulsada por una creación individual, un hecho lingüístico único y hasta insólito, que después será repetido por una especie de mimetismo literario, a tal grado de desgastarlo y convertirlo en una “imagen muerta” (Bally en Chantal Maillard, 1992, p. 93). De igual manera, esto es lo que los preceptistas se refieren con sopesar el grado de originalidad de las imágenes, corroborar hasta qué punto se vuelve imprevisible e impredecible el efecto de la expresividad imaginativa de un escritor. Este grado de originalidad construye un estilo individual, porque por medio de intuiciones e intenciones el poeta imprime un nuevo vigor a imágenes banales y desgastadas.

Sería vano repasar todas las estrofas de “Mutra” para dar cuenta que siguen un modelo de construcción y simetría de figuras semánticas jerarquizadas, mismas que propondrán una temática original en la obra del poeta. No obstante, habría que poner atención a la parte final del poema, porque es precisamente en ese lugar donde Octavio Paz demuestra tener una visión de mundo basada en un conjunto de relaciones analógicas originales. Dos versos en solitario concluyen el complejo imaginativo del poema:

Y hundo la mano y cojo el grano incandescente y
lo planto en mi ser: ha de crecer un día. (Paz, 1958, p. 36)

El grano incandescente es esa semilla de pluralidades y cosmovisiones que el poeta va encontrando a su paso por la escritura. No, Octavio Paz no es un poeta ligado solamente a las técnicas surrealistas. El universo poético del mexicano no son solo aquellos nudos connotativos que exaltaban Reverdy, Breton o Péret. Es más, habría que recalcar que su imaginario no es nocturno –como en Breton y sus epígonos– sino solar. Sí, es un poeta que fía sus poderes a la libertad de la imagen, pero este empoderamiento es calibrado con una sutil afinación de imaginación y espíritu, en ningún momento es un azar objetivo, como llegó a teorizar André Breton. La experiencia poética de Octavio Paz no es una revelación del inconsciente, sino más bien está ligada a lo que Heidegger (2012) planteaba como develamiento del Ser: una poética que apunta a lo sagrado por medio de imágenes insólitas y un decir místico. La lógica de Paz es lo nuevo sagrado¹⁴⁷.

Fiel a su principio de asociación rítmica, “Mutra” concluye con un epifonema. Una vez más se echaría a andar ese modo de atrapar lo fenoménico a través de un acto contemplativo. La maduración del poeta sigue su curso: “ha de crecer un día”, modelo paradójico que desplegaría en su siguiente paso hacia un estilo particular, su propia voz.

3.3 *Lo paradójico: fusión de barroco, filosofía y vanguardia en Salamandra*

El catálogo esencial de la poesía de Paz va madurando, toma forma y se llena de recursos, pero tiene sus altibajos: como cualquier mecanismo retórico llega un momento que se agota. A finales de los años cincuenta no hay un plan de escritura en Octavio Paz. La literatura vive el ocaso de las vanguardias: la tradición que inició la bengala del romanticismo se ha apagado

¹⁴⁷ En el Capítulo V nos detendremos ampliamente para explicar el sentido de lo nuevo sagrado en la poesía de Paz, a través de la teoría del estilo de la escuela francesa y el “nuevo lirismo”.

en la noche de los surrealista. Se respira una pasmosa incertidumbre en el campo artístico. La posibilidad de una idea de reinención poética luce mínima, sino es que inaudita, pues después de lo que ha significado el éxito rutilante de *Piedra de sol*, *La estación violenta* y *El arco y la lira* los caminos parecen sellados. ¿Cómo romper con esas piedras fundacionales de la poesía latinoamericana moderna? El poeta cavila, espera. Observa el devenir del cambio histórico. El mundo se está reacomodando política y económicamente. Analiza antes de dar el siguiente paso.

Para 1959 Octavio Paz será transferido a Francia con el nombramiento de Encargado de Negocios *ad interim* de México. El cambio de aires lo despeja, lo coloca nuevamente en vías de una transformación. Recién se ha divorciado de Elena Garro y vuelve a encontrarse con la vieja camaradería surrealista. Tiene un nuevo amorío con la pintora italiana Bona Tibertelli de Pisis y luce vigoroso. Su nombre goza ya de cierto prestigio: es traducido, participa en revistas europeas y su fama se acrecienta¹⁴⁸. Cumple con el encargo diplomático que le fue asignado y tiene el tiempo suficiente para recorrer intensamente el mundo: Porto, Córcega, Venecia, Sicilia, Nueva York son algunas de sus paradas (Sheridan, 2004). En esa frenética vitalidad anímica y eventual, el ojo crítico de Paz se ensancha, tiene finalmente un objetivo. Su proyecto creativo se posa vorazmente en la obra de tres artistas que lo despiertan y reactivan: Tamayo, Picasso y Pessoa. En ellos y desde ellos vuelve a recrearse.

En Rufino Tamayo admira el empleo por ligar la pintura moderna y el arte prehispánico en una misma obra, generando un nuevo lenguaje de formas y matices muy

¹⁴⁸ Jean-Clarence Lambert traduce al francés *¿Águila o sol?* con el sello de Éditions George Fall, al mismo tiempo que *El laberinto de la soledad* es traducido al inglés por Lysander Kemp. Por su parte, los escritores surrealistas se debaten por traducir al francés *Piedra de sol*, tarea que será finalmente acogida por Benjamin Péret.

particulares desde la plástica¹⁴⁹. En Pablo Picasso sigue con detenimiento una serie de cuarenta variaciones pictóricas de las famosas *Meninas* de Velázquez: el malagueño ha reproducido la pintura barroca pero bajo los designios de su pincel y su propio credo vanguardista¹⁵⁰. Hasta ese momento está claro para Octavio Paz generar una especie de sincretismo en el arte: ir a lo clásico, a lo antiguo, saquear las formas y actualizarlas desde el lenguaje de la modernidad.

Finalmente, aparece la piedra de toque para lograr y apuntalar dicha empresa: cae en sus manos la poesía de Fernando Pessoa. Caen ideas. Paz lo descubre en Francia, lo lee con fruición y sin reservas; lo traduce. De él le atraen sus paradojas que rechazan la larga discursividad del poema y que tienden a explorar siempre los límites del silencio¹⁵¹. Las paradojas de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro y Ricardo Reis le hacen recordar el conceptualismo barroco tan caro a la poesía de Quevedo y Sor Juana. Por eso Pessoa es el gran intertexto de esta época, porque con su lectura Octavio Paz intenta ensamblar el lenguaje barroco de la poesía clásica española a la poesía moderna, generando así una peculiar simbiosis, un choque de formas, una poesía mínima y diferente a lo que había creado en *La*

¹⁴⁹ Esta curiosidad por insertar reminiscencias del Arte Precolombino en el moderno ya había sido intentada por Octavio Paz desde *¿Águila o sol?* En “Mariposa de obsidiana” aflora la representación de la diosa azteca Itzpapálotl mediante la técnica de la *ceremoniato*. No obstante, con el ejemplo que le marca la obra de Tamayo se vuelve mucho más latente esta preocupación por generar una peculiar imbricación de tradiciones alejadas temporalmente. Es precisamente a ello a lo que se le conoció como “Surrealismo telúrico” (Bosquet, 1961; Hubard, 2014).

¹⁵⁰ Esta técnica de confrontar el Barroco con la Edad Moderna llevó a Octavio Paz a construir la serie “Homenaje y Profanaciones”, conformada por tres poemas a los que título como “Soneto de sonetos” en *Salamandra*, puesto que replicaban o parodiaban “Amor constante más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo, pero con otra amplitud y bajo la estructura de una poesía moderna y diferente al culteranismo español. Anthony Stanton (1988) ha explorado este cruce de tradiciones en “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”.

¹⁵¹ Habría que mencionar aun más: la poesía de Pessoa le hace pensar en el conflicto del yo poético que venía arrastrando desde las lecturas de Eliot y Pound: el empleo de la máscara poética, el solipsismo como técnica o la disolución de la subjetividad de la que hablaba la vertiente del Imaginismo. ¿Sería arriesgado decir que incluso en Pessoa observa el movimiento fenomenológico y crucial de la otredad? No parece tan desacertado, pues aunque en *El arco y la lira* había desarrollado este concepto desde la mirada de Martin Heidegger, es en “El desconocido de sí mismo” (1965) que Octavio Paz reafirma su crítica de la otredad al repasar las características de los heterónimos del poeta portugués.

estación violenta, en definitiva, crear un “neobarroco paródico”¹⁵². Esta fusión o ensamble *sui generis* sería su primer intento directo hacia una poesía de corte experimental, su primera verdadera pasión por lo moderno.

El recurso de la paradoja llega en un buen momento. Por un lado, este elemento es capaz de describir el aire de la época, aquella vacilación política y moral que embate al sujeto de la segunda mitad del siglo XX¹⁵³. Por otro lado, la paradoja era una pieza que se ajustaba al programa estético que Octavio Paz venía buscando desde tiempo atrás, pues este recurso sería capaz de combinar, de una manera más depurada, las oposiciones binarias tan constantes en su obra¹⁵⁴. Todo apunta a que lo paradójico se entroncaba con toda la carga ideológica que el poeta venía sumando desde su primera estancia por Oriente, ya que el lirismo paradójico se asemejaba al budismo madhyamika de Nagarjuna, doctrina que busca anclar sus poderes en una metafísica de vacuidad absoluta o *sunyata*¹⁵⁵.

Con todos estos elementos y fundamentos a la mano, Octavio Paz daría otro paso contundente en la evolución de su estilo. La imagen paradójica se convierte en la simiente y el impulso de la firma de *Salamandra*, pero también con ella construye la idea más ambiciosa

¹⁵² Este término fue acuñado por Manuel Ulacia. No se trata de un “neobarroco” en toda la extensión de la palabra, o como generalmente se entiende a la vertiente poética que cundió décadas después en Latinoamérica. Más bien Ulacia (1999) se refiere a que en la poesía de Octavio Paz, hasta ese momento, se intentan romper las barreras entre lo antiguo y lo nuevo a través de recursos barrocos inmersos en la poesía de la primera mitad del siglo XX.

¹⁵³ En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer (1981) han representado, reflexionado y criticado con profundidad la vigencia del racionalismo después de las guerras mundiales. La obra de los teóricos de la Escuela de Frankfurt se popularizó en los años cincuenta, pues ponía en una encrucijada la consecución de un progreso social mediante un racionalismo material sin límites ni freno alguno.

¹⁵⁴ Desde sus primeras reflexiones serias en torno a la poesía, ya Octavio Paz había dado visos de un eje dicotómico a base de oposiciones como sustento de su lenguaje literario más íntimo e importante: “Poesía de soledad y Poesía de comunión”.

¹⁵⁵ Los principales motivos orientales que Octavio Paz acopla a su poesía, serán revisados con detenimiento en el siguiente capítulo. Solo baste puntualizar que si hasta este momento Paz encuentra un gusto por el uso de la paradoja en la poesía, es porque lo ha encontrado en Oriente sin hacer una revisión profunda de ello y, de una forma más sólida, en la poesía de Pessoa por quien siente una especie de magnetismo, al grado de ser una pieza clave de los cuatro escritores que ensaya y estudia en *Cuadrivio*. Recuérdese que este último libro es una especie de confesión de Paz por sus poetas que han nutrido con creces su obra.

y fuerte de su nuevo plan literario latente, aquello que nombró como “tradición de la ruptura”, paradoja e idea fecunda que describe el fluir de la aventura poética contemporánea, con sus movimientos y quiebres ininterrumpidos y oscilantes a la vez. Pero detengamos por lo mientras en el funcionamiento de este recurso en *Salamandra*.

Son pocos los estudios que se han destinado a descifrar teóricamente esta figura de pensamiento. A diferencia de la metáfora, la paradoja ha ocupado un debate incipiente en la mirada de los preceptistas y los manuales de retórica. Común y erróneamente, la paradoja todavía arrastra reminiscencias aristotélicas al identificarse con los metasemas de la antítesis o el oxímoron, pero más bien su anclaje teórico corresponde al tipo de los metalogismos, pues su principio contradictorio se resuelve en una unidad, dato o referencia extralingüística¹⁵⁶. Manuel Durán, en “Poesía y Paradoja” (1958), ha mencionado que la paradoja “es aquel procedimiento esencialmente dinámico, adecuado a pintar el cambio, el devenir que puede situarse en el discurso poético, bien como ‘símbolo’ y ‘bandera’ o bien como ‘simple adorno’ o ‘artificio’ para engalanar el estilo” (p. 11). Es decir, podemos dividir el uso que se hace de la paradoja en diferentes campos sintácticos con tal de aproximarnos al sentido de esta.

Para los fines del análisis que nos ocupa, y con base a los recientes estudios de Fernando Romo (1991), Neal N. Norrick (1987; 1989) y Vicente Cervera (2005), existen tres movimientos paradójicos firmes, claros y recurrentes en *Salamandra*: paradoja de agudeza o

¹⁵⁶ Considérese que en el libro de la *Retórica* de Aristóteles la paradoja “consiste en intentar sacar de una u otra premisa la conclusión opuesta: de los lugares de las paradojas, éste es el más fuerte” (1971, p. 30). Esta básica definición proponía los primeros fundamentos para un estudio pormenorizado de la paradoja que después haría Cicerón; no obstante, tiempo después cayó en un olvido absoluto esta figura de pensamiento por los tratadistas de la Edad Media y Renacimiento.

disociada, paradoja promedio-metafísica y paradoja proverbial¹⁵⁷. Desde el empleo de ellas las imágenes de la poesía de Octavio Paz adquieren un nuevo valor. En este sentido, Ramón Xirau (1970), en *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, ha llegado a mencionar que “en otras palabras, la imagen es, para Paz, esencialmente paradójica, y lo que la imagen revela es, al mismo tiempo, la unidad que somos y la contrariedad paradójica que igualmente somos” (p. 35). Veamos cómo se adapta cada uno de estos modelos paradójicos al espacio dimensional de estilo de Octavio Paz.

3.3.1 Paradoja de agudeza o disociada

Gran parte del programa estético del clásico conceptismo español destino sus empeños en el empleo de la paradoja. Los estudios de Baltasar Gracián (2001) en *Agudeza y arte de ingenio* son imprescindibles para comprender el lenguaje paradójico de los Siglos de Oro. Puntualmente, en el Discurso XXIII, Gracián comenta que: “Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, y más de ingenio, alguna vez se recibe bien: en ocasiones grandes ha de ser el pensar grande” (2001, p. 147). Para el preceptista jesuita la función esencial de la paradoja radica en revelar la verdad. No es para menos, pues su época es una bisagra entre el ser y el parecer de una sociedad española que se jacta de estar a la vanguardia del resto del mundo y, al mismo tiempo, tener fuertes tropiezos económicos y políticos internos. Su mundo, de por sí, es una *coincidentia oppositorum*, una época paradójica¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Estos mismos estudios conllevan las exhaustivas reflexiones y críticas de otros teóricos y escuelas retóricas que abordan la paradoja, como Crevier, Fontanier, Whitehead, Rusell y Frege. Para efectos de resumen de esta figura semántica, tratamos de sintetizar la multiplicidad de voces en aquellos tres teóricos mencionados.

¹⁵⁸ En *Instituciones de oratoria* Giambattista Vico (2004) analiza esta especie de paradoja de índole social e histórica. De igual manera, Nicolás de Cusa vuelve famosa la *concidentia oppositorum* al definirla como parte axial de su sistema filosófico, cuyo poder argumentativo está basado en el principio de coincidencia entre lo finito e infinito del pensamiento y la cultura.

Con esto, es notorio que la paradoja para Gracián es un exceso del pensar, y en este sentido se convierte en un instrumento que da pie a la obtención del concepto, que no es más que el código esencial del culteranismo español. Por lo regular, el concepto paradójico está compuesto por dos marcos de referencia irreconciliables, totalmente opuestos. Su lógica expresiva tiene la operatividad proposicional p y $\neg p$, fusionada mediante algún nexo o condicional.

El arte de la paradoja de agudeza está en su poder de disociación y dialéctica irreconciliable, es decir, en su capacidad de unir bajo una misma imagen dos proposiciones desemejantes y, al mismo tiempo, provocar una tensión con esta diferencia indescifrable. Para Gracián, la tensión se genera en “las de más empeño intelectual”, pues provocan incluso cierto “atributo de sutileza, misterio, agudeza o sal” (2001, p. 157). En *Salamandra* podemos rastrear este tipo de paradoja, cuya agudeza se forma con el empleo de juegos verbales y oposiciones sin posibilidad alguna de interpretación lógica: el poema solo es superficie lingüística. Apréciase el empleo de esta paradoja en “Solo a dos voces”, título que ya conlleva una oposición tajante entre soledad y compañía, soliloquio y diálogo:

Si decir No
 Al mundo al presente
 Hoy (solsticio de invierno)
 No es decir
 Si
 Decir es solsticio de invierno
 Hoy en el mundo
 No
 Es decir
 Si
 Decir mundo presente
 No es decir
 ¿Qué es
 Mundo Solsticio Invierno?
 ¿Qué es decir? (Paz, 1962, p. 109)

La paradoja de agudeza siempre tiende a los límites de la indecibilidad, es un código de intelectualismo poético. Busca la verdad, pero se desvanece en el intento de nombrarla. Su gran tema es la imposibilidad expresiva del lenguaje para representar la real imagen del mundo. Basa sus esfuerzos en una serie de oposiciones, y estas provocan un delirio rítmico que se genera a partir de la marca negativa del “No” y la condicional “Si”. La paradoja es un juego de inteligencia, una empresa del ingenio: disocia, pero la disociación no es antinómica en este caso, desde el punto estrictamente semántico, es una oposición de signos. Juego de agudeza, habilidad conceptual que se mezcla y concluye la sumatoria de sus contradicciones con el último verso: “¿Qué es decir?”. No obstante, la contradicción o negación ha hecho su trabajo, pues para Octavio Paz: “La antinomia, ‘que es la forma más aguda de la paradoja’, constituye así el elemento natural de la teología mística, lo mismo para los cristianos que para los árabes, los hindúes y los budistas” (1956, p. 135).

A inicio de “Solo a dos voces”, Octavio Paz colocaba como epígrafe una referencia del *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana* de Jean Corominas, que describe en suma la esencia conceptual de los anteriores versos: “En ninguna otra lengua occidental son tantas las palabras fantasmas” (1962, p. 109). Este efecto provoca una alta tensión: la imposibilidad de nombrar verdaderamente a los objetos con tantas palabras fantasmas en nuestra lengua. La misma línea temática también llega a explorarla en “La palabra escrita”, en donde se hace patente aquel viejo dilema poético de la insuficiencia de palabras para representar el mundo real:

Ya escrita la primera
 Palabra (nunca la pensada
 Sino la otra –ésta
 Que no la dice, que la contradice,
 Que sin decirla está diciéndola) (Paz, 1962, p. 29)

Los marcos de referencia opuestos son más visibles en el último par de versos. El eje racional o de agudeza se sostiene: siempre es la exploración de los linderos del lenguaje, los límites de la palabra siempre hallada, mas nunca encontrada. No obstante, también el concepto de la paradoja de agudeza desplaza su representación no solo en frases antinómicas, sino en el justo empleo de las paronomasias o retruécanos, disonancias y efectos retóricos por donde el lenguaje explota, crece, se esconde y vuelve a mostrar su movimiento paradójico con gran sutileza. En “Entrada en materia”:

El mal promiscuo el mal sin nombre
 Todos los nombres del mal
 El mal que tiene todos los nombres (Paz, 1962, p. 10)

La reordenación de los elementos en los versos provocan un cambio drástico de sentido y un quiebre lógico, al mismo tiempo que agudo, de la imagen. Se invierten irónicamente los significados. No se trata solo de un juego fónico, pareciera incluso que los versos se proyectan en un espejo y entregan su imagen mental enrevesada: el verso de ida y vuelta. Incluso, en este juego de reflejos esporádicos, la paradoja de agudeza provoca un vaivén pendular aprovechando los espacios en blanco de la página:

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
 [...]
 Pasos del tiempo que aparece y dice
 ¿Qué dice?
 Qué dices dice mi pensamiento
 No sabes lo que dices
 Trampas de la razón (Paz, 1962, p. 11)

Este dinamismo verbal es un juego laberíntico, una trampa de la razón y del lenguaje: muestra, pero no significa; es decoro, ornato. El choque de las contradicciones provoca una especie de embeleso o engaño, *myse en abime*. Es verdad que ostenta una tendencia por la antítesis, por la búsqueda de oposiciones sin comprometerse con una única versión de los hechos expresados. La paradoja de agudeza no busca una resolución o desciframiento de sus dos planos semánticamente adversos, ni tampoco intenta disolver ni conjuntar sus unidades opuestas, como muchos lectores pacianos han asegurado, más bien pretende enfatizar las diferencias mediante la convivencia simultánea de dos marcos de referencia en una misma imagen. Por consiguiente, la paradoja de agudeza mantiene un equilibrado conceptismo que produce perplejidad.

Baltasar Gracián (2001) pensaba que a la par que la paradoja desempeñaba un exceso del pensamiento a modo de sofisma, encerraba una extravagante exageración o “movimiento del alma” (Gracian, 2001, p. 157). En esta misma línea, la paradoja de agudeza abre la puerta a la infinidad de posibilidades donde el yo poético se enmascara y se muestra sin una identidad fija. Ese es el gran ingenio de este tipo de recurso. La voz en el poema es una relación entre lo uno y lo múltiple, una docta lectura del mundo, esa es su firma poética (Blasing, 2007). La paradoja de agudeza en la obra de Octavio Paz es una relectura y rescritura barroca, y a su vez conforma una nueva sensibilidad artística, un rigor intelectual que apuesta por una poética moderna y diferente, marca original de su obra: tradición y ruptura, valentía del ingenio.

3.3.2 Paradoja promedio-metafísica

La imagen poética de la paradoja promedio-metafísica abraza los contrarios, los equilibra y transforma. Promedia los opuestos en una última frase y, con esto, ofrece tres movimientos enunciativos tal como si se tratase de un silogismo. A diferencia de la paradoja de agudeza, este modelo enfatiza una resolución discursiva, pues desentraña sus marcos de referencia, es decir, expone una justificación del mismo choque de la antítesis. Rachel Phillips (1971) observó con atención que el cuidado de este tipo de paradoja en Octavio Paz aparecía en *Topoemas*; sin embargo, es desde la lógica de los contrarios de *Salamandra* que inicia su operación como un discurso metafísico progresivo.

Podríamos ligar el empleo de esta técnica en el imaginario de Octavio Paz con su orientalismo tan pronunciado desde inicio de la década de los cincuenta. Lo cierto es que esta paradoja es una arma intelectual por la cual el poeta intenta disminuir los efectos del pensamiento dialéctico occidental y, a su vez, crear una nueva dimensión espiritual y estética en su poesía. Apegándonos al esquema paradójico de Fernando Romo (1991), la paradoja metafísica goza de la siguiente estructura:

Significado Experiencial + Significado Interpersonal → Traducción de contrarios

Dos entimemas forman al inicio de la imagen la base contradictoria del discurso paradójico. El primero consiste en enunciar un juicio, una proposición objetiva de la realidad. De forma antónima, esta misma experiencia objetiva es negada radicalmente, pues el siguiente entimema representa otro sentido en oposición a lo que le precede, se trata entonces de una idea que refuta inmediatamente al sujeto ético del poema. El resultado de estas dos

fuerza elocutivas en colisión forjan una posible reconciliación. “Aquí”, uno de los poemas paradigma de la obra completa de Octavio Paz, retrata a fidelidad esta fórmula paradójica:

Mis pasos en esta calle
 Resuenan
 En otra calle
 Donde
 Oigo mis pasos
 Pasar en esta calle
 Donde

Sólo es real la niebla (Paz, 1962, p. 17)

El primer marco de referencia (Significado Experiencial) lo conforman los primeros tres versos, pues es una narración sin tropiezo lógico alguno. Hay una referencia de espacio y contexto situacional de la imagen, sin embargo, esa lógica interna se quiebra a partir de la división de la presencia de otro personaje en el poema que escucha los mismos pasos pero desde diferente posicionamiento: se trata del Significado Interpersonal. El poema simula una especie de desdoblamiento del sujeto ético, o mejor dicho, su fragmentación, donde incluso el aprovechamiento del espacio en la línea del verso enfatiza estas distancias opuestas. La antítesis de este sistema contradictorio desemboca en una resolución: “Sólo es real la niebla”¹⁵⁹. ¿Cuál es la verdadera existencia del protagonista de este enigma inexplicable?

Aventurando una posible explicación, el cierre del poema luce como una traducción al juego de apariencias, en el cual el elemento “niebla” aquilata la fusión de los dos marcos de referencia. Para el poeta no hay una verdad absoluta, al modo nietzscheano, la niebla oscurece la vía hacia esta. En efecto, es una reconciliación de contrarios, un promedio de

¹⁵⁹ Este mismo tópico es muy frecuente en la poesía de Octavio Paz, con fines de cifrar una realidad posible del Yo. En “Noche en claro”, poema incluido también en *Salamandra*, aparece: “Con mil brazos con mil pies de niebla / cara de humo hombre sin cara” (Paz, 1962, p. 59).

distancias que se resuelve en una paradoja. La lucha visionaria desaparece bajo una cortina de niebla.

Cabe mencionar que los marcos de referencia de este tipo de paradoja pueden extenderse mucho más que los de la paradoja de agudeza, ya que no se limita solamente al ámbito de la frase. Al parecer, el movimiento intelectual o agudo se despliega ampliamente en el imaginario del poeta a través de otras posibilidades gráficas. En “Reversible” puede apreciarse este encarecimiento paradójico que aprovecha al límite los espacios en blanco, como un metasignificado de cada verso:

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. (Paz, 1962, p. 20)

Es mucho más visible el aprovechamiento del espacio para erigir esa otra voz íntima que quiebra el lenguaje del Significado Experiencial. Es la otra voz del Significado Interpersonal que actúa y huye como un eco o un pensamiento ajeno a la primera voz. Esta dislocación deliberada luce aun más caótica por el vaivén oscilatorio del discurso en el poema. Finalmente, la participación de ambas voces implícitas se disuelven en un cíclico “Etcétera”. Los marcos de referencia no se destruyen, se concilian en una nueva totalidad. Se genera lo que nombró Octavio Paz como “contrarios complementarios”: “De ahí que

constituya una imposibilidad lógica al mismo tiempo que una evidencia en la que participan totalmente cuerpo y espíritu” (Paz, 1956, p. 129).

Por fin la imagen paciana resolvía el conflicto del impersonalismo que tanto tiempo ocupó a los poetas del Imaginismo, ya que la paradoja metafísica es la renuncia a un Yo único que rige la enunciación del poema. En cambio, este recurso propone una categoría estética con tintes metafísicos: el Yo es una constante sed de ser, un edificio de voces que se entrecruzan buscando su verdadera imagen en un constante anhelo de identidad. Lucha de apariencia y realidad, este tipo de paradoja se apega a lo que Octavio Paz pensaba en relación al concepto de otredad de Heidegger: “el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse” (Paz, 1956, p. 131).

Por eso es tan importante el ejemplo que le imprime la fuerza paradójica de Pessoa, porque en su proyecto de obra Octavio Paz encontró una forma de evadir una única experiencia trascendental del hombre moderno a través de esta figura de pensamiento, tal como el poeta lusitano escribió en “Bastante metafísica hay en no pensar en nada”: “El único sentido íntimo de las cosas / Es que no tienen sentido íntimo alguno” (Pessoa comentado en Paz, 1984, p. 116). De cierta manera, la paradoja promedio-metafísica es una forma de evadir o congelar la indecibilidad antes mencionada y, en su lugar, optar por el camino espiritual de la totalidad y tranquila plenitud anímica, tal como Rachel Phillips (1971) también mencionaba. No es decoro ni ornato, es intelectualismo poético, agudeza en busca de un estilo original:

IDENTIDAD

En el patio un pájaro pía,
Como el centavo en su alcancía.

Un poco de aire su plumaje
Se desvanece en un viaje.

Tal vez no hay pájaro ni soy
Ése del patio en donde estoy. (Paz, 1962, p. 37)

Cada dístico refleja fielmente las intenciones de este tipo de paradoja, cuya operatividad funciona a partir de una base triparita. Solo cabe mencionar que, para la retórica contemporánea, estos juegos verbales resultaban ser un riesgo literario, pues, para una época que ya introduce giros expresivos coloquiales por influencia de los estadounidenses, el toparse con un código lingüístico así va en sentido opuesto totalmente a las pretensiones de lo que puede ser la nueva poesía. Por eso esta nueva dimensión poética tiene un espacio singular en la producción literaria de Paz, pues como pensaba Karl Vossler:

[...] para lograr el manejo artístico del idioma, la maestría del estilo, se requiere de una ceñida correspondencia entre categorías gramaticales y psicológicas; es decir, que el uso general de la lengua tiene que ser claro, firme y unitario para que el habla de cada individuo se dibuje con sesgo expresivo y personal en formas inteligibles. (1943, p. 164)

3.3.3 *Paradoja proverbial*

Si como piensa José Antonio Mayoral que la red de identificaciones de la metátesis es una “categoría de permutación de elementos que presenta su materialización concreta” (1994, p. 53), la paradoja proverbial se adecúa acertadamente a esta categorización. Las paradojas proverbiales funcionan como máximas filosóficas. Su sentido es lapidario, sabio, contundente: tienden al silencio. Es un ejercicio de agudeza mucho más riguroso por su carácter autorreferencial en una cadena sintáctica demasiado breve. Por eso son consideradas como proverbios, porque en ellas se registra un logro estético superior y, además, en su material paradójico, se crea un efecto lúdico de aprendizaje o enseñanza.

En la obra de Octavio Paz, este tono proverbial, está muy cerca de la voz de Alberto Caeiro, el primer heterónimo creado por Fernando Pessoa. En “El desconocido de sí mismo”, Octavio Paz sigue sus rastros poéticos por el subsuelo psicológico de este personaje:

Caeiro no es un filósofo: es un sabio. Los pensadores tienen ideas; para el sabio vivir y pensar no son actos separados [...] la vida del sabio es irrefutable. Ningún sabio ha proclamado que la verdad se aprende; lo que han dicho todos, o casi todos, es que lo único que vale la pena de vivirse es la experiencia de la verdad. (Paz, 1965, pp. 146-147)

Incluso sus imágenes son parecidas y estrechas a las de Caeiro. No solo lo simula en la búsqueda de una verdad que revele el poema a la fórmula heideggeriana, sino en el uso de algunos conceptos para mostrar ese rostro verdadero tan escurridizo e inalcanzable. En “Palpar”, Octavio Paz está a punto de lograr esta empresa:

Mis manos
 Abren las cortinas de tu ser
 Te visten con otra desnudez
 Descubren los cuerpos de tu cuerpo
 Mis manos
 Inventan otro cuerpo a tu cuerpo (Paz, 1962, p. 76)

Con este juego de sentido el lenguaje es dotado de vivacidad, pues las palabras se reducen al placer máximo de los sentidos. La estrechez o el seguimiento de Paz con Caeiro es palpable, porque el mismo relieve de unas cortinas que cubren y descubren una realidad sensorial, inclusive, complace al pensamiento:

No sé. Para mí pensar en esto es cerrar los ojos
 Y no pensar. Y correr las cortinas
 De mi ventana (que no tiene cortinas) (Pessoa comentado en Paz, 1984, p. 115)

Por supuesto que la capacidad de síntesis de Alberto Caeiro es mucho más contundente, pero el poeta mexicano va aprendiendo a pasos de gigante. En el mismo ensayo de *Cuadrivio*, Octavio Paz recoge unas sentenciosas palabras de Fernando Pessoa que

resumen este seguimiento tan puntual: “Alberto Caeiro es mi maestro” (1965, p. 145), ¿lo mismo podríamos decir de Paz en relación con la totalidad de la literatura de Pessoa? Parece que sí.

La paradoja proverbial es una frase concisa cuyo poder expresivo yace en el empleo de figuras fónicas, generalmente de la atanaclasis y el calambur. El concepto agudo aparece y reaparece en diferentes posiciones del verso, tejiendo una lógica de contrarios inextricable de comprender. En “Pausa” Octavio Paz dedica al recuerdo de Pierre Reverdy la siguiente paradoja proverbial:

Las heridas se abren y no duelen,
Mi vida fluye parecida a la vida. (Paz, 1962, p. 24)

El fenómeno de equivalencia fonológica lucha contra la semántica en el último verso. Hay identificaciones morfológicas paralelas, pero diferencias cualitativas. De esta manera, este principio de repetición dota a la paradoja proverbial de un pensamiento cíclico, cerrado sobre sí mismo, de ahí su carácter indescifrable e irreductible. La paradoja proverbial es lo más parecido a un misterio infranqueable. En “Pares y Nones” está presente esta sensación que aterriza con pasos firmes en un territorio arcano:

Entre mis brazos
Y
Entre tus piernas
Estamos
Como el agua en el agua (Paz, 1962, p. 93)

Los contrarios se polarizan con una frase sintética proverbial, en el cual su efectismo radica en el uso de la *repetitio*, especialmente de una epanadiplosis¹⁶⁰. De nueva cuenta ni la función sintáctica ni semántica es la misma en la palabra repetida. No hay significado, solo

¹⁶⁰ Para Bice Mortara Garavelli (2015) el factor repetitivo es fundamental para el estilo poético moderno, pues dota de orden y sentido enfático al verso. Especialmente, desde su mirada crítica, la epanadiplosis también es considerada como un ciclo retórico del discurso poético.

un callejón sin salida que encierra la paradoja. O exactamente: una incompatibilidad de significados. Vicente Cervera (2005) ha llegado a analizar que en estos casos pareciera que “la paradoja se paradjiza”, pues el significado verdadero de la expresión se itera, pierde su lógica al mismo tiempo que crece bajo sus propias expectativas de forma irónica y hasta estoica. Es más, su carácter adverso no está presente, la antinomia es ella misma: predica su propia falsedad y en esto radica su asombro, por eso la paradoja es imposible de desentrañar. Hay palabras pero no hay interpretación ni resolución como en las anteriores categorías paradójicas. La paradoja proverbial termina en silencio porque es ella misma un recomienzo. En “Alba última” Paz acentúa esta complicación de sentido gracias a la inclusión de una interrogación retórica:

El río que se va
 Siempre
 Está de regreso
 ¿Mañana será otro día? (Paz, 1962, p. 99)

El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre: su otredad y su condición verdadera, lo que es, pensaba Octavio Paz en *El arco y la lira*. El poema es un movimiento circular: no hay inicio y, por ende, no hay final. La anterior paradoja aumenta su grado de incertidumbre con una pregunta que coloca en predicamentos la misma realidad, como si se tratase de una forma radical de la existencia a la que no es posible penetrar. El ciclo no presenta, esconde una respuesta. Todo esto nos lleva a presumir que la paradoja proverbial en *Salamandra* encausa sus esfuerzos hacia las reflexiones del tiempo infinito, su circularidad caótica, tópicos nada desconocidos para el poeta. En “El tiempo mismo” nos hace recordar las lecciones aprendidas de Cernuda y aquel instante eterno refractado en una imagen:

Yo no escribo para matar el tiempo
 Ni para revivirlo
 Escribo para que me viva (Paz, 1962, p. 43)

Es aquella intensidad de la que incluso hablaba Bachelard. El tránsito del tiempo descansa en la continuidad lingüística “matar”, “revivirlo” y “viva”. De nueva cuenta, es un ciclo que no tiene fin, una paradoja que disuelve todo intento de racionalismo. El mismo efecto prevalece en “Un día de tantos” la paradoja proverbial llega a extremos casi irónicos y jocosos:

Diluvio de soles
 No vemos nada pero vemos todo. (Paz, 1962, p. 69)

La paradoja proverbial es un círculo vicioso y en ese vicio parpadea por un instante la revelación poética. Quizá sea uno de los recursos más certeros para retratar el misterio que encierra la poesía, pues conlleva ese grado de irracionalidad preciso para atisbar el otro lado de la realidad, la otredad o, como la llamó Machado, “esencial heterogeneidad del ser”. Esa misma otredad se sostiene en una imagen tan breve y es justo que sea así, de lo contrario no la soportaríamos, como han dicho algunas escuelas filosóficas acerca del peso de la verdad absoluta. Los proverbios rompen el dualismo o, mejor dicho: lo vacían y al mismo tiempo abren nuevas intuiciones, revelan experiencias originales. No pueden ser reducidas a razones porque son verdaderos triunfos del espíritu creativo. En *El arco y la lira*, Octavio Paz ya presentía el poder de iniciación inmerso en estas: “El objeto numinoso es lo radicalmente extraño a nosotros, precisamente por inasible para la razón humana. Cuando queremos expresarlo no tenemos más remedio que acudir a imágenes y paradojas” (Paz, 1956, p. 135). En el vacío de lo paradójico deviene lo arcano, el rostro transparente de la presencia absoluta de la poesía, aquello que el poeta mexicano ya atisbaba desde sus primeros textos:

Una mirada te enlaza
Otra te desenlaza
La transparencia te desvanece (Paz, 1962, p. 93)

En detrimento de la verbosidad que consolidó *La estación violenta*, *Salamandra* apuesta por la sobriedad de la dicción y la contingencia del discurso poético. Este efecto es una forma de extrañeza hasta ahora en la poesía de Octavio Paz, pero también es una manera inteligente y diferente de poetizar y llegar hasta el borde del lenguaje, que no es más que nuestra condición original: la indecibilidad. ¿Podremos hablar de un estilo original que rompe con el modo poético de su época? Sería lo más justo, pues como dijo George Puttenham en *Arte of English Poesie*: “los hombres eligen sus temas de acuerdo con el metal de su mente” (2005, p. 49), y el metal de Octavio Paz empezó a fundirse en esta época, con el crisol de un auténtico estilo o una propia voz.

Capítulo IV

Estilo experimental y la experiencia oriental

4.1 *La experimentación es una constelación*

La originalidad de un estilo depende en demasía de su coincidencia histórica. El peso de esta última es un síntoma de la obra, su asunto, sus giros expresivos, su masa gramatical y, por ende, su modo de representación inmanente. De forma general, no hablamos del estilo que contiene una época, ya que de hacerlo caeríamos en la contradicción de señalar que un conjunto masivo de manifestaciones artísticas ostenta el sello quemante de una etapa histórico-cultural. Incluso con ello se perdería el rasgo de individualidad de un autor¹⁶¹. Más bien nos referimos exactamente a que los elementos de una estructura histórica individual impregnan de cualidades o atributos el estilo de una obra, siempre y cuando existan circunstancias o condiciones particulares por las cuales el autor logre ser consciente y sensible a ellos. Solo entonces un estrato de la historia condiciona los hechos de un estilo y, además, se torna en una de las claves estéticas más importantes en la producción de un autor.

Principalmente, antes de otros factores sígnicos, una estructura determinada de tiempo invade de forma particular los procedimientos de composición general del estilo. En este sentido, José Luis Martínez (2001) pensaba que: “toda noción estética, para ser

¹⁶¹ En este error cae la perspectiva teórica de René Wellek y Austin Warren en relación al estilo. En *Theory of literature* (1942), rebasados por lo que implicaba el estudio de este, señalaban que, como centro básico de la Literatura, el estilo puede describir a un grupo de obras, un género o hasta un tramo amplio de la historia, como una época o movimiento. Esto es sumamente descabellado ya que, como hemos venido analizando, el estilo es tan complejo que escapa de toda forma de generalización y al hacerlo luce su rasgo más individual y genuino. Bennison Gray corrige la advertencia, atemperando el juicio de Wellek al considerar que esto no es más que un problema que tiene que ver más con la clasificación e historia literaria que con la propia definición de estilo literario (Gray, 1974).

comunicable, ha de reconocerse en el movimiento de la vida, en sus formas naturales” (p. 16), ya que ese era el punto de origen de una obra. Es decir, cuando hablamos de estilo como condición *sine qua non* de la literatura, debe reconocerse que automáticamente toda creación literaria encierra en ella misma la capa de una lógica sincrónica temporal, y que esta misma capa histórica impone sus condiciones de sentido y representación en las estructuras mentales de un autor avisado. Martínez agrega:

Es aleccionante examinar cómo han ido mudándose en la historia estas capas de las estructuras de la mente y con qué precisión se ha fijado su mecanismo en las obras literarias. Los estilos [...] son, casi invariablemente, una proyección de sus estructuras mentales características. (2001, p. 17)

Aunado a eso, habría que puntualizar que para estudiar el estilo en un momento específico de la historia hay que considerar los motivos de la lógica interna que rigen ese pedazo temporal, esa coyuntura de factores culturales que intervienen para que exista esa nueva singularidad u operatividad del concepto de estilo en un eje sincrónico. La historiografía filosófica de Reinhart Koselleck nos puede dar claves para el desciframiento de ello, ya que advierte que: “los conceptos, al igual que las circunstancias históricas que abarcan, tienen una estructura temporal interior” (1993, p. 328). Si una de las tesis principales del estilo literario es su constante y caótica mutabilidad e inconsistencia pragmática, entonces para describir cabalmente su funcionamiento debemos determinar, a través de un estudio sincrónico, esa unidad de sentido que encierra el concepto de estilo en un estrato o estructura temporal específica, puesto que Koselleck también advierte que:

[...] los conceptos fundamentales [...] poseen una estructura temporal interna. Todo concepto fundamental contiene elementos de significados pasados en estratos situados a distinta profundidad y expectativas de futuro de distinta importancia. Con ello estos conceptos generan, en cierta forma un proceso inmanente de lenguaje, un potencial de movimiento y de modificación temporal. (2012, p. 37)

Para Koselleck es evidente que hay una especie de dialéctica significativa en juego en conceptos fundamentales, dos movimientos epistemológicos capaces de describir una coyuntura en una unidad de tiempo específico: espacio de experiencia y horizonte de expectativas¹⁶². Ante esto, René Wellek y Austin Warren, en *Theory of Literature* (1942), advertían que la misma historia entabla “lazos, semejanzas oblicuas entre vida y el arte” (p. 174). Así, por ejemplo, es reconocible que el estilo barroco impuso una tendencia de ver el mundo de forma ensimismada y caótica en sus artistas más avanzados; por su parte, la Edad Media logró instaurar una estructura silogística para comprender los conceptos de alma, cuerpo, dios, amor, etc., en la voz de sus filósofos prominentes. No obstante, cada autor debe estar capacitado en hacer aprehensible el aire de su tiempo histórico: su estructura mental y espíritu deben entroncar con el ritmo que le marcan los designios de su propio tiempo. Si un autor ha llegado hasta este punto estaríamos hablando que ha adquirido un genuino estilo, ampliamente reconocible gracias a la unidad de tiempo donde se desarrollan experiencias de vida particulares.

Ahora bien, si el estilo está determinado por el poder o embate de un tiempo particular y específico, debemos apreciar cuáles son aquellos recursos, cualidades, unidades de sentido o valores culturales primordiales que ese eje sincrónico arrastra tras de sí, con miras a

¹⁶² En *Futuro Pasado*, Koselleck señala que “la experiencia y la expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro. Las categorías son adecuadas para intentar descubrir el tiempo histórico también en el campo de la investigación empírica, pues enriquecidas en su contenido, dirigen las unidades concretas de acción en la ejecución del movimiento social o político” (1993, p. 337). Este mismo enfoque se adecua a la línea crítica que venimos manejando, ya que el campo de significación del estilo está atravesado por una multiplicidad de factores pasados y futuros en un presente determinado. Cabe señalar que la teoría de Koselleck sigue de cerca las reflexiones de Walter Benjamín, el cual en el *Libro de los pasajes* ya señalaba que: “Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (2005, p. 465). José Manuel Romero Cuevas, en “Constelación histórica y crítica del presente para un diálogo entre Walter Benjamin y Reinhart Koselleck”, da cuenta de este cruce intelectual, señalando que la semilla teórica de Koselleck parte de Benjamin, puesto que para este último el sentido de una unidad de la historia es un “cúmulo de expectativas y de sueños frustrados generados en el colectivo social del pasado” (2017, p. 172).

internarse en algunos motivos literarios. Es decir, detrás de una construcción de estilo yace una constelación de elementos listos para configurar aquello que llamamos propiamente estilo.

De esta forma, nos referimos al concepto de constelación tal y como lo planteó Dieter Ulrich en el idealismo alemán, ya que nos permite ver toda la serie de circunstancias que atraviesan en un determinado tiempo nuestro objeto de estudio. Para José Manuel Romero Cuevas la constelación diseñada por Ulrich puede ser definida como:

[...] un montaje ensamblaje de fragmentos (textos, imágenes, objetos y realidades del mundo urbano circundante) del pasado que pretende iluminar, en la conjunción que forman entre sí tales fragmentos, un significado que no puede ser derivado de ninguno de ellos por separado. El significado surgiría en la constelación de modo repentino, como un relámpago de sentido. (2017, p. 171)

La constelación engloba una serie de circunstancias que hacen que el tiempo evolucione y sea diferente a algo que le precede¹⁶³. Por su parte, las circunstancias engloban un estado de relaciones, sucesos, ideas, personajes, que construyen sentido en un momento determinado. Con esto, la constelación y la suma de circunstancias que intervienen en ella dotan de sentido a un concepto en un tiempo determinado, en nuestro caso, definen al estilo desde una estructura de tiempo bien definida. Por esta razón es que para estudiar una tercera etapa del estilo es necesario entender que este concepto está inserto en una constelación de signos, y que esta misma establece un campo de significación concreto. Respecto al estilo literario y su campo de sentido, la mirada de Ermilo Abreu Gómez puede esclarecer aún más estos acercamientos teóricos:

¹⁶³ Dieter Heinrich fue un miembro activo del grupo *Poética y Hermenéutica* del cual Koselleck formó parte. Ambas miradas reflexivas se entrelazan en un método que constituye el análisis de un contexto, a través del énfasis del “papel de las secretas y desconocidas conexiones entre personajes y documentos aparentemente no tan principales y ocultas bajo los grandes nombres y sistemas” (Serrano, 2017). Toda esta metodología de trabajo está presente en el primer libro de Ulrich Heinrich titulado *Konstellationen* (1991).

Hablo de la reconstrucción del alma y del sabor de una época y de un signo vital. Cada época responde a un esquema que fija el contorno de su ser. Las escenas que se evocan se ciñen al pensamiento y a la sensibilidad de una época. La expresión puede ser concreta, explícita o reducirse a algo indefinido o de puro matiz, pero siempre revelará el sello de su tiempo. (1963, pp. 22-23)

Acatándonos a nuestra metodología de trabajo, hablamos en específico que hay un tercer espacio de esa tetradimensión donde se desenvuelve el estilo, y que este mismo está delimitado por la estructura de un tiempo específico o particular que le agrega un valor especial a la obra. Pues bien, esa constelación global de signos, que construye una historia conceptual crítica de este nuevo estilo, se resume en el concepto *experimentación*.

La experimentación define un cambio abrupto en la manera de hacer y entender la literatura en la segunda mitad del siglo XX. En ese preciso momento se respira una formación sociocultural diferente a lo que representaron décadas pasadas, puesto que la fantasmagoría de la idea de modernidad y progreso invade con ahínco todo procedimiento de trabajo intelectual. La modernidad conlleva todo un cúmulo de expectativas procedentes de un pasado que se fragmenta y volatiliza rápidamente, con miras a un futuro aparentemente próspero y completamente distinto. Precisamente, Lyotard entiende la modernidad como un espacio de nuestra cultura donde predomina la emancipación de la razón, el fin de los grandes relatos, el encumbramiento de la técnica como fundamento del progreso, el avance tecnológico e industrial, la emergencia de una sociedad de consumo capitalista sin refreno, la fragmentación de los discursos legítimos, el apogeo de un sentido de pluralidad en detrimento a la homogeneización; es decir, al final de cuentas, la modernidad es la destotalización o babelización de la unidad del *cogito* (Lyotard, 1989). Por tanto, la idea de lo moderno lleva tatuada la obsesión epistemológica de una aceleración temporal de nuestra

historia, y esta misma aceleración provoca una discontinuidad en todo concepto fundamental, como advierte Koselleck¹⁶⁴.

Por consiguiente, el paso posterior de nuestra investigación, al hablar del concepto de experimentación como una constelación colmada de signos, es determinar en qué eje temporal específico se instaura esta misma como una nueva construcción de estilo. Pues bien, nos referimos exactamente a la producción literaria que se desarrolla en los años sesenta, principalmente, la cual trajo con ella el signo histórico moderno de la experimentación como estandarte estético: lo drásticamente experimental representa la modernidad, la técnica y el credo literario de una gran parte de autores por estos años. Por tanto, esta unidad de tiempo específico configura el surgimiento de un nuevo espacio de experiencia y, por consiguiente, un nuevo horizonte de expectativas en el imaginario creativo de un escritor en particular.

La experimentación selecciona sus propios materiales con tal de renovar el campo estético literario, a tal grado de considerarse aun como la circunstancia principal de ese orden temporal: el estilo se vuelve paradigma. Con esto, cabría pensar solamente que la vida misma en este periodo de tiempo se sometió a una conducta con tendencia experimental en muchas capas sociales, tal como a principio del siglo XX lo habían representado las vanguardias, con la diferencia de que el sentido social es distinto: las vanguardias se debaten en un periodo de entreguerras; mientras que los años sesenta están atravesados por movilizaciones sociales con intereses políticos diferentes. Cada época pelea batallas distintas y, por tanto, hay una coyuntura drástica que forja el sentido de todo un mundo cultural también distinto. Es por

¹⁶⁴ Cabe resaltar que gran parte de la teoría de Reinhart Koselleck también está cundiendo en ese momento trascendental del siglo XX. Los “acontecimientos” y las “estructuras”, dos de los conceptos claves de la *Historie* de Koselleck, son formulados a finales de los sesenta y principios de los años setenta, anclados plenamente en el debate de la modernidad. No fueron publicadas las conclusiones de estos conceptos sino hasta 1972, bajo el título de “Geschichte Ereignis und Erzählung”, en la revista *Poetik und Hermeneutik* (Koselleck, 1993).

ello que nos atreveríamos a decir que un estado social, en una unidad histórica determinada, es capaz de fijar simultáneamente nuevos estilos literarios, porque el autor comprometido con su momento histórico vive el tiempo de su obra a conciencia, a tal grado de establecer dicho lapso como condición esencial de su estilo (Abreu, 1963).

El recurso de la experimentación literaria se enfrenta y combate un estado ortodoxo de la tradición, una historia literaria; precisamente lidia con aquellos valores ejemplares que han quedado registrados en un tipo de literatura precedente. Podríamos señalar que esta constelación de signos trata de romper radicalmente con un viejo orden de valores estéticos o un horizonte de experiencia, pero más bien la experimentación en el espacio poético que analizamos es una substancia autónoma respecto a otros estilos por su capacidad de innovación y extrañeza literaria. La experimentación en la literatura a la que nos referimos ostenta las siguientes características:

[...] eliminación del sentido lógico del discurso, la anhelada independencia de la expresión poética con respecto a los paradigmas impuestos por el concepto aristotélico de mimesis; pronunciándose a favor de una legibilidad no referencial del texto poético, donde la forma de la expresión es independiente del contenido, siendo ella misma y su proceso creador el contenido del texto [...] eliminar totalmente el “asunto” poético, se abogó por la fragmentación del discurso, por la creación de neologismos y la “contaminación” lingüística, en pro del descentramiento del receptor escatimándole los referentes “reales” a los que pudiera acudir para “descifrar” el “sentido” del poema. (Pineda, 2016, p. 38)

Es una unidad de tiempo en la cual la literatura se está resignificando y experimenta sus posibilidades de sentido con nuevas realidades que le ofrece la misma historia. Por ejemplo, hay una tendencia de índole experimental que marca toda una ruta de construcción de estilo en la poesía de los años sesenta, cuyo centro operativo está enfocado en destruir u opacar todo sentido lógico del texto literario, debido a la sensibilidad de un momento histórico que ponderaba la destrucción de los discursos de índole dogmática. Para ello utiliza ciertas estrategias o técnicas como el azar, el objetivismo, el oscurecimiento de la imagen, la

violación de la sintaxis tradicional del verso, la constante pérdida de semanticidad, el impersonalismo radical, nuevas posibilidades de simultaneísmo, el absurdo como efecto irónico, entre otras.

Cabe hacer hincapié en que cada conducta literaria experimental parte de motivos históricos específicos, como las movilizaciones sociales, las crecientes luchas políticas, la neurosis identitaria del sujeto, el desenfreno sexual, la transgresión al *establishment*, el consumo de psicotrópicos y sustancias alucinógenas de forma desaforada, etc. (Glantz, 2006). Todo este compendio de fuerzas materiales e intelectuales tan propias de una época constituyen una constelación nítida, puesto que impone una discontinuidad histórica que contrasta radicalmente con un orden anterior. Para Romero Cuevas:

Una discontinuidad de este tipo puede fundar una constelación en la que, en el uso de los conceptos políticos de ese periodo, se ponga de manifiesto un horizonte de expectativas desde el cual resultan iluminados de manera precisa los contornos de nuestro tiempo. (2017, p. 180)

Si hablamos de estilo experimental en este espacio de experiencia debemos ser precisos en discernir qué es experimental de lo que no lo es. Quizá el término experimental no sea el más certero posible, semánticamente hablando, para referirnos a toda una serie de circunstancias y acontecimientos que rompen con los moldes de un quehacer literario previo. No obstante, esta denominación describe una zona de creación diferente a la linealidad artística de una tradición precedente. En el terreno de la poesía que nos ocupa este estudio, nos referimos a que lo experimental:

[...] en tanto experimental, resiste a que el lenguaje dé cuentas de él, rechaza incluso la palabra “experimental”. Pero algún nombre hay que dar a esta realidad que existe, si se quiere que exista para los demás, y no habiendo ningún nombre más satisfactorio que otros, en principio cualquiera sirve. (Perednik, 2006, pp. 7-8)

En síntesis, lo experimental se opone a la linealidad de la tradición, prende fuego a una generación de autores inmersos en un canon reglamentario y desaparece sus cenizas por medio de un nuevo horizonte de expectativas. Podía pensarse incluso que la finalidad de este tipo de estilo es quebrantar contundentemente la visión lineal de las clases dominantes, e imponer un orden distinto. De igual forma, el experimento poético nada tiene que ver con la cientificidad: no hay nada de científico en algo irrepetible y único como el estilo. Más bien, la experimentación es una vasta realidad enmarcada en una estructura temporal específica, atravesada por un entorno de relaciones de significados que condicionan el estilo de un autor en particular.

Por todo ello, cabría repasar los alcances de esta constelación en una etapa singular de la producción poética de Octavio Paz, tal como si fuera una tipología diferente de estilo que despliega en libros como *Ladera este* (1962-1969), *Blanco* (1967), *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1968), es decir, en el periodo más intenso y creativo de su obra, en el cual el poeta en lugar de repetirse se reinventa¹⁶⁵. Hacer este análisis sincrónico responde no solo a comprender el cambio de una unidad temporal de la historia en una determinada capa social, sino a vislumbrar incluso la redefinición del fenómeno poético en un momento determinado de la historia literaria.

Esta es la justificación del uso de nuestra metodología de trabajo, porque ante un periodo de continuo cambio se necesita precisar, casi con una calibración de prestidigitador, los límites espaciales de este nuevo estilo. Por tanto, averiguamos todas las circunstancias de peso relevante, los testimonios biográficos de distintos personajes que estuvieron *in situ* en

¹⁶⁵ Las fechas de estos libros no corresponden al año de su publicación, sino el momento de su gestación. Nuestra intención es recalcar el momento exacto en que fueron construidos los poemarios, porque es ahí que está trazada la esquematización y evolución del tercer espacio tetradimensional del estilo experimental y su constelación de circunstancias.

este eje sincrónico, el entorno ecológico de las relaciones del poeta mexicano, el flujo de ideas en un espacio y tiempo particular, en definitiva, aquellas casualidades que van construyendo todo un mundo de posibilidades de sentido, con tal de señalar que el estilo experimental de Octavio Paz es un programa estético que responde a dos ideas fundamentales: inmersión en las tradiciones de Oriente para redefinir procedimientos, formas o estrategias poéticas, como el epigrama, el simultaneísmo y el azar poético.

4.2 *La escritura minimalista de Octavio Paz. Del haikú al epigrama*

Los años sesenta son el periodo más potente, crítico y fértil de la poesía de Octavio Paz. Después del límite estético impuesto en *Salamandra*, el poeta emprende una nueva búsqueda de lo poético: la experimentación. El nuevo programa que trae entre manos niega con violencia un pasado que le precede. Ahora, el poema se vuelve plural: toda obra es un mundo de significados, experiencias y circunstancias que estallan a la interpretación de cada lector. En este sentido, se considera al poema como una obra abierta, una máquina productora de signos en continuo movimiento. Sin lugar a dudas, la poesía del mexicano en estos años representa un campo de indagación que constantemente busca la mutabilidad al ritmo que le imprimen sus propias experiencias y devenir histórico.

En pocas palabras, se afirma que hay una voluntad de estilo que se reproduce en paralelo con una modernidad variable, caótica y acelerada. Por ejemplo, si el discurso ideológico de aquella época enaltece con ahínco los valores del cambio y la ruptura en todo orden, la poesía de Octavio Paz interpreta el mensaje de la historia, lo absorbe y lo traduce a sus propias intuiciones estéticas. Entonces, analicemos esa representación de estilo como una

constelación de signos o relaciones causales que se originan simultáneamente en este nuevo quiebre literario.

Para 1962 Octavio Paz tiene 48 años. Se ha divorciado y recorre por segunda vez la India en calidad de Embajador de México. Podría pensarse que su momento más álgido de actividad literaria ha culminado, y poco a poco entrará en una especie de decadencia aletargada. Pensemos que la teoría de las generaciones que trazó Ortega y Gasset y sus epígonos así lo propondrían, puesto que, generalmente, después de los 45 años un escritor ha cumplido con la etapa de promoción de su credo poético (Martínez, 1997). Por consiguiente, como principio activo de su quehacer literario, recogerá los frutos de su madurez, la imposición de sus ideas más gobernables, y se refugiará en el encierro de su doctrina ante el embate de las olas de escritores jóvenes. Es decir, frente al panorama moderno pareciera que el poeta mexicano está entre una encrucijada: seguir explotando una rutina de escritura que lo llevó a límites insospechables otorgándole cierta fama o, de forma totalmente contraria, romper con todo pasado, empezar de cero y tomar el riesgo de encontrar un nuevo estilo, actitud que quizá desestabilice su posición privilegiada en un campo intelectual altamente competitivo. Está claro, para Octavio Paz reinventarse es resignificarse totalmente, así va calculándolo en *Poesía en movimiento*:

Mientras tanto, ¿qué decir de esta pluralidad de vías y direcciones? A cada poeta se le presentan, en general, tres caminos: explotar una sola veta, con el riesgo de repetirse o callarse, cambiar a la manera de Picasso y otros artistas, con el peligro de disiparse si no es fuerte; buscar una síntesis a la Pound, que puede convertirse en galimatías o en generalizaciones si se abarca demasiado. (Paz, 1966, pp. 33-34)

De lo anterior, ninguna opción parece válida para el mexicano. Entre la agitación del momento y lo volátil de la modernidad, opta por un estilo experimental con un alto grado de riesgo: la ruptura contra todo y contra todos. El concepto “tradición de la ruptura” suena con ahínco en su imaginario y, además, ya es sello indeleble en el paradigma de la poesía

emergente de los años sesenta, puesto que la mayoría de escritores quieren romper por sus propios medios con la linealidad de una tradición anquilosada. Incluso, podría puntualizarse que este mismo concepto de la ruptura de la tradición lleva en sí el germen binario que tanto gusta al poeta mexicano, ese cruce o choque de contrarios complementarios o elementos antagónicos, puesto que considera que la tradición sigue una evolución constante pues hay en ella una serie de rupturas que la trastocan, lapsos en los cuales los escritores rompen con el canon que les antecede y con ello siguen forjando el desarrollo de una tradición que se reinventa sin descanso (Paz, 1966).

De esta forma, la tradición de la ruptura trata de describir todo un sistema literario que funciona como el móvil de una máquina de movimiento perpetuo, que con un leve cambio o desplazamiento se echa andar sola hasta el infinito. Lo interesante hasta aquí es apreciar cuáles son los factores que ponen en marcha ese proceso tan sistemático que intenta dar un vuelco radical a las letras mexicanas, considerando que el riesgo no solo está en manos del poeta sino en diversos motivos ajenos a él que lo van consumando. Para ello, el bosquejo de la constelación de circunstancias sincrónicas nos concientiza que estamos ante un fenómeno irrepetible que desembocó en un cambio drástico de ideas estéticas¹⁶⁶.

Pues bien, Alfonso Reyes muere el 27 de diciembre de 1959. Un cuarto infarto pulveriza su pulso y con ello el de la literatura mexicana, puesto que para ese entonces el

¹⁶⁶ El estudio de una constelación de relaciones significativas es el apropiado para “las ciencias del espíritu, o de la cultura, donde se producen fenómenos individuales e irrepetibles” (Abreu, 2017, p. 38). En este sentido, la constelación tiene algo de único y excepcional. Esto empata con nuestras consideraciones al apreciar la evolución del estilo en la obra de Octavio Paz como un fenómeno singular y difícil de emular para cualquier escritor. Baste recordar aquellas palabras con las que José Emilio Pacheco retrata la constelación en la que estuvo presente Paz: “en elogio de Paz, hay que reconocer un imponderable; al margen de las desdichas que acosan a todo ser humano, él ha sido tan afortunado como Rubén Darío en estar siempre en el lugar conveniente, en el lugar preciso: del viaje a España en 1937, que lo relaciona con los mejores poetas de su lengua y su tiempo, a su estancia en la India que le permite leer y escribir sin periodismo, sin televisión, sin invitaciones de poderosos, sin autores de tesis no visitantes con grabadoras” (2017a, pp. 38-39).

regiomontano alimentaba plenamente las venas artísticas y legítimas del campo literario. En principio, la silla del Olimpo de las letras queda desocupada, en vías de que alguien la ocupe y tome la batuta para continuar una tradición que había agotado un decir poético netamente hermético y cosmopolita, herencia directa de los Contemporáneos y otros escritores rezagados del modernismo. Una red de nombres se acercan a ese lugar privilegiado: José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Julio Torri, Juan José Arreola, entre otros. Sin embargo, Octavio Paz tiene un plan que puede adelantarlo a sus coetáneos: ocupar el sitio de Reyes significa refrescar el panorama de la poesía mexicana trayendo a cuento la vanguardia de José Juan Tablada que había sido soslayada hasta ese entonces, puesto que la obra de este representaba “una tráfuga del modernismo [...] Tal vez es nuestro poeta más joven” (Paz, 1966, p. 10). “Joven” metafóricamente, ya que cuando Paz escribe estas líneas Tablada tiene poco más de veinte años de haber fallecido, todo indica que es un redescubrimiento. No hay duda, Octavio Paz quiere trastocar la tradición, quebrarla y darle un giro completamente distinto por medio del conducto exótico de la poesía de Tablada. Todo tiene una explicación.

En la obra del primer gran orientalista mexicano¹⁶⁷, Octavio Paz encuentra el sentido de la modernidad. Si su tiempo le reclama novedad, a través de Tablada halla procedimientos que pueden cubrir esa necesidad. Este lazo intelectual describe una cartografía cultural exquisita del momento:

¹⁶⁷ En “La Huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz”, Manuel Durán (1971) desentraña ese seguimiento exhaustivo a Tablada, a quien nombra como el primer gran orientalista mexicano, llegando a considerar que este no solo es una influencia para Paz, sino que también funge como un resorte para trascender un incipiente orientalismo en la poesía mexicana. Mientras que Tablada acopla a su obra todas las características de las formas poéticas japonesas, Octavio Paz amplía esa cartografía literaria con su paso por Oriente y el aire histórico de su época. Por ello, Durán considera que en Tablada solo hay introspección y exuberancia natural, fiel al estilo de los poetas orientales, en tanto que en Octavio Paz hay más que eso, pues en su tratamiento del poema corto aparecen otros detalles, como ironía, juego, impersonalidad e historia.

En México la tradición de la obra abierta, no en el sentido estricto sino en el más general y laxo, comienza con Tablada. Una parte de su obra me fascina: la escrita al final de su vida poética. No son muchos poemas pero casi todos son sorprendentes. Hai Kú y poesía ideográfica, humor, 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. (Paz, 1966, p. 13)

Todos esos últimos elementos Octavio Paz los hereda y guarda memoria de ellos, y es que para 1966 que escribe las anteriores líneas, resulta inverosímil la poca circulación de la obra de Tablada en México. No había más, el canon lo había sepultado, es decir, la tradición proveniente de aquella vieja guardia de poetas decadentes encabezados por Alfonso Reyes refrenaron una poesía de tintes vanguardistas, ideográfica y sintética, cuyo mayor valor recaía en introducir el lejano orientalismo japonés en México con la forma de los exóticos caligramas y el singular haikú, acontecimientos extraordinarios para aquellas primeras décadas del siglo XX.

Con ello, Octavio Paz quiere posicionarse y legitimarse en ese lugar privilegiado, continuando la experiencia literaria de José Juan Tablada aparentemente olvidada. La jugada sale bien, pues al parecer consagra toda una escritura transgresora y original en los años sesenta¹⁶⁸. Esto es evidente en *Ladera este*, libro que va tejiendo a inicio de los años sesenta en India, Afganistán y Ceilán, en el cual hay claras referencias al tono y la temperatura lírica

¹⁶⁸ La recurrencia al haikú no es nueva ni exclusiva del poemario de Paz de esta época: *Ladera este*. Gloria Ceide Echevarría (1967), Yong Tae Min (1979) y Kwon Tae Jung Kim (1989), han demostrado que esta forma poética ya estaba presente desde *Libertad bajo palabra*, precisamente en “Apuntes del insomnio”, “El muro”, “Poetas en la rama”, “Forma”, “Claridad” y “La rama”. Años después, *Salamandra* también explora las posibilidades del haikú sin grandes cambios a sus características fundamentales, principalmente en poemas como “Cosante” o “Lámpara”. No obstante, en esta etapa estética tan mutable el haikú llega a un límite y se reformula, porque Paz no pretende acercarse a él desde un orientalismo ortodoxo, sino que intenta introducir en esta misma forma visos de lenguaje coloquial del momento en contacto directo con el sabor de la filosofía Zen, experimento que representa todo un acontecimiento extravagante por aquellos años: “El haikú no sólo es poesía escrita –o más exactamente dibujada– sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Basho no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa. Es una invitación al viaje, un viaje que debemos hacer con nuestras propias piernas” (Paz, 1983a, p. 131). Entonces, hablamos que hay una nítida evolución de escritura en el uso de este tipo sintético de poesía y, por tanto, existe un primer intento de desmarcaje de la obra de José Juan Tablada.

de Tablada. Así, en “Utacamud” se asoma el sello distintivo de la exuberancia vegetal de ambos poetas:

Más hojoso y brillante
El *nim* es como el fresno:
Es un árbol cantante. (Paz, 1969, p. 42)

La recurrencia de la imagen del poeta en diálogo con el árbol es ya un tópico de la poesía paciana, pero cabe mencionar que para este entonces guarda una estrecha relación con la veta oriental de Juan Ramón Jiménez en los *Romances de Coral Gables* (Durán, 1971). Ahora bien, lo que es necesario recalcar es que Paz conoce las posibilidades técnicas que le puede otorgar la concisión de elementos e imágenes de esta forma poética. En “Himachal Pradesh (3)”, poema de largo aliento, hace manifiesta una nítida remembranza a uno de los haikús mejor logrados del último José Juan Tablada, “El saúz”:

Sonaja de semillas secas:
la hora de las recriminaciones.

En el patio del club seis eucaliptos
se ahogan en una casi luz casi miel. (Paz, 1969, p. 71)

El último verso es una calca de Tablada quien aparece antologado en *Poesía en movimiento*¹⁶⁹: “Tierno saúz/ casi oro, casi ámbar,/ casi luz” (1966, p. 445). Sin embargo, Paz no pretende seguir alimentándose estrechamente de ese mismo modo oriental, pues haría notar una mancha de influencia en su immaculado proyecto experimental innovador, aparentemente. Su apuesta es legitimarse con algo más genuino, porque para aquel entonces Octavio Paz tiene como obsesión o idea fija que “la modernidad es una decisión, un deseo de

¹⁶⁹ Kwon Tae Jung Kim (1989) descubrió otra especie de emulación de Paz con Tablada bastante singular. En “Apuntes del insomnio” de *Libertad bajo palabra* aparece “Roe el reloj/ mi corazón/ buitre no, sino ratón”, versos muy semejantes a aquellos de *El jarro y las flores* de Tablada: “Parece roer el reló/ La medianoche y ser su eco/ El minuterero del ratón”. Sin duda, para 1949 la pluma del alumno recién aprende y reproduce la técnica estética de su maestro, después la trascendería.

no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo” (1966, p. 5).

Por ello, la solución para trascender a Tablada es imbricar una vez más la tradición de Oriente a Occidente, atar esa realidad de extremos tal como lo había intentado en *La estación violenta*, pero con otra forma poética similar al haikú, corta y relampagueante, de veta Occidental: el epigrama. Con esta estratagema Octavio Paz reclama una estética precisamente nueva¹⁷⁰. Si Tablada había trabajado con gran lucidez una poesía minimalista al final de su obra, Octavio Paz recoge sus preceptos y los incorpora a otra forma poética sintética y sorpresiva, capaz de dar cuenta de esa fantasía delirante oriental-occidental que tanto le señalan sus críticos y que nutrió con grandes dividendos todo su pensamiento posterior a la década de los sesenta (Ulacia, 1999).

El epigrama de Octavio Paz sigue en un primer momento las mismas características normativas que hacen singular a este tipo de poesía, con la diferencia que se van internando una constelación de motivos biográficos e históricos que atraviesan al poeta en suelo oriental, situación que lo asemeja bastante a las formas de la poesía japonesa, principalmente¹⁷¹. Por

¹⁷⁰ En cierto sentido, resulta un poco obvia esta predilección de Octavio Paz por el epigrama, puesto que es la forma poética libre que más parecido guarda con el haikú. Para Houston Chamberlain el haikú es un “epigrama poético” porque torna al lenguaje como medio intuitivo o descriptivo de veloz alcance lingüístico (Rodríguez-Izquierdo, 2005). Será Abundio García Caballero quien establezca una delimitación entre estas dos formas poéticas, señalando que: “el epigrama es, por definición, una composición poética breve en la que se expresa por precisión y agudeza un solo pensamiento” (1999, p. 11). No obstante, los estudios de Wilamowitz Moellendorff son los más avanzados al sostener y demostrar las semejanzas profundas entre las formas poéticas japonesas y el epigrama helenístico, en *Hellenistische Dichtung* (1962). En México, José Emilio Pacheco aclimató una década después esta forma sintética, principalmente en *Irás y no volverás* (1973); por su parte, Efraín Huerta y Raymundo Ramos alargaron aún más la popularidad del epigrama con los *Poemínimos y Escorpión en invierno*, en los años ochentas. Pero el heredero de toda esta vertiente es Héctor Carreto, ganador del Premio Aguascalientes 2002 con *Coliseo*, una auténtica muestra del epigrama griego antiguo con tintes punzantes, irónicos y modernos. Por último, cabría mencionar que Carreto editó una muestra del epigrama en español, con tal de seguir ensanchando esa tradición mediante la antología *Vigencia del epigrama* (2006).

¹⁷¹ En 1995, al reunir sus traducciones de poesía sánscrita clásica en *Versiones y diversiones*, Octavio Paz enfatiza que el epigrama oriental es muy parecido al clásico griego y latino, quizá con la única diferencia que la tradición de Oriente pone un empeño singular en contar una breve historia del personaje que refleje sus emociones a la par de sus andanzas: “[...] epigramas. Esta palabra no quiere decir únicamente poema breve, satírico o ingenioso, sentido que le dan nuestros diccionarios. El significado es más amplio: composición que

esto, Manuel Durán advirtió que parece que 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” (1971, p. 104). Es decir, en este experimento se arriesga en demasía porque se están creando objetos nuevos con una genética que parte de las formas clásicas de la poesía, supuestamente inviolables por canónicas. Si estos intentos minimalistas dan cuenta de un nuevo poema-objeto, por primera vez apreciamos características peculiares en estos mismos que jamás habían sido explorados por Octavio Paz: humor e ironía. Apréciense como un empeño enunciativo, completamente diferente a los anteriores estilos del poeta, se pone en marcha en “Efectos del bautismo”:

El joven Hassan,
 Por casarse con una cristiana,
 Se bautizó.
 El cura,
 Como a un vikingo,
 Lo llamó Erik.
 Ahora
 Tiene dos nombres
 Y una sola mujer. (Paz, 1969, p. 45)

Se aprovechan las lecciones técnicas de la poesía japonesa, brevedad, refracción e intensidad. Además, el poeta no duda en remarcar una vez más el sincretismo Oriente-Occidente, solo que le receta un giro original o hasta excepcional: una pisca de juego irónico que remata los últimos dos versos. El mismo tono poético se sazona consistentemente en diferentes momentos de *Ladera este*. En “Caza real” no existe ningún aspecto de perfeccionismo apolíneo, tal y como tantas veces ha cargado sobre sus hombros la poesía de Octavio Paz, más bien la estrategia de lo irónico con su juego “engaño-desengaño” es lo que rompe la predictibilidad del epigrama paciano y, por tanto, provoca asombro y sorpresa:

expresa en unos pocos versos las peripecias de los hombres, sus sensaciones, sus sentimientos y sus ideas” (Paz, 2004, p. 549).

Apuro del taxidermista:
 Su alteza le remite,
 Para su galería de trofeos,
 Las pieles, no muy bien curtidas,
 De su padre y su hermano el primogénito. (Paz, 1969, p. 33)

Sí, hay agudeza, sal, *wit* o ingenio, pero lo resaltable, además del corte sarcástico del poema, es la compenetración casi automática de elementos de una constelación que le va imponiendo su paso por el lejano, extraño, ajeno y duro ambiente oriental, moldeando un estilo diferente a sus etapas anteriores. Por ello, Manuel Durán (1971) considera que a la par del acoplamiento de motivos orientales, en ese lapso estético hay una serie de vibraciones internas a las que Paz no rehúye, puesto que no se puede deshacer de tajo de su visión y tradición occidental, esto va conformando paulatinamente todo un proceso de transformación *sui generis*. No hay más, esa misma intención por hurgar en las huellas de oriente ya han abierto un horizonte diferente en su estilo, un mosaico de escritura que convierte la vida en plena experiencia poética.

Probablemente se dirá que esta intención experimental depende de una historia ecológica de las ideas¹⁷², que inicia con el epigrama proveniente del popular *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal y sus traducciones de Catulo y Marcial a finales de los años

¹⁷² El concepto de entorno ecológico de las ideas es una línea de estudio relacionada con las constelaciones. Muslow es uno de los pioneros en hablar de ellas, advirtiendo la diferencia que puede establecerse entre este entorno y la concepción del campo sociológico de Pierre Bourdieu. Específicamente, un ecosistema de ideas entraña una serie de autores insertos en un nicho ecológico, donde la relación “de textos y teorías [puede concebirse] como complejas cadenas tróficas, o redes nutritivas, en las que las lógicas propias de los debates, los niveles más altos o más bajos de las teorías, las formas de los hábitos de los agentes, las consecuencias no queridas de las acciones o de las estructuras, los cambios de contexto intelectual o los modos indirectos de transmisión juegan un papel tan importante como lo que he llamado ‘ofensivas modernizadoras’” (Muslow en Faustino Oncina, 2017, p. 41). Si consideramos hasta este momento de nuestro estudio este concepto teórico, es con la intención de recalcar que un estilo singular sobrevive si y solo si se encuentra en un entorno ecológico de ideas adecuado y conveniente. Esto potencializa de manera importante un proyecto de obra para cualquier escritor.

cincuenta, o quizá también de Carlos Martínez Rivas y *La insurrección literaria* (1953), cuya aparición data de 1961 e, incluso, de Ernesto Mejía Sánchez con *Vela de espada* (1960) y ese tono jocoso insertado con brillantez en el poema, pero no es así. A diferencia de los poetas latinoamericanos, Octavio Paz opta por otro camino vanguardista para impulsar su epigrama: el surrealismo y cubismo de Pierre Reverdy¹⁷³. Es obvio, a la par de ir tomando motivos orientales para sí, el epigrama paciano representa también una transición más de su veta surrealista tan recalcitrante. El poeta mexicano una vez más no se puede deshacer de su visión occidental, pero eso mismo le da un sentido fresco a su obra. Veamos por qué.

El epigrama de Octavio Paz, al igual que la poesía sintética de Reverdy, torna tangible una refracción del tiempo en un instante peculiar: “no instantes de poesía, poesía instantánea” (Paz, 1966, p. 15). Con esto, Octavio Paz entroncaría aquel “instante eterno” tan remarcado en sus estilos anteriores junto a una nueva forma de construir poesía, pues de Reverdy retoma la idea del poema “concebido como un objeto, pero ese objeto no tiene cuerpo: es un instante, un fragmento de tiempo” (Paz, 2003, p. 455). Esto es ampliamente visible en “White Huntress”, epigrama clave en la obra paciana cuyos materiales experimentales, como la brevedad, el prosaísmo, el aprovechamiento de un contexto poscolonial indio y la castellanización de vocablos ingleses, hacen cada vez más patente la movilidad de signos en el poema, forjando un nuevo estilo experimental:

¹⁷³ Pierre Reverdy había fallecido el 17 de junio de 1960, y su memoria aún palpitaba con estrépito en el proyecto creativo de Octavio Paz, pues con fruición comienza a traducir al poeta francés por aquellos años. Asimismo, la influencia del poema corto, la omisión de elementos conectivos, la construcción de imágenes velozmente concatenadas y el simultaneísmo cubista que implementaba Reverdy, serán piezas claves y constantes en los fundamentos estéticos del epigrama de Octavio Paz. Finalmente, todos estos procedimientos quedarán sellados en uno de los preceptos más fuertes que el mismo Reverdy instauró en la poesía de aquel momento: el encuentro fortuito de dos realidades totalmente alejadas en una sola imagen (Reverdy, 1977). Este es el reducto con el que Octavio Paz intentará coser un discurso de veta netamente occidental junto al hilo de la tradición de Oriente. El resultado de este choque de elementos fraguó un sincretismo cultural tan fuerte que estableció todo un sistema complejo de signos en la poesía del mexicano a partir de entonces.

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. (Paz, 1969, p. 29)

Un plano suspendido de lo cotidiano, real, doméstico, usual y hasta exteriorista de Oriente se conjuga eficazmente con un ambiente lleno de ironía¹⁷⁴. De hecho, Manuel Durán (1971) precisa que en estos versos existe un basamento crítico importante hacia la sociedad moderna de la India, provocado por esos destellos irónicos que entraña el poema, mismos que patentizan una brecha de jerarquía social bastante abrupta. No obstante, habría que hacer hincapié en que a la par de ese margen que dibuja lo moderno también se trata de un poema visualmente estático o inmóvil, a la fórmula surrealista de Reverdy, como si emulase un cuadro de costumbres a la manera francesa, puesto que el poema es una estampa o postal refractada de un episodio en suelo indio. Paz explicaría a detalle esta técnica de su epigrama en *El signo y el garabato*:

La Capilla Sixtina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoanji, hecho a piedras irregulares sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador. (1973, p. 116)

¹⁷⁴ El exteriorismo es una escritura que proviene en línea directa con los imaginistas estadounidenses, principalmente de Ezra Pound. Carmen Alemany Bay (1997) ha precisado que en Latinoamérica José Coronel Urtrecho y Ernesto Cardenal asentaron las características de este tipo de poesía, aludiendo que se trataban de poemas con cierta inclinación a la prosa, lo conversacional, un dejo de impersonalismo, voluntad por desterrar la metáfora y una descripción fiel de la realidad. Ernesto Cardenal subraya que: “la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos y científicos, o documentos históricos, o fragmentos o cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente ‘conversacional’ [...] Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa” (Cardenal comentado en Alemany, 1997, pp. 33-34). Con esto, sería un error encuadrar esta zona del estilo paciano a las fórmulas de la poesía coloquial, sino más bien dicha construcción poética proviene de la fuerte influencia de los escritores estadounidenses que Paz abordó desde el espacio de la apropiación, pues básicamente se percibe en el discurso de estos poemas una salida al hermetismo surrealista tan porfiado de sus etapas anteriores.

Aunado a esto, cabría mencionar que este procedimiento de refracción del instante en el epigrama es un proyecto estético con límites verbales más amplios, puesto que acarrea uno de los mandamientos fundamentales del programa literario que proclama Paz por aquellos años: “abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas” (Paz, 1966, p. 11). Hay que recordar que esto no resultaba ser algo nuevo, ya que Salvador Novo implementaba una estrategia similar en su obra, mediante el auge del coloquialismo y el *slang* citadino de la poesía norteamericana de las primeras décadas del siglo XX. No obstante, recalquemos de igual modo que esa impronta paciana depende en demasía de aquella poética exteriorista, que influyó considerablemente a gran parte de los referentes poéticos latinoamericanos de los años sesenta. Tan solo cabría traer a cuento la vertiente del exteriorismo que para aquel entonces se vale tenuemente de un contexto oriental, de forma disimulada¹⁷⁵, nutriendo sus intenciones estéticas para representar lo cotidiano y original:

[...] los exterioristas tomarán de Pound una serie de propuestas ideogramáticas de origen oriental que no estarán presentes en los poetas que fuera de Nicaragua representan a la corriente del “nuevo realismo” [...] creemos que la presencia de elementos provenientes de la poesía oriental no pasa de ser un ingrediente más e incluso de poca fuerza en la poesía de los exterioristas [...] Por lo demás, la voluntad de acercamiento a la prosa, la escritura concreta, la anulación del yo para dar paso a otras voces dentro del poema, el retrato de la realidad en los versos o la presencia de otros géneros en la poesía, etc., son características que pueden ser tan valederas e identificativas para un poeta coloquial como para un exteriorista (Alemany, p. 33)

¹⁷⁵ Cabría poner en tela de juicio lo determinante del sabor o la presencia oriental en el exteriorismo latinoamericano, puesto que Ernesto Cardenal pensaba que existía una equivocación al suponer que un contexto netamente de raigambre oriental se adhiere por antonomasia a la poesía exteriorista. Por supuesto que esto no es así. Por “exterior” se entiende las imágenes del mundo externo al sujeto que registra el poeta en su ejercicio creativo, es decir, un rechazo a aquella mirada netamente intimista y hermética de la poesía preciosista y modernista. En este sentido, Cardenal enfatizaba que, al igual que la obra de Whitman y otros estadounidenses, podría declararse altamente exteriorista la poesía china y japonesa, pues en estas tradiciones las imágenes del mundo exterior y natural en plena efervescencia palpitan también con un cierto registro lingüístico que busca, además de refractar esas visiones en pocos versos, entablar afinidades comunicativas con su receptor (Alemany, 1997).

Por supuesto, poco a poco la poesía paciana fluye a través del dinamismo del campo poético del momento. Sin embargo, lo fundamentalmente contrastable entre aquella veta coloquial y exteriorista de los poetas latinoamericanos y la poesía de Octavio Paz, es finalmente el peso que representa la dimensión cultural vasta de Oriente para enriquecer el programa estético de un poeta occidental del siglo XX¹⁷⁶. Para Paz es un camino luminoso y hasta un delirio constante, no una estrategia más; lo sopesa fríamente a su modo y sigue por último una técnica heredada del imaginario de Tablada, quien en la etapa creativa de *Li Po* y *otros poemas* de 1920 ya daba cuenta de un experimento simbólico e inusual: provocar una contraposición hipotética de la tradición clásica oriental a un temprano *slang* citadino que empezaba a encender sus primeros destellos en la poesía de aquel momento¹⁷⁷.

Es prudente precisar que Tablada no ahondó en aquella yuxtaposición lingüística y realmente dejó pocas reminiscencias de este procedimiento en su obra, pero Paz la explotó y llevó a fronteras más amplias. Por eso, Carlos Monsiváis enfatiza positivamente esta característica paciana del siguiente modo: “que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que

¹⁷⁶ Años después, en *Vislumbres de la India* (1997) Octavio Paz aclara precisamente el tono de esta sentencia, al preguntarse de forma directa: ¿cómo ve un escritor mexicano, a fines del siglo XX, la inmensa realidad de la India? La respuesta es una larga cadena de ideas que evocan, amplían y enfatizan justamente los ensayos de *Conjunciones y disyunciones* de 1969: la relación entre Oriente y Occidente es más que una oposición dentro de un sistema. Los conceptos opuestos se entrelazan y fraguan, pero sin fundirse totalmente uno con el otro. Este mismo discurso se vuelve patente en una de las líneas interpretativas de *Blanco*, al recalcar el diálogo recurrente entre dos exotismos hipotéticos para el escritor mexicano, México e India (López, 2017).

¹⁷⁷ Baste con revisar el poema “Nocturno alterno”, una de las composiciones más ponderadas, comentadas y citadas del talante poético de José Juan Tablada, que daba cuenta del uso de un lenguaje citadino a lo Ruben Darío y su “Epístola a la Señora Lugones”, ajustándose a un tono bastante peculiar: “Neoyorquina noche dorada / Fríos muros de cal moruna / Rector’s champaña foxtrot / Casas mudas y fuertes rejas (Olivio Jiménez, 2000, p. 37). Tablada no lo aplica precisamente al haikú, pero lo inmóvil de las imágenes, la permanencia de la naturaleza y la culminación del poema parecieran que son herencia netamente del orientalismo japonés. Asimismo, cabe precisar que ese nuevo registro verbal proveniente de un lenguaje cotidiano ya era aplicable por el primer orientalista mexicano mucho antes que Novo y otros escritores contemporáneos, quienes se declaraban herederos de los imaginistas al emplear giros coloquiales que rompían el hermetismo tan anacrónico de una literatura de inicios del siglo XX. ¿Todo esto no es el mismo dogma que promulga Octavio Paz posteriormente en 1966: dejar que entren palabras nuevas al lenguaje poético, con tal de que lo atravesen y hasta lo infecten puesto que de ello depende ser modernos, a través de un registro lingüístico que roza lo coloquial y hasta conversacional? Es decir, pareciera que en la tradición “no hay nada nuevo bajo el sol”.

se gane en cercanía lo que se pierde en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano” (1979, p. XLVI). Con todo esto, el epigrama paciano se convierte en una esponja que va absorbiendo una pluralidad de estrategias y posibilidades de estilo, debido a una remarcada experiencia oriental que le abre juicio desde su mirada de poeta occidental. Jason Wilson define esta poética experimental o del riesgo bajo los siguientes términos:

Existen otras coincidencias entre Paz y Tablada: Tablada tradujo el exquisito haikú al español; escribió poemas ideográficos y caligramáticos. Paz toma y amplía estos experimentos “juguetones”, inclusive banales. Absorbe el mensaje de sorpresa y riesgo de Tablada, los múltiples caminos que abrió sin explotar ni agotar, encuentran su reflejo en el experimento de Paz. (1980, p. 180)

Volviendo al poema “White Huntress”, nos acercamos a una síntesis: este poema es piedra de toque para el espacio experimental dentro de la tetradimensión del estilo, porque además de incluir todos estos elementos de tipo formal también es considerado como una “obra abierta”, en lo que respecta teóricamente a este concepto¹⁷⁸, ya que permite la inclusión de diferentes discursos que lo atraviesan de tajo, como el hemisferio mítico y simbólico del personaje de la diosa Artemisa, inserto en la percepción de la cotidianidad o neocolonialismo de la civilización india. Manuel Ulacia (1999) menciona justamente que, al contraponer y provocar el choque de ambos discursos, el poema genera el *wit*, pero más bien es otro tipo de ingenio lo que provoca también el condimento sorpresivo del poema, pues detrás de las características superficiales del epigrama está presente toda una vertiente del pensamiento filosófico, contemplativo y meditativo Zen¹⁷⁹, que rompe con la predictibilidad consabida de

¹⁷⁸ Umberto Eco exploró y definió con detalle el concepto de “obra abierta”, llegando a la conclusión que el discurso estético no ostenta un solo límite hermenéutico, sino que una obra está determinada por un múltiple “juego abstracto de estructuras comunicativas y de equilibrios relacionales” (1992a, p. 45), dotando de un sinfín de significados la legitimidad de cualquier manifestación artística.

¹⁷⁹ La veta filosófica Zen proviene de la fusión del budismo mahayánico y el taoísmo en el Extremo Oriente. En *La Filosofía perenne*, Aldous Huxley (1986) relata los inicios de esta doctrina, a través del *Lankavatara*

esta forma poética. Esto se logra apreciar en la mayoría de epigramas de *Ladera este*, como “Aparición”, donde el poeta al observar cuidadosamente la realidad que lo circunda entra en un estado de *satori*¹⁸⁰, aludiendo a una especie de aforismo en su enunciación:

Si el hombre es polvo
Esos que andan por el llano
Son hombres (Paz, 1969, p. 55)

Todo este receptáculo de epigramas son poemas-rayo, especies de “aforismos líricos” decantados (Argüelles, 2012) cuya sabiduría entronca de lleno con toda la vertiente de la iluminación espiritual de Oriente, precisamente de los *kōan* de la filosofía Zen y aquella mirada de la fugacidad del mundo: la vacuidad vacía de su vacuidad, *sunyata* (Mookkerjee y Khanna, 2003). Manuel Durán (1971) advierte que se trata de un poema cargado de sentido pues, a la par de la visión del budismo Zen que propone una alianza divina del ser humano con el concepto de Unidad, su construcción versal tripartita proviene de un silogismo casi aristotélico. Es decir, el fondo proviene de la ladera este, pero la forma o arquitectura es plenamente de la ladera occidental, ahí está parte de su originalidad, en aquella contraposición sistemática tan singular de operatividad poética. De igual manera, en “Paisaje” intervienen de lleno conceptos fundamentales del budismo mahayana, como *prajna* (sabiduría) y *karuna* (pasión)¹⁸¹:

Sutra, uno de los discursos sagrados que relata la prédica de Buda en relación al Espíritu Universal aprehendido a los seres sensibles.

¹⁸⁰ Roberta Seabrook (1971) señala que el estado de iluminación o *satori* proviene de Rimbaud y el budismo Zen del que Paz no fue ajeno. Dicha percepción provoca la mención de imágenes insólitas: “En esta visión intuitiva se funden objetividad y subjetividad, realidad y apariencia; y el ser individual se hace uno con la conciencia cósmica” (Seabrook, 1971, p. 169). Por su parte, Manuel Durán (1971) comenta que este estado de total iluminación proviene de la experiencia exterior reconcentrada, a modo de paradoja, característica que torna sorpresivo el poema corto de Octavio Paz. Esta última particularidad ya la habíamos advertido desde *Salamandra*.

¹⁸¹ La mayoría de los críticos señalan que este cruce de ambos conceptos son un fiel reflejo de la tradición tántrica, que intenta resolver aquel juego de contrarios-complementarios a través de un discurso electrizantemente erótico. La recurrencia a este tipo de comentarios abundan en toda la bibliografía respecto al poeta, así que no habría que profundizar más en ello. Solo baste considerar que este tratamiento del erotismo es

Más que aire
 Más que agua
 Más que labios
 Ligera ligera

Tu cuerpo es la huella de tu cuerpo. (Paz, 1969, p. 112)

Epigrama que aprovecha el salto de los espacios en los versos para patentizar el sentido de un cuerpo que no deja de rehacerse¹⁸². Definitivamente se tratan de relámpagos verbales con un toque de Zen, poemas cuya síntesis ontológica rechazan el yo y apuestan toda su fuerza al tratamiento del vacío budista, sobre todo en el último verso. Ya no se juega con el humor ni la ironía ni mucho menos con un dejo de sarcasmo, más bien la evolución del poema corto incorpora motivos de la tradición de Oriente, aquellos aforismos budistas que condensan lo efímero de la experiencia y diluyen oposiciones conceptuales o binarias. Con esto, Malabika Bhattacharya (1989) recalca la forma en la que el poeta mexicano va absorbiendo y armonizando el budismo de Nagarjuna junto al cuerpo de su programa estético y hasta credo metafísico. De este modo, lo que obtenemos de esta caldera que mezcla distintos compuestos es una mirada filosófica del budismo fundamentalmente moderna (Wilson, 1980).

Octavio Paz ha superado el haikú porque su función no es seguir una métrica ortodoxa de esta poesía o condensar y hacer plástica una imagen en un par de versos fugaces. Más

una evolución a sus ideas relacionadas con esta veta, que data desde sus inicios como poeta en la década de los años treinta con *Luna silvestre*.

¹⁸² El manejo del espacio en blanco, con ese salto de la tipografía en el penúltimo verso, es cifra de la idea del concepto de *sunyata*, que no es más que el rompimiento del deseo para alcanzar una vacuidad absoluta. Octavio Paz explotará aún más esta forma espacial del poema en “Movimiento”, “Duración”, “Custodia” y “Blanco”, que pueden ser considerados herencias directas de *Un coup de dés* y aquella esterilidad del espacio hinchada de significado. Asimismo, cabe recordar que este mismo gesto de extensión del espacio, como un atributo significativo del poema, sería muy popular a partir de la experimentación literaria de Charles Olson en “Verso proyectivo”, cuyo auge data de una década atrás, precisamente de octubre de 1950 cuando fue publicado aquel polémico ensayo en el número 3 de la revista *Poetry New York*.

bien, una apuesta del programa estético de *Ladera este* es producir una chispa poética desde las reflexiones que le ha regalado su mirada hacia la metafísica de Oriente, principalmente provenientes del *tantra*¹⁸³ hindú y budista que proponen una forma singular de actividad mental, un camino hacia la iluminación¹⁸⁴ a través de la contemplación y el éxtasis: “Paz toma en cuenta al *tantra* como experiencia total del Cuerpo y No-cuerpo (la mente). El signo Cuerpo es materia y naturaleza frente al alma; y el No-cuerpo es espíritu y mente” (Jung Kim, 1989, p. 19). Ante ello, solo baste prestar atención en “Dónde sin quién”, en el que se refleja aquel tránsito anímico que propone con insistencia la doctrina tántrica, una especie de discurso dicotómico que funde los contrarios (sujeto/natura) aparentemente irreconciliables, y que por medio de una contemplación profunda generan la sensación del vacío y la atemporalidad:

No hay
 Ni un alma entre los árboles
 Y yo
 No sé adónde me he ido. (Paz, 1969, p. 88)

El budismo predica la meditación del yo, por medio de las preguntas fundamentales ¿quién soy? y ¿dónde estoy? (Jung Kim, 1989). El epigrama concentra estas interrogantes y da respuesta a través de una pluralidad de significados; de esta forma, es experiencia que se

¹⁸³ En *Conjunciones y disyunciones* Octavio Paz realiza un estudio exhaustivo del tantrismo, hurgando en el culto de ciertas figuras religiosas hindúes. Particularmente, en la sección “Eva y Prajñāparamitā” recalca que la originalidad del tantrismo hindú es configurar el concepto y proceso de “liberación” (*sūnyatā*): “esa experiencia consiste en la abolición o fusión de los contrarios: lo femenino y lo masculino, el objeto y el sujeto, el mundo fenomenal y el trascendental. Un absoluto que es el ser pleno para el hindú y la vacuidad inefable para el budista” (Paz, 1969, p. 65). Evidentemente, en el tantrismo Octavio Paz observa una vía de reconciliación de ese juego conceptual antagónico tan propio de su escritura, a modo no de fundirlos totalmente desde un plano semántico, sino de acercarlos poéticamente sin destruir totalmente sus diferencias.

¹⁸⁴ Tenía que haber pasado por aquellas doctrinas filosóficas de Oriente con tal de deshacerse de la grandilocuencia y amplia discursividad poética de su estilo anterior. La condensación e intensidad de ciertos discursos de Oriente propinaron a su poesía un efecto de contundencia imprevista en poco espacio versal, así lo asimila en *Las peras del olmo*: “La doctrina Zen –y esto la oppone a las demás tendencias budistas– afirma que las fórmulas, los libros canónicos, las enseñanzas de los grandes teólogos y aun la palabra misma del Buda son innecesarios. Zen predica la iluminación súbita” (Paz, 1983a, p. 115).

recrea continua y brevemente para que el chispazo de sentido sea sorpresivo a cada lectura. Por ello, Yong Tae Min (1979) subraya que el poeta necesitaba forzosamente conocer Oriente, explorarlo y sumergirse en él, interpretar la doctrina Zen, con tal de conocerse a sí mismo y diseñar una poesía de crítica y ruptura. Paralelo a esto, en “Soltura” logra conjugar estas reflexiones tántricas a la modernidad poética, gracias a la estocada limpia de un par de versos que demuestran que el poema es un surtidor de signos, listos para ser aprehendidos por una multiplicidad de interpretaciones, tal como lo demanda una verdadera “obra abierta”:

Bajo la lluvia de los tambores
 El tallo negro de la flauta
 Crecía y se desvanecía y reverdecía
 Las cosas se desataban de sus nombres
 Al borde de mi cuerpo
 Yo fluía
 Entre los elementos desceñidos (Paz, 1969, p. 85)

La lección del tantrismo se hace patente porque para aquella doctrina el cuerpo es un surtidor de signos y, por tanto, edifica el lenguaje, pero también es conducto hacia el margen de otro espacio distinto al sensorial. De hecho, la experiencia poética de estas lecciones dan más sentido a aquello que Octavio Paz ha venido tratando de asentar en su poesía anterior: la otra orilla. Este concepto es la experiencia central del budismo, aquello a que los textos sagrados orientales se refieren como *Mahāprajñāpāramitā*. D. T. Suzuki (1986), desentrañando las raíces etimológicas de dicho concepto, lo llega a traducir como “gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada”. Todo este mosaico de interpretaciones orientales ya venían gestándose en las intuiciones de *El arco y la lira*, en donde Octavio Paz afirma que la poesía:

[...] implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la “otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros [y que es inútil resistirlo]. Nos hecha fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (1956, p. 117)

La otra orilla es un espacio transfigurado, una meditación profunda del yo. El que camina hacia ella es otro, diferente al sujeto que emprendió el camino en principio. En cierto sentido, los textos sánscritos interpretan este concepto como un estado de perfección o *sūnyatá*, porque es el gran salto que busca eliminar la vana ilusión del yo. De esta forma, en el estudio que realiza Jason Wilson de la obra de Paz, comenta que “cuando la poesía occidental descubrió que el ‘yo es una ilusión’, el budismo lo había descubierto dos mil años antes” (1980, p. 182). Epigramas o poemas críticos: meditan y niegan la realidad del “yo” y disuelven las apariencias del mundo junto a la cadena de sus significados, pues para Octavio Paz: “*sūnyatá* es un término que designa el concepto central del budismo madhyamika: la vacuidad absoluta [...] La proposición que niega la realidad también se disuelve y así la negación del mundo por la crítica es asimismo su recuperación” (2003, p. 179).

El epigrama de Octavio Paz no renuncia a lo sorprendente a favor de lo solemne, ya que ambos elementos se mantienen a la misma altura emocional. Si el poema es un surtidor de signos, estos signos representan un campo imantado en cuyo centro flota el vacío, la ausencia de nombres o silencio, no como un elemento negativo del poema, sino como algo positivo, inesperado e inteligible, fiel a la fórmula de Mallarmé quien entendía que la nada es una cualidad que dota de vigor al poema (Reyes, 2016). Maya Schärer-Nussberger (1993) recalca esta misma característica en la obra de Octavio Paz, señalando que pareciera que en este tipo de poemas toda la fuerza discursiva está depositada en crear una especie de misticismo existencial, pues ese es el eje de su tono emotivo: la palabra rendida ante el silencio.

No hay duda, la relación con el mundo oriental, sus vicisitudes, sus personajes, su cotidianeidad circundante, edifican una constelación de elementos que le van dando a Octavio Paz las herramientas necesarias para construir un tipo de escritura totalmente diferente no solo a sus anteriores estilos, sino a la misma tradición literaria que le antecede.

Este pensamiento oriental condiciona al poeta a ver la realidad mutable y plasmarla necesariamente a su ejercicio literario, pues el Oriente y su filosofía es:

[...] un mundo de cambios porque lo que realmente no sufre cambio alguno es el propio cambio. Por esta razón nuestra conciencia de cambio e impermanencia está profundamente fusionada con una inconsciente conciencia de eternidad, inmutabilidad o intemporalidad. Podemos decir que esta fusión de conciencia inconsciencia o, en la terminología budista, de los Muchos y el Uno, de Forma (*rupam*) y Vacío (*sūnyatá*), de diferenciación (o discriminación) y no-diferenciación (o no-discriminación), es la filosofía del Zen. (Suzuki, 1986, p. 73)

Ese destello de sabiduría que encumbra el vacío, el movimiento, la ruptura, el gran salto a la otra orilla, como una forma de destruir una serie de mutaciones constantes, es uno de los *leitmotiv* del imaginario poético de Octavio Paz en aquella época. De esta forma, consecuente a los preceptos de Marcel Duchamp, sabe que el lenguaje poético puede funcionar como un reducto para llegar al vacío o la disolución de los significados y los nombres: “Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado” (Paz, 1966, p. 11). En cierto sentido, la poesía experimental a la que apunta Octavio Paz no es más que un movimiento dialéctico que se diluye poco a poco: obra abierta (múltiples interpretaciones donde convergen simultáneamente diferentes tradiciones culturales) y destrucción del sentido (la ruta hacia el vacío como un elemento significativo aislado del poema). De esta forma, su epigrama revela una conciencia de lenguaje que plasma una realidad ambigua o “atención doble”: engaño-desengaño o nudo-desenlace (Sáinz de Robles, 1941).

Por tanto, el epigrama paciano rompe con toda automatización de este género poético. Entender esto es dar un gran paso a la reconstrucción de la evolución poética de los años sesenta, pues, dentro del entorno ecológico de ideas, otros cultivadores mexicanos promulgaron esta forma, pero sin dar un gran vuelco a las características bastante repasadas y aprendidas del viejo epigrama griego y latino. Por ejemplo, tan solo habría que recordar

que en ese momento cundió el epigrama en la obra de Eduardo Lizalde, Marco Antonio Campos, Raymundo Ramos y Enrique González Rojo Arthur, pero entre todos ellos no hay un quiebre tan drástico con la tradición occidental. Quizá, hasta este espacio del estilo paciano, podría hablarse de poesía con un toque de historia, como advierte Carlos Monsiváis: “la poesía se aproxima a la historia cuando la historia empieza a manifestarse con violencia en [un] país” (1979, p. XLVIII), pero lo cierto es que “el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio de la sociedad” (Paz, 1966, p. 28). Es decir, esos signos en rotación, que hacen de la obra un lugar abierto y dispuesto al cruce de una multiplicidad de sentidos, responden al cambio de sensibilidad en la sociedad y aquellas transformaciones culturales que son percibidas, aprehendidas y traducidas por el oficio del poeta.

En definitiva, en los sesenta habla otro lenguaje en el poema: la lengua del cambio y la ruptura. Es el comienzo de una época que empieza a hacer evidentes sus propias transformaciones de estructuras sociales, sus revoluciones particulares y entusiasmos colectivos. Octavio Paz transitó este camino en *Ladera este* de la siguiente manera, fiel a un espíritu combativo e insurrecto:

La poesía
 Es la ruptura instantánea
 Instantáneamente cicatrizada
 Abierta de nuevo
 Por la mirada de los otros
 La ruptura
 Es la continuidad
 La muerte del Comandante Guevara
 También es ruptura. (Paz, 1969, p. 92)

Por lo tanto, la ruptura de la tradición es un camino estético y algo más: es una apuesta con un alto margen de riesgo porque va formulándose un poema-objeto bastante singular¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Un estudio profundo a la poesía del riesgo lo ha realizado Eduardo Milán en libros como *Resistir* (2004) y *Ensayos por ahora* (2014). En el primero de estos considera que “el riesgo del poema no consiste en la

Rompe con la teoría de las generaciones porque estamos ante un escritor que no se adecúa fácilmente a los moldes de una simple ruta de estilo. La experimentación es toda una constelación de elementos que abren de golpe una realidad y van en plena dirección hacia una búsqueda de innovación literaria, pues como piensa el poeta mexicano: “la noción de obra abierta es plural y abarca muchas experiencias y procedimientos. Expuesta a la intervención del lector y a la acción –calculada o involuntaria– de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes” (Paz, 1966, p. 11). Justamente el concepto de “obra abierta” o el “azar poético” serían los otros dos frentes del dinamismo de la constelación que instaura un sólido programa estético de Octavio Paz en aquellos años sesenta. Por lo mientras, consideremos que este nuevo espacio de estilo paciano iba a amplificarse con aquella literatura sintética de India, *kāvya*, cuyos mecanismos estéticos provenientes del sánscrito también se impregnarían con fuerza en el imaginario paciano, con la finalidad de determinar el armado simultaneísta ideal que venía buscando desde su contacto con los surrealistas franceses.

4.3 *El simultaneísmo índico en Ladera este: hiperrealidad y estética sánscrita*

Quien piense que la influencia de India en Octavio Paz comienza con su asentamiento prolongado en aquel país, está en un error. Es evidente que algunos momentos de su obra en la década de los treinta y cuarenta ya alcanzan ecos de la literatura oriental, principalmente

profundización en el pantano autobiográfico. El riesgo del poema es, y será hasta nuevo aviso, formal [...] La novedad del poema reside en despistar al lector frente a lo que el lector cree que va a venir. De lo contrario no hay poesía” (2004, p. 66). Esto empata considerablemente con las características que hemos venido rescatando del epigrama paciano, como el sentido de agudeza, su presentación formal, la ruptura de la predictibilidad, la renuncia a un “yo” que rige un solo sentido del poema, la transmutación del haikú al epigrama, etc.

de Rabindranath Tagore, a quien algunos poetas en lengua española habían popularizado, entre ellos Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral y Pablo Neruda¹⁸⁶. De igual forma, tómense en cuenta títulos como *Vigilias*¹⁸⁷ (1938-1943), *A la orilla del mundo* (1942) o “La otra orilla” (1956), ensayo perteneciente a *El arco y la lira*, para suponer que los motivos y temas más fuertes del conglomerado filosófico hinduista ya tocaban la puerta de la poesía del mexicano con estridencia mucho antes de su llegada como embajador en 1962¹⁸⁸.

Sin embargo, ninguno de estos acercamientos espontáneos es tan trascendente como la honda lectura que emprende Octavio Paz en India de la tradición literaria, estética, filosófica y religiosa¹⁸⁹. De entre aquellas lecciones, habría que enfatizar especialmente el repaso por los antiguos poemas *kāvya* y su construcción estética, pues en este tipo de

¹⁸⁶ Tomemos en cuenta que las traducciones de Tagore fueron ampliamente difundidas en distintos idiomas a partir de la obtención del Premio Nobel en 1913. Su fama cimbró con fuerza las plumas de los escritores de las primeras décadas del siglo XX. Seguramente también fue una de las primeras lecturas de Octavio Paz, puesto que el título del primer poemario del mexicano, *Luna silvestre*, tiene un singular parecido a *La luna nueva* de Tagore. Hasta la fecha, ningún especialista se ha empeñado en rastrear semejanzas entre ambos libros.

¹⁸⁷ En particular, este título está estrechamente relacionado a uno de los conceptos con más peso dentro de la filosofía de la India y el shivaísmo de Oriente: *maya*. El Advanta define este concepto como el estado en el que la realidad es una simple ilusión, apariencia o espejismo, a causa de la dualidad y la repetición que permea todo conocimiento (López, 2017). Por ello, las doctrinas hindúes se refieren a la vigilia como aquella búsqueda para trascender esa apariencia vana del mundo inmersa en un sistema de diferencias, es decir, el estado de vigilia es el reducto capaz de conducir al individuo hacia la unidad del verdadero conocimiento (Alvarado, 2012).

¹⁸⁸ De forma particular, Sergio Briceño González ha llegado a recalcar algunos cruces de Octavio Paz con la tradición hinduista, previos a la llegada del poeta a India en 1962: “Es probable que haya leído a Nāgārjuna antes de escribir algunos de sus poemas tempranos. En ‘Raíz del hombre’, que forma parte de ‘Bajo tu clara sombra’, encontramos rudimentarias alusiones al *Sūnyatāsaptati* en la última estrofa de la tercera parte: ‘Ésta es tu sangre, digo, / y el alma se suspende en el vacío / ante la viva nada de tu sangre’ [...] Se trata de poemas escritos en 1935, poco menos de 20 años antes de su primer viaje a la India” (2014, pp. 61-62). Habría que agregar a las opiniones de Briceño una remembranza imprescindible que hace Octavio Paz en *Vislumbres de la India*, donde rememora que antes de emprender el viaje en 1951 con dirección a Bombay, Kostas Papaioannou le obsequia un ejemplar del *Bhagavad Gita*, a lo que Paz puntualiza con devoción: “Este libro fue mi guía espiritual en el mundo de la India” (Paz, 1997, p. 9). Por supuesto, hay asomos de la literatura sánscrita desde la formación temprana del poeta mexicano, pero a modo de detalles inadvertidos. Seguramente, en la década de los sesenta, Paz los vuelve realmente visibles y los incorpora críticamente a sus intuiciones imaginativas, literarias, filosóficas y técnicas.

¹⁸⁹ De la lectura profunda de la tradición hindú, Octavio Paz apunta: “K. Kripallani y su mujer, sobrina del poeta Tagore, me iniciaron en la moderna literatura en hindú y en bengalí” (1997, p. 24). De igual manera, en notas más adelante de aquellas memorias, Paz relata cómo se fue adentrando por el misterio de la danza, música, arquitectura y pintura india, gracias al diálogo continuo con sus amistades y contactos intelectuales que estuvieron presentes con él en territorio indio. Esto nos confirma que hay una comprensión cabal de la constelación de elementos que configuran el panorama de Oriente, mismos que sirvieron de base para construir los primeros poemas de *Ladera este* por los años sesenta.

literatura el poeta mexicano encontró una manera de reactualizar la técnica del simultaneísmo tan empleada en su primer estilo apropiacionista¹⁹⁰, incorporando a esta misma estrategia toda una suerte de elementos y procedimientos particulares provenientes de aquella “poesía artística” de origen índico¹⁹¹. Precisemos cómo se gesta esta amplia constelación de sentido para trazar el rumbo que toma esta nueva experimentación.

Como hemos repasado en páginas previas, una de las primeras subversiones o juegos estéticos de la poesía de Octavio Paz fue el simultaneísmo, provocado principalmente por la efervescencia del cubismo dinámico y el *collage* en la plástica durante las primeras décadas del siglo XX. Por lo general, desde la concepción occidental, entendemos que el simultaneísmo literario se asienta por medio de aquella corriente iniciada por Apollinaire en “Zone”, y continuó ampliando su popularidad a través de los experimentos de Cendrars en “La prosa del Transiberiano”. De hecho, este último es quien rompe drásticamente con la linealidad discursiva todavía percibida en los caligramas de Apollinaire, a través del empleo de distintos medios tipográficos, materiales, espaciales, semánticos, etc. Años después, el surrealismo abrazaría con fuerza esta rebeldía de representación poética hasta agotarla.

En este sentido, para Marjorie Perloff (1986) el simultaneísmo no es considerado como una imitación sensible de la realidad dislocada, sino que se trata de un modelo de construcción literaria o *collage* calibrado por la técnica del poeta, quien presenta un objeto desde diferentes ópticas con el lenguaje de su conveniencia, tal como si su visión estuviera quebrada por el ojo que se posa desde diferentes ángulos del lienzo de la realidad: “The word

¹⁹⁰ En el capítulo II de esta investigación precisamos el seguimiento riguroso que hace Octavio Paz de la poesía de T. S. Eliot, E. Pound y B. Cendrars, con tal de enfatizar cómo es que el poeta mexicano incorpora la técnica del simultaneísmo a su poesía inicial.

¹⁹¹ Fernando Tola y Carmen Dragonetti, en *Filosofía y Literatura de la India* (1983), precisan las propiedades de la técnica del *kāvya*, a la que también registran con el nombre de “poesía artística” por ser el género más característico de la literatura sánscrita.

collage thus becomes itself an emblem of the ‘systematic play of difference’, the *mise en question* of representation that is inherent in its verbal-visual structure” (Perloff, 1982, p. 51).

Esto provoca pensar que lo simultáneo no proviene del objeto en sí, sino de la capacidad del artista para representarlo de distintas formas simultáneas. Octavio Paz se sintió fuertemente atraído por este tipo de procedimiento que niega la unidad del objeto, principalmente por vía de T. S. Eliot, pues consideraba que *The Waste Land* encabezaba la vanguardia al dislocar la lógica del poema por distintos motivos. Así lo refiere el poeta mexicano:

[...] no se parecía a los que yo había leído antes. Se me ocurrió que su verdadero parecido no estaba en las obras literarias sino en la pintura moderna, en alguna tela cubista de Picasso o en un *collage* de Braque. No me equivoqué. Unos años después comprobé que el método de composición [...] obedece a los mismos principios que habían inspirado a los pintores cubistas: la yuxtaposición de fragmentos destinada a presentar una realidad pictórica nunca vista pero que intercambia reflejos de complicidad con la realidad real. (Paz, 2003, p. 291)

El resultado de esta primera impresión o inspiración simultaneísta es “Himno entre ruinas”, poema con el que termina y concentra un estilo en *Libertad bajo palabra* en 1949. En entrevista con Anthony Stanton, Octavio Paz recuerda ese intento inocente y primerizo por implementar el móvil y las estrategias del simultaneísmo en su inicial poesía bajo los siguientes términos:

Anthony Stanton: En *La estación violenta*¹⁹² el poema “Himno entre ruinas” perfecciona la técnica de composición simultaneísta y es, sin duda, el experimento formal más atrevido hasta aquel momento. ¿Nos puede describir cómo desarrolló esta técnica?

Octavio Paz: La desarrollé de un modo intuitivo. Ni siquiera me di cuenta de que había precedentes o, quizá los tuve en cuenta sin recordarlos expresamente. Los grandes precedentes fueron Apollinaire y Eliot, que habían practicado el simultaneísmo en sus poemas. (Paz comentado en Stanton, 1989, p. 152)

¹⁹² Stanton se equivoca al precisar la aparición oficial de “Himno entre ruinas”, puesto que su procedencia exacta está en la última página de la primera publicación de *Libertad bajo palabra*. Esto es de suma importancia recalcar, ya que Manuel Ulacia (1999) con justa agudeza puntualizó que los últimos poemas de los poemarios de Octavio Paz profetizaban o vislumbraban los procedimientos técnicos y temáticos del siguiente libro en turno del poeta.

Para muchos de los escritores de mediados del siglo XX, la poesía estadounidense representaba una fuerte referencia e influencia, no transitar por aquella tradición era andar a ciegas y sin bastón por el campo literario del momento, tan solo sería necesario seguir el pulso de las numerosas apariciones y traducciones de Pound o Eliot en las revistas mexicanas de esos años para sopesar el impacto de sus ideas. Por ello, habría que desconfiar que la técnica simultaneísta a la que alude Octavio Paz surge de una manera intuitiva o casi espontánea.

No obstante, lo esencial del simultaneísmo de “Himno entre ruinas” es que realizaba ya un intento por afianzarse a las vanguardias, puesto que proponía una ubicuidad del poeta por diferentes espacios elocutivos (Londres, Nueva York, Moscú, Teotihuacán), realizando cortes abruptos y digresiones en la discursividad del poema. Siguiendo las reflexiones de Paul Dermée, Ulalume González de León (2011) tildó a este tipo de poemas bajo el epíteto de “cósmicos”, ya que pareciera que el poeta yace en el centro y en él convergen todos los espacios a su alrededor al mismo tiempo, similar al espectador que se posiciona al centro de un pintura y contempla los fragmentos, cortes y trazos de un cuadro cubista. De esta forma, fiel a la tradición proveniente de lengua inglesa, la composición de Octavio Paz colocaba todos sus empeños en imitar la técnica pictórica, representando una vasta realidad en la que subsisten simultáneamente diferentes ópticas que se sobreponen inmediatamente, una tras otra sin tregua alguna de forma casi ilógica.

Con esto, pareciera que la discursividad poética se fragmenta a la vista del poeta, dando como resultado un *collage* de espacios y voces trastocadas en cada unidad verbal de la estrofa: “Finally, words-in-freedom are to be presented without what Charles Olson was to call, some forty years later, ‘the lyrical interference of the ego’” (Perloff, 1982, p. 58). Octavio Paz advertirá que el método de composición de aquel poema correspondía

esencialmente a las tribulaciones culturales ocurridas después de la Segunda Guerra Mundial, pero lo cierto es que existía, por encima de una sensibilidad mundana, “interferencia lírica del yo”. Es decir, en el poema de corte simultaneísta abunda técnica e intención de alcanzar el impersonalismo y fragmentar la representación de un sujeto enunciativo que se cuele por el poema, por medio del predominio de las rupturas sintácticas del verso, saltos inesperados, acotaciones, paréntesis explicativos y, sobre todo, yuxtaposición. Por ello, el poema fue un verdadero laboratorio de experimentación tratando de mostrar una realidad o individualidad polarizada o entrecortada, sin llegarlo a ser del todo¹⁹³.

A poco más de una década de todo ello, *Ladera este* quiere traer de vuelta dicho experimento, puesto que para los años sesenta están en boga las lecciones de la escuela experimental de Carolina del Norte, Black Mountain College, y uno de sus afiliados más versados en la experimentación, Charles Olson, con el revolucionario verso proyectivo, fundamentos absorbidos por la *generación beat* que hizo de la reconversión del lenguaje poético una manera de aprehender la realidad social que los circundaba (Anaya, 2001). De esta forma, Octavio Paz repite en algunos poemas de *Ladera este* el simultaneísmo de su primer estilo a modo de experimentación, pero sin trastocar fuertemente sus fundamentos característicos, pues solo añade a este tipo de poesía la impresión del espacio geográfico del territorio indio como estímulo propio de la imagen. Sirva reproducir ampliamente “Himachal

¹⁹³ Octavio Paz considera que sus primeros roces con el simultaneísmo no son más que intentos fallidos, puesto que “Himno entre ruinas” no se puede deshacer de una discursividad normativa, que apela a ser leído de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Sí, se atendía la ruptura de los espacios enunciados en el poema y la fragmentación de la perspectiva visual, pero la presentación seguía los moldes de la lectura que hacemos normativamente de la escritura en Occidente, es decir, aún había un camino que recorrer para que el poema intentase lo mismo que la plástica: presentar todos los fragmentos a un golpe de vista, de forma simultánea y total. Años después, Octavio Paz encontraría una vía para romper tentativamente con la normatividad de la lectura de un poema, mediante la escritura tripartita de *Blanco* o la arquitectura visual de *Topoemas*.

Pradesh (2)” para notar que no se reformula ni trastocan las características de dicha técnica como la conocemos generalmente:

La nuestra
 (rapado, ventrudo y)
es la Civilización maáas
 (untuoso)
antigua del
 (en el atajo caprino
 su mano azafrán era una llama)
 ¡Mundo!
 (en movimiento)
Esta tierra es
 (y el rumor de sus sandalias
 sobre las púas secas de los pinos)
 Santa:
la tierra de
 (era como si pisara) *los Vedas.*
 (cenizas.)
El hombre
 (Con el índice)
empezó a pensar
 (categórico)
hace cinco mil años
 (el pandit me mostraba)
 Aquí...
 (los Himalayas,
 las montañas más jóvenes del planeta). (Paz, 1969, p. 67)

Se trata de una especie de iniciación o camino espiritual que emprende el poeta, por medio de un *gurú* (pandit o brahmán) quien lo inicia en la devoción del conocimiento¹⁹⁴. Sin embargo, resulta obvia la intercalación de ambos herederos de una tradición espiritual milenaria que chocan y se enlazan paralelamente, a través de recursos tipográficos: espacios

¹⁹⁴ En *La locura divina. Poetas místicas de la India*, Elsa Cross sigue de cerca esta característica de la poesía india, señalando que uno de los ejes temáticos con más frecuencia de esta literatura es el diálogo entre un gurú y su discípulo: “Es un viaje al centro de uno mismo [...] el peregrinar por los mundos interiores en esa jornada espiritual necesita un guía, un *guru* o maestro que ya conoce el camino que el discípulo está recorriendo, y puede, por tanto, conducirlo” (Cross, 2019, p. 18).

en blanco, ausencia de puntuación, itálicas y, principalmente, paréntesis que van dando la pauta a cada entrada del discurso del personaje en turno¹⁹⁵.

En el anterior poema no hay sorpresa porque el simultaneísmo no cambia absolutamente nada de aquellas viejas fórmulas e ideas de construcción lírica de los poetas vanguardistas de inicio de siglo. Es cierto que hay un desbordé de perspectiva y campo visual bajo una inspiración vigilada, pero el poema se arraiga al modo occidental de construir esta técnica literaria que décadas antes Bretón y sus epígonos llamaban *ultramoderna*, y que ahora los *beats* abrazaban con fuerza. Baste agregar que, de igual manera, Octavio Paz no solo efectuó este mismo juego simultaneísta en un solo poema de *Ladera este*, ya que también lo emplea en “Intermitencias del Oeste (3)”, con tal de evidenciar su postura crítica y repudio ante los acontecimientos suscitados en México el 2 de octubre de 1968, haciendo converger, hipotéticamente, al poeta que escribe en India junto al individuo que camina con la ira en la garganta por la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, reflejando una especie de ubicuidad.

Sin embargo, llega un momento de quiebre con esta forma de representar la desarticulación lógica del poema, a través de lo que algunos especialistas nombran como “exceso de realidad”: visión desmesurada del paisaje en India. En *Vislumbres de la India* Octavio Paz aclara lo que significó aquella sensación de hiperrealidad insólita y acumulación aplastante de aquel país, por medio de una enumeración caótica y simultánea de imágenes que se derraman sin descanso a la visión del poeta:

[...] oleadas de calor, vastos edificios grises y rojos como los de un Londres victoriano crecidos entre palmeras y los banianos como una pesadilla pertinaz, muros leprosos, anchas y hermosas avenidas, grandes árboles desconocidos, callejas

¹⁹⁵ Rachel Phillips (1976) analizó un diálogo muy similar en “El día en Udaipur”, concluyendo que Octavio Paz ya empezaba a gestar un diálogo con diferentes sujetos enunciativos que constituyen un sistema de opuestos, gracias a la división espacial de la hoja. Esta técnica la explotó y perfeccionó en *Blanco*, dando rienda suelta no solo a la presencia de dos discursos en el poema sino tres, representados básicamente en las columnas que abastecen los pliegos de aquella arquitectura versal.

malolientes [...] rejas doradas y negras de una villa lujosa con una insolente inscripción: *Easy Money*, otras rejas aún más lujosas que dejaban ver un jardín exuberante, en la puerta una inscripción dorada sobre el mármol negro,
 en el cielo, violentamente azul, en círculos o en zigzag, los vuelos de gavilanes y buitres, cuervos, cuervos, cuervos... (Paz, 1997, p. 15)

La manera de pensar la realidad que lo rodea no es sistemática, sino descontrolada totalmente. Todos los objetos se agolpan simultáneamente al registro verbal del poeta, como si la descripción fuera una caldera o hervidero donde implosionan imágenes superpuestas. De este modo, Fabiene Bradu, atinadamente, analiza que:

La verdadera espiritualidad de la India no consiste en una fuga de la realidad sino en su revelación por el exceso; no reside en un chapuceo de metafísicas manoseadas por las modas y los malestares de la civilización occidental, sino en una viva relación cotidiana de su pueblo con un cosmos concreto, por no decir prosaico. (Bradu, 2015, p. 39)

El simultaneísmo índico de Octavio Paz intenta romper la linealidad discursiva, gracias a un nuevo modelo de construcción poética capaz de dar cuenta del dinamismo de diversos planos superpuestos a la mirada del poeta. Se dirá que un cambio de estar-en-el-mundo provoca un nuevo manejo del lenguaje, pero lo cierto es que, mientras mejor entendía y asimilaba esta amplitud de perspectiva o exceso de realidad india, Octavio Paz recreaba su propia poesía con una especie de simultaneísmo poco convencional, a través de diferentes elementos provenientes de las fuentes sánscritas (Ruiz, 2014). Definamos que el extenso poema con el que apertura *Ladera este*, “El balcón”, es el ejemplo ideal que da cuenta de ello:

Quieta
 En mitad de la noche
 No a la deriva de los siglos
 No tendida
 Clavada
 Como idea fija
 En el centro de la incandescencia
 Delhi
 Dos sílabas altas

Rodeadas de arena e insomnio
 En voz baja las digo (Paz, 1969, p. 11)

Repleto de un tono visionario, “El balcón” recrea un monólogo interior trastocado por formas resplandecientes de pensamiento que se desarticulan, se dispersan y vuelven a unirse para crear la palabra “Delhi”, semejante a columnas que se levantan tal cual las grafías evidentes a la mitad del vocablo. Pensamiento y lenguaje son los protagonistas de “El balcón”, cambian sus lugares, tocan diferentes espacios en la página del poema, se desplazan por diferentes latitudes verbales. Sin embargo, lo interesante es que estos primeros versos trascienden una cualidad del simultaneísmo perspectivista que Octavio Paz adopta de la estética sánscrita y sus dominios metafísicos: la permanencia en un centro. Todas las digresiones y proyecciones visuales simultáneas parten de un núcleo que simula ser la conciencia del poeta, por la cual el delirio de realidad atraviesa y se concentra de diferentes formas. Es decir, la composición de lo simultáneo yace en una centralidad inmóvil, que registra todo el movimiento satelital de planos que se superponen a la visión del poeta.

Xicoténcatl Martínez Ruiz (2014) fundamenta que la cualidad del centro que lo presencia todo es un registro de la doctrina metafísica india, el cual la estética literaria de Abhinavagupta llama *advaitadrsti*, “la visión ubicua de un todo permeado por la luz de la conciencia” (Martínez, 2014, p. 168). No se trata de un centro espacial, sino de un punto medio espiritual, al que también el Vedanta Advaita¹⁹⁶ precisa como elemento imprescindible para obtener una “visión interior”, aprehender la unidad del Ser o dar el salto a aquella otra orilla donde no existe la dualidad de los conceptos mundanos (Alvarado, 2012).

¹⁹⁶ Javier Alvarado (2012) precisa que el Vedanta Advaita no es una falsa religión o ideología vanal, sino que representa un método de meditación de origen oriental. El Vedanta Advaita se afianza a los conceptos filosóficos de no-dualidad y naturaleza última, logrando que los adeptos a esta doctrina logren ver o alcanzar el final del conocimiento, la verdadera consciencia universal. Aldous Huxley (1986) remarca la alianza de esta especie de concepciones filosóficas hindúes al budismo mahayánico, gracias a la “Canción de la iluminación” de Yung-chia Ta-shih, logrando conformar toda una línea de pensamiento oriental bastante peculiar.

De este modo, en el centro convergen agolpados los planos visuales o la hiperrealidad que el poeta recoge desde su clarividencia. Es un resorte para la creación poética simultaneísta y hasta un símbolo, pues dentro de las doctrinas hinduistas se considera que: “el Ser, la Consciencia *Brahma*, reside en el centro vital del ser humano que, simbólicamente, se ubica en el ventrículo más pequeño (*guhâ*) del corazón (*hridaya*), pues su verdadera ubicación no está sometida a la condición espacial” (Alvarado, 2012, p. 13). La caótica acumulación de sensaciones, videncias, intuiciones, estarán sujetas a este tópico de la estética y filosofía sánscrita. Octavio Paz lo utiliza frecuentemente en su estrategia simultaneísta reformulada. Evidenciamos algunos casos. Por ejemplo, en “Perpetua encarnada” el exceso de realidad es intenso e implacable siempre en un punto nuclear:

Una sola intensidad monótona
El sol fijo en su centro
Gravitaciones. (Paz, 1969, p. 36)

El centro en “Felicidad en Herat” se contrae de forma desbocada y delirante, pues a la par de esa inmovilidad central pareciera que hay un movimiento desenfrenado de objetos, planos o formas que se manifiestan aceleradamente:

No vi girar las formas hasta desvanecerse
En claridad inmóvil. (Paz, 1969, p. 52)

Sin duda, lo volátil de lo exterior se funde a lo interior por su misma celeridad representativa, provocando que la naturaleza de las formas no logren diferenciarse en ese par de versos. En “Himachal Pradesh (1)” es tanto el vértigo de los planos superpuestos a simple vista que se logra palpar aquel instante eterno, suspendido, tanpreciado y patente en los mejores momentos de la obra de Octavio Paz:

Vi
El vértigo petrificado
El jardín suspendido de la asfixia
(Una mariposa atigrada

Inmóvil sobre la punta de un aroma). (Paz, 1969, p. 65)

El mundo que revela esta especie de poesía conlleva una realidad afiebrada, enloquecedora, que de tan insoportable, vertiginosa, acumulativa y excesivamente real se torna en un instante irreal lleno de caos y, por tanto, sagrado¹⁹⁷. Estamos de frente al instante eterno paciano tan singular, pero considérese que ahora está siendo adecuado desde una mirada netamente oriental, pues la forma infinita que intenta emerger del poema es la misma condición de lo sagrado hinduista: Dios no tiene forma, es infinito¹⁹⁸. Sin embargo, todas estas fórmulas se vuelven predecibles por lo sistemático o programático que resultan. Lo destacable es que, a raíz de esta primera cualidad del simultaneísmo índico en la poesía de Paz, sobrevienen inmediatamente cuadros o perspectivas de la vasta realidad enunciadas de forma independiente a lo largo del poema extenso, como si se tratasen de pequeños poemas individuales en cada estrofa, ensamblados a lo largo del discurso. Por eso, se intuye una poesía arquetipal fiel a la estética del *kāvya* que va mostrando en cada estrofa los planos de la inmensa realidad exterior. Respecto a esto, cabe mencionar que Fernando Tola y Carmen Dragonetti (1983) consideran que la poesía helenística contiene puntos de confluencia con la estética literaria india, puesto que la construcción de algunos poemas *kāvya* simulan especies

¹⁹⁷ De esta idea parte el estudio de Giuseppe Bellini (1966), “Octavio Paz. L’ esperienza asiatica nella sua poesia”, ya que confirma que la experiencia de la estancia del poeta mexicano en India concreta su proyecto creativo que pretende refractar el instante en una imagen. Pensemos que por ello la influencia de los *kāvya* es trascendental para comprender el sentido de esta experimentación, ya que esa poesía basa sus esfuerzos más en la construcción de imágenes constantes y aceleradas que en un sistema métrico formado por 23 sílabas. Por ello, Bellini concluye que: “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 (1966, p. 107). Es urgente enfatizar esto último, porque la diferencia entre Paz y otro gran referente que se sumergió por los caminos de India como Neruda, radica en que el primero llega más versado e instruido del contexto indio que el segundo. La madurez de ambos poetas es diferente en cuanto pisan la India, por tanto, hay una distancia bastante notoria en lo que significa adoptar las tradiciones orientales para sus programas creativos.

¹⁹⁸ La hondura y sensibilidad del concepto del tiempo en la poesía de India lo abordó detalladamente el poeta Kalidasa. En su poesía tanto tiempo como riqueza expresiva que parte del amor se imbrican en un solo fenómeno estético literario: *rasa*.

de epigramas unidos en un solo poema de tono narrativo¹⁹⁹. Esta peculiaridad es bastante similar a lo que intenta generar Paz con su simultaneísmo perspectivista, puesto que después de la configuración de un centro sobrevienen imprints a modo de aforismos o epigramas individuales en cada estrofa que refractan un pedazo de la hiperrealidad. Esto es notorio sobre todo en poemas ejemplares y extensos de *Ladera este*, como “Cuento de dos jardines”:

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. (Paz, 1969, p. 132)

Esta técnica versátil de construcción propone una estructuración singular en la poesía de Octavio Paz, en donde cada parte del poema que enuncia un trozo de la amorfa realidad goza de su propia identidad²⁰⁰. No es un simultaneísmo que trasciende diferentes espacios desordenada o aleatoriamente por medio de recursos tipográficos, sino que la densa concentración de la consciencia del poeta, atravesada por un mundo sin medida, es la que rige esos saltos ilógicos de perspectiva o visión. Por tanto, no resulta descabellado considerar que dicha técnica procede de los *kāvya*, puesto que, como dejó prescrito Louis Renou, la singularidad de esta especie de poesía radica en el juego de yuxtaposiciones, “una serie de

¹⁹⁹ Sergio Briceño también recalca esta similitud literaria entre ambas tradiciones, analizando que tanto los *kāvya* como la poesía del barroco español, o los *rishis* y los poetas del mediodía occidental, se entretejen en medio de fórmulas retóricas y de construcción equiparables. Especialmente, para Briceño: “al descubrir las fórmulas que produce la poesía lírica en sánscrito, Paz encuentra un amplio espectro de similitudes con los poetas alemanes, franceses y españoles del siglo XIX y acaba reconociendo su deuda con Vishakadatta, autor de la pieza teatral *El sello del anillo de Rakhasa* en que se basó Hawthorne, y luego él mismo, para escribir “La hija de Rapaccini” (2014, p. 71).

²⁰⁰ Una gran mayoría de ejemplos con este armado versal abundan en la poesía artística india, pero seguramente entre aquellos notables paradigmas sea el *Shatakam* de Amaru uno de los más entrañables, puesto que la construcción de esta obra se erige a partir de estrofas que se van ensamblando consecuentemente, con un sentido de independencia notorio. Fernando Tola, en la introducción y traducción que ha dedicado a la poesía de Amaru, ha recalcado este hábito de organización de imágenes del siguiente modo: “No están conectadas de ninguna manera las unas con las otras, ni presuponen un determinado orden. No constituyen un poema, sino un conjunto de pequeños poemas” (1976, p. 16).

cuadros de los cuales una parte podría desaparecer sin comprometer el efecto global” (Renou comentado en Tola y Dragonetti, 1983, p. 170). Así, esta arquitectura verbal autónoma procede del pensamiento y las fuentes sánscritas, pues:

[la] sucesión entrelazada en el texto significa la articulación de sus partes sucesivas, continuas y recurrentes, como analogía a la imagen del flujo del aceite cuando se derrama. Parte de esta idea la contiene el término sánscrito *tattvakramam*, que es uno de los conceptos clave en la conjunción de la estructura de la realidad y la estructura del texto. (Martínez, 2014, p. 175)

Gracias a este primer orden articulado del poema, podemos percibir no solo la aproximación de la realidad desbordante a los ojos del poeta, sino incluso otra adaptación subsecuente que Octavio Paz añade a su simultaneísmo índico, proveniente de la intuición y disciplina exegética que hace de la tradición sánscrita: el concepto de *rasa*. Esta es una experiencia estética que enriquece el complejo metafórico de Paz, una impresión sobrecogedora que los retóricos y estilistas hindúes consideran como “sabor [...] que tiene una categoría entre otros sabores” (Rivière, 1968, p. 70). Este elemento canónico contiene un notable parecido con el término barroco *agudeza*, seguramente por ello el poeta mexicano se sintió motivado a incluirlo y experimentar con él en notables imágenes de *Ladera este*.

Esencialmente, la estética india considera el significado de *rasa* como una emoción o asombro profundo, de tal modo que todo nuestro ánimo luce desembocado y rebasado en algunos instantes. *Rasa* es sabor o gusto²⁰¹ provocado por lo bello, que de tan embriagante conduce a los límites con lo sagrado. No es difícil imaginar lo que representa esta esencia o soporte para la estética india, puesto que, *grosso modo*, *rasa* significa:

[...] el gran sabor que eleva nuestro espíritu, inculcándole el gusto de la verdadera grandeza. Esto no puede explicarse ni demostrarse, es algo que hay que experimentar,

²⁰¹ Tagore llega a considerar *rasa* como la quintaesencia del gusto. Dentro de su imaginario poético, para Tagore era crucial *rasa* y *chānda*, gusto y ritmo. Estos conceptos se imbrican también en los tratados de estética occidentales antiguos, haciéndonos pensar una vez más en la cercanía teórica que existe y prevalece entre ambas tradiciones literarias de Oriente y Occidente (Rivière, 1968).

que palpita en torno a nosotros, entra en nuestro corazón, lo invade por entero y hace desaparecer completamente toda otra sensación. (Mammata Bhata, comentado en Rivière, 1968, pp. 72-73)

Es el momento pleno de la emoción estética, propiciado por la luz de la conciencia que prevalece en toda la hiperrealidad, volviéndose casi omnipotente. En el centro la consciencia vigilante y repleta de formas decodifica la vasta realidad, transformándose en esencia, gusto o sabor. Óscar Pujol (2014), siguiendo las reflexiones del estilista indio Abhinavagupta, traduce la aparente ininteligibilidad de este concepto a través de un lenguaje analógico: “El alambique de la poesía destila la emoción ordinaria y nos la devuelve convertida en su esencia o zumo: licor del *rasa*” (p. 40). Con esto, aquel espacio céntrico donde se caldean imágenes explosivas y continuas sin refreno, desemboca finalmente en un estado de gozo sin parangón. *Ladera este* registra ejemplos valiosos donde se cuele esta característica de corte simultaneísta. En “Contigo” se torna tan potente el golpe de vista de lo real que se logra alcanzar un torrente de gusto y lucidez existencial:

Soy real
 Veo mi vida y mi muerte
 El mundo es verdadero
 Veo
 Habito una transparencia. (Paz, 1969, p. 113)

Por lo general, estos momentos de amplio deleite imperan después de un remarcado erotismo recalcitrante, del cual el poeta mexicano nos ha dejado un rastro teórico amplio en diferentes ensayos, relacionando sus observaciones con la doctrina tántrica²⁰². De igual forma, tampoco descartemos que esta característica parte fundamentalmente de la mística

²⁰² Si hay que determinar en toda la ensayística paciana un espacio donde este tópico sea explicado detalladamente, sin duda hablaríamos del texto nuclear de *Conjunciones y disyunciones*: “Eva y prajñāparamitā”, por el cual el poeta va introduciendo disimuladamente una estética que patentiza la presencia crucial e igualitaria de la mujer en la poesía, algo sumamente atractivo para aquella época: “Las metáforas tántricas no sólo están destinadas a ocultar al intruso el verdadero significado de los ritos sino que son manifestaciones verbales de la analogía universal en que se funda la poesía” (Paz, 1969, p. 83).

epitalámica de India, de la cual poetas como Vidyapaty, Jayadeva, Narsi Mehta, Amaru, Chándidas, entre otros, han dejado testimonios literarios imprescindibles relacionados con las formas de amor, deseo y erotismo en los dioses hindúes²⁰³ (Cross, 2019). A todo esto, Xicoténcatl Martínez aprecia esta misma circunstancia que inunda un punto central y álgido en los poemas de Octavio Paz:

Es en el atisbo de ese torrente de gozo donde las fronteras se diluyen, se vuelven aire. Las similitudes con la experiencia amorosa no tardan en mostrarle a Paz una de las tradiciones donde el erotismo y la sacralidad son el punto de partida de diversos poemas. (2014, p. 171)

Rasa es una visión sobrecogedora en su ambigüedad, puesto que parte de lo incomprendible que resulta aprehender para sí toda la densa realidad. Las imágenes vuelan simultáneamente, gravitan dinámicamente y se transforman en sensación pura: zumo estético. Este registro literario no camina por lugares comunes a nuestro entendimiento, sino al contrario, se inscribe en un espacio con exclusividad anímica, como si se tratase de una revelación espiritual. Rivière (1968) considera que por ello *rasa* no se trata de una entidad objetiva que yace en nuestra percepción, más bien es un concepto sin tiempo ni lugar, una sensación que no parte de uno mismo sino del encuentro con lo impersonal, trascendental y desinteresado.

Evidentemente, *rasa* es un concepto que transita por la esencia simultaneísta que hemos repasado, puesto que significa quedar absorto, en estado de estupor, fuera de sí mismo, al ser arrastrado por ese torrente, simultáneo, expansivo y enigmático que produce tanto

²⁰³ Estas formas de experimentación interior también son visibles en la poesía occidental, a través de la obra de los poetas barrocos místicos, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. El fenómeno de *transubstanciación* podría darnos una idea exacta de lo que representa aquel estado de deleite al estar en presencia de lo sagrado e, incluso, sentir un leve contacto con lo divino. Elsa Cross (2019) menciona otra clave fundamental para entender y seguir este deleite erótico en la poesía de occidente: el *Cantar de los Cantares*.

vértigo visual²⁰⁴. En “Tumba del poeta” ese éxtasis categórico produce un sinfín de sensaciones e imágenes superpuestas:

En un allá sin donde
 Se abre
 Como el horizonte
 Se abre
 Extensión inmaculada
 Transparencia que sostiene a las cosas
 Caídas
 Por la mirada
 Levantadas
 En un reflejo
 Suspendidas. (Paz, 1969, p. 74)

El poeta vuelve a retomar la transparencia como el *leitmotiv* que provoca aquel torrente de placer. *Rasa* abre las puertas de la hiperrealidad, las ensancha, el mundo se hace más nítido. El poeta calcula ese espacio por medio de la apertura espacial de los primeros versos, a tal punto de situarse en una extensión perfecta, sin mancha, pulcra. Octavio Paz no desconoce en lo absoluto lo que le da a ganar esta categoría estética, puesto que en la introducción a sus traducciones de algunos *kāvya* detalla lo que *rasa* significa para alcanzar un cierto estilo poético:

En los tratados de poética aparece una categoría estética difícil de definir en una lengua occidental: *rasa*. La palabra quiere decir «sabor» pero Ingalls, con buen juicio, prefiere traducirla por *mood*. ¿Y en español? ¿Talante, humor, estado de ánimo? *Rasa* es todo eso y más «gusto». No nada más sabor ni sensación sino «sensibilidad para apreciar las cosas bellas y criterio para distinguirlas». (Paz, 1997, p. 206)

²⁰⁴ En *Vislumbres de la India* Paz dejó remembranzas de momentos similares en su estancia por Oriente. Por tanto, lo que intenta llevar a su poesía no es más que la remarcada experiencia que la India le va propinando, con sus sobresaltos culturales intraducibles para Occidente. Por ejemplo, de frente al monumento islámico más antiguo de Delhi, estalla en la visión de Paz un estado parecido a *rasa*: “Todo se ha transformado en una construcción hecha de cubos, medias esferas y arcos: el universo reducido a sus elementos geométricos esenciales. Abolición del tiempo convertido en espacio y el espacio en un conjunto de formas simultáneas sólidas y ligeras, creadoras de otro espacio hecho, por decirlo así, de aire” (Paz, 1997, p. 22). El simultaneísmo de formas arquitectónicas se impregna en su imaginario poético, pero lo llamativo es que entre aquella contemplación parecida a un caos original hay un espacio sin límite, amorfo, intraducible, semejante a la sensación que produce el concepto de *rasa*: abolición del tiempo, gozo absoluto, aire, transparencia.

Vale la pena admirar este movimiento de estilo porque a través de él Paz busca construir un estado de impermanencia total. Lo que produce *rasa* es una visión de mundo transparente y desinteresada, que intenta ser refractada al golpe de una sola imagen. El paradigma ideal de este efecto de beneplácito, lleno de un virtuosismo poético, es palpable en “Felicidad en Herat”, poema dedicado a Carlos Pellicer:

No bebí plenitud en el vacío
 Ni vi las treinta y dos señales
 Del Bodisatva cuerpo de diamante.
 Vi un cielo azul y todos los azules,
 Del blanco al verde
 Todo el abanico de los álamos
 Y sobre el pino, más aire que pájaro,
 El mirlo blanquinegro.
 Vi al mundo reposar en sí mismo.
 Vi las apariencias.
 Y llamé a esa media hora:
 Perfección de lo Finito. (Paz, 1969, p. 52)

Prestemos atención al último par de versos. *Rasa* produce el no-cambio, perfección, pues para el pensamiento hinduista las permutaciones o la variabilidad significan la imperfección de los seres humanos, es decir, el alejamiento del estado de gracia y, con ello, la pérdida de sentido para apreciar lo bello²⁰⁵. Carlos Eduardo López (2017) ha dejado escritas páginas valiosas para entender esta intuición tan compleja de Octavio Paz, concluyendo que todo lo que implica la noción de atemporalidad proveniente de las tradiciones de India está relacionado firmemente con la manera de entender el desarrollo de la historia y progreso en Oriente. A diferencia de la mirada occidental, las tradiciones en

²⁰⁵ Octavio Paz acopló las reflexiones filosóficas del no-cambio o no-acción desde su misión diplomática por Japón en los años cincuenta. Particularmente, la lectura que hace del *Tao Te King* y el *I Ching* la aplicó a algunos de sus ensayos políticos de aquella época (Hernández, 2007). Todas esas ideas maduraron y cundieron frutos interesantes para su entramado ideológico, solo baste indicar que títulos como *Poesía en movimiento* y “Los signos en rotación” llevan el germen de aquellas lecciones como una nueva actitud de vida, adaptada a sus intereses estéticos.

India soslayan y desconfían de la noción de modernidad o cambio, pues detrás de estas no aparece más que un progreso que se seculariza tanto hasta llegar al irracionalismo o barbarie.

De esta forma, si lo que intenta el poeta mexicano es aplicar e incorporar una especie de freno a la historia, lo consigue a través de la repetición constante de una impronta en su simultaneísmo índico, una imagen que nos hace creer en la aniquilación de ese devenir constante, proyectivo y lineal que pone en fuga la existencia digna de los individuos. Por ello, en poemas ejemplares de *Ladera este*, como “Viento entero”, hay una especie de visión que vuelve una y otra vez para detener no solo la marcha del tiempo, sino para ejemplificar el estado de gozo o delirio al que nos referimos anteriormente. Cabe apreciar extensamente el inicio de aquel poema con el que abre la sección “Hacia el comienzo”:

El presente es perpetuo
 Los montes son de hueso y son de nieve
 Están aquí desde el principio
 El viento acaba de nacer
 Sin edad
 Como la luz y como el polvo
 Molino de sonidos
 El bazar tornasolea
 Timbre motores radios
 El trote pétreo de los asnos opacos
 Cantos y quejas enredados
 Entre las barbas de los comerciantes
 Alto fulgor a martillazos esculpido
 En los claros de silencio
 Estallan
 Los gritos de los niños
 Príncipes en harapos
 A la orilla del río atormentado
 Rezan orinan meditan
 El presente es perpetuo. (Paz, 1969, p. 101)

“El presente es perpetuo” es un motivo de fijeza. El exceso de realidad yace presente en imágenes que se volatilizan por los espacios de la estrofa, pero siempre vuelve una y otra vez ese verso puntual para detener la discursividad del poema, como si el poeta gozara de ese

pequeño *stop* para refractar aquel pedazo de la historia. Esta pauta nos hace considerar que la densa realidad es intraducible y todo retorna a un *impasse*²⁰⁶. El presente perpetuo es un sustrato del lenguaje poético, una fórmula de encantamiento equiparable al efecto que produce la glosolalia tan representativa en poemas remarcables de la historia literaria: el poeta no puede describir más de lo que aprecia, no porque sus capacidades visuales lo impidan, sino porque su lengua o las palabras no le bastan. Elsa Cross define este verso como un elemento simultaneísta, puesto que con él se rompe una linealidad de la retórica occidental tan empleada por la poesía mexicana:

El poema “Viento entero”, que empieza con el verso “El presente es perpetuo”, que volverá una y otra vez, reduciendo a sí mismo el transcurrir de cada estrofa, es una muestra excepcional de esa visión. La realidad que Paz recupera en el poema tiene un gran dinamismo interno: la constante unión de opuestos, así como una percepción de lo simultáneo y del instante mismo como condiciones de la poesía. (2014, p. 23)

El mismo motivo de impermanencia está en otros poemas de *Ladera este* con el sello del simultaneísmo índico, destruyendo la apariencia del cambio o un dejo de transitoriedad. No se trata de una estratagema más para deshacerse del juego de oposiciones tan remarcable en anteriores estilos, porque de hecho el exceso de realidad que nombra el poeta en esta ocasión no responde a una visión material o conceptual dual²⁰⁷. Más bien, esta idea fija que

²⁰⁶ Por “Viento entero” atraviesan distintos escenarios de forma simultánea, como la intervención norteamericana en Santo Domingo y México, los barrios ejemplares del viejo París, remembranzas de Ruben Darío y el Che Guevara y, por supuesto, el entorno de distintos espacios geográficos de India. Sin embargo, todos estos planos simultáneos vuelven al mismo sitio, al mismo verso: el presente es perpetuo.

²⁰⁷ Tanto Elsa Cross (2014) como Fabienne Bradu (2015) consideran que este verso repetitivo rompe con una cadena de dualidades metafóricas, pero si hacemos una revisión puntual de las imágenes del poema nos percatamos que, a diferencia de otros momentos claves de la poesía de Octavio Paz, no existe un sistema de opuestos o contrarios que se manifiestan y se funden, es decir, no hay una tentativa de reflexión sistemática en apariencia, ya que todo es acumulación de sensaciones desperdigadas. Todo parece indicar que el simultaneísmo índico no enmarca un juego de yuxtaposiciones que se alían, sino que se empeña en describir un exceso de realidad por un lenguaje repleto de imágenes subsecuentes. Por eso se vuelve patente la adecuación que Paz hace de los *kāvya*, puesto que aquella “poesía artística” se nutre y enriquece esencialmente de la recurrencia constante de metáforas desbocadas en la extensión del poema. A todo esto, Sergio Briceño aclara que: “a diferencia de la retórica occidental basada en el discurso y la oratoria, la sántrica está apoyada en la construcción de imágenes” (2014, p. 68).

se repite constantemente en un verso es el sitio donde las cosas insisten solo en ser, donde “los tiempos coinciden en un solo verso: el presente perpetuo de la poesía” (Bradú, 2015, p. 34). Consideremos entonces que de tan ejemplar que resulta esta fórmula, Octavio Paz la emplea sin reticencias en otros poemas parecidos²⁰⁸. En “Perpetua encarnada” existe una cristalización del tiempo hecho lenguaje bastante cercana a “Viento entero”:

Sin antes ni después
Desde mi ahora

[...]
Estoy atado al tiempo
Prendido prendado

[...]
Nudo de tiempos y racimos de espacios. (Paz, 1969, p. 37)

El último verso es un reflejo de la tremenda concisión del caos de la realidad prendada a lo atemporal. Este mismo caos retorna a un solo espacio, un nudo metafórico que ata la circularidad del tiempo y, con ello, destruye la linealidad de la historia, tal como se conoce desde el velo de la modernidad en Occidente. El presente perpetuo y sus símiles es un efecto cíclico del poema, coordenada que nos hará reflexionar en un último elemento de origen

²⁰⁸ La estética del *kāvya* contiene juegos verbales interesantes, basados en aliteraciones y cacofonías, que desarticulan el lenguaje y dotan de una plasticidad superior a la imagen. Esta lección la incorpora Paz de forma ejemplar por medio del verso “el presente es perpetuo”, pero además de patentarla en *Ladera este* llegó a ser parte imprescindible de uno de los poemas más versátiles de toda su obra: “Petrificada petrificante”. En la presentación de sus traducciones de *kāvya* Octavio Paz advierte que: “Como la griega y latina, la poesía sánscrita es cuantitativa (combinación de sílabas largas y cortas) y no usa sino excepcionalmente la rima pero es rica en aliteraciones, paranomasias y juegos de sonidos y de sentidos” (1997, p. 206). Sin embargo, por encima de ser un juego retórico simple, estas fórmulas tienen un sentido más trascendente, pues actúan como un tipo de ensalmo o *mantra*, al que retorna sin descanso el ciclo de imágenes superpuestas simultáneamente. Por esa razón, Paz llegó a asentar en *Conjunciones y disyunciones* que “los mantras [...] son amuletos verbales, talismanes lingüísticos, escapularios sonoros” (Paz, 1969, p. 85). Por su parte, Sergio Briceño (2014) identificó que estos giros lingüísticos que fragmentan el tiempo a su voluntad empezaron a cundir en su obra al primer contacto con India, pues en “Piedra de sol” se emplea una dinámica lingüística parecida: “lo que pasó no fue pero está siendo”, o “En la hija de Rapaccini”: “Todo lo que será está siendo ahora mismo”. Estas formas, una vez más, recrean lo intraducible de ese estado de gozo sin fin que no puede ser comunicable, mas que por aquella repetición incesante que provoca de la disolución del espacio temporal y racional, catapultando un sentido peculiar en un par de versos.

índico que Octavio Paz adaptó para el remate de este tipo de poemas: *moksha*, el límite de la Palabra, la otra orilla.

La abolición del tiempo produce una liberación ontológica, similar a la sensación de trascendencia que promueve la escuela budista. Ante la imposibilidad de sostener la permanencia del exceso de realidad en un solo instante, pareciera que no queda más que dar paso al orden mundano de los objetos, aquella ilusión terrenal que nos exige nuestra condición de ser mortales o hijos del tiempo. Sin embargo, al cierre de estos poemas no hay un regreso al orbe de la realidad como la conocemos, sino un estado de inmovilidad donde el lenguaje simplemente deja de fluir. Es necesario puntualizar esta circunstancia estética del simultaneísmo índico, puesto que, a diferencia de los cierres programáticos que habíamos considerado en otros espacios de la tetradimensión del estilo, estamos ante un modo diferente de culminación²⁰⁹. Sergio Briceño (2014) habla de esta particularidad en la obra de Paz relacionándola con el concepto de *sphota*²¹⁰ que teorizó el gramático antiguo indio Bhartrhari, pero para precisar más esta última adaptación que hace el poeta mexicano de la estética india consideremos lo que este mismo dejó asentado como elemento esencial del *kāvya*:

Algunos de los poemas que he traducido son pasionales y otros ingeniosos, unos risueños y otros sarcásticos. Ejemplo de esto último es el número 18, *Paz*, pesimista

²⁰⁹ Pensemos que los cierres programáticos del poema en prosa y de las paradojas de *Salamandra* son muy diferentes a lo que intenta precisar Paz en esta etapa. De hecho, también discrepan los cierres del simultaneísmo índico con la teoría “analogía e ironía” de *Los hijos del limo*, puesto que aquellos cierres de poemas de los años setenta y ochenta están basados en demostrar que “si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico” (Paz, 1974, p. 109). Por tanto, la ironía apela a la no-comunicación, desgarro de la realidad y cifra de la muerte.

²¹⁰ El Vedanta Advaita define *sphota* como el lenguaje sin comienzo (Coward, 2011). La traducción que podríamos realizar de *sphota* estaría relacionada con los conceptos de “iluminación” o “elevación”, pero de apreciarlo en este sentido caeríamos en el error de considerarlo más como un recorrido espiritual netamente hindú que como una construcción de estilo en la obra de Octavio Paz. Manuel Durán (1971) fue de los pocos exegetas que lo entendió así, declarando tajantemente: “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” (1971, p. 97).

negación tanto de la liberación (*moksha*) que nos ofrece el hinduismo como de la iluminación budista (*nirvana*). (Paz, 1997, p. 211)

Dentro de la tradición hindú se considera la trascendencia de aquel estado de ilusión o estupor, a través de la liberación o *moksha*. No obstante, tal como lo llega a declarar Octavio Paz, aquel estado de liberación también conlleva un efecto de negación del mundo, una sensación de negatividad paradójica, porque a la par del rompimiento con la aplastante realidad se retorna al sitio de lo inefable. Por consiguiente, Xicoténcatl Martínez llega a advertir un dejo de imposibilidad que arrastra tras de sí el simultaneísmo índico de Paz: “Allí el lenguaje inevitablemente se vuelve aforístico, velado, paradójico, pero ¿Puede traducirse? El tema de este ensayo regresa al punto de inicio: no hay respuesta, sino búsqueda” (2014, p. 176).

Por su parte, Briceño (2014) equipara esta sensación de vigilia o despertar en el duro bloque de lo irreal como consecuencia de no poder traducir ni aprehender un momento más lo indecible, sensación similar a algunas concepciones filosóficas de Wittgenstein. Lo cierto es que podemos reunir todas estas opiniones y encausarlas a lo que Octavio Paz reparó en *El mono gramático*, ya que es en este poema en prosa que el camino de la escritura poética se resuelve en la misma abolición de la escritura: liberación al fin del lenguaje. Trasladémonos a aquel ejemplar capítulo 28 de ese poema-camino:

La poesía no quiere saber qué hay al fin del camino; concibe al texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes –las distintas corrientes verbales y semánticas–, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones. La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. (Paz, 1974, p. 134)

Moksha es el punto de llegada a donde va a parar todo el flujo simultaneísta. Los textos sánscritos estipulan que este estado de aparente iluminación nos obliga a entender la verdadera realidad alojada aparentemente en un suspiro del tiempo, cristalizada, como si se

tratase de potencializar nuestras capacidades cognoscitivas en una fracción de segundos (Gómez, 2006). Entonces, reparemos en cómo el poeta mexicano va cerrando estos poemas de corte simultaneísta, con tal de corroborar aquella imagen del lenguaje que se devora a sí misma, tornándose imposible de enunciar algo más. Por ejemplo, en “Cerca del cabo Comorín” lo innominable llega hasta extremos filosóficos:

Instantáneo. El carbón prevalece.
 Se disuelve el paisaje ahogado.
 ¿Soy alma en pena o cuerpo errante?
 Se disuelve también el *land-rover* parado. (Paz, 1969, p. 44)

Es un mundo donde la realidad ni el cuerpo pesan. Para enfatizar más la disolución de la modernidad, el poeta mexicano vuelve a una lengua coloquial y desmaterializa aquella camioneta que servía de vehículo para explorar la zona meridional de la India²¹¹. Es decir, el bloque materialista de la historia se desvanece, o mejor dicho: se para, y con él la idea de modernidad y su dejo de fastuosidad. Kushigian (1987) ha sugerido que esta característica de los poemas orientales de Octavio Paz se debe a la “representación gráfica y metafórica del contacto entre los dos extremos [...] las dos orillas, la confluencia entre elementos opuestos” (p. 776), y por supuesto que estos dos elementos son Oriente y Occidente. No obstante, recalquemos que el asunto principal del cierre de estos poemas es la liberación, como si ejemplificara un estado de iluminación total que está detrás del lenguaje y hasta de los procesos culturales de ambas fronteras ideológicas y espacios geográficos.

En este sentido, “Vrindaban”, además de ser uno de los poemas más estudiados de la obra paciana, exhibe uno de los intereses más persistentes en el imaginario del poeta

²¹¹ Esta aspiración coloquial es plenamente exteriorismo. Ernesto Cardenal nos ha dejado un testimonio para confirmar esta suposición, puesto que para este el exteriorismo retrata “a la gente con sus nombres y apellidos, a los lugares con sus nombres geográficos [...] de un tractor Caterpillar D4; o de la caoba llevada por el lago y el río con un remolcador llamado Falcon” (Cardenal comentado en Alemany, 1997, p. 89). El exteriorismo puede ser reconocido como una línea poética de Pound, quien afirmaba que en los límites de la poesía podía caber todo, hasta palabras impensablemente poéticas.

mexicano: la otredad. También su cierre reclama una metáfora con tintes de aquel concepto hinduista *moksha*:

Conciencia y manos para asir el tiempo
 Soy una historia
 Una memoria que se inventa
 Nunca estoy solo
 Hablo siempre contigo Hablas siempre conmigo
 A oscuras voy y planto signos. (Paz, 1969, p. 63)

Es la mirada del vacío, pero un vacío compartido con el otro. Para que el sujeto logre alcanzar esa zona de súbita iluminación debe reconocerse en el otro. El diálogo con el otro forja una colectividad desarraigada de la historia, sus transformaciones y vicisitudes. En este sentido, Benedetto Croce (2002) pensaba que las intuiciones que se amoldan entre sí para formar un estilo no solo responden a la visión individual de un sujeto histórico, sino también de forma paralela a la de un sujeto colectivo que se bate al ritmo de su historia. Por último, revisemos los versos finales de “Cuento de dos jardines”, pues recrean fidedignamente el sitio específico de aquella otra orilla, tal como un punto de llegada al origen por medio de la iluminación, un espacio donde la visión del mundo del poeta mexicano se ensanchó y lo hizo trascender personalmente:

Arquitecturas sin peso,
 Cristalizaciones
 Casi mentales,
 Altos vértigos sobre un espejo.
 Espiral de transparencias.
 Se abisma
 El jardín en una identidad
 Sin nombre
 Ni sustancia
 Los signos se borran: yo miro la claridad. (Paz, 1969, p. 141)

El jardín es esa dimensión ideal para la liberación, refugio persistente al que vuelve regularmente para penetrar el mundo de lo sagrado. Es un eje tanto de sus intuiciones estéticas como de su vida personal: en el jardín de Prithviraj Road, bajo la sombra del *nim*,

contrajo nupcias con Marie José Tramini: “Recuerdo que le decía a Marie-Jo: «Será difícil que olvidemos las lecciones metafísicas de este jardín»” (Paz, 1985, p 74). Este sitio representa el verdadero salto a la otra orilla, porque en él yacen las mejores lecciones de su proyecto creativo. Las menciones regulares y recurrentes del jardín construyen un espacio donde el tiempo lineal o sucesivo no existe: el jardín de la ladera este es el tiempo del mito. En el cierre de “El día en Udaipur” emergen los árboles del jardín cuando el poeta se libera y despierta, instalándose en plena iluminación:

Abro los ojos:
 Nacieron muchos árboles
 Hoy por la noche.
 Esto que he visto y digo.
 El sol, blanco, lo borra. (Paz, 1969, p. 28)

El jardín no es un lugar, es un tránsito a la otra orilla. La hiperrealidad culmina en un origen donde se atan armónicamente todos los elementos. Al acentuar este tópico el poeta logra calmar ese estado inicial de vértigo: el jardín es un verdadero salto donde las aguas de la historia se aquietan. El mundo de las apariencias no se revela, más bien predomina un estado de vigilia y total lucidez que vuelve a unir los fragmentos de la cotidianidad, hasta llegar a una plena tranquilidad o remanso de un tiempo diferente al que rige la condición humana. Quizá se trate del encuentro con una epifanía que apela a lo sagrado, puesto que para Paz: “Unirse a la deidad es alcanzar la liberación (*moksha*) o, al menos, gozar de la experiencia de lo divino” (1997, p. 47), pero dicha experiencia o salto a la otra orilla está condicionada al jardín metafísico, así lo descifra Octavio Paz al final de “Cuento de dos jardines”, donde aquel espacio es un sitio de liberación y encuentro con lo otro: la experiencia del amor:

¿Qué nos espera en la otra orilla?
 Pasión es tránsito:
 La otra orilla está aquí,

Luz en el aire sin orillas:

Prajnaparamita,
 Nuestra Señora de la Otra Orilla,
 Tú misma
 La muchacha del cuento
La alumna del jardín

[...]
 El jardín en una identidad
Sin nombre

Ni sustancia.
Los signos se borran: yo miro la claridad. (Paz, 1969, p. 140)

Entre el imaginario de Paz y el conglomerado de creencias hindúes no hay un muro infranqueable, al contrario, hay una constelación de signos intercomunicables, que se entrelazan y compenetran para innovar una escritura. Toda esta estética experimental proviene del rigor de sus lecturas de India, pero también del arquetipo de su propia huella de vida: hacer de su propia conducta un reflejo de las doctrinas filosóficas y religiosas de Oriente. Asumir todo este contexto lo orilló a darle un vuelco a una técnica que posiblemente tenía fecha de caducidad, como el simultaneísmo en la poesía occidental.

Regresemos a la pregunta clave de aquel extenso ensayo *Vislumbres de la India*: “cómo ve un escritor mexicano, a fines del siglo XX, la inmensa realidad de la India?” (Paz, 1997, p. 39). Una respuesta rápida y tentativa estaría condenada a los conceptos de diferencia, separación, exotismo, rareza, pluralidad, involución. Deshagámonos de todos ellos y solo consideremos uno trascendental: comunión. Tanto las tradiciones de Oriente como de Occidente tienen mucho en común que podría traducirse desde el quehacer poético. Paz supo catalizar con habilidad y suspicacia este diálogo, moviéndose a través de los límites circunscritos que le dictó la experimentación poética de los años sesenta.

4.4 *Obra abierta y azar histórico en Topoemas y Discos visuales*

Poco sabríamos de la voluntad de estilo experimental de Octavio Paz sin “Los signos en rotación” (1965) y el prólogo de *Poesía en movimiento* (1966). Ambos documentos no son solo radiografías exactas de las intuiciones estéticas que consagrarían la legitimación del poeta en los años sesenta, sino que figuran como un mapa de coordenadas por donde pisó con gran estrépito “la otra vanguardia”, aquella literatura del riesgo que definió la escritura de varios poetas contemporáneos que abrazaban con fuerza la idea de la ruptura en el arte moderno. A partir de las ideas de obra abierta, las leyes del juego en el poema, ideogramas, azar objetivo, poema-signo, etc., Octavio Paz construiría las bases de su poesía más brillante e intensa, intentando plasmar un radical manifiesto que superaba valores estéticos de aquel momento.

Para 1961, Octavio Paz sabe que la idea de estilo está en entredicho. Hay una crisis de la composición porque la técnica que rige la modernidad frenéticamente muda, destruye y busca procedimientos nuevos en el arte. Este es un claro síntoma de la aceleración de la misma historia, pero también conlleva a que los artistas no se interesen en producir obra sino procedimientos. Es decir, los autores dejan de ser productores de significados para convertirse en hacedores de formas porque así lo demanda el mercado capital. El poeta mexicano se refiere a ello de la siguiente manera:

La uniformidad empieza a ser una de las características del arte contemporáneo. El estilo absorbe a la visión personal: la manera congela al estilo; la fabricación, en fin, sucede a la manera. Se dirá que la situación no es nueva. Lo es para nuestra época. Durante más de cincuenta años el arte moderno no cesó de asombrar o irritar; hoy cuando logra vencer el cansancio del espectador, conquista apenas una tibia aprobación. (2006b, p. 359)

Evidentemente hay una maduración de la idea de estilo como la habíamos repasado en *El arco y la lira*. Ahora, el estilo es identificado como un elemento en pleno movimiento, pero la técnica de la modernidad obstruye su velocidad; por tanto, deja de ser estilo y se convierte en manera, forma, modo programático de hacer arte. Debido a esto, Octavio Paz comienza a buscar nuevos caminos de sentido, abre la tradición, la ensancha, con tal de regresarle al estilo su esencia. Por ello, la idea de la obra abierta que fundamenta en *Poesía en movimiento* es un vector profundo en su programa estético, porque es la apertura del misterio que guarda un texto a partir de la intervención del lector y sus múltiples interpretaciones. No obstante, esta idea no es original del poeta mexicano, todo se debe al gran intertexto de aquel momento en la poesía de Paz: la obra de Haroldo de Campos y el contacto con los escritores que forjaron el concretismo brasileño. Esta deuda intelectual de Octavio Paz es enorme e incalculable. Sopesemos el impacto de esta constelación, pues ahí está implícita la evolución final de un estilo experimental que se fue gestando a finales de los años sesenta²¹².

El 3 de julio de 1955 Haroldo de Campos publica en el *Diario de São Paulo* un ensayo polémico que daba cuenta del golpe contundente de la semiótica en el campo de la filosofía: “A obra de arte aberta”. Este manifiesto contenía las ideas más innovadoras que marcaron otra manera de entender la literatura después de las vanguardias, pues dueño de las ideas de Charles Sanders Peirce²¹³, Haroldo de Campos pensaba que:

²¹² Esta constelación nace de un orden cartográfico en el que están inmersas una asociación de estrellas (o elementos significativos como personas, ideas, teorías, documentos, correspondencia, etc.). La metáfora de la constelación la crea el mismo intérprete que va traduciendo y relacionando el sentido de una historia, y una vez finalizada esta serie de conexiones significativas o astros lumínicos, se reconocerá la identidad de aquel bloque que se ha estudiado. Cabe señalar que tal como comenta Antonio Gómez Ramos “lo que nos interesa no son las estrellas en sí, sino las relaciones geométricas que se establecen entre ellas, las líneas que van de unas a otras y que producen las figuras” (2017, p. 36).

²¹³ La búsqueda de una poesía de índole rupturista con la tradición llevó a Haroldo de Campos a ahondar en el terreno de la semiología. Los comentarios del grupo de semiólogos *Tel Quel* en los años sesenta, encabezados

Para objetivar o que, numa postulação voluntariamente “drástica”, no sentido pragmático-utilitário que assume a teorização poundiana, poder-se-ia definir como o campo vetorial da arte poética de nosso tempo, de cuja conjunção de linhas de força resultantes previsíveis e outras imprevistas podem surgir à solicitação do labor criativo, bastaria indicar como eixos radiais as obras de Mallarmé (*Un coup de dés*), Joyce, Pound e Cummings. (2016, párr. 1)

Asimismo, Haroldo de Campos es uno de los primeros poetas latinoamericanos que sabe a la perfección que la manera de darle un vuelco a la tradición es a través de la obra de Mallarmé. Justamente en la misma década de los años cincuenta comienza a traducirlo y acoplar algunos procedimientos del poeta francés en su poesía. El resultado de esta marcada influencia es el nacimiento de la poesía espacial-visual brasileña: el concretismo. De hecho, Haroldo de Campos ya hablaba de experimentación una década antes que Octavio Paz, precisamente en el mismo manifiesto de “A obra de arte aberta”, puesto que justificaba sus intenciones innovadoras a un fenómeno de “precipitação culturmorfológica”. Es decir, también tiene en cuenta que el estilo es una consecuencia del empuje de histórico-cultural y su signo quemante y veloz que atraviesa la mitad del siglo XX.

Octavio Paz sigue de cerca al brasileño en “Los signos en rotación” al concebir una nueva forma de escribir poesía en los años sesenta, con juicios como: “la obra poética más vasta y poderosa de la literatura moderna es quizá la de Joyce” (2017, p. 80) o “el movimiento general de la literatura contemporánea, de Joyce y cummings [*sic*] a las experiencias de Queneau y a las combinaciones de la electrónica, tiende a restablecer la soberanía del

por Julia Kristeva y Roland Barthes, formarán parte íntegra no solo de los procedimientos estéticos del poeta brasileño sino de la mayoría de escritores del grupo *Noigrandes* en Brasil. Incluso, esta alianza intelectual llevaría a un joven Umberto Eco a incorporar ideas pertenecientes de la poesía concreta a su sistema semiótico, muestra de ello es una de sus obras fundamentales *Opera Aperta* (1962) y aquellas palabras que le dedica al poeta vanguardista a raíz de su muerte: “Haroldo era un maestro y visitaba nuestro país, donde tenía muchos amigos, así como nosotros íbamos a Brasil para que este grupo de ‘iluministas étnicos’ nos hiciera conocer tanto las experiencias literarias más avanzadas como los misterios de los ritos sincretistas y el descubrimiento de nuevos pintores primitivos que daban nueva vida al politeísmo de aquel increíble país” (Eco comentado en Gonzalo Aguilar, s.f., p. 98).

lenguaje sobre el autor” (2017, p. 79), pero lo cierto es que todo el proceso de construcción de una poesía con tintes rupturistas parte de la obra de Haroldo de Campos, quien veía en Mallarmé y su idea de destrucción o ruptura una manera de continuar con la misma tradición, pues como dijo el francés un día: *la destrucción fue mi Beatriz*.

Ahora bien, uno de los aciertos y las claves del concretismo brasileño fue pensar al poema como una organización amorfa que atenta contra la linealidad discursiva del poema, idea bastante similar a los intentos experimentales de los poetas norteamericanos y europeos de la primera mitad del siglo XX. El núcleo del concretismo basaba sus esfuerzos en diseñar un poema que se construyera a través de diversos fragmentos: poemas constelaciones. Para Haroldo de Campos:

A concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna premissa toda relojoaria rítmica que se apóie sobre a “rule of thumb” do hábito metrificante. (2016, párr. 3)

Esto daría pie al ideograma poético, un poema en el que intervienen los espacios, las proyecciones, los dibujos o trazos, como plenas materializaciones del signo de un nuevo estilo poético. El ideograma es una pieza que no exige una sola interpretación por parte del lector, así como tampoco pretende ser una reducida visión o sentido por parte del autor; más bien, esta forma es el auténtico surtidor de constelaciones sígnicas de las que tantas veces se habla en la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado²¹⁴. La primera mención a esta especie de signo que encierra una proliferación de significados fue teorizada por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari en “Plano piloto para la poesía concreta” de

²¹⁴ De hecho, uno de los poemarios significativos de la obra de Haroldo de Campos en los años setenta es *Constelação*, que incluye una serie de ideogramas con una tipología o estructura versal parecida a la fórmula estética mallarmeana.

1961. Aquel proyecto estético recalca que el ideograma es una de las propuestas fundamentales de la poesía concreta, puesto que representa la apelación a la comunicación no verbal, cuyos materiales más fuertes son el uso de una estructura de montaje, exploración de recursos gráficos, espacios cualificados, tipografía agreste y sintaxis entrecortada, todos estos elementos experimentales que desembocan finalmente en una comunicación de formas que quiebra la temporalidad del discurso lineal del verso. Con ello, la poesía concreta brasileña pasó a ser una nítida crítica de las formas del poema (Campos, 2000).

Al parecer, Octavio Paz calca transgresoramente la idea de Haroldo de Campos un par de años después, incluyéndola como parte fundamental de su proyecto de obra:

El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? [...] fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar el poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro [...] Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un coup de dés*. (2017, p. 69)

Se dirá que aquella música de la que habla Octavio Paz es una intertextualidad fragante de la obra de Lezama Lima o Severo Sarduy, con ese ritmo peculiar y ejemplar de un nuevo concierto barroco, pero sería un error caer en algo tan evidente y sin argumentos. Esto proviene de Pierre Boulez, poeta contemporáneo a Haroldo de Campos, quien también aparece mencionado en “A obra de arte aberta”. Incluso, Boulez inventa el concepto de “obra abierta” que para Haroldo de Campos significa un “barroco moderno”²¹⁵, una manera de renunciar a la fijeza de la discursividad poética y apostar por un ritmo espacial diferente, como fuerza relacional con el significado del poema. De la misma forma, el brasileño

²¹⁵ En 1952, Haroldo de Campos comenzaría a diseñar un programa estético con elementos propios del barroco español: “Teoría e prática do poema”. El poeta brasileño dirá que se trata de una “estética neobarroca” o reformulada. Es decir, todo este contexto experimental se adelantaba a lo que veríamos tres décadas después en la escritura de poetas latinoamericanos como Néstor Perlonguer, Roberto Echavarrén, Eduardo Milán y José Kozer.

menciona que el concepto de obra abierta puede describir de manera eficiente las necesidades *culturmorfológicas* en un texto literario. Este producto de interacciones sociales que surgen de necesidades artísticas delimitan el perfil de la constelación del estilo experimental, pues para Walter Benjamin las constelaciones son “construcciones que ordenan las ideas por medios conceptuales y las dispersan entre los fenómenos” (2017, p. 37).

La génesis de la lectura puntual que hace Octavio Paz de la obra de Haroldo de Campos inicia en 1959, por recomendación de Cummings, quien en plena entrevista en Nueva York dialoga y le comenta al mexicano acercarse al concretismo brasileño con tal de alcanzar una experimentación profunda en su poesía. Para ese entonces la circulación de la poesía brasileña es nula, por lo que Octavio Paz se obligaría a recurrir a las traducciones del inglés y francés que hacían Hamilton Finlay o Emmett Williams del concretismo brasileño, puesto que estas podían conseguirse con cierta facilidad por correo postal en India (Mata, 1994).

Por otro lado, Manuel Ulacia (1999) especula que Octavio Paz leyó a conciencia “A obra de arte aberta” en India y parece ser lo más seguro, por la estrechez que guarda toda la teoría de Haroldo de Campos con “Los signos en rotación”; no obstante, Octavio Paz, fiel a una costumbre de genialidad, empoderamiento y legitimación individual, encubriría todo rastro de asimilación de aquel referente, pues en todo el texto que después formaría parte de la sección final y segunda edición de *El arco y la lira* en 1967 no aparece el nombre de Haroldo de Campos por ninguna parte. Rodolfo Mata mencionaría que el homenaje se daría mucho tiempo después con la publicación de *Topoemas* (1968), una colección de poemas visuales en los que Octavio Paz vacía todas las enseñanzas que le ha propinado la poesía concreta en media década de experimentaciones.

Precisamente, en el tercer comentario con el que abre el libro de *Topoemas*, Octavio Paz agrega una nota para saldar su deuda: “estos poemas son un homenaje implícito (ahora explícito) a antiguos y nuevos maestros de poesía: a José Juan Tablada [...] a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção*” (1979, p. 3). Es decir, la idea del cambio y dislocación de una linealidad de la tradición que había empezado con la incorporación del programa estético de Tablada, terminaría con el pensamiento de Haroldo de Campos, quien en algunas cartas que envía a Octavio Paz por aquellos años le comenta que siente un peculiar asombro por los poemas sintéticos de este, especialmente con aquellos textos de destellos metafísicos y antidiscursivos²¹⁶. Se refería a los poemas de corte minimalista de los que hablamos con anterioridad, y que serían una nueva veta en la que ahondaría Haroldo de Campos en los años setenta, al teorizar sobre la capacidad sintética del poema tal como una crítica del espacio-tiempo que entraña el misterio de la poesía.

Esto da cuenta que detrás de esta reciprocidad e intercambio intelectual hay una constelación de factores e incidencias significativas, que entablan un proceso comunicativo que no podemos apreciar o notar con el simple repaso de la obra dentro de un estudio estrictamente literario; se requiere entonces de un trabajo minucioso que reconstruya toda una red de impulsos creativos y significativos que podrían pasar desapercibidos en otras especies de análisis (Gómez Ramos comentado en Faustino Oncina, 2017) .

Con esto, es evidente que ambos poetas al instaurar toda una estética de la ruptura continúan la tradición del poema moderno que empezó con Baudelaire y Mallarmé en el siglo XIX y desembocó con las vanguardias del siglo XX: el poema crítico o el poema como crítica

²¹⁶ Cabe mencionar que todo el diálogo entre estos dos poetas se encuentra en *Transblanco* (1994), recopilación epistolar que culmina con la interpretación, comentarios y traducción del poema “Blanco”. Aquellas notas y traducciones fueron hechas por Haroldo de Campos.

de la misma poesía. Precisamente, una de las consignas mallarmeanas de ese poema crítico con más peso en el proyecto estético, tanto de Haroldo de Campos como de Octavio Paz, será la presencia del azar objetivo como fundamento de la historia moderna. Manuel Ulacia piensa que este elemento es tan decisivo en ambos proyectos de obra que podría considerarse no solo como una circunstancia de la educación artística o formativa de los poetas, sino como elemento originador de sus estilos experimentales, puesto que el azar otorga una nueva dimensión a la lógica interna del poema que se escribe en la segunda mitad del siglo XX (Ulacia comentado en Haroldo de Campos, 2000).

El azar es el marco de referencia que rige no solo a los *Topoemas* sino también a *Discos visuales* de Octavio Paz. Podría considerarse como ese motivo que expulsa la discursividad del poema y la arroja a una especie de universo que es el mismo acto de la escritura, pero también representa esa sensibilidad de una época en constante movimiento en la que ninguna certeza prevalece, por tanto, el azar es uno de los ejes que sostiene la historia relativizada del mundo moderno. Koselleck ha dicho que podría considerarse al azar como una categoría del presente²¹⁷, puesto que “ni es deducible desde el horizonte de esperanza para el futuro, aunque sea como su irrupción repentina; ni se puede experimentar como resultado de motivos pasados: si lo fuera, ya no sería azar” (1993, pp. 155-156). El azar por ello encarna una poesía de la indeterminación, o hasta de la incertidumbre, porque refleja un tiempo lleno de efectos inesperados, en el cual ninguna certeza está atada o prevalece indefinidamente, puesto que por primera vez el futuro escapa de las manos de la humanidad,

²¹⁷ Siguiendo la teoría del cálculo de probabilidades que diseñó Alphonse Cournot y que amplió André Breton con el concepto de “azar objetivo”, Reinhart Koselleck (1993) entiende que el azar es un elemento determinante para la filosofía de la historia, porque destruye el discurso unívoco de esta, gracias a la inyección de motivaciones residuales, o casualidades, para interpretar momentos particulares y decisivos.

pareciera incierto, borroso, nublado y hasta genera una sensación particular de soledad y desamparo²¹⁸. Para Octavio Paz:

La soledad del nuevo poeta es distinta: no está solo frente a sus contemporáneos sino frente al porvenir. Y este sentimiento de incertidumbre lo comparte con todos los hombres. Su destierro es el de todos. De un tajo se han cortado los lazos que nos unían al pasado y al futuro. (2017, p. 91)

El azar es el tiempo de la historia. Permite el accidente externo y detrás de él empieza a funcionar una serie de mutaciones sin posibilidad alguna de fijeza, por eso en *Poesía en movimiento* Octavio Paz considera que “ahora la palabra clave es *indeterminación*. Textos en movimiento” (1966, p. 13). Esta cualidad que Mallarmé retrató con precisión en *Un coup de dés* funciona incluso como una categoría estética del dinamismo histórico, porque lleva tras de sí “lo desconcertante, lo nuevo, lo imprevisto y todo lo que de esta especie se experimenta de la historia” (Koselleck, 1993, p. 156). Poesía dispersa, sin unidad, fundida con la realidad y su discurso histórico. El azar es el lenguaje del estilo experimental porque simula la disposición de los signos sin seguir el orden de su naturaleza, sino los factores de la sociedad y los cambios imprevisibles en ella: “el ejercicio de la poesía es inseparable al cambio de la sociedad” (Paz, 1966, p. 28). Baste con traer a cuento solo uno de los topoemas que está influido por la tradición de Oriente y que representa toda esta serie de causalidades de estilo: “Nagarjuna”²¹⁹:

²¹⁸ Un reflejo más de la ruptura de esta tradición que Octavio Paz retrata está presente en las reflexiones del movimiento “Poesía ante la incertidumbre”, un conjunto de poetas hispanoamericanos que hacen suyo este discurso al considerar que: “El momento de la Historia que nos ha tocado vivir está marcado por la incertidumbre en todos los sentidos” (2011, p. 7). No cabe duda que el efecto de circularidad de la tradición, continuidad y ruptura, es notablemente evidente hasta en pleno siglo XXI.

²¹⁹ Rachel Phillips (1971) comenta que este topoema tiene cruces directos con el Psicoanálisis al intentar sacar al “yo” del poema e insertar al tradicional *ego* freudiano. Por su parte, Saúl Yurkievich (1974) identifica que la doble negación (“yo niego sin ego”) del poema termina completamente en su nulidad: “la vacuidad vacía de su vacuidad”. La misma circunstancia temática del poema pertenece a Haroldo de Campos, quizá esté ahí la génesis del topoema de Octavio Paz, pues el poeta brasileño comenta en “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*” que: “En la serie ‘No à mago do ô mega’, a través de la desarticulación de las palabras y de la fractura fónica, me propuse llegar al eidos del poema, a la ‘cosa de la cosa’, al ‘cero al cenit’: un cero vacío y significativo al mismo tiempo, algo como ‘el sujeto cerológico’ – ‘en lugar del signo, se instaura el choque de

Imagen 2

Topoema “Nagarjuna”



Nota: tercer poema del libro de Paz, O. (1979). *Topoemas*. Barcelona: Seix Barral. El comentario anexo a este topoema señala que “el niego cae, se parte en dos y así niega al ego, se niega. Es el método de reducción al absurdo: *prasanga*, el arte de extraer la ‘consecuencia necesaria’ de nuestros imprudentes afirmaciones y negaciones. El resultado no es la nada, ya que la nada es negación del ser, sino la suspensión, *suya*: un cero pleno ‘la vacuidad vacía de su vacuidad’. Nagarjuna vivió probablemente a mediados del siglo II de nuestra era” (1979, p. 9).

El estilo experimental de estos poemas visuales tiene su centro operativo en una dinámica de juego particular: el azar individual. Para que funcione cualquier especie de juego, el jugador debe saber las leyes implícitas que rigen a este. En los *Topoemas* esas reglas hacen que intervenga directamente el lector como si se tratase de un jugador que entra al

los significantes que se anulan recíprocamente’ – teorizado por Julia Kristeva. Esa crítica se dedicó a estudiar el problema de la poesía y de la ‘negatividad’, en el ámbito de la revista *Tel Quel* a finales de la década de los sesentas, bajo la influencia de la cerología del budismo, expuesta por el semiotista soviético Linnart Mäll” (Haroldo de Campos comentado en Horácio Costa, 1994, p. 152). De igual manera, este topoema puede leerse como un preámbulo del último topoema de Octavio Paz, “cifra”, en el cual la noción del cero como cifra absoluta que representa la vacuidad se hace latente en una disposición tipográfica peculiar.

campo de la hoja y pone en marcha la polisemia azarosa del poema-objeto²²⁰. De esta forma, cabría considerar que el azar funciona como una cualidad perspectivista, ya que teniendo a la disposición todo un conjunto de reglas y elementos para poner en marcha una lectura significativa, el mismo significado depende de la posición y criterio del sujeto para que un acontecimiento resulte completamente azaroso (Koselleck, 1993).

Este tipo de poemas visuales concretizan el simultaneísmo que exploró Octavio Paz por los años cuarenta y cincuenta, ya que unos mínimos trazos concentran una multiplicidad de signos dependiendo de la lectura visual y azarosa del lector. Asimismo, esta misma estrategia de representación poética será crucial en “Blanco”, permitiendo una multiplicidad de lecturas que puede realizar el lector dentro del poema. Por ello, esta especie de signos, poemas, ideogramas o constelaciones, unen distintos planos de la comunicación que se interceptan en un momento histórico particular para fundar una multiplicidad de códigos lingüísticos (Yurkievich comentado en Ángel Flores, 1974). De hecho, podríamos advertir que el azar entraña también una plurivalencia poética, porque permite que la representación escrita se torne en un valor plástico, estético, netamente visual, y gracias a esto se ponga en juego el auténtico signo en rotación, puesto que lo estético depende del grado de belleza que podamos percibir en un objeto. Con esto, Octavio Paz advertirá que escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables en el poema. Lo cierto es que también el juego y el azar,

²²⁰ La misma práctica del juego como un *ars combinatoria* en el poema lo emplearía Octavio Paz en *Renga* (1971), poesía hecha a cuatro manos: el inglés Charles Tomlinson, el francés Jacques Roubaud, el italiano Edoardo Sanguineti y Octavio Paz. Esta forma poética japonesa acentuaba más aquella noción de la muerte del autor tan comentada por los semiólogos europeos y, en su lugar, apostaba por hacer de la poesía una práctica social y un auténtico juego a favor de un autor colectivo. Evodio Escalante, en *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, agrega una nota minúscula al respecto: “Los poetas entran en juego precisamente porque ya no son poetas singulares sino *autor colectivo* que intenta propiciar desde su esfuerzo anónimo, y a partir de un cálculo riguroso, la aparición del azar” (2013, p. 167).

como modelo de acontecimientos transpersonales y signos de la realidad circundante, son una de las posibilidades metódicas del estilo experimental.

Discos visuales (1968) recorre el mismo camino de estilo que *Topoemas*, con la única diferencia de hacer más patente y radical su obsesión o desafío con la tradición, ya que negaba la hoja en blanco como medio activo para representar el poema y, en contrapunto, apostaba por una especie de artefacto capaz de sostener una serie de ideogramas²²¹. Este experimento poético está conformado por cuatro discos que, siguiendo también una lógica azarosa como un juego, activa una serie de significaciones bajo la puesta en movimiento del jugador.

De esta forma, *Discos visuales* representó una especie de artefacto que retaba la pasividad del lector, pues al girar y poner en movimiento los discos, por unos pequeños resquicios se apreciaban una serie de versos, distintos a cada tirada del jugador. Por supuesto que este tipo de experimento ponía en marcha de forma directa aquella tirada de dados mallarmeanos como centro de irradiaciones semánticas, con la excepción de que el diseño de Octavio Paz se adecuaba a los elementos que le regala la historia moderna, solo considérese que el soporte visual de este artefacto parece un disco de acetato que imperó con fuerza por aquellos años.

²²¹ El diseño de este experimento fue creado por Vicente Rojo, quien agregó algunos arreglos tipográficos y artísticos de este dispositivo paciano, como la yuxtaposición de los colores, las dimensiones, el movimiento y algunos detalles estructurales de la superposición de cada disco, así como el envoltorio llamativo y peculiar de la presentación del mismo artefacto.

Imagen 3

Presentación y contenido de *Discos visuales*



Nota: Imagen recopilada en *Discos visuales*. Encuadre. Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico. Disponible en http://encuadre.org/encuadre2020/figura-11-discos-visuales-octavio-paz-_vicente-rojo/

Por otro lado, es evidente también que toda la generación o construcción de este poema-objeto proviene de la lectura que Octavio Paz hace de la obra de Marcel Duchamp, interpretando algunas de sus ideas más punzantes en *Apariencia Desnuda* (1973), ya que la presentación formal de *Discos visuales* asemeja aquel artefacto del artista francés, nombrado como la “caja verde”, objeto peculiar que explica el significado o funcionamiento de la obra de “El gran vidrio”. Poco tiempo después, en *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz explicaría a detalle la experimentación que acopló de la mirada y el imaginario de Duchamp:

La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los *ready-made* de Duchamp. Consagración irrisoria: lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista al separarlo de su contexto y colocarlo en pedestal de la antigua obra de arte. (1974, p. 206)

Además, aquella intención de Octavio Paz por construir pequeñas ventanas que dieran cuenta de unos cuantos versos, a modo de rotación de frases, también pertenece a una actitud artística experimental de Duchamp, pues precisamente en el montaje “Étant donnés” (1946-1966), por medio de una pequeña mirilla en una puerta de madera, se puede apreciar la imagen erótica de una mujer desnuda sosteniendo una lámpara votiva de gas, convirtiendo en auténtico voyeurista y productor de significado al espectador de una obra.

Con esto, tanto *Topoemas* como *Discos visuales* no aspiran a consolidarse en obras definitivas, pero otorgan una serie de reformulaciones al concepto de estilo en la obra de Paz. Ambos libros son experimentos en el amplio sentido del término, puesto que intentan minar las formas de la poesía como era concebida por una tradición precedente; hacen añicos la elocuencia discursiva del poema sacando al lector de su normal hábito de lectura horizontal; catapultan una economía material como uno de los ejes principales del poema; configuran una serie de elementos icónicos que aliados mutan constantemente la significación del texto y, por si fuera poco, hacen evidente una realidad instrumental del arte²²².

Todo ello hubiese sido imposible de concientizarlo y plasmarlo en la obra de Octavio Paz sin toda la fuerza intelectual y artística que le regala la poesía concreta y, especialmente, del imaginario poético de Haroldo de Campos²²³, quien catapultándose del pensamiento de

²²² Tómese en cuenta que para la década de los años sesenta se populariza el uso del disco de vinilo como la evolución moderna de un soporte técnico musical. El disco es una clara representación sociológica que magnifica todo el diseño del artefacto poético de Octavio Paz, puesto que el disco como soporte musical simula uno de los triunfos de la técnica instrumental que caracterizó a la modernidad, tanto en los años sesenta como setenta (Picornell, 2015).

²²³ Habrá otras semejanzas particulares que unan a ambos poetas, como la curiosidad de implementar la lectura del *I Ching* a ciertas estructuras poéticas, el internarse de lleno en la plástica con tal de llevar procedimientos de este arte a la poesía o revisar a fondo la obra de algunos estructuralistas y semiólogos del momento para

Mallarmé reduce el objeto poético a un hecho fenomenológico, ya que la idea del azar condiciona el sentido de un evento gracias a un conjunto de fuerzas internas que rompen con la unicidad de la historia (Koselleck, 1993).

Por último, hay que considerar que la genealogía artística del concepto de obra abierta que permite todo este despliegue de estilo, parte considerablemente de la propuesta de Ezra Pound: *make it new*, aquella idea de fragmentación del patrón o unidad poética que sostiene esencialmente en los *Cantos*. Además, habría que indicar que incluso antes que Haroldo de Campos y Octavio Paz trataran con detenimiento la funcionalidad de los ideogramas en su programa de estilo poético, Pound ya se había internado con osadía por la escritura de ideogramas chinos con grandes resultados, forjando toda una escuela experimental, principalmente en la obra de Cummings y su ideogramática espacial de vertiente experimental fónica, ese recurso claramente poundiano llamado *fanopeya*.

Al final de cuentas, este fenómeno poético se puede reducir a lo que Haroldo de Campos escribió un par de años después a la década de los sesenta: “devorar: remasticar la herencia cultural universal, para nutrir el impulso” (2000, p. 22). Ese impulso por supuesto que depende del ritmo de la historia y, en el momento que venimos repasando, a la fragmentación de la linealidad histórica, ya que como comenta Koselleck:

Los hechos históricos del pasado y también los del futuro son posibilidades realizadas o realizables, que excluyen una necesidad constrictiva. En toda posible fundamentación, los hechos siguen siendo contingentes, surgen en el espacio de la libertad humana. Por eso el futuro pasado y el que aún ha de venir son siempre azarosos. (1993, p. 169)

explicar ciertos elementos del discurso literario. No obstante, nos parece crucial que el mejor y nutritivo intercambio de ideas entre ambos escritores es este que forjan desde el diseño de un programa poético vasto, basado en un complejo teórico de elementos literarios, filosóficos y sociológicos para implementar un estilo experimental en sus obras.

Finalmente, el estilo experimental de esta etapa creativa de Octavio Paz sintetiza todo un complejo de elementos tanto artísticos como históricos. Al igual que Mallarmé, Pound o Haroldo de Campos, Octavio Paz generó toda una tendencia literaria que se imbuía a renovar el panorama estético por medio de la experimentación. Este estilo es consecuencia de un periodo de una sociedad en crisis cuyos conflictos sociales, la transgresión a los discursos dogmáticos y las constantes movilizaciones políticas, dotan de un aire de variación radical a la poesía: estética del cambio. Los grandes efectos del peso de la historia de aquel momento, Octavio Paz después los concientizará en *Los hijos del limo* (1974):

No, la historia no es una: es plural. Es la historia de la prodigiosa diversidad de sociedades y civilizaciones que han creado los hombres. Nuestro futuro, nuestra idea de futuro, se bambolea y vacila: la pluralidad de pasados vuelve plausible la pluralidad de futuros. (1974, p. 199)

En consecuencia, el estilo no es una manera de escritura sino es la afirmación de aquella multiplicidad histórica en el poema, y más: una posición ante la vida porque está ligado a una acción voluntaria del sujeto que ve diluido su sentido de trascendencia y determinación. Por ello, Octavio Paz consolidará en *Poesía en movimiento* que: “una obra es más que una tradición y un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la trascendencia” (1966, p. 4). Así, aclarábamos a inicio de este capítulo que en esta tercera dimensión del estilo es donde se hace más visible la noción de este como un camino espiritual en la trayectoria del poeta.

Después de esta dislocación de la tradición que emprende Octavio Paz, se tornarían más evidentes aquellas experimentaciones y juegos literarios versátiles no solo en la poesía sino hasta en la narrativa moderna de los años setentas y ochentas. No cabe duda que, como mencionaba Leo Spitzer (1968), toda desviación estética simula no solo un nuevo ritmo o

rumbo de la historia, sino un vuelco de esta última emprendido por el escritor. Al final de cuentas, “la modernidad afirma que el instante es único porque no se parece a los otros: nada hay nuevo bajo el sol, excepto las creaciones e inventos del hombre; nada es nuevo sobre la tierra, excepto el hombre que cambia cada día” (Paz, 1966, p. 5).

Capítulo V

Vuelta al lirismo: el estilo sublime

Hasta este momento solo se ha prestado atención al estilo relacionándolo con su dimensión objetiva, situándolo en aquel juego versátil reducido a formas y estructuras. Generalmente, el código lingüístico nos ha dado pistas para determinar las huellas de los actos y variaciones estéticas del autor; sin embargo, coloquemos con justicia en la balanza de nuestro estudio esa mirada netamente subjetiva también perteneciente a la noción de estilo. De hecho, habría que advertir que la mayor parte de la teoría literaria del siglo XX destinó esfuerzos valiosos hacia esta postura, dando como resultado la consolidación de la estilística idealista de Leo Spitzer y sus epígonos (Asensi, 2003). Es decir, apartémonos de aquellos cuadrantes del estilo que analizaban una dimensión lógico-conceptual de este, y más bien apreciemos la consolidación de un estilo final sobre los esquemas sintomáticos de la propia vida del autor que se reflejan en una manera de escribir, considerando que a lo que nombramos como “síntoma” implica la presencia de una condición particular del individuo (Gray, 1974). Con esto, entenderíamos que también el estudio del estilo interpreta el sentido de la vida de un autor y su condición, a través de la singularidad de una sociedad, tiempo, raza, tradición, espacio, progreso, ideas, etc.

Cabe recalcar que, la subjetividad a la que en este nuevo cuadrante se apela no atiende esencialmente al análisis de las reglas gramaticales empleadas por el autor, así como tampoco a las leyes lingüísticas normadas posiblemente quebrantables en su proyecto de obra, sino que se centra en la intención psicológica e individual del escritor que provoca desviaciones de estilo, pues, como afirmaba Amado Alonso (1955), el estilo no solo desentraña el conocimiento íntimo de una obra, sino reconstruye la encarnación de un estado espiritual

individual del sujeto que hace obra. De esta forma, el estilo está relacionado con el mundo privado del autor, puesto que funge como una mitología secreta del artista. Tal como Benedetto Croce (2002) afirmaba, el autor siempre imprimirá un estilo en cuanto su intimidad espiritual dé dirección al material artístico, de esta forma, el estilo nada tiene que ver con las denominadas figuras o tropos literarios, sino que su producto expresivo se halla en una subjetividad independiente. Es ello lo que lo hace único y original. Precisamente, Manuel Asensi concuerda con Croce, entendiendo que al final de cuentas el estilo está anclado a una dimensión o carga de expresividad individual o visión de mundo, llena de afectos e intuiciones:

Un individuo tiene una particular visión de mundo, posee unos sentimientos, unos afectos y una intuiciones. Utilizando un material determinado (lingüístico, cromático, etc.) expresa todo eso que lleva en su interior [...] Ello se debe, claro está, a que el material es objetivo. En cambio, la manera como ese individuo emplee el material depende enteramente de su personalidad y de las condiciones que lo use. (Asensi, 2003, p. 204)

Por eso, el estilo no está netamente contenido en la disposición o empleo del material objetivo, sino que gran parte de él se origina en una intuición o contenido psíquico que posee el autor, ahí radica su “grado cero” o esencia²²⁴. Entonces, hablamos específicamente de analizar esta última etapa del estilo desde dichas intuiciones y afectos personales del escritor, porque precisamente en esos linderos es que este elemento literario contiene una capacidad heurística. Por ello, Charles Bally en algún momento de su estilística reclamaba que se debía prestar atención a “los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista

²²⁴ Hablar de “el grado cero” en la literatura siempre arrastra tras de sí debates encarnados por diferentes flancos. En cuanto al grado cero del estilo, tanto el Grupo μ como Michael Riffaterre y Roland Barthes han dado serios elementos aportativos, considerando que este punto o límite literario es un discurso llevado hasta sus semas esenciales, tal como si se tratase de una especie de metalingüística desentrañada por la rigurosidad del lenguaje científico. No obstante, el grado cero del estilo al que nos referimos es aquel origen de desvío proyectado por la experiencia y vida del autor, es decir, esa carga afectiva, espiritual y creativa en un momento clave que ejerce o implica una transformación de la escritura poética del sujeto en cuestión.

de su contenido afectivo” (1951, p. 24), porque esto nos llevaría a obtener y aprehender el retrato psicológico de un individuo, la geografía psíquica del sujeto que hace obra.

Por tanto, no hay que considerar otro espacio resolutivo de análisis en este espacio de la tetradimensión más que esta profesión de fe: el estilo es una intención individual que se particulariza en el síntoma de una realidad. Es así que Erich Auerbach, en su obra capital *Mimesis* (2014), estimaba que cuando se habla de estilo hay que pensar en el modo en que un escritor organiza la realidad, es decir, su eje no puede dinamizarse a partir de una creación lógica (lenguaje, cultura, historia, retórica, etc.), sino se mueve gracias a un entramado de afectividades y contenidos espirituales particulares. En este sentido, el estilo es un modo de experiencia de mundo o, de forma más precisa, un modo armonizado de experiencia de vida. Esa entraña metafísica que encierra el estilo, Josef Nadler la entiende y comunica de la siguiente manera:

El estilo es, por tanto, el punto en que la norma de la poética metafísica vigente en cada caso se individualiza en lo particular. El estilo representa las imágenes primigenias realizadas e individualizadas de la poética metafísica vigente en cada caso. (1946, p. 405)

El estilo es la mitología secreta del autor. Asimismo, esta forma particular de conocimiento del estilo ya la proponía años atrás Benedetto Croce (2002), advirtiendo que el estilo es un conocimiento intuitivo que depende de la experiencia y la sensación del sujeto. Incluso, en *Breviario de estética* (2002), el filósofo italiano pensaba que el estilo es aquel conocimiento intuitivo donde se realiza la mayor parte del poder cognoscitivo. Es así que el punto de partida de la gestación de este elemento literario ha de ser la vida y solo la vida, ya que de ella parten todas las conexiones anímicas que impulsan variaciones estéticas en un autor. No cabe duda que esta es una concepción de estilo que tiene que ver con el concepto de *energía* de Dilthey (1949), presente en su movimiento dialéctico entre ciencias de la

naturaleza y ciencias del espíritu, pues el estilo es una actividad abierta, viva, en constante mutación, como si se tratase de la dinámica de la vida misma.

Con respecto a la obra que nos ocupa, toda una experiencia de escritura se pone en orden al final de la evolución del estilo. La visión en conjunto de la obra, de su recorrido de escritura amplio, sus fragmentos, accidentes y circunstancias trascendentales, imponen un modo de traslado o mención peculiar en la última etapa de estilo, que nos atreveríamos a tipificar como una manera de hacer obra de forma involuntaria o casi automática, plenamente subjetiva. Por eso, James J. Jenkins (comentado en Gray, 1960) afirmaba que lo más pertinente en cuestiones de estilo literario era referirse a este a partir de una larga experiencia de ejercicio creativo, porque desde ese movimiento continuo se impondrían finalmente un cúmulo de experiencias imprescindibles que dominan la esencia final del mismo estilo.

Con esto, no se pretende en esta última etapa de análisis más que apreciar el estilo desde el punto de vista psicológico, pero también fenomenológico y hasta religioso. Si en algún momento el retórico y estilista inglés George Puttenham (2005) patentó la frase “los hombres eligen sus temas de acuerdo con el metal de su mente”, para la sustancia de nuestro razonamiento damos un vuelco a esta premisa y la ampliamos del siguiente modo: los hombres eligen sus estilos de acuerdo con el metal que les regala su experiencia creativa o espíritu creador, puesto que en línea directa con la crítica de Asensi:

El escritor es alguien que posee una personalidad tan vigorosa, unos contenidos espirituales tan sensibles, unas necesidades expresivas tan potentes, que no se conforma con las formas trilladas y petrificadas del lenguaje. Cuando el hablante común necesita expresar un contenido psíquico hace que el lenguaje asuma una afectividad a la que se denomina “estilo” (2003, p. 204)

En efecto, al llegar a este punto de nuestro análisis se considera que más pesa lo involuntario que lo plenamente voluntario en el estilo o, lo que es lo mismo, apreciamos al estilo desde su óptica idealista antes que estructural. Es decir, el origen del estilo no está en

la objetividad del código o materialidad del lenguaje sino en la subjetividad de quien lo emplea y lo amolda a su conveniencia psíquica. De esta forma, la manera de escribir o hacer un uso particular de la lengua depende del movimiento del espíritu del autor y no de su firme decisión por doblegar la norma lingüística. Se trata entonces de repasar las estructuras de esas experiencias subjetivas constantes que involuntaria o inconscientemente se sustraen a un proyecto creativo del autor²²⁵.

Por último, Middleton Murry (1971) también reflexionaba en torno a esta cualidad expresiva y subjetiva de la culminación de un estilo, pero bajo sus propios términos: “El estilo consiste en añadir a **un pensamiento dado** todas las circunstancias calculadas para producir todo el efecto que este pensamiento debiera producir” (Murry, 1971, p. 9). Y murió considerando que esta aseveración con tono cíclico era una de las explicaciones más acertadas para dar con la esencia del estilo, puesto que lo había retomado de algunas reflexiones finales de la vida de Stendhal que llamaban fuertemente su atención: “Le style c’est ajouter à une pensée donée toutes les circonstances propres à produire tout l’effet que doit produire cette pensée” (Stendhal en Murry, 1971, p. 9).

Con esto, no hay más que ir en busca de ese ordenamiento de reflexiones finales que son la firma del pensamiento de un autor, su huella psíquica y hasta la encarnación de ese estado espiritual o creativo que posee: su auténtica firma poética (Blasing, 2007). Hablamos que en definitiva al último cuadrante de la tetradimensión del estilo le pertenece un regreso al camino del lirismo, a través del instrumento de lo sublime. En ello radica el *quid* de la

²²⁵ En *La voluntad de estilo* (1971) Juan Marichal se empeñó en precisar cuánto de voluntario interviene en el estilo de un autor, concluyendo que todo escritor no elige estrictamente su estilo. Sus reflexiones van en el mismo sentido que las paradojas de índole tautológica de Azorín, Lisardo Zia, León Bloy y Borges, quienes aconsejaban que lo mejor para cualquier escritor será no tener estilo, pues cuando se cae en él se deja de tener estilo. Nos atreveríamos a decir que por esta circunstancia el estilo es dialéctico, puesto que parte de lo general a lo particular, y viceversa.

poética paciana, todo el efecto de su pensamiento e intimidad que retrata la experiencia de una gran cantidad de años lidiando con el quehacer literario. En la vuelta al lirismo como guía, reducido a su forma más moderna y esencial, Octavio Paz descubrió toda la carga afectiva de su poesía, yendo a contrapelo de aquellos discursos poéticos que apostaban por encumbrar una poesía del lenguaje, neobarroca o hasta facilista y opaca de estilo bajo²²⁶. Con esto, no titubeamos en apuntar que el lirismo contemporáneo es la formalidad estética de lo sublime como elemento final de la última experiencia poética paciana.

5.1 *Del lirismo crítico al concepto de lo sublime*

Para 1990, frente a la estética del riesgo y la poesía de corte fragmentario y rupturista, Octavio Paz reúne una serie de ensayos a los que podemos tildar de última poética: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Se trataba de una edificación simbólica, hegemónica y total de la figura del poeta, pues ese mismo año había recibido el Premio Nobel de Literatura, entre una serie de polémicas y puntos de vista encontrados²²⁷. La historia, al parecer, le había dado la razón: el fin del socialismo había demostrado que el mundo se encontraba en un panorama inédito, y la poesía debía dar la cara a ese momento de turbulencia social. Por ello, una de las premisas

²²⁶ Adam Zagajewski ha encendido el debate de la estética al separar las tendencias de estilo bajo y elevado en la poesía contemporánea. Particularmente, en *En defensa del fervor*, subraya que: “En nuestra producción actual salta a la vista la desproporción entre las palabras elevadas y las palabras bajas, entre la expresión potente de la espiritualidad y el interminable parloteo de unos menestrales muy contentos de sí mismos –lo cual se pone especialmente de manifiesto en el caso de la poesía–; me parece que nos encontramos ante una especie de *appeasement* cobarde con su inevitable política de quiebros y concesiones respecto a la vocación literaria. Y me parece también que uno de los principales síntomas de esta debilidad es la atrofia del estilo elevado y el predominio apabullante del estilo bajo, coloquial, tibio e irónico” (Zagajewski, 2005, p. 36).

²²⁷ Para una revisión puntual de las opiniones vertidas durante aquel año del Premio Nobel de Literatura a Octavio Paz, remítase a la serie de artículos y reseñas que aparecieron en el número especial 44 de la revista *Proceso*. En este, Armando Ponce rearma cronológicamente todos los eventos que se suscitaron desde la noticia del galardón destinado al poeta mexicano, hasta la polarización de las opiniones de los intelectuales ante la decisión del jurado de Estocolmo.

en dicho libro es directa y contundente: “recordar ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas. Ante la cuestión de la supervivencia del género humano en una tierra envenenada y asolada, la respuesta no puede ser distinta [...] sugerir, inspirar e insinuar. No demostrar sino mostrar” (Paz, 1990, p. 137). No había más que escribir una poesía en contra de la opacidad y oscuridad de sentido, en dirección a la recepción fácil del lector, no tan altamente conceptual pero sí más crítica. La otra voz representó para aquel entonces actualizar su programa estético previo una vez más, echar a andar de nueva cuenta la tradición de la ruptura y decantarse lentamente por un lirismo insólito en su poesía:

Entre la revolución y la religión, la poesía es la *otra* voz. Su voz es *otra* porque es la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas. Poesía herética y cismática, poesía inocente y perversa, límpida y fangosa, aérea y subterránea, poesía de la ermita y del bar de la esquina, poesía al alcance de la mano y siempre de un más allá que está aquí mismo [...] la *otra* voz. Nunca la voz de «aquí y ahora», la moderna, sino la de allá, la otra, la del comienzo. (Paz, 1990, pp. 130-133)

Esto significaba abrazar con fuerza el aura de la tradición moderna, iniciada en el siglo XIX con los poetas franceses, y actualizarla, rehacerla o terminarla al final del siglo XX. Es decir, regresar al canto, desechar el discurso *make it new* tan sonado como proceso de legitimación literaria; volver al lirismo, cuestionarlo y criticarlo en el poema, hacer el poema del poema. Los tres últimos libros de la obra poética de Octavio Paz responden a ello, por medio de una escritura que introduce elementos subjetivos y biográficos en el poema, un Yo autobiográfico que se debate entre la máscara o el impersonalismo y la misma realidad, un poema que relata la formación del poeta mismo, su personalidad psíquica, desde la infancia visionaria y profética hasta los efectos de su madurez, en suma: el poema de la poesía o el poema del poeta. Por tanto, el lirismo en este último trayecto artístico es el telón de la realidad, un recomienzo o renacimiento de la poesía con tintes sublimes, anquilosada por movimientos vanguardistas que permearon más de un siglo el sentido de lo poético.

Del detalle de las características de este tipo de poesía se han ocupado principalmente los teóricos franceses contemporáneos, como Christine Andreucci, James Sacre y Jean-Michel Maulpoix. Quizá este último es quien ha insistido mayormente en recalcar que estamos ante un lirismo crítico actualmente o, para ser más precisos, un neolirismo contemporáneo. Sí, en esta tendencia se habla de una vuelta al canto y a la poesía de fácil acceso al entendimiento del lector, pero con sus respectivas características que tornan al lirismo una zona nueva y diferente a lo que entendemos de este concepto desde la óptica de lo clásico, pues para Jean-Michel Maulpoix, “cuando designamos en su conjunto un estilo, su afectación y el estado de subjetividad que en él impera, el término “lirismo” subordina de manera bastante antigua el lenguaje y la inspiración” (2014, párr. 1). El lirismo contemporáneo no se basa netamente en la inspiración, contrariamente este tipo de poesía arrastra tras de sí una capacidad reflexiva, desestimando aquello a lo que Valéry (1990) había nombrado como lirismo: exaltación del discurso o arrebató.

El lirismo crítico es impulso y energía verbal que intenta ir tras los pasos de lo sublime, perdidos desde el romanticismo francés con el linaje de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. El lirismo moderno busca sanar la herida del poeta crucificado en el mismo poema (Maulpoix, 2020), volver a la exaltación de lo poético que reclame su diálogo con lo divino, como acto propio de la poesía. Sin duda, una poesía con tendencia a enlazar más que a destruir instancias comunicativas, un lenguaje portador de sentido más que de explotación de las formas que agotan, vacían o cifran los significados. Es decir, el nuevo lirismo es un regreso a la idea de aquello que reconocemos como el orden espiritual superior de lo sublime. Por eso, para Maulpoix advierte que:

[...] hace ya mucho tiempo [...] que se ha venido produciendo la ruptura con lo sublime; y sin embargo el lirismo no ha desaparecido: se ha metamorfoseado, recompuesto, redistribuido a partir de otras modalidades [...] Después ha vuelto al

final del siglo XX y al principio del XXI una poderosa revisión, una «inquietud formal», estoy tentado a decir, de forma notable sobre la capacidad del lenguaje a acercarse aún más a la belleza de la poesía. (2015a, párr. 7)

Estas mismas inquietudes empezaban a vislumbrarse en las última ideas de Octavio Paz en torno al fenómeno poético de finales del siglo XX. Para el poeta mexicano, el canto predomina en la nueva poesía y es un rasgo distintivo del asunto del poema moderno, porque el lirismo puede ser el antídoto que corrija la técnica anclada al mercado capitalista que devora la esencia de la literatura²²⁸. Asimismo, el lirismo en Octavio Paz desconfía de la inspiración y el furor del lenguaje poético como trastorno o arrebató psíquico, tal como un día lo enmarcó Platón en el diálogo de *Ion* o los surrealistas con aquella escritura automática, más bien apuesta a la capacidad del poder simbólico inserto en su experiencia literaria. No busca altura, sino suelo, es un lirismo contrario a la preceptiva que ha enmarcado los fundamentos de la retórica clásica. Por ello, el lirismo crítico es regresar al vínculo que ligaba a la poesía y el acto humano con los arquetipos religiosos, en el cual el poeta es aquel que imita, enlaza y dialoga con lo sagrado. Paz intuye esto en un poema de los más celebrados de la última parte de su obra, “Hermandad”:

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea. (Paz, 1987, p. 37)

²²⁸ Es preciso señalar que esta reflexión presente en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* es bastante similar a las inquietudes estéticas del mismo Paz en su primer ensayo “Ética del artista” de 1931, quien frente al posicionamiento de algunos escritores que abrazaban con fuerza el arte social o realismo socialista, se situaba desde la otra trinchera de artistas que reclamaban hacer arte por el arte. No cabe duda que al final de la obra de Octavio Paz se manifiesta una vuelta o revuelta a sus orígenes, tal y como está señalado en múltiples ocasiones en *La otra voz*: “Vivimos una vuelta de los tiempos: no una revolución sino, en el antiguo y más profundo sentido de la palabra, una revuelta. Un regreso al origen que es, asimismo, un volver al principio. No asistimos al fin de la historia [...] sino a un recomienzo” (Paz, 1990, p. 126).

El poeta imita el modelo celeste y en su acción reconstruye el diálogo de lo humano con lo sagrado, el microcosmos con el macrocosmos, aquello que Maulpoix (2015b) llama precisamente como la etapa de “El vínculo” en “Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética (Breve historia de una crisis)”. Este tipo de lirismo ya no se preocupa por el proceso de construcción, el juego verbal y abuso de la retórica, sino que todo su empeño está depositado en transmitir al lector una emoción central, articular lo subjetivo con lo objetivo sin liquidar ningún miembro de la ecuación. El lirismo de la última poesía paciana está exento de oscurantismo poético, se libera del entorpecimiento del sentido y, a contrarráfaga, exalta el calor del discurso, el *pathos*, la inspiración calculada y solemne.

Si repasáramos las viejas fórmulas de la retórica, desde Demetrio hasta Cicerón, entonces hablaríamos de un estilo elevado²²⁹, pero este tipo de lirismo no le interesa el vuelo de Ícaro o alzar el discurso a alturas insospechables, sino que contrariamente a todo ello, pareciera que el derrumbe del Satán miltoniano es la etiqueta perfecta a este tipo de poesía más terrenal que álgida, decorosa y pomposa, que:

[...] al caer en el espacio sin fin cae en sí mismo. La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico. El hombre sintió de pronto que le faltaba, literalmente, suelo. La nueva ciencia había abierto el espacio y por esa hendidura el ojo humano descubrió algo rebelde al pensamiento: el infinito. (Paz, 1990, p. 21)

Lo lírico en Octavio Paz revela la zona de lo íntimo, espiritual e, incluso, hasta la constitución psíquica. Obsérvese que esta misma línea de pensamiento paciano comulga con la crítica del lirismo contemporáneo o neolirismo que propone Maulpoix:

²²⁹ Adam Zagajewski, en *Defensa del fervor* (2005), considera que hay que tener suma cautela al referirnos actualmente a un “estilo elevado”, puesto que los bulos disfrazados de verdad tienden a usar un lenguaje grandilocuente o altamente retórico y efectista que bien puede confundirse con elevación de la lengua. Ante ello, el poeta polaco ha diseñado toda una teoría de lo sublime para constatar y precisar a qué nos referimos cuando hablamos de estilo alto o elevado en el arte, especialmente en la poesía: “lo sublime no es un rasgo formal de la obra, no puede definirse en términos de retórica; más bien es «una chispa que salta del alma del escritor a la del lector»” (Zagajewski, 2005, p. 41).

¡Para nosotros, la experiencia del lirisimo nos conduce más bien a descender en el pozo oscuro de la lengua! Me gusta que este verbo “descender” invierta el vuelo de Ícaro sumergiéndolo en un foso profundo. En este descenso en la lengua, en el trabajo de figuración propio de ella, podemos llegar a una justa postura, donde se equilibrarían el demonio de lo absoluto y el principio de realidad. Tal podría ser el horizonte del trayecto lírico. ¿Un rodeo que aproxima, una mentira que reenvía a la verdad, un vuelo que nos arroja al suelo, esto es posiblemente, el lirismo! Pienso de nuevo en Rimbaud: “Soy devuelto al suelo con el deber de buscar la áspera realidad que hay que abrazar”. (2015c, párr. 6)

De hecho, uno de los ensayos fundamentales con los que inicia la serie de reflexiones de Jean-Michel Maulpoix en torno al desciframiento del lirismo actual se titula “La Voz de Orfeo”, cuya referencia mitológica nos recuerda el descenso del poeta a los subsuelos en busca de significados, además de ensalzar el canto del héroe mitológico con su lira de nueve cuerdas. Dichas referencias son bastante justas para ponderar las intenciones temáticas de este tipo de poesía. Con todo esto, podría pensarse que no se trata de una búsqueda de innovación formal poética, más bien el lirisimo al que nos referimos en este último cuadrante es una urgencia o circunstancia involuntaria de estilo, casi un linaje de lo poético, porque el linaje se hereda o se llega a él en línea directa por afinidades inevitables pese al origen del escritor. Ante ello, Guillermo Sucre pensaba que la otra voz lírica de Octavio Paz no es una ideología o un artilugio dogmático, sino una suerte de escritura circunstancial o inevitable, en justa concordancia con la tradición poética universal:

La poesía nace de una circunstancia y a la vez la trasciende, pero no porque se vuelva una suerte de “metafísica” sino porque le restituye a la circunstancia su verdadera *presencia*: las imágenes primordiales que hay en ella, el tiempo sin tiempo en que también discurre y es su memoria secreta, todo ese sistema de signos (ideas, pasiones, actos) que se van tramando en ella imperceptiblemente van configurando el espíritu de los tiempos. Casi, pues, como si fuera la circunstancia la que naciera del poema. (Sucre, 1985, p. 25)

Es así que, la evolución de la escritura de Octavio Paz obedece a un retorno casi inconsciente e impostergable al canto. Que no nos cause sorpresa que para plasmarlo nítidamente con todos sus elementos, regularmente, la mejor forma de acoplarlo será a través

del poema largo, a modo de autorrevelación o confesión, porque por medio de esta presentación versal se enmarca fielmente el tránsito de la imaginación poética, la herencia de una tradición donde la imagen alcanza poderes insospechados y hasta violentos²³⁰. Si a mitad del siglo XX esta forma le había otorgado buenos dividendos, prestigio y cierto reconocimiento, el poeta regresa a adecuar al poema de largo aliento toda la fuerza de la imagen y el pensamiento analógico, porque para el lirisimo crítico: “Imaginar es la función subjetiva por excelencia [...] Lírico es la pulsación de las imágenes en el poema: ahí se halla el verdadero corazón del poeta” (Maulpoix, 2014, párr. 10).

Cabe añadir que, este tipo de poesía privilegia la propia fluidez de la escritura y, con esto, resulta un espacio propicio para dar cuenta de un destello psicológico que el autor quiere patentar, pues la sintaxis se rige bajo una corrección gramatical, tal como si el poeta estuviera hablando consigo mismo en el poema. De igual manera, el verso regresa a sus reglas más estrictas al erigirse como un discurso sin ruptura ni apropiaciones ni híbridos lingüísticos. Es decir, hay un detrimento de lo hermético a favor de la legibilidad del lenguaje como atributo del poema, es por ello que se torna en aceptable y entendible a la recepción del lector, pues la poesía: “Es una experiencia común a todos los hombres en todas las épocas y que me parece *anterior* a todas las religiones y las filosofías” (Paz, 1990, pp. 133-134). La otra voz sirve al lirisimo crítico para trazar una vuelta al origen o un regreso a las fuentes desde la modernidad. Por tanto, el lirismo es un camino, puesto que:

La singularidad de la poesía moderna no viene de las ideas o las actitudes del poeta: viene de su voz. Mejor dicho: el acento de su voz. Es una modulación indefinible, inconfundible y que, fatalmente, la vuelve *otra*. Es la marca, no del pecado sino de la

²³⁰ Octavio Paz pondrá muchísima atención al poema extenso en su última escritura, ya que considera que un regreso al lirismo es también recordar las viejas fórmulas poéticas utilizadas por Mallarmé en *Un coup de dés* y Whitman en *Song of myself*. De hecho, la pregunta con la que inicia *La otra voz, Poesía y fin de siglo* es “¿Qué es un poema extenso?”, a lo que la respuesta es el estudio a detalle y en paralelo del espíritu de la modernidad romántica y nuestra contemporaneidad.

diferencia original. La modernidad antimoderna de nuestra poesía, desgarrada entre la revolución y la religión, vacilante entre llorar como Heráclito o reír como Demócrito, es una verdadera transgresión. Pero una transgresión involuntaria y que aparece sin que el poeta se lo proponga. (Paz, 1990, p. 133)

Destino, vuelta, recomienzo. La obra última de Octavio Paz vuelve a los conocidos códigos de género de la poesía, al verso regular, ritmado y medido, a las formas clásicas del poema y aquella capacidad de elocución que impulsa la emoción, es decir, a lo sublime, entendiendo a este como “una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable” (Zagajewski, 2005, p. 44).

Si el tema fundamental y reiterativo en este cuadrante del estilo es el poema de la poesía o el poema del poeta, por ello no se debe entender la emergencia de un Yo doliente o sentimental que deambula por el texto o, incluso, no debemos pensar en una pérdida de la subjetividad contemporánea que reclama a gritos una autobiografía en el poema. Al contrario, el autor se impone una disciplina impersonal, problematizando el sujeto ético con su experiencia y ejercicio poético calibrado²³¹, pues ese mismo sujeto desaparece y aparece bajo una máscara impersonal: el poema canta por sí mismo:

[...] se *canta* una historia y así se *cuenta* una melodía. Contar es, simultáneamente, relatar una historia y escandir el verso: cuento que se vuelve canto y canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo –al acto de cantar. (Paz, 1990, p. 25)

²³¹ A partir de la segunda mitad del siglo XX, uno de los últimos grandes dilemas de la poesía ha sido el resurgimiento del Yo y la marca del autor en el texto. Luis García Montero, desde la trinchera de la nueva sentimentalidad y la poesía de la experiencia española, ha detonado una de las interrogantes más lacerantes para repensar esta fórmula del lirismo actual: “¿Qué se dice cuando se dice yo?”. En entrevista con Alí Calderón, Jean-Michel Maulpoix responderá a aquella pregunta bajo estos términos: “Me parece que a menudo el lirismo, lejos de constituir el lenguaje del yo (la «dicción de una emoción central» como lo anticipó Roland Barthes) prospera en el divorcio, el hiato entre el «je» y el «moi». Vincula y desvincula los lugares comunes, se centra sobre todo en la cuestión de nuestros encuentros y desencuentros” (Maulpoix, 2015a, párr. 13). Y, en otro diálogo, el poeta francés advertirá que: “El yo y el mí buscan en su forcejeo y discusión su engarce” (Maulpoix, 2014, párr. 10). Esto supone que el lirismo crítico también apuesta a una dimensión dialéctica o una alteridad del yo para cercar elementos como lo sublime, la claridad, la otredad y lo sagrado, estos dos últimos fundamentales en la poesía de Octavio Paz. Se podría pensar que esa dialéctica entre el Yo y el otro en el lirismo es a lo que se refiere Maulpoix con el concepto de *sed*: el Yo del poema tiene sed de ser, ser otro en el poema, a la vieja fórmula de Rimbaud.

Ante todo esto, no resulta extraño que el ensayo con el que abre *La otra voz. Poesía y fin de siglo* lleve por título “Contar y cantar”, porque eso significa que para el poeta mexicano la modernidad no era revestirse con las neovanguardias ni la acumulación barroca provista de rarezas sintácticas crónicas que se jactaban de ser ultraoriginales o rupturistas, sino más bien la poesía moderna es ir tras esa alteridad que provoca una experiencia subjetiva y simple que pone en orden a la realidad: vuelta al lirismo, un canto más verdadero donde el yo y el tú se fraguan en un nosotros, donde el ello y aquello se complementan en una abrazo de sentido real. Así, Octavio Paz advertirá que:

El tema que me propongo explorar –poesía y modernidad– está formado por dos elementos cuya relación no es enteramente clara. La poesía de este fin de siglo es, al mismo tiempo, la heredera de los movimientos poéticos de la modernidad, del romanticismo a las vanguardias, y su negación. (1990, p. 31)

Por último, Octavio Paz se pregunta en este último momento de su obra cuál va a ser el panorama futuro de la poesía ante un mundo dominado por ridículas pasiones o fanatismos y embelesado culturalmente por el mercado, pues la amenaza de la modernidad y su consumo desenfrenado capitalista pone en peligro la pulcritud ética del acto creativo del artista. Incluso, Paz es escéptico y utiliza constantemente el término “erosión” para acentuar más ese lapso histórico de decadencia del arte y la pérdida del sentido del *sacrum*, opacado por el desdoro de una sociedad en barbarie y el auge de doctrinas políticas desalmadas. A contracorriente, la voz *otra* apuesta por una cualidad potente del lirismo: lo sublime, la parte más íntima de la literatura. Lo sublime esclarece el panorama incierto, “es como si el telón de la realidad se desgarrara y pudiésemos ver el *otro lado*” (Paz, 1990, p. 25). En este mismo tenor, Maulpoix dirá que “la mirada fascinada del lirismo sobre el mar adentro, el otro lado, el absoluto o lo imposible, esa manera tiene de parecer querer perderse en lo irreal o en lo

sublime” (2014, párr. 18). Ello es *la otra voz*, una voz alienada de la parte consciente del autor, una voz que es casi el don de lo sublime. En otra ocasión dirá Maulpoix:

Sí, el santo lado, el lado de la sospecha, etc. Por cierto, hay en el lirismo un movimiento hacia una forma de sublimidad o de religiosidad, que no es lo mismo [...] Me interesa considerar a través de él este movimiento extraño que inspira al escribir a avanzar al hilo de la voz. (2015c, párr. 10)

Lo sublime del nuevo lirismo, es decir, lo sublime adecuado a la poesía moderna, al lirismo de la última etapa paciana, es una auténtica defensa de la poesía. La última tirada de dados en la poesía de Octavio Paz no es un azar, es un destino, un regreso al origen; recomienzo de un trayecto artístico, puesto que lo sublime en su obra es una reconciliación con una historia poética, una marca de nacimiento inalienable o un reconocimiento del linaje lírico inevitable que va tejiendo elementos que forman la substancia de la vida íntima. Por eso, Paz afirmaba que:

Nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos –raros aunque sean frecuentes– en que, siendo él mismo, es otro. ¿Posesión de fuerzas y poderes extraños, irrupción de un fondo psíquico enterrado en lo más íntimo de su ser, o peregrina facultad para asociar palabras, imágenes, sonidos, formas? (Paz, 1990. p. 131)

No se malentienda esa otra voz o lo sublime del lirismo con el término “otredad”. De hecho, de este último se ha vaciado un río de tinta de sus críticos más asiduos sin obtener un cauce final a dichas reflexiones. No, más bien el último estilo de Octavio Paz es un lirismo crítico que tiende a lo sublime para anclar una voz poética en búsqueda de descubrimientos espirituales. De esa voz se han ocupado aquellos escritores que confían sus poderes a un don como firma poética o voz (Blasing, 2007), pero Zagajewski define aquello de forma precisa en los siguientes términos:

Hay una voz superior que de cuando en cuando–raras veces, por desgracia– nos habla. Una voz que oímos en los momentos de máxima concentración. Aunque esta voz suene una sola vez para no volver a sonar hasta al cabo de muchos años, a partir de entonces todo cambia radicalmente, porque este hecho significa que la libertad que

tanto amamos y perseguimos no es nuestro único tesoro; además, aquella voz que a veces oímos no nos arrebatamos, sino que nos revela sus límites y nos demuestra que es imposible alcanzar una emancipación absoluta. (2005, p. 55)

Una voz epifánica y a la vez psíquica, inconsciente; una voz *otra* reconciliadora de los opuestos, el “je” y el “moi”, el yo y el otro, la realidad y la imaginación: “Plenitud y vacuidad, vuelo y caída, entusiasmo y melancolía: poesía” (Paz, 1990 p. 132).

5.2 De lo sublime del lirismo como espacio final de la tetradimensión del estilo

La poesía corre un riesgo al introducir lo sublime. Hoy lo sublime y elevado suena aparentemente falso o impostado, debido a su virtud metafísica olvidada por las cegadoras pasiones de la modernidad. Se podrá decir que lo sublime está actualmente prohibido por su alto carácter intelectual que va en contra de la temperatura cultural de nuestro momento histórico, generalmente; no obstante, por eso mismo es que funciona como contraargumento u oposición de los desvaríos y fenómenos de la modernidad. Zagajewski (2005) ha mencionado que es imposible rechazar, destruir o combatir de lleno el mecanismo u operatividad de la modernidad, pero lo que sí está en nuestras manos es nuestra capacidad de corregirla, completarla o mejorarla en ciertos aspectos. Por tanto, lo sublime es aquel elemento original y táctico que descontamina el mundo mecanizado y doliente, apostando a un discurso trascendente de sensaciones insólitas, un regreso a la conciencia de nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo.

Lo sublime no tiene que ver con un criterio de forma de la obra literaria, y si lo fuera no sería esa forma exterior que la inscribe. Más bien, lo sublime está relacionado con una forma que poco a poco se va instaurando en el espíritu de un autor que toma conciencia de sí mismo (Palacio, 2013), porque detrás de una amplia experiencia de vida artística están

acumulados todos los saberes profundos que forjan un pensamiento elevado. De esta forma, lo sublime es el sistema de vasos comunicantes que revela la maduración de un artista, pues es el culmen de una manera de pensar la realidad a través de una honda reflexión.

Suponiendo que hablar de lo sublime es estar ante un hecho que pertenece al campo estrictamente de la filosofía, cabría remitirnos a la disertación clásica, y casi teórica, de Longino²³² para atestiguar un acercamiento a la idea de lo que representa, tal como: “una elevación y culmen del lenguaje, y que los poetas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre de inmortales” (2014, p. 6). Si en el primer capítulo fuimos conscientes en que la correcta etimología del estilo apuntaba a una idea de crecimiento o elevación, puesto que venía de la voz griega *stylos* que representa la imagen elevada de una columna, entonces el elemento de lo sublime en el camino del lirismo encaja con ese crecimiento o altitud literaria que buscamos: el estilo sublime es una manera de encumbramiento, altura, crecimiento personal o maduración espiritual de un autor: “lo sublime es una elevación [...] aquella se encuentra a menudo en un pensamiento”²³³ (Longino, 2014, p. 32).

²³² Longino fue uno de los primeros filósofos en referirse a lo sublime como una categoría específica del arte en el siglo I D. C. Sus cuestionamientos echan por tierra a aquellos restringidos comentarios de la Grecia Clásica que situaban la idea de lo sublime dentro de la retórica, pues el efecto de lo sublime era considerado erróneamente como aquella capacidad de conmover con exquisiteces expresivas a un auditorio. No sería sino hasta el siglo XVII y XVIII que el fenómeno de lo sublime se polariza críticamente y vuelve a ser retomado dentro del campo filosófico, a través de las nociones estéticas de Joseph Addison, Edmund Burke, Immanuel Kant y Friedrich Schiller. Una reactualización de lo sublime ha aparecido en los estudios del estilo de los italianos Paolo Manuzio, Francesco Porto, Francesco Patrizi, Pietro Vettori y Francesco Benci. Todos ellos fueron traductores del viejo tratado de Longino en griego y latín (Scheck, 2013). Además, como se ha advertido anteriormente, un estudio puntual de lo sublime parteaguas de los estudios literarios lo ha elaborado Adam Zagajewski en *En defensa del fervor* (2005).

²³³ Con esto, entenderíamos lo sublime como un modo personal y singular de representar el mundo, pero también como una manera profunda de revelar esas zonas inalcanzables para el lenguaje común y, en consecuencia, solo son transmisibles por la poesía dotada de una amplia experiencia, conocimiento y contemplación de la vida misma. Por ello, lo sublime está relacionado con lo inefable y epifánico, porque como consideró un día Flaubert: el estilo es una fuerza caótica interna, una emoción que se aproxima a un pensamiento insólito o excepcional. Incluso, Jean-Michel Maulpoix (2015a) advierte que el mismo Flaubert habla del lirismo en términos de estilo sublime, comparándolo con el movimiento de la sangre, un impulso humano. De esta forma, cabría pensar que el estilo al que nos referimos es el calor o elevación del discurso, pues lo sublime

Volviendo a la obra que nos ocupa, lo sublime en el lirismo es una categoría que desciende en línea directa a la última etapa poética de Octavio Paz. A este periodo pertenecen sus tres últimos poemarios reconocidos formalmente²³⁴: *Pasado en claro* (1975), *Vuelta* (1976) y *Árbol adentro* (1987). En estos el poeta da un vuelco a sus ideas anteriores que consolidaron un estilo experimental, puesto que se aparta considerablemente de una poesía espacial, visual, abierta, basada en ideogramas, con la intervención de un lector-autor del poema y una constante experiencia de juego con el azar y sus infinitas combinaciones. Ahora pretende regresar tras de sus pasos con un estilo meditativo, reflexivo, crepuscular²³⁵: poesía de largo aliento, vehemente, llena de hondo conocimiento. Justamente, en los últimos versos de *Pasado en claro* es bastante singular cómo retoma esta última ruptura de perfil intimista y personal en contraste al modo poético que consolidó en los años sesenta:

Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria*.
 [...]

Estoy en donde estuve:
 voy detrás del murmullo,
 pasos dentro de mí, oído con los ojos,
 el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
 oigo las voces que me piensan al pensarlas.
 Soy la sombra que arrojan mis palabras. (Paz, 1975, pp. 43-44)

imprime un efecto sobrecogedor en la obra, ya que como Kant (2011), otro especialista de lo sublime, señala: aquel cuyo temperamento sea colérico o indomable puede ser dueño de una sensibilidad para dar forma a lo sublime o magnífico. Por tanto, el estilo sublime, desde el aspecto lírico, es un efecto del vitalismo y las sensaciones personales de un poeta completamente maduro.

²³⁴ De forma individual y oficial, la obra de Octavio Paz culmina con *Árbol adentro* en 1987. Sin embargo, posteriormente fue publicando otros poemas en la revista *Vuelta* y en *Figuras y figuraciones*, poemario hecho en colaboración con Marie José Paz en 1990.

²³⁵ Recuérdese que este término lo acuñó el mismo Octavio Paz para referirse a las circunstancias de la poesía mexicana en “Émula de la llama”, en 1942. En aquel ensayo el poeta mexicano presentía que el momento de muchos poetas anteriores a su generación llegaba a un final, dando paso a otro tipo de literatura que amplificaría los caminos de nuestra tradición. Por esta razón y por las ideas vertidas previamente, es que podemos hablar que en los años noventa detonará una transformación en la poesía mexicana, puesto que el mandarinato de Paz llegaría a su fin por obvias razones.

Invariablemente, se trata de una caída hacia sí mismo: el poeta tiene otra intuición²³⁶. Su clave está en el primer verso tal como si tratase de una confesión clara y directa: agotó las formas, el cubilete, el juego azaroso, la combinatoria, toda una forma de estilo experimental. Octavio Paz desmiente su programa poético anterior. Como telón de fondo quedan unos cuantos versos que conllevan ese nuevo giro interior, totalmente personal y subjetivo, casi psíquico, con miras a una distinta experiencia del mundo que lo rodea. Esta escritura está sobrecargada de escenografías rituales: recuerdos de infancia y adolescencia, experiencias familiares e insólitas en el jardín de la primera casa en Mixcoac, en la biblioteca de su abuelo, en las antiguas calles de la Ciudad de México o en los recovecos de una casa porfiriana que se desploma por su antigüedad. Se tratan de poemas autorreflexivos, confesionales por su temperatura lírica²³⁷, tal como si se tratase de una especie de análisis de memorias y recuerdos internos en ellos. Son el poema del poeta.

Esta etapa es una poesía de lo sublime porque pareciera que es una manufactura de “un estar tercero” que lo visualiza todo, que se desprende del mundo sensorial y va

²³⁶ La caída traza un marco de referencia muy amplio en la obra de Octavio Paz. Su primera alusión está desde uno de sus iniciales poemas, “Nocturno”, fechado en 1932. En este, ocupando el “Salmo IV” de Quevedo, a modo de epigrafe, el poeta rememora: “nada me desengaña/el mundo me ha hechizado”. De forma más abstracta y por influencia de Nerval y Rimabud, Paz alude a la caída metafísica como el sentimiento de *otredad*, una fuerza inyectiva que lo adentra hacia sí mismo para reconocerse como otro. En “Los signos en rotación” se referirá a esta experiencia significativa como: “Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión, acorde con la totalidad. El día en que de verdad estuvimos enamorados y supimos que ese instante era para siempre; cuando caímos en el sinfín de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula; la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas, la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última; una mañana, tirados en la yerba, oyendo la vida secreta de las plantas; o de noche, frente al agua entre las rocas altas. Solos o acompañados hemos visto el Ser y el Ser nos ha visto. ¿Es la *otra vida*? Es la verdadera vida, la vida de todos los días” (Paz, 2017, pp. 67-68).

²³⁷ Principalmente, el tono confesional está enmarcado en el encrudecimiento de ciertos recuerdos, tal como Rosenthal (1960) recomendaba en su célebre ensayo “Poetry as confession”: generar un patetismo confesional. Este sistema expresivo amalgama la representación del personaje del poema y el escritor, la máscara impersonal y lo real, a través de la mención de experiencias personales, provocando que exista una identificación total de estas dos identidades a modo de ilusión.

capturando revelaciones espirituales a centellazos²³⁸. En este sentido, Kant (1876) pensaba que, al alejar una experiencia individual de lo estrictamente sensorial, lo sublime entonces “descansa únicamente sobre ideas de la razón, que aunque no se pueda hallar una exhibición que les convenga, se retienen y despiertan en el espíritu por esta misma discordancia que hallamos entre ellas y las cosas sensibles” (p. 122). Así, este periodo de la poesía de Octavio Paz es un estilo que trasciende los límites de la experiencia humana, porque como apunta Longino en relación con lo extraterrenal de lo sublime:

[...] la naturaleza nos ha distinguido, no para ser animales de baja y vil condición, sino para introducirnos en la vida y la gran asamblea de los juegos universales, y que seamos al mismo tiempo espectadores y participantes ambiciosos en la competición, y con esas miras ha implantado en nuestras almas un insuperable amor por lo grande y lo que es más divino que nosotros.

Por eso, ni siquiera el mundo es suficiente para la ambición especuladora y reflexiva de la humanidad, y muchas veces nuestra imaginación rebasa los límites del espacio, y si consideramos cómo la vida en derredor abunda en cosas extraordinarias, grandes y bellas, comprenderemos para qué hemos nacido. (2014, p. 75)

En efecto, el estilo sublime no celebra los delirios modernos, al contrario, depura talentos y destrezas altamente intelectuales porque pretende trascender lo mundano y sus encantos con la elevación de un lenguaje singular. Así, lo sublime ancla su fuerza expresiva en una poesía metafísica o meditativa, a través de una forma constante de presentación: poemas extensos autobiográficos y reflexivos, discursivos de largo aliento, “poemas caminatas”, como los nombró Hugo J. Verani (2013) o “unitarios” por el constante empleo del versículo como los considera Andrés Sánchez Robayna (1989), hinchados de intuiciones

²³⁸ Del “estar tercero” como intención estética en la poesía de Octavio Paz, han hablado tanto Adolfo Castañón como José Miguel Oviedo. Ambos concuerdan en que los últimos poemas de Octavio Paz revelan una forma meditativa de mirar el mundo, consolidada a través de muchos años de experiencia, tanto con el fenómeno poético como con antiguas tradiciones filosóficas. El “estar tercero” es una mística que consagra hallazgos trascendentales de la experiencia humana y los incorpora a un modo categórico de pensamiento. Este sistema poético alcanzó momentos de radiante lucidez con la veta tántrica en *Blanco*. Respecto al trabajo ensayístico paciano, *Conjunciones y disyunciones* (1969) explora más este mismo tema, considerando que el “estar tercero” es un pensamiento que proviene del tantrismo, pues un conocimiento lúcido del mundo solo se logra a través de la separación del cuerpo y la fundición espiritual que conlleva el goce sexual.

bien calculadas y encaminadas, porque lo sublime se manifiesta en el extenso dominio de las pasiones (Kant, 2011).

Esta suerte de dilatación en su poesía no puede ser calculada de otro modo porque la concisión paralizaría la grandeza de lo sublime lírico: el ritmo y la armonía del pensamiento profundo podrían ser mutilados por la brevedad (Longino, 2014). Por tanto, esta especie de sublimidad lírica apunta sus fines hacia lo vasto de la expresión poética, porque esa forma calibra una voluntad narrativa, eficiente para refractar el canto de la memoria del poeta, a modo de retrato confesional. Al final de su trayecto artístico, el poeta no tiene que demostrarse nada a sí mismo en cuanto a técnicas radicales de forma, su apuesta ahora es la capacidad para hablar acerca de la profundidad de pensamiento o la sabiduría que le han propinado los años. Con esto, Octavio Paz:

No está pendiente de los recursos verbales ni de los lustres del oficio, incluso puede echar mano de asonancias, rimas no canónicas, repeticiones de palabras; “descuidos” que un poeta menos maduro no se permitiría. La forma se vuelve una columna vertebral (surge de dentro del poema), es un endoesqueleto y no un exoesqueleto, gana en hondura y en naturalidad lo que pierde en brillo y rareza: una simple palabra, de esas que utilizamos todos los días, de esas que nos acompañan de la infancia a la tumba, como “noche”, “agua”, “luna”, “mañana”, puede enlazar, en sus poemas, la belleza, la verdad, el misterio, la profundidad de pensamiento y la inteligencia cordial, pues está cargada de tiempo. (Deltoro comentado en Enrico Mario Santí, 2009, p. 413)

De esta forma, antes que nada, el estilo sublime del lirismo no es preocupación por la forma, sino atención y cuidado en el pensamiento que construye el contenido, poder psíquico e íntimo antes que técnico. En este sentido, Kant (2011) pensaba que esencialmente lo sublime explora un autorreconocimiento por medio de las temáticas de la magnitud infinita del universo, la eternidad y su discursividad metafísica o hasta con la entrañable inmortalidad del alma. No obstante, para nuestro empeño argumentativo, se defiende que finalmente hay tres líneas de pensamiento trascendental del estilo sublime lírico en el poeta mexicano, tal

como si se trataran de obsesiones meditativas o sabiduría poética: la muerte, el amor y el lenguaje. Por supuesto que de estas tres aristas se han vaciado libros enteros, pero nuestra apuesta es diferente: la consagración de estas temáticas solo se puede entender con las categorías kantianas de lo sublime: lo terrorífico, lo noble y lo magnífico. La primera divisa un horizonte meditabundo y melancólico de imágenes; la segunda se identifica en las admiraciones silenciosas que arrastran tras de sí una experiencia extrema y ética que apunta al silencio o el vacío; el tercero funciona como la *ékplexis* del poema, conjunción de lo bello y lo sublime generado a través de una epifanía²³⁹.

Finalmente, Adam Zagajewski (2005) piensa que lo sublime no puede definirse en términos de retórica, de este modo, la naturaleza tangible de lo sublime no es la forma, más bien su identificación depende del carácter que tenga para producir un movimiento del espíritu, acorde al juicio reflexivo y valorativo de un objeto²⁴⁰ (Kant, 1876). Pues bien, quizá en la última etapa del estilo de la poesía de Octavio Paz no estemos de frente a un radicalismo extremo de escritura ni mucho menos a una ruptura drástica con los códigos que rigen a la poesía, pero sí corroboraremos un estilo que concentra toda su virtud en el perfeccionamiento

²³⁹ Habría que puntualizar que el empleo de la teoría kantiana obedece a la lectura rigurosa que Octavio Paz le dedica al filósofo alemán desde *El arco y la lira* hasta *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Precisamente, en este último, Octavio Paz precisa que Kant es “el fundador de la modernidad verdadera y el primero que nos previno contra los delirios de la dialéctica, que él llamaba, con razón, la «filosofía de la ilusión»” (Paz, 1990, p. 28). Kant es axial en el poeta mexicano porque en él y sus reflexiones filosóficas ve los inicios del espíritu de la modernidad, tan remarcable en el siglo XVIII y continuada en el XIX a través del romanticismo.

²⁴⁰ Hay un fuerte debate que señala que al final de cuentas todo estilo se reduce a la noción de forma. Manuel Asensi (2003) ha desglosado el sentido estético del signo, advirtiendo que el trabajo estético del significante, por medio de los elementos fónicos, ya pone atención a una forma de representación del discurso. Por otro lado, el polo de la manipulación o representación de un significado también goza de un carácter “formado”, puesto que la red significante se manifiesta por medio de una forma precisa. Ante este dilema, Dámaso Alonso sale de la encrucijada al puntualizar que la forma no se limita al plano del significante o del significado, sino que esta misma cubre la totalidad del signo que representa la obra literaria. Entraríamos en un embrollo al esclarecer estas perspectivas que versan sobre el estilo, solo tómesese en cuenta que el análisis de lo sublime que se intenta demostrar en este apartado se aleja de los estudios formalista del estilo que pusieron catapultaron los teóricos rusos y, consecuentemente, los estructuralistas de la segunda mitad del siglo XX. Por tanto, el estudio del lirismo, en su veta sublime, es el desciframiento de la firma poética que constituye el contenido espiritual del autor.

y el tratamiento de un pensamiento trascendental que afirma la presencia del poeta en el mundo. No es agotamiento estético, es evolución espiritual y anímica, casi involuntaria y por tanto psicológica, que le ha propinado la maduración de un amplio ejercicio creativo con la palabra. Por eso lo sublime resulta una apuesta arriesgada, porque además de estar bajo posible sospecha de resultar falso por su discurso metafísico poco habitual para la época, también va a contracorriente de lo escrito en Latinoamérica a finales del siglo XX que postulaba con buenos creces la subversión de obras canónicas y la experimentación formal²⁴¹.

Cabe recordar que todo el núcleo de la literatura paciana se concentra en atestiguar qué dicen los poemas, y llegado hasta este momento es que podemos encontrar la respuesta en uno de los libros fundamentales de este espacio tetradimensional, como *Los hijos del limo*, gracias a que el poeta va asimilando en él las lecciones de lo sublime y aquella interiorización exhaustiva de pensamiento:

La poesía no quiere saber qué hay al fin del camino; concibe el texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes –las distintas corrientes verbales y semánticas– al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse producen momentáneas configuraciones. La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. (Paz, 1974, p. 134)

Por eso, Octavio Paz constituye uno de los ejemplos de aquellos poetas que no se encorsetó con el disfraz de un mismo estilo. Más bien, el estilo en Paz son “momentáneas

²⁴¹ En “Treinta años de poesía en México: 1980-2010: dos acercamientos, múltiples preguntas”, Israel Ramírez (2015) identifica las tendencias estéticas de aquellas generaciones de escritores que publican por aquel momento, como Elsa Cross, David Huerta, Jorge Esquinca, Coral Bracho, entre otros, dueños de un registro que se orienta hacia la creación y recreación de personajes y máscaras, a la poesía narrativa y del lenguaje y la invocación de la palabra como búsqueda en el poema. Todas esas propuestas resultan diferentes a lo que Octavio Paz escribe y reflexiona en su última parte como autor. Tendrían que pasar un par de años para que sus ideas se asienten en el panorama artístico mexicano, y por fin veamos que el lirismo con vestigios de sublimidad al que alude el mexicano fue un modelo adoptado también en la obra de Verónica Volkow, José Joaquín Blanco, Marco Antonio Campos, Margarito Cuéllar, Rafael Vargas, Efraín Bartolomé, por nombrar algunos poetas que amplifican la tradición poética mexicana a finales de siglo.

configuraciones e intuiciones” que el ritmo de toda una vida de escritura va encarnando en el cuerpo de su poesía²⁴².

5.2.1 *Lo sublime terrorífico. La conciencia de la muerte*

Lo sublime proviene de nuestra falta de capacidad para aprehender una idea que nos rebasa racionalmente y que, al mismo tiempo, constituye para nosotros una ley. De esta doble naturaleza anímica proviene lo sublime terrorífico, que no es más que un efecto que nos produce agrado enlazado a una sensación de terror. Agrado porque por medio de la imaginación nos acercamos al sentido del objeto inaprensible racionalmente, por tanto, constituye un triunfo de la experiencia humana; terror porque apela a una ley severa que actúa sobre la naturaleza de todo individuo, como si representara la vieja sentencia griega *deus ex machina*. Es decir, un auténtico efecto bisagra: atracción y repulsión vehemente.

De esta forma, Kant (2011) pensaba que este tipo de sublimidad, de cierta manera, estaba relacionada con aquellos fenómenos que no representan forma alguna, y cuya grandeza rebasa cualquier aspecto de contención racional de nuestros sentidos. Lo sublime

²⁴² Tómease en cuenta que el estudio del estilo que realizamos es sumamente particular. Habrá otros escritores que no caminen bajo la misma línea que aquí se ha trazado, puesto que además de que cada escritor tiene su propia experiencia de vida, el estudio del estilo no puede ser un método frío, rígido o totalmente definitivo. Al contrario, sujetándonos a las ideas de Dámaso Alonso, se piensa que calcular el estilo de un poeta no es advertir un método o estructura fija, sino que representa una posibilidad para explicar el carácter sistemático de un camino artístico particular lleno de intuiciones, experiencias y apropiaciones. Por lo tanto, no podríamos advertir que escritores contemporáneos a Octavio Paz, de la talla de Neruda, Lezama Lima o Vallejo, por ejemplo, cumplan con las mismas características estéticas. Se trata, pues, de dinámicas de estilo diferentes. Habría que realizar estudios en paralelos con otros autores, con tal de saber si algunas de las sentencias que hemos vaciado hasta aquí se cumplen en aquellos escritores también. Por último, cabe mencionar que el análisis del estilo está inserto en las ciencias del espíritu que pensaba Dilthey, por tanto, sería un rotundo error tratar de medir y establecer dogmáticamente todas sus repercusiones, puesto que ello no es lo que pretende la ciencia literaria; de hacerlo, caeríamos casi en observar a la literatura como una especie de objeto o mercancía, al alcance del capital moderno y sus figuraciones. De esta circunstancia se habló en el primer capítulo de esta investigación y se ahondará en el apartado de las conclusiones.

terrorífico es lo excepcionalmente monstruoso²⁴³, y por esta cualidad de magnitud desbordante ocasiona una disposición del espíritu al tratar de contenerlo mediante alguna comparación o juicio reflexivo. De ahí su poder de atracción, tal como si en la capacidad de darle sentido a algo que pareciera ilimitado se experimente una especie de gozo o placer singular al intentar alcanzarlo. Por ejemplo, lo sublime terrorífico está contenido en aquellas ideas abstractas e insondables en las que el sujeto puede ser capaz de referirse a estas por medio de un lenguaje peculiar, como la melancolía, el miedo, la eternidad, la pesadumbre, la tristeza, la finitud. Centrémonos en estas últimas tres como un aspecto de lo sublime terrorífico en la obra de Octavio Paz.

Definitivamente, una de las claves esenciales de los últimos poemas de su obra es la conciencia de la muerte (Ulacia, 1999). Esta yace como un signo indeleble en *Pasado en claro* con la remembranza de algunos familiares ya fallecidos, cruza *Vuelta* con su alusión a la caída como un retorno al origen primigenio y aterriza en algunos poemas de *Árbol adentro* mediante una auténtica apología del presentimiento de la muerte. Esta especie de intuición constituye uno de los ejercicios de autorreflexión con más peso dentro de sus convicciones tanto ideológicas como artísticas. Veamos de qué manera podemos darle sentido a estas desde el lirismo del estilo sublime terrorífico.

Pasado en claro está en la misma línea de tensión poética que “Ante un cadáver” de Manuel Acuña, “Muerte sin fin” de Gorostiza, *Muerte de cielo azul* de Ortiz de Montellano, *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia o “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” de Jaime

²⁴³ Nos referimos a la acepción de monstruoso respecto a lo ilimitado o lo que no puede ser calculado por el filtro de los sentidos: “cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea” (RAE, 2020, párr. 3). Kant se refiere a lo monstruoso también bajo estos términos: “lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo *la ilimitación*” (1876, p. 120).

Sabines. Escrito en 1974, representa el poema más confidencial de Octavio Paz, puesto que a pesar de haber mencionado extractos biográficos en poemas anteriores²⁴⁴, no hay un tratamiento tan absolutamente personal como en este libro. *Pasado en claro* es una especie de viaje mental o anagnórisis que rememora principalmente cuadros familiares del poeta de Mixcoac, por los cuales va meditando el sentido integral de la muerte. Dentro de esas ráfagas retrospectivas donde un sujeto ético deambula en un “estar tercero”, aparece la faz abstracta de la muerte:

La muerte es madre de las formas...
 El sonido, bastón de ciego del sentido:
 escribo *muerte* y vivo en ella
 por un instante. Habito su sonido:
 es un cubo neumático de vidrio,
 vibra sobre esta página,
 desaparece entre sus ecos. (Paz, 1975, p. 33)

La muerte, como entidad abstracta y metafísica, es carente de toda forma, pero en estos versos Octavio Paz la transfigura como un receptáculo global de todas las formas. Los puntos suspensivos expanden aún más el carácter de aquella totalidad imposible de enunciar plenamente, como si se tratase de una progresión infinita de formas. Kant considera que esta especie de sublimidad intenta estimar la magnitud de un concepto que está fuera del alcance de nuestros sentidos, a través de una “progresión imaginativa”. Esta disposición del espíritu la nombra “comprensión de la pluralidad”, definiéndola del siguiente modo:

[...] la aprehensión no puede extenderse más que de un modo progresivo (no de una manera comprensiva), según un principio de presión dado [...] La naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de su infinito, lo que nunca puede ocurrir más que por su defecto, y como consecuencia de un gran

²⁴⁴ En “Piedra de sol” daba algunos atisbos de circunstancias personales pero de forma tenue, pues su apuesta poética iba acorde a la importancia del encadenamiento sucesivo de metáforas con el amplio dominio del ritmo que le otorgaba el endecasílabo. De igual manera, vuelve tras el recurso de la memoria autobiográfica en algunos poemas de *Ladera este*, especialmente en “Intermitencias del Oeste (2)”, en el cual, al calor de una charla con su abuelo y padre, se pregunta el poeta por la importancia de su historia: “Yo me quedo callado: ¿de quién podía hablar?” (Paz, 2003, p. 66).

esfuerzo de la imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto. (1876, pp. 137-138)

Una posible estimación lógica de la muerte se extiende sin obstáculo, y aquello carente de forma y atributos es un todo que engloba la idea de lo terrorífico por lo ilimitado, pues como advierte también Kant: “un *todo* revela una facultad del espíritu que excede toda medida sensible” (1876, p. 136). Dentro de esta forma sin límites racionales, la muerte se inscribe desde el carácter lingüístico, ya que para reconocer la faceta esencial de la misma muerte el poeta se desprende del mundo sensorial, particularmente de los sentidos del oído y vista: “El sonido, bastón de ciego del sentido”. Esta dislocación de sentidos que provoca el efecto de lo sublime terrorífico también era apreciada por Longino, quien al repasar poemas de Safo interroga así a uno de sus pupilos:

¿No admiras cómo reúne en un instante el alma, el cuerpo, los oídos, la lengua, la vista, el color, como si todas esas cosas fueran ajenas a ella y estuvieran dispersas, y siente al mismo tiempo, en marcado contraste, frío y calor, y pierde el sentido y lo recupera, pues está espantada o a punto de morir, de modo que no describe una pasión aislada, sino un vórtice de ellas? (2014, p. 29)

Pareciera que la anterior imagen paciana termina en un reflejo surrealista, por donde la muerte solo reproduce la vibración de su eco y después desaparece. Cabe recordar que la meditación sobre la muerte en Octavio Paz tiene un inicio singular desde *El laberinto de la soledad* en 1950. Justamente en aquella crítica al sentido de pertenencia del mexicano, Paz menciona que la muerte es una palabra que no se pronuncia porque al hacerlo nos quema los labios. Por tanto, pareciera que la única manera de enfrentarla es intuirarla y reflejarla mediante el ejercicio del nuevo lirismo, porque por medio de vocablos precisos y adyacentes a la misma palabra la imaginación la recrea, la palpa con la vista: “de ahí que los placeres de la imaginación o la fantasía sean aquellos que se originan de los objetos visibles [...] evocados por las ideas en nuestras mentes ante pinturas, estatuas, descripciones” (Addison, 2004, p.

411). Entonces, el poema revela el sentido de la realidad invisible, ilimitada y monstruosa de la muerte a raíz de unos cuantos signos trazados que conforman la palabra “muerte”: “Frente a ella nuestra vida se dibuja y se inmoviliza” (Paz, 1992, p. 98). Con esto, nombrar lo desconocido produce asombro y perplejidad: sublimidad. Es el goce del estilo sublime terrorífico al que se refiere la teoría de Kant.

El rostro de la muerte vuelve tras de sí en *Vuelta*, con un hermetismo más apabullante. En el extenso “Nocturno de San Ildefonso”, el dislocamiento de sentidos y la aventura espiritual por la intuición de la muerte, de nueva cuenta, nos hace recordar el tratamiento de la caída metafísica de algunos poemas de Francisco de Quevedo²⁴⁵. Un tono decantado de angustia, lento y en ocasiones urgente, es el escenario preciso para que un aparente suicida adquiriera una postura meditativa honda en torno a la muerte:

La noche está a punto de desbordarse.
Clarea.
El horizonte se ha vuelto acuático.
Despeñarse
desde la altura de esta hora:
¿morir
será caer o subir,
una sensación o una cesación? (Paz, 1976, p. 83)

El drama que provoca la muerte es examinado íntimamente por la razón con esa última interrogante dialéctica de súbito: puede ser caída o elevación, tal como si se tratase de un espíritu barroco que invierte el sentido de la muerte o la caída a una forma de ascensión

²⁴⁵ La lectura de Quevedo que hace Octavio Paz empieza tempranamente en la biblioteca de su abuelo. En el ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” Paz ha recordado parte de las primeras enseñanzas literarias que le inculcaron los versos del español. Entre ellas, se refiere a la caída metafísica como si se tratase de un sentido poético y a la vez religioso: “La caída es inseparable de la libertad y la gracia, del mal y el tiempo, del haber nacido y el tener que morir” (Paz, 1997, p. 126). ¿No es esto una huella más del lirismo crítico al que antes nos referíamos? Jean-Michel Maulpoix tiene coincidencias bastante cercanas a esta veta paciana, ya que retomando a Rimbaud señala que: “Tal podría ser el horizonte del trayecto lírico. ¡Un rodeo que aproxima, una mentira que reenvía a la verdad, un vuelo que nos arroja al suelo, eso es posiblemente el lirismo! [...] Soy devuelto al suelo con el deber de buscar la áspera realidad que hay que abrazar” (Maulpoix, 2015c, párr. 7).

espiritual. Una sensación de estremecimiento y duda emerge porque la noche es el plano ideal melancólico para que surta efecto esta reflexión de lo sublime terrorífico, pues como Kant considera:

La silenciosa paz de una noche estival, cuando la luz titilante de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se divisa en el horizonte despertará gradualmente, en los espíritus que posean el sentido de lo sublime, altos sentimientos de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. (2011, p. 5)

Lo sublime tensa fuertemente las facultades del alma porque al final del poema el horror sobrecoge e imprime una auténtica sensación de peligro. No se gana en decoro, pero sí en dramatismo:

Cierro los ojos
 oigo en mi cráneo
 los pasos de mi sangre,
 oigo
 pasar el tiempo por mis sienes. (Paz, 1976, p. 83)

La hondura de pensamiento está cargada de tiempo. Con tal de aprehender la realidad de la muerte en un instante, el entendimiento se fía una vez más de la lucidez de los sentidos como principio de reconocimiento, puesto que la muerte no es más que un reflejo de la vida y su trascendencia: “vida y muerte carecen de autonomía; son las dos caras en una misma realidad. Toda su significación proviene de otros valores que las rigen. Son referencias a realidades invisibles” (Paz, 1992, p. 51). Al final de cuentas, vida y muerte son las caras de una misma moneda o un mismo camino del aquí y ahora.

En *Árbol adentro* quizá esté el testimonio más importante que Octavio Paz meditó en relación con el presentimiento de la muerte. Cabe mencionar que este libro se escribe con un espacio de 11 años de diferencia con *Vuelta*²⁴⁶; al publicarse, Octavio Paz cuenta con 73

²⁴⁶ El tiempo más largo entre poemarios en la obra de Octavio Paz, antes de *Árbol adentro*, se había dado en la década de los cuarenta. Entre *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra* existen siete años de diferencia, y

años, una edad precisa para ver en retrospectiva y poner en orden todas las inquietudes que le ha propiciado el fenómeno poético. Sin duda, es el poemario más calculado de su obra porque sabe muy bien que puede ser el último de su quehacer literario. Por tanto, como comenta Anthony Stanton: “una obra concebida en la vejez se escribe necesariamente con la conciencia de la muerte” (2009, p. 128). De hecho, es tan fuerte la introspección que le propina el presentimiento de la mortalidad, que dedica la parte central del libro a descubrir las relaciones ocultas de esta experiencia humana²⁴⁷.

Ahora bien, la sección de *Árbol adentro* “Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)” está conformada por una serie de tres poemas: “Meditación”, “Rememoración” y “Deprecación”. Valdría la pena detenernos en el primero de ellos, pues contiene un exaltamiento de la muerte como si representase un despliegue espiritual en nosotros mismos. Al comienzo de este poema sigue la vieja fórmula ensayada de *Pasado en claro*: en un instante, dentro de una habitación, el tiempo se detiene y el poeta se echa andar en su “estar tercero”, fórmula que inauguró desde la escritura narrativa y confesional de *El mono gramático* y que sería fundamental para sus poemas de larga extensión:

La hora se vacía.
 Me cansa el libro y lo cierro.
 Miro, sin mirar, por la ventana.
 Me espían mis pensamientos.
 Pienso que no pienso.
 Alguien, al otro lado, abre una puerta.
 Tal vez, tras esa puerta,
 no hay otro lado. (Paz, 1987, p. 90)

ya sabemos las circunstancias de tanto tiempo de cavilación que le tomó a Paz configurar su primer y verdadero libro, como lo llegó a mencionar en entrevistas.

²⁴⁷ Anthony Stanton (2009) advierte que el tema de la mortalidad representó para Octavio Paz un magnetismo bastante fuerte al escribir *Árbol adentro*, pues incluso consideraba, previo a su publicación, mantener la sección de “Un sol más vivo” al final del poemario. Finalmente, decidió colocar esta sección como núcleo del libro y en la parte final exhibir los poemas de corte amoroso.

Aquel “Pienso que no pienso” tan barroco será un estribillo constante en todo el poema. En él hay reflejos de Descartes y la gnoseología que nos llevan a considerar que el recorrido del tema tendrá esa veta filosófica característica en poemas de largo aliento. No hay sentidos, hay pensamiento; el poema abunda de menciones constantes a este y sus formas en un Yo que se diluye. Al igual que en “Nocturno de San Ildefonso”, la duda vuelve a estar presente, no se sabe si la muerte es un entrar o salir hacia otro espacio u otra habitación. ¿Será un regreso? Solo se sabe que la muerte es una realidad *otra* inserta en el vacío de un instante. En un tono que nos hace recordar a la contemplación Zen, Paz intuye que:

Nunca sabemos
si entramos o salimos.
Yo, sin moverme,
también busco –no mi camino:
el rastro de los pasos
que por años diezmados me han traído
a este instante sin nombre, sin cara. (Paz, 1987, p. 91)

La longitud de los versos es entrecortada y, además, hay un uso peculiar del espacio como signo del movimiento del sujeto ético dentro del poema. Esta distorsión poética hace más dinámica la noción de la muerte como un momento de escisión profunda. Longino consideraba que este atropellamiento del discurso correspondía a la dualidad de lo sublime, goce y repulsión, ya que: “esa alocución entrecortada, pero pronunciada con prisa, es reflejo de una pena que le impide hablar y al mismo tiempo le impulsa hacerlo” (2014, p. 49). Por su parte, Zagajewski también advertirá esta característica de lo sublime al comentar que esto es producto de “una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística)” (2005, p. 44).

Por otro lado, Anthony Stanton (2009) ha llegado a considerar que dentro de toda la obra de Octavio Paz este poema es uno de los pocos que ostenta una clara inclinación religiosa, puesto que a la mitad de este se intensifica la figura de la muerte mediante una

mención femenina que podría considerarse santificable. El poema adquiere un ritmo casi litúrgico:

Presencia sin sombra,
 disipación de las presencias,
 Señora de las reticencias
 que dice todo cuando dice nada,
 Señora sin nombre, sin cara (Paz, 1987, p. 92)

No hay un destello religioso, sino místico y, por tanto, sagrado. Para cualquier avisado de los libros más populares por la década de los años ochenta, sin duda está *La Diosa Blanca* de Robert Graves. Quizá sea esta una clave cifrada dentro del poema, ya que la anterior estrofa es una alusión al rostro afable-terrible de la diosa mítica, patrona de los bardos y poetas antiguos:

La Diosa es una mujer bella y esbelta con nariz aguileña, rostro pálido como la muerte, labios rojos como bayas de serbal silvestre [...] En los relatos de fantasmas aparece con frecuencia con el nombre de la «Dama Blanca» y en las antiguas religiones, desde las Islas Británicas hasta el Cáucaso, como «La Diosa Blanca». No recuerdo ningún verdadero poeta, desde Homero en adelante, que, independientemente, no haya dejado constancia de su experiencia de ella. (Graves, 2014, p. 54)

La Diosa Blanca es uno de los símbolos más representativos de lo sublime, pues su presencia trae consigo una poderosa atracción por su belleza y, a la vez, terror por la energía mortal que lleva a sus espaldas: “la araña hembra o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte” (Graves, 2014, p. 54). En efecto, es sublime la imagen que logra Octavio Paz en “Meditación” pues invoca a esta Diosa y, por tanto, produce lo que Graves pensaba que es un poema electrizante o vehemente:

La razón por la cual los pelos se erizan, los ojos se humedecen, la garganta se contrae, la piel hormiguea y un escalofrío recorre la espina dorsal cuando escribe o se lee un verdadero poema es porque un verdadero poema es por necesidad una invocación a la Diosa Blanca [...] el antiguo terror del poder del terror y la lujuria. (2014, p. 54)

Zagajewski (2005) consideraba que estos desplazamientos entre la sensación de contemplar lo bello y, de inmediato, pasar a una zona melancólica o terrorífica era una de las características estéticas de lo sublime, pues al no poder darnos respuesta de lo bello nos resulta más fácil encontrar explicaciones a través del sufrimiento. Aunado a esto, este clima devocional concluye al estilo de Séneca: la filosofía es el arte del bien morir, pues, en un ejercicio de meditación profunda o anátesis, el poeta reconoce su muerte como parte integral de la vida. No la enfrenta, la acepta. El rostro de la muerte lleva su mismo rostro. La conciencia de la muerte es un regreso hacia él mismo, cumple un ciclo porque representa una vuelta al origen, y se cierra el poema:

Poco a poco, sin saber lo que hago,
la esculpo, escultura de aire.
Pero no la toco, pero no me habla.
Todavía no aprendo a ver,
en la cara del muerto, mi cara. (Paz, 1987, p. 93)

Tal como en *Pasado en claro*, la madre de todas las formas, ese complejo global de alusiones, imágenes y sensaciones que representa la muerte, logra que el poeta la reconozca como algo sagrado. Ante esto, Joseph Addison (2004) menciona que solo por mediación del artista es que algo que resulta aterrador o repulsivo, como la premonición de la muerte, puede transformarse o pensarse como algo placentero. No es una premeditación de la muerte de índole solemne, más bien es una afirmación espiritual y simultánea de la muerte en la vida, abrazo de los contrarios en el lirismo al fiel estilo sublime. En *El arco y la lira* Paz apuntará que:

[...] lo sagrado es el sentimiento original, del que se desprenden lo sublime y lo poético. Nada más difícil de probar. En toda experiencia de lo sagrado se da un elemento que no es temerario llamar “sublime”, en el sentido kantiano de la palabra. Y a la inversa: en lo sublime hay siempre un temblor, un malestar, un pasmo y ahogo, que delatan la presencia de lo desconocido e inconmensurable, rasgos del horror divino. (1956, p. 136)

La teoría de lo sublime no era ajena al programa estético del poeta, sino que conforma una disciplina de escritura que empezaba a calibrarse desde tiempo atrás. Necesitaba una amplitud de registro de escritura para que tomara forma en un poeta mucho más maduro y consciente de su ejercicio literario. Es obvio, bajo la piel de una poesía que ya no busca trascender a través de la innovación de la forma, los elementos estéticos del escritor apuestan todas sus intenciones a los temas trascendentales de una larga experiencia de vida, mediante un tratamiento meditativo y profundo que revela espacios significativos y espirituales.

Quizá por esta misma circunstancia es que *Árbol adentro* requirió un tiempo amplio de construcción, puesto que detrás de esa concentración de poemas hallamos la destilación de un pensamiento más consolidado. Tenía que haber pasado una vida de constante reflexión y ejercicio con la palabra para llegar a este estilo sublime, puesto que como Paz le comenta a Pere Gimferrer en 1985:

Siento que se ha centrado un periodo de mi actividad: desde ahora mi tema no será ya ideológico –dije lo que tenía que decir– sino poético: mi propia vida y mi propia muerte, Marie José, mis amigos, mis sueños y pesadillas, mis muertos y mis fantasmas, el lugar donde vivo, mi tiempo –el tiempo, los tiempos... Debo terminar el libro de poemas [...] Estoy en una pausa y tengo miedo: hay que volver a empezar. ¿Podré? (1999, p. 279)

5.2.2 *Lo noble en lo sublime. La experiencia del amor como reconversión espiritual y moral*

Las partes más serias de la poesía son aquellas en las que violentamente se imponen las pasiones del autor en la mente del lector (Addison, 2004). La categoría de *lo noble* como un aspecto trascendental de lo sublime refiere a la sensibilidad para transmitir una admiración silenciosa, capaz de provocar un principio de placer extremo en el receptor y, de forma continua, abrir un posicionamiento ético ante la realidad (Kant, 2011). Este principio de placer va dirigido exactamente a la acción de la mente del receptor que recibe el efecto

sublime. Por tanto, en su estudio de lo sublime, Addison lo ha llamado “placer del entendimiento” puesto que el receptor de lo noble, en su virtud de sublimidad, no se deleita con la imagen que ha generado el artista, sino en la destreza de la descripción para excitar dicha imagen en el entendimiento del receptor. De tal modo que, una vez asentada esta excitación mental, Kant subraya que el efectismo de lo noble sublime provoca en el receptor “meramente una admiración silenciosa”²⁴⁸ (Kant, 2011, p. 5).

Los poemas que se adecúan exactamente a esta división de lo sublime son aquellos recopilados en la sección “Árbol adentro” del poemario que registra el mismo nombre. En estos, Octavio Paz ha proyectado su entendimiento del amor desde el campo de la poesía, aunque seis años después lo haría definitivamente con *La llama doble* (1993). Quedémonos por lo mientras en los dos poemas extensos de esta sección, “La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto” y “Carta de creencia”, puesto que por su capacidad discursiva y su *tempo* versal es más fácil apreciar lo noble del estilo sublime presente en ellos, ya que como Kant menciona: “Un largo espacio de tiempo es sublime” (2011, p. 7).

“La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto” es un poema que raya en el nuevo lirismo o lirismo crítico, de largo aliento, conformado por 91 versículos, impreso en ellos un dinamismo de imágenes de gran lucidez, ya que constantemente intervienen arquetipos míticos que producen epifanías relevantes. Haroldo de Campos, desde la divulgación coloquial, llegó a mencionar en *Transblanco* (1994) que este poema solamente retrataba un pleito marital que había sostenido Octavio Paz con Marie José Paz. No obstante, lo

²⁴⁸ Esta especie de emoción o conmoción es bastante similar al choque de sensaciones que producía la recepción del arte en la antigua Grecia, eso a lo que se le llamaba *ékplexis*: generar el asombro. No obstante, lo noble del estilo sublime no solo provoca un disturbio interior (*pathos*) en el receptor, sino que después de esa alteración de los sentidos se transmite un posicionamiento ético al receptor, quien aprecia esa escena sublime. Por tanto, esta sublimidad es una elevación espiritual, ya que lo noble de la sublimidad trastoca a la vez la dimensión anímica y moral del receptor.

interesante es apreciar cómo la pareja de amantes va recorriendo algunos escenarios vertiginosamente por el desarrollo discursivo del mismo poema, hasta llegar a un punto de reconciliación en el que el ambiente se torna silencioso, pasmoso, estático y sublime.

Tal como si se tratase de una narración *in media res*, los primeros versos imprimen de repente una feroz batalla entre un gato y un perro. Por medio de una serie de mutaciones y reconversiones van asestándose daño mutuamente, hasta llegar a la aniquilación momentánea de uno de ellos²⁴⁹. Lo sobrecogedor del recorrido de estos versos está depositado en la presencia del simbolismo de las imágenes, al que nos remite de inmediato a la leyenda del bardo Taliesin, analizada por Robert Graves en *La Diosa Blanca*, quien por medio de una serie de metamorfosis va lidiando con la furia de la diosa celta Cerridwen.

Obsérvese de qué modo:

el gato cayó sobre el perro,
 el perro revolcó al gato,
 el gato le sacó un ojo al perro,
 el perro se volvió un ladrido de humo,
 el humo subió al cielo,
 el cielo se volvió tempestad,
 la tempestad bajó armada de rayos,
 el rayo incendió al gato montés,
 las cenizas del gato se esparcieron

²⁴⁹ El empleo de estos dos animales arquetípicos ha sido repasado en anteriores proyectos de investigación: “Analogía e ironía en ‘La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto’ de Octavio Paz: elementos culturales celtas en la poética paciana” y “El simbolismo del alfabeto arbóreo celta en *Árbol adentro*: Aproximación Hermenéutica a la poesía de Octavio Paz” (Vázquez, 2013; 2015). Básicamente, en la lucha que sostienen ambos personajes está inmerso todo un contexto histórico, al que Octavio Paz se sentía fuertemente atraído, particularmente con algunas lecturas realizadas en Cambridge, Inglaterra, a finales de los años sesenta, que relataban la conquista de la antigua Galia y el pueblo celta por el ejército romano. De este modo, el gato representa el ejército celta, mientras que el perro simboliza la ferocidad de los romanos encabezados por Julio César. Además, nótese el parecido del título del poema con aquel libro de campañas históricas escrito también por Julio César: *La Guerra de las Galias (Comentarii De Bello Galico)*. Todo este contexto seguramente fue influido también por André Breton, ya que en *Los hijos del limo* Paz sigue a su maestro: “para Breton los mitos de los celtas y la leyenda del Graal son testimonios de la *otra* tradición –la tradición que niega a Roma y que nunca fue enteramente cristiana–” (Paz, 1974, p. 177). Por último, hay un antecedente bastante explícito en la poesía de Paz donde incluye el misticismo de las antiguas leyendas de los bardos celtas. En *Pasado en claro* construye este rito de iniciación sagrada: “yo escribo porque el druida,/ bajo el rumor de sílabas del himno,/ encina bien plantada en una página,/ me dio el gajo de muérdago, el conjuro/ que hace brotar palabras de la peña” (Paz, 1975, p. 25).

entre las cuatro esquinas del universo (Paz, 1987, p. 145)

Si como apunta Haroldo de Campos que esto refleja una pelea marital, lo noble yace en cómo se resuelve el conflicto en su primer etapa. Tal como si se tratase del efecto terrible de lo sublime anteriormente descrito, una de las partes en lucha desaparece intempestivamente hasta volverse cenizas, al impacto terrible y fulminante de un rayo. Por ello, lo sublime no tiene que ver con un aspecto del juicio estético de lo bello, sino más bien en cómo se producen estos impactos de entendimiento que pueden dejar anonadados a quien los capte: “la emoción producida por lo sublime es más fuerte que la producida por lo bello [...] y no puede ser disfrutada por tanto tiempo” (Kant, 2011, p. 8). Es verdad, el efecto noble de lo sublime es bastante efímero, por ello el poeta vuelve a reconstruir otro momento de gran altura lírica para asestar un segundo golpe de estilo sublime. Los amantes ya corporeizados humanamente sostienen su lid:

me replegué hacia la cocina,
 rompí el cerco en el sótano,
 escapé por una alcantarilla,
 en el subsuelo hallé madrigueras,
 el insomnio encendió su bujía,
 su luz díscola iluminó mi noche,
 inspiraciones, conspiraciones, inmolaciones,
 con rabia verde, una llamita iracunda
 y el soplete de ¡me la pagarás! (Paz, 1987, pp. 146-147)

Existe un efecto sublime porque pareciera que la pasión desbordada genera temor y angustia. Esto excita toda la descripción. La pelea se sostiene sin tregua alguna por diferentes escenarios de lo que podría considerarse un hogar: cocina y sótano. El tono discursivo aumenta su poderío por el torbellino narrativo de acciones continuas y con el dominio de verbos transitivos en cascada. Pareciera que se trata del clímax de un cuento, pues este segundo momento sublime termina en pleno tono de angustia por lo que el amante puede

llegar a hacer en un arrebato de venganza, es por eso que su contraparte vigila todo momento hasta provocar un insomnio recalcitrante.

No obstante, el estilo sublime de lo noble no solo se ejerce por lo electrizante que resulta ser la imagen, sino porque en toda la escena nos comparamos con el sufrimiento, temor y rabia de los amantes y, al hacerlo, nos damos cuenta del valor de nuestra propia suerte. Por eso Kant advertía en *Crítica del juicio* (1876) que los instantes de sublimidad solo pueden ser apreciados por aquellos que estén en sincronía totalmente con lo sublime.

A diferencia de lo sublime terrorífico, lo noble no intenta causar placer estético a través de la aprehensión significativa de un elemento monstruoso o inmenso, sino más bien sus intenciones estéticas apuntan a provocar placer por medio de la violencia de las pasiones tatuadas en la mente del receptor. Después vendrá un momento de espasmo en el que de tan grande expectación se forja un grave silencio, un momento de completa calma o nulidad de sensaciones porque el escenario parece incierto. Se dirá que se trata de aquel “instante eterno” tan característico en Octavio Paz, pero más bien es aquello que Kant consideró como: “futura eternidad que inspira un suave horror y [aspira a] una admiración compleja” (2011, p. 7). El dominio de las pasiones trasciende en estas escenas cargadas de sublimidad.

La experiencia central del amor está depositada en los últimos versos del poema. El poeta rendido por la batalla exhaustiva se rinde ante el poder mágico de su amante, pues como si fuera un hechizo pronuncia algunas palabras y convierte en un eucalipto al poeta. El título del poema cobra sentido porque el final es un cuadro de fantasía al estilo celta: una dríada transformada en agua se rodea de elementos naturales en una especie de paraíso. El poeta queda absorto ante el espectáculo:

tú reías en mitad de la pieza,
 eras una columna de luz líquida,
Vuelve a ser eucalipto, dijiste,
 el viento mecía mi follaje,
 yo callaba y el viento hablaba,
 murmullo de palabras que eran hojas,
 verdes chisporroteos, lenguas de agua,
 tendida al pie del eucalipto
 tú eras la fuente que reía,
 vaivén de los ramajes sigilosos,
 eras tú, era la brisa que volvía. (Paz, 1987, p. 148)

Esta exploración del sentimiento amoroso, fraguado en una plena reconciliación de los amantes, fue dramatizado bajo el ritmo de los componentes de lo noble del estilo sublime, puesto que las reflexiones del autor en torno a este tema alcanzan altura y profundidad gracias al dominio final de las pasiones. Ese momento de suavidad y excelencia anímica del pensamiento lo advierte Kant del siguiente modo:

[el] sentimiento suave y noble, en tanto que se funda sobre el temor que sufre un alma limitada cuando, llena de un gran propósito, ve los peligros que debe vencer y tiene ante los ojos la difícil pero gran victoria de superarse a sí misma. (2011, p. 18)

Por otro lado, sopesamos que una ampliación mucho más reflexiva sobre el amor está inmersa en “Carta de creencia”. Octavio Paz consideraba a este poema como un auténtico testamento de su poesía, con el cual quiso ser recordado para la posteridad. Quizá sea cierto, pero lo importante es que en él hay una complejísima meditación sobre el amor, como no había sido tratada por otros autores de nuestra tradición.

Edmund Burke (2014), en sus nociones para diferenciar lo bello de lo sublime, señala que lo sublime es el producto de una pasión vinculada con el dolor, o de manera más exacta, con la remoción del dolor, fenómeno al que llama “deleite”. Este deleite se gesta a raíz de lo que representa una amenaza para el sujeto. De esta forma, en la idea dolorosa que se despierta en la mente del individuo es que lo noble de lo sublime puede causar una conmoción extrema, puesto que en esta especie de estupefacción se alcanza el límite del silencio y la reconversión

ética, elementos esenciales para la teoría de lo noble sublime de Kant. Lo interesante es apreciar cómo a través de un discurso lírico, con fondo amoroso implícito en “Carta de creencia”, es que se gesta esta peculiaridad de lo sublime, en el entendido que por el tratamiento del tema subyace la idea de lo bello y no de lo doloroso. Apreciemos unos cuantos versos:

amar es dos,
 siempre dos,
 abrazo y pelea,
 dos es querer ser uno mismo
 y ser el otro, la otra;
 dos no reposa,
 no está completo nunca,
 gira
 en torno a su sombra,
 busca
 lo que perdimos al nacer;
 la cicatriz se abre:
 fuente de visiones;
 dos: arco sobre el vacío. (Paz, 1987, p. 170)

Como si se tratase de aquella veta literaria inaugurada por Catulo, el tratamiento del sentimiento amoroso es una meditación que raya en la angustia: *odi et amo*. El poeta trata de enmarcar su discurso no desde lo bello, sino todo lo contrario, desde el sostén de lo lacerante. El dolor por sentirse incompleto es lo que somete al sujeto a ir en pos de esa aprehensión amorosa: “dos es querer ser uno mismo”. Esta sensación de angustia origina una especie de sublimidad, pues como apunta Burke: “nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que nos somete” (2014, p. 84). Para Paz, lo que nos somete no es el cuerpo sino esa idea sublime, sensual y deliciosa de sentirse sometido, en ello radica todos nuestros instintos que nos lanzan hacia el amor y sus desencantos, como si se tratase de todo un arte de vivir entre el placer y el desencanto:

El arte de amar

¿es arte de morir?
 Amar
 es morir y revivir y remorir:
 es la vivacidad.
 Te quiero
 porque yo soy mortal y tú lo eres.
 El placer hiera,
 la herida florece. (Paz, 1987, p. 171)

El último verso bien podría adjudicarse a la antigua poesía prehispánica, no obstante, se trata de un juego de oposiciones, ideas que se mueven impredeciblemente y de forma confusa, tal como si de un momento a otro pasáramos de la agitación a la angustia y, finalmente, a la belleza o el asombro: “la herida florece”. Kant refiere este último momento de pasividad en el que todo confluye: “su bienestar será, más bien que alegría, una satisfacción tranquila. Es constante. Esto lo hace someter a principios sus sentimientos” (2011, p. 19). Ese juego de ventura y desdicha es una de las pasiones más fuertes de la experiencia humana, según Edmund Burke. Sin embargo, lo noble del estilo sublime no solo está depositado en este choque de sensaciones opuestas, sino en la dimensión espiritual-moral que esta especie de lo sublime pueda tener en el imaginario del poeta. Es a esto lo que se considera someter a principios nuestra sensibilidad. Obsérvese de qué modo lo efectúa Paz en el poema:

La pareja

es pareja porque no tiene Edén.
 Somos los expulsados del Jardín,
 estamos condenados a inventarlo
 y cultivar sus flores delirantes,
 joyas vivas que cortamos
 para adornar un cuello.

Estamos condenados

a dejar el Jardín:
 delante de nosotros
 está el mundo. (Paz, 1987, p. 173)

Aceptamos esta condición punzante y triste del amor como una condena: “cada pareja sufre la nostalgia de paraíso” (Paz, 1993, p. 219). En la capacidad de aquiescencia de esta terrible ley de la experiencia humana, hay una segunda instancia de lo noble sublime. Por lógica, el sujeto huye de lo que le causa horror, desagrado o tribulación, sin embargo, en esta escena sublime los amantes aceptan con dignidad su desdicha, ya que la experiencia central del amor arrastra tras de sí una especie de fatalidad imposible de esquivar: “somos los expulsados del jardín”, “estamos condenados a dejar el jardín”. Daniel Omar Scheck, en su repaso de lo sublime desde el aspecto ético, advierte que hay una dimensión moral que caracteriza lo noble de la sublimidad:

El desacuerdo, el disgusto, la sensación negativa y displacentera, obligan al sujeto, en primer lugar, a resistir la tentación de simplemente huir de aquello que le desagrada y atemoriza; y, en segunda instancia, a transformar esa conmoción en fuente de una nueva afinidad. Un acuerdo que trasciende lo meramente estético, aunque lo implica, entre la dimensión sensible y la dimensión espiritual del sentimiento. (2013, p. 29)

Entonces, existe una reconversión anímica y ética del sujeto. Ese es el culmen de esta categoría de lo sublime: aceptar lo desagradable como parte de la experiencia humana trascendental. A diferencia del anterior tipo de sublimidad, lo noble no intenta medir la dimensión de lo infinito, sino aceptar nuestra limitación humana para calcular o comprender todo el peso de esa ley o destino sobre nosotros. El sujeto se ve obligado a aceptar su condición y naturaleza humana en el mundo, puesto que trata de:

buscar un acuerdo más elevado, entre lo sensible y lo racional, entre lo dado y lo propio, entre lo físico y lo espiritual. El rayo del que hablaba Longino, no sólo ilumina el objeto que provoca lo sublime, las limitaciones de nuestras facultades, y la propia posición frente al mundo y sus circunstancias; sino también nuestra dignidad y superioridad sobre aquello que nos amenaza y nos paraliza. (Scheck, 2013, p. 29)

Esta reconversión moral está descrita con sublimidad por parte de Octavio Paz. Precisamente en la “Coda” del poema luce la capacidad que tenemos de resistir, aceptar y sobreponernos al impulso amoroso, pues como Kant advierte “El dominio de las pasiones en

nombre de principios es *sublime*” (2011, p. 12). Veamos de qué modo quedó enmarcado esto en una de las estrofas más significativas de la poesía de Paz:

Tal vez amar es aprender
 a caminar por este mundo.
 aprender a quedarnos quietos
 como el tilo y la encina de la fábula.
 Aprender a mirar.
 Tu mirada es sembradora.
 Plantó un árbol.
 Yo hablo
 porque tú meces los follajes. (Paz, 1987, pp. 173-174)

Pocos años después, Octavio Paz volverá al mismo tema ético presente en su meditación del amor. Si Roland Barthes en los años setenta ya había problematizado el discurso sobre el amor, advirtiendo que estábamos en un mundo desgarrado por el progreso en donde el sentimiento amoroso no tenía cabida y, en su lugar, se hablaba ya de “fragmentos de un discurso amoroso”, en la poesía de Paz pareciera que hay una esperanza para salvar al amor. Preocupado por el desenfreno del libertinaje sexual, el poeta mexicano considera que la conciencia amorosa es una salida a muchos de los conflictos que nos aquejan humanamente, como las enfermedades de transmisión sexual, tan comentadas en los años ochenta y noventa:

En verdad, fuera de la moral religiosa, que no es aceptable para muchos, el amor es el mejor defensor contra el *sida*, es decir, en contra de la promiscuidad. No es un remedio físico, no es una vacuna: es un paradigma, un ideal de la vida fundado en la libertad y en la entrega [...] Para recobrar la fuerza espiritual debemos antes recobrar la humildad. (Paz, 1993, p. 163)

Reflexiones bastante cercanas a *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, en donde Paz pondera la fraternidad como el valor central de la reconversión de la inmoralidad y el despotismo que aquejan a la modernidad. Sin duda, su visión ética en defensa de la vida, la libertad, la moral y el amor, lo acompañaría al final de su trayecto poético. Especialmente, en cuanto a la meditación reflexiva del amor, Enrico Mario Santí (2016) la ha considerado

como piedra angular en el proyecto poético del mexicano. Por su parte, Fabienne Bradu (2015) indica que la disertación ensayística sobre el discurso amoroso en Octavio Paz supera en algunas páginas hasta a su misma poesía. Quizá sea cierto. Lo que parece indudable es que tuvo que haber pasado una amplia maduración espiritual y artística para que, al final de su obra, nos dejará un testamento reflexivo y lírico tan sublime como “Carta de creencia”.

5.2.3 *Lo sublime magnífico. La batalla con el lenguaje cargada de tiempo*

¿El poema es un objeto estético que está más allá del lenguaje o el lenguaje trasciende al poema y todo lo que toca en cuanto a que es un complejo sistema de signos y sentido? En sus reflexiones sobre lo sublime, Adam Zagajewski aprecia que hay un cierto tipo de belleza impactante y desconocida la cual es imposible de nombrar, y precisamente por eso se necesita recurrir a una especie de lenguaje metafísico para tan siquiera recordarla, sabiendo de antemano que la poesía solo es un espejo vano de aquella sensación tremebunda que violenta la particular visión de mundo: “hay en esos momentos algo incomprensible, penetrante, «lujoso» y, al mismo tiempo, absolutamente fundamental” (Zagajewski, 2005, p. 45).

Precisamente, la última categoría kantiana de lo sublime es “lo magnífico”. A diferencia de las otras dos tipificaciones del campo teórico kantiano, lo magnífico encuadra “una belleza que se extiende sobre un plano sublime” (Kant, 2011, p. 5). Por tanto, esta sublimidad no representa algo infinito e imposible de aprehender, así como tampoco aquello que trastoca nuestros valores y moldea una nueva actitud ética en nosotros. Más bien esta especie de lo sublime requiere de un entendimiento más vasto que los anteriores, pues en ella

se imbrican tanto la idea de lo bello como lo sublime simultáneamente, categorías estéticas que para muchos teóricos son drásticamente opuestas²⁵⁰.

Entendiendo que lo sublime en el lirismo siempre trae consigo el tratamiento de experiencias humanas sin límites, el nuevo plano sublime que reclama Kant desde lo magnífico persigue una magnitud mucho más amplia que cualquier otra idea pudiera tener. Por ello, el filósofo alemán considera en *Crítica del juicio* que el tema que abarca esta sublimidad es de “una inmensa bóveda que lo abraza todo; y sólo a condición de esto podemos atribuirle la sublimidad” (Kant, 1876, p. 163).

Lo magnífico no solicita de nuestro entendimiento para atribuir a algo monstruoso o enorme el epíteto del Todo o de la Unidad, como en lo sublime terrorífico, sino que en la naturaleza de lo magnífico estas tipificaciones están entendidas en el objeto: no hace falta mencionarlas. Más bien, lo magnífico descansa únicamente en aquellas ideas que producen el goce de nuestros sentidos e, instantáneamente, de forma catártica “despiertan en el espíritu [una] discordancia que hallamos entre ellas y las cosas sensibles” (Kant, 1876, p. 122), tal como si fuera un corto circuito del ánimo, a la vieja fórmula de lo sublime a la que alude Longino: un rayo que “todo pulveriza con su energía, velocidad, fuerza y vehemencia de su discurso” (2014, p. 33).

Con todo ello, podríamos aclarar que un elemento estético inviste lo magnífico, desde el plano sublime, a partir de que funde la satisfacción de nuestros sentidos (lo bello) a una

²⁵⁰ Con respecto a la imbricación de sentido (lo bello) y razón (lo sublime), para el discurso filosófico hay una brecha amplia entre estas dos instancias. Mientras que lo bello refiere a algo que nos atrae y produce un deleite positivo y poco vigoroso (Longino, 2014), lo sublime se fundamenta en una alteración total de lo bello (Kant, 1876). La gran problemática de la conjunción de estas dos categorías radica en que lo sublime trasciende las fronteras del gusto, estipulando que aquello realmente desagradable y antiestético causa no solo beneplácito sino estremecimiento. En suma, lo sublime aventaja a lo bello, ya que las sensaciones asociadas con el temor y peligro se convierten en encantos dignos de atracción, elemento que es completamente vedado para lo bello, puesto que la belleza no admite ningún rastro de fealdad para provocar deleite en el sujeto (Scheck, 2013).

especie de estupor mental (lo sublime). De este modo, lo magnífico ejerce violencia sobre nuestra sensibilidad a partir de potencializar, por medio de la imaginación y nuestros sentidos, las formas bellas del objeto en cuestión, puesto que como considera Kant:

Lo *bello* exige, por el contrario, cierta *cualidad* del objeto; la representación que se puede también hacer inteligible y reducir a conceptos [...] y que cultiva el espíritu llamando su atención sobre la finalidad que se manifiesta en el sentimiento del placer. Lo sublime consiste únicamente en la *relación* conforme a la cual juzgamos lo sensible en la representación de la naturaleza, como propia de cierto uso suprasensible y además posible. (1876, pp. 157-158).

Lo magnífico sublime es una especie de máxima ascensión estética: suprasensibilidad. Por ello es la última categoría que desarrolló Kant, porque constituye la ampliación de un campo estético como ningún otro tratadista lo había considerado. En pocas palabras, el gran acierto de toda esta mirada kantiana es la resolución de aquella tensión que se teje entre lo bello y lo sublime, a través del mismo plano expresivo. Veamos de qué modo se logra percibir esto en el nuevo lirismo que acopla Octavio Paz.

Al parecer, el elemento temático que podemos traer a colación, con respecto a esta nueva categoría sublime, es la emergencia del lenguaje como una forma de conocimiento ontológico desde el discurso poético. Ya desde *El arco y la lira* hay una idea nítida de lo que implica esta meditación de hondo calibre: “el lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto [...] el estudio del lenguaje, en este sentido, es una de las partes de una ciencia²⁵¹ total del hombre” (Paz, 1956, p. 31). Es decir, el lenguaje es todo lo que pudiera abarcar nuestra comprensión racional y entendimiento humano, puesto que no se constituye en un simple objeto, sino en toda una idea capaz de construir una ciencia humana. Es el tema

²⁵¹ Es evidente que Octavio Paz se refiere al lenguaje como una ciencia humana en *El arco y la lira*, puesto que el embate de los estudios de la lingüística, iniciados por Saussure y continuados por el formalismo ruso, golpean con fuerza las academias de todo el mundo por aquella época. No dudáramos en pensar la influencia de los estudios tanto poéticos como lingüísticos de Roman Jakobson en aquella cita, ya que abunda su nombre en diferentes momentos ensayísticos de Paz.

de temas en la obra paciana. Seguramente, ante tal importancia respecto al lenguaje, Paz le haya dedicado todo un apartado en aquella poética de su ciclo más original.

Ahora bien, es en *Pasado en claro* donde Octavio Paz interna el despertar de la conciencia del lenguaje. En una auténtica dosis de escepticismo, este elemento es transfigurado como una presencia incorpórea ajena al sujeto que transita en el poema:

Me alejo de mí mismo,
 sigo los titubeos de esta frase,
 senda de piedras y de cabras.
 Relumbran las palabras en la sombra.
 Y la negra marea de las sílabas
 cubre el papel y entierra
 sus raíces de tinta
 en el subsuelo del lenguaje.

[...]

bifurcación del pensamiento
 entre lo presentido y lo sentido
 Ni allá ni aquí: por esa linde
 de duda, transitada
 sólo por espejos y vislumbres,
 donde el lenguaje se desdice,
 voy al encuentro de mí mismo. (Paz, 1975, pp. 10-11)

No hay estupor, hay entendimiento y control del discurso: intento por comprender que el lenguaje es un cruce entre sentido y pensamiento. El campo de los metasemas rige las imágenes que tensan suavemente sus líneas de fuerza, pero sin llegar a ese *shock* que produce lo sublime²⁵². El decoro sostiene toda la idea del lenguaje. Sin una forma sistemática de lo que representa lo magnífico sublime, el poeta trabaja solo desde la frontera de lo bello,

²⁵² Anteriormente, habíamos advertido que lo fundamental en este último cuadrante de estilo paciano era el plano del significado al que alude esta especie de nuevo lirismo. Esto no quiere decir que no se atiende el concepto de forma desde el plano de los significantes del poema, sino que lo que realmente magnetiza lo sublime será el fondo y trasunto del poema y no el campo de los metataxas. Asimismo, cabe recordar que en el análisis de los primeros tres cuadrantes del estilo se enfatizó los aportes del formalismo a fondo para desentrañar datos del estilo, por medio de los elementos que nos regalaba la neoretórica y, esencialmente, la lingüística del siglo XX.

pues al parecer únicamente queda aludido el lenguaje desde su superficie: frases, palabras, sílabas, tinta. De esta forma, el lenguaje en su representación aparentemente tangible a nuestros sentidos es “como una operación que se expande sobre sus propios términos” (Oviedo comentado en Enrico Mario Santí, 2009, p. 407).

La misma formulación poética se da en *Vuelta*. En un primer momento, el lenguaje necesita pasar por el matiz de los sentidos para ser comprendido cabalmente. No obstante, en su intento fallido por hacerlo aprehensible a nuestro entendimiento, recurre a lo simbólico como posibilidad de llegar a lo supra-sensible que se refería Kant:

Sílabas:

maduran en las frentes,
florece en las bocas.

Sus raíces
beben noche, comen luz.

Lenguajes:
árboles incandescentes de follajes de lluvias. (Paz, 1976, p. 11)

Ante la imposibilidad del tratamiento del lenguaje por medio de lo sensitivo, el poeta recurre a uno de sus símbolos preferidos y constantes en su poesía, el árbol. Este está presente desde su primer poema de largo aliento, *Raíz del hombre* (1937), hasta sus últimos versos en *Árbol adentro*. Sin resultar exagerados, el árbol es el símbolo más potente del estilo de su poesía. A partir de este, el poeta va desplegando un espacio de revelación que dará sentido a lo relativo que resulta aprehender el lenguaje por medio de lo bello. Ya en *Árbol adentro* propone una exégesis de este arquetipo trascendental, gracias a un par de versos fugaces pero hondos y reflexivos. Valga la pena presentar el poema en su totalidad para efectos argumentativos:

Creció en mi frente un árbol.
 Creció hacia adentro.
 Sus raíces son venas,
 nervios sus ramas,
 sus confusos follajes pensamientos.
 Tus miradas lo encienden
 y sus frutos de sombras
 son naranjas de sangre,
 son granadas de lumbre.

Amanece

en la noche del cuerpo.
 Allá dentro, en mi frente,
 el árbol habla.

Acércate, ¿lo oyes? (Paz, 1987, p. 137)

Se trata de uno de los poemas más representativos de su obra porque rápidamente en un par de versos pone marcha un entramado de contradicciones dialécticas, reflejando una especie de silogismo aristotélico: tesis, antítesis y síntesis²⁵³. El poeta se antropomorfiza en árbol para aprehender lo arcano de aquello que ha llamado en otro momento *la otredad*. Es un salto dentro de sí hacia “la otra orilla” de la realidad, para hacer suya la inminencia de lo monstruoso y absoluto: negar el cuerpo, aceptar la condena del lenguaje. Erigido ya en un árbol del conocimiento, fuera del límite de los sentidos y en la piel del entendimiento, se torna en un surtidor de palabras y cristaliza su última imagen en un acto de complicidad con los otros: “Acércate, ¿lo oyes?”. Tenía que escoger un símbolo tan vasto como el árbol²⁵⁴ para detallar una profunda meditación reflexiva del lenguaje original, la otra voz que habita dentro de nosotros, tal como advertía Zagajewski: “Hay una voz superior que de cuando en cuando [...] nos habla. Una voz que oímos en los máximos momentos de concentración” (2005, p. 55).

²⁵³ Esta cualidad metafísica hace evidente que lo que domina en esta especie de estilo sublime es el contenido y no la forma, sin olvidar también que la misma forma también puede dar un sentido trascendente a este corto poema, pues también es un vehículo crucial que dota de sentido las intenciones del autor.

²⁵⁴ Tan desbordante resulta el significado del símbolo del árbol que Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986) pronostican que se puede escribir un solo libro de ello de cultura a cultura..

En relación con esta comprensión abismal y lírica del lenguaje, en *Los hijos del limo*, Octavio Paz comprenderá que: “Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación–, es siempre la voz de la *otredad*” (Paz, 1974, p. 207). Al calor de esta reflexión, Jean-Michel Maulpoix percibirá que: “El lirismo sigue siendo igualmente el nombre de nuestro acceso a la palabra, puesto que no consiste en un simple uso instrumental del lenguaje, sino que constituye en sí mismo aventura o evento [...] Lirismo es cuestión de voz” (2014, párr. 13-15).

Cabe mencionar que, para el budismo, el árbol era la ejemplificación de Buda meditando y alcanzando la iluminación al pie de una higuera; para los primeros *Upanishad*, significaba una expansión donde el universo desbordaba sus creaciones; para la tradición judía y cristiana, la esencia mística del árbol es ruptura y reconciliación con nuestro paraíso eterno (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Sin duda, para Octavio Paz, el árbol cósmico es la casa del lenguaje. Por eso, no resulta extraño que a la par que intente referirse a cualquier aspecto relacionado con el lenguaje lo escriba bajo términos arbóreos. El árbol es conocimiento y reconocimiento del mundo y sus edificaciones verbales.

Asimismo, este símbolo es un *Axis mundi* donde se desborda la potencia de su imaginación poética, puesto que es una estructura cosmogónica: unión entre cielo, tierra e infierno (Eliade, 1993). De esta forma, “Árbol adentro” es una especie de catábasis, un descenso a los arcanos del origen, ese tiempo sin tiempo que encierra toda una mística. La última epifanía resume su máxima experiencia humana: abismarse dentro de sí implica buscar la plenitud de un lenguaje original. Es un símbolo en todo lo amplio de su significado, pues como consideraba Gilbert Durand:

[...] el símbolo es en primer lugar y de por sí una representación y, como tal, fuente de ideas, entre otras cosas. Pues lo que caracteriza al símbolo es ser centrípeto, además del carácter centrífugo de la figura alegórica con relación a la sensación. El símbolo, como alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él. (1968, p. 14)

Con ayuda del símbolo, Octavio Paz ha unido los repliegues de lo bello y sublime. Esa posibilidad kantiana ha quedado saldada a través de la mediación del artista quien, en un instante de iluminación espiritual, ha destruido aquellas dos distancias estéticas, aparentemente imposible de fundir. Para asimilar esto, Paz apunta de nuevo en *Los hijos del limo* que: “esa zona donde confluyen lo exterior y lo interior: la zona del lenguaje. El lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace” (Paz, 1974, p. 192). En contra de la crisis de la modernidad, Octavio Paz ha simbolizado el lenguaje y su potencia genésica para hacer la crítica a la modernidad, ese poema de la poesía que intenta reparar la pérdida de valores, la disolución del sujeto, la destrucción del diálogo con los otros. El árbol es un vórtice de pensamiento; el poeta, un instrumento del árbol del lenguaje.

Por último, habría que reconocer que cuando Octavio Paz escribe su último poemario, la moda dicta la rarificación del lenguaje poético. La rebeldía, el riesgo y lo experimental se ha convertido en procedimiento y norma: “fin de la era moderna y con ella de la idea del arte moderno” (Paz, 1974, p. 207). La negación ha dejado de ser creadora, pues el neobarroco y sus medusas petrificantes paralizaban todo rastro de sentido o entendimiento en la poesía (Milán, 2004). Pues bien, al contacto de las nuevas generaciones de escritores, Paz mantuvo su exigencia autocrítica: no escribe desde la complejidad del discurso poético sino, como los poetas fuertes, se desnuda de sus vestiduras experimentales y escribe sus mejores poemas desde la potencia de lo simbólico, recreación de un estilo sublime auténtico. En *Los hijos del*

limo (1974), Octavio Paz pensaba que cada escritor es único, irrepetible, diferente e insustituible, pero habría que aumentar su reflexión. Solo un ejercicio meditativo, hondo y exhaustivo con la palabra puede dotar a unos cuantos escritores de una obra digna para la posteridad. Aquellos que lo han logrado, han hablado del lenguaje con esta vehemencia lírica y sublime:

No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres;
lo que no tiene nombre todavía
no existe: *Adán de lodo*,
no un muñeco de barro, una metáfora.
Ver al mundo es deletrearlo. (Paz, 1974, p. 15)

Conclusiones

Todo lo que podemos decir respecto al estilo son especulaciones o conjeturas. El presente estudio solo ha sido una aproximación tentativa a ese elemento mutable, orgánico y desconcertante para los estudios literarios que resulta ser el estilo. Habrá que poner en práctica los cuatro cuadrantes en la literatura de otros poetas fuertes de distintas tradiciones, con tal de corroborar quizá un dejo de similitud del recorrido que se ha trazado en esta indagación. En dado caso que resulten verificables dichas transiciones de la estructura cuadrante, tendríamos una posible metodología para averiguar cómo regularmente nace o se va gestando lo estético en la obra de un autor. No obstante, si se desvirtúa de sobremanera la tetradimensión en algunos escritores, no significa que nuestro resultado ha sido erróneo, sino que con justicia se cumple aquello que ya Hegel (2017) profetizaba: el estilo es la expresividad del Espíritu, por tanto, no puede ser un objeto de estudio o fuerza elemental cuantificable, unificado a un conocimiento científico o dogma riguroso.

A quienes a la vista de este análisis manifiesten todavía incertidumbre por encorsetar la literatura a un estricto discurso científico, hacemos hincapié en que las anteriores páginas no pueden mostrar tal situación. No porque resulte ineficiente el bagaje teórico y técnico para emprenderlo, sino porque la literatura no luce interesada en entrar de lleno al campo del científicismo, por más que algunos especialistas de la mitad del siglo XX tratasen de esgrimir dicha situación. Más bien, la literatura, como manifestación de la voluntad y espíritu humano, simplemente es o acontece. No puede seguir una serie de elementos cuantitativos o matemáticos, como lo ha presupuestado los últimos análisis semióticos, porque su trascendencia yace y se encarna desde sus aspectos cualitativos, armonía secreta y valores graduales, más que sus complementos de frecuencia estadística o numérica.

Si se fundamentó un estudio lógico-metodológico fue con la intención de reconstruir e interpretar una historia literaria particular, a través de la evolución y encumbramiento de un estilo original, y no con un afán inflexible de edificar una mirada positivista del fenómeno en cuestión. Entonces, hubo que regresar a las reflexiones de Wilhelm Dilthey (1994) porque en su crítica a las ciencias del espíritu el estilo no depende solamente de la observación del mundo externo, sino que sus hechos aparentemente calculables y lozanía palpitan en el saber de una experiencia sentida desde la vida misma (Asensi, 2003).

Asimismo, hemos sido testigos que el encorsetamiento del estudio del estilo a la estilística resulta limitado para analizar este elemento globalizante: no podemos estudiar ni interpretar ni mucho menos precisar las oscilaciones de un organismo actuante y mutable con tan pocos elementos a la mano, puesto que el estilo requiere de categorías teleológicas, arqueológicas y axiológicas. En consecuencia, debemos ensanchar nuestro campo de acción hacia otras disciplinas, tal como subrayaba José María Paz Gago: “su estudio [del estilo] exige una aproximación pluridisciplinar, en el que intervendrán junto a la Lingüística y la Teoría literaria, otras ciencias sociales como la Filosofía y la Estética, la Psicología y la Sociología” (1993, p. 26). Es por ello, que nos han venido auxiliando otras miradas provenientes de diferentes campos teóricos para explicar aquellas marcas permanentes y naturales donde el estilo va dejando una supuesta anatomía, un cuerpo fugazmente visible que danza entre el ánimo y el oficio del escritor.

Cabe señalar, que las estrategias de dilucidación del estilo no son un dogma o centinela de la variación de este, sino que los campos disciplinares que abordamos pueden ser modificados por otros que profundicen más en aquella constante ley del cambio que ostenta el estilo. De esto depende que la presente línea de investigación siga dando frutos para la teoría literaria. La apropiación, creación, experimentación y sublimidad solo han sido

estrategias intuitivas que se adhieren a los campos disciplinares de la sociología, literatura, historiografía y filosofía, tal como vehículos de sentido improvisados para dar con las marcas de aquello que identificamos como estilo. En este sentido, Benedetto Croce (2002) afirmaba que el estudio del estilo se regía más por un conjunto de sensaciones que de conceptualizaciones. Con esto, no dudamos que existan otras herramientas en estos campos disciplinares que desentrañen de forma más sugerente la esencia y energía de este elemento tan caro a la literatura.

Aunado a esto, apreciamos que el primer paso para que el concepto de estilo logre consolidar un espacio singular en los recientes estudios literarios depende, en gran medida, que sea desterrado de aquella noción que lo emparenta única y exclusivamente con la retórica. Estilo no es simplemente una dinámica de la lengua, sino algo que está más allá de eso:

El individuo que se expresa imprime un estilo y una dirección a su material que surge de su intimidad espiritual y que nada tiene que ver con recursos externos como son las denominadas figuras y los denominados tropos. Tenemos aquí otra herencia proveniente de la tradición romántica del siglo XIX. (Asensi, 2003, p. 203)

Esta idea constituida casi en una política del discurso literario ha imperado y sigue imperando en la academia y algunos artistas contemporáneos, tan solo baste dirigir una mirada de soslayo a los nuevos procedimientos de escritura creativa, principalmente en Estados Unidos, a través de lo que han pensado figuras como Jonathan Lethem (2007) o Kenneth Goldsmith (2011). A contrarráfaga, Meschonnic dice al respecto que: “Esta filosofía se hace la importante agitando las palabras poética y política una contra otra, sin saber qué hace la poética. No conoce con ese nombre más que una neo-retórica de las figuras” (2007, p. 61), neoretórica que empezó con Lausberg (1983), germinó con el Grupo μ (1987) y se filtró hasta las reflexiones del fenómeno literario de la escuela española de Pozuelo Yvancos (2010) y Talens (1999).

En los anteriores capítulos se ha apreciado que un análisis retórico solo funge como un correlato (Alonso, 1971; Paz Gago, 1993) o una posible herramienta para dar un sentido al núcleo significativo de la obra de un autor: la retórica no es la única vía de acceso a ese organismo actuante, y nos atreveríamos a decir que tampoco es la más importante. En esta misma línea, Ermatinger contraataca aquellos estudios con tintes conservadores, aludiendo que: “La simple acumulación y compilación de la materia, por bien que se clasifique, no basta [...] Tendrá que determinar las leyes de su método partiendo de la lógica” (1946, p. 399), y por materia se refiere al entramado de recursos retóricos que entorpecen el desciframiento a conciencia de la creación poética.

Cabe mencionar que también en este acercamiento se dejó atrás aquella preceptiva teórica tripartita que divide y analiza el estilo particularmente desde la óptica del autor, la obra o el receptor, ya que esto solo restringe el análisis de la operatividad de los procedimientos estéticos (Gray, 1974). En su lugar, imbricamos el examen del estilo desde la técnica (estilística) y la subjetividad del autor (estructuralismo), pues se pretendió demostrar que si se unen ambos polos de la ecuación el estilo muestra su faz como un vínculo único y causal, una verdad dialéctica que se bate entre sujeto e historia, entre lo particular y lo general. La obra es un espacio de representación singular de la vida, una actividad viva provocada por las motivaciones anímicas del escritor en un espacio y tiempo precisos. Por ello, recordando a Spinoza y Leibniz, es que hay tantos estilos como escritores han existido en la historia literaria: *individuum est ineffabile*.

Así es que este elemento literario se torna hasta en un concepto metafísico, por inabarcable e infinito. El estilo es el estilo de toda una vida y lo que conlleva esta (Jenkins, en Sebeok, 1960). Con esto, no dudamos en señalar que este concepto literario es un organismo actuante o un recorrido espiritual, porque la vida no es una esencia estática o

inmóvil, sino lo contrario, siempre está en un proceso de constante cambio, evolución y perfeccionamiento. Desde este posicionamiento, Dilthey (1949) consideraba que la literatura, como una ciencia del espíritu, era el resultado de la experiencia formativa del individuo y que habría que empezar a describirla por capas para dar con su sentido de trascendencia. Por esta circunstancia, cabría repensar el estilo desde una perspectiva orientada por la metafísica, puesto que el estilo expresa la experiencia de un espíritu peculiar atravesado en la organización estructural de una forma (Ducrot, 1975).

Ahora bien, si se ha seleccionado una cartografía de espacios o zonas axiológicas por donde el estilo va cundiendo y labrando la escritura del poeta, no es con la intención de llevar nuestros supuestos hacia el campo fértil del estructuralismo. Más bien, con ello sorteamos el peligro de caer en el viejo dilema si el estilo representa esencialmente forma o contenido de una obra, pues como algún día señalaba Julio Cortázar:

Hablo de estructura como podríamos decir la estructura de esta mesa o de esta taza; es una palabra que me parece un poco más rica y más amplia que la palabra forma porque estructura tiene además algo de intencional: la forma puede ser algo dado por la naturaleza y una estructura supone una inteligencia y una voluntad que organizan algo para articularlo y darle una estructura. (2016, p. 29)

La estructura del estilo está consignada a un esquema de fronteras vinculadas unas con otras. A través de dicha estructura podemos delimitar zonas estéticas, diferenciar estrategias literarias en distintos espacios, describir procesos históricos o capturar ese momento breve de fijeza donde las cualidades más palpables del estilo se detienen y reposan breve tiempo en la obra. No se puede demostrar genuinamente si el estilo corresponde al plano de la forma o contenido, porque es en sí mismo un elemento formado. A esto se refería el sistema más elaborado de Amado Alonso, pues con tino había reclamado que en el estilo: “los conceptos complementarios de fondo y forma se reducen a uno superior de Forma”

(1968, p. 91). El estilo es un elemento “formado”, un organismo que compone sus elementos a partir de una red de significados (Asensi, 2003).

De este modo, con suma cautela hemos venido refiriéndonos al estilo como una Forma u organismo actuante, puesto que así era apreciado por los escritores del *Sturm und Drang*, quienes señalaban que en lo orgánico prefiguraba la composición, coordinación y subordinación de los elementos significativos del estilo. Estos mismos señalamientos los recogieron los idealistas alemanes del siglo XIX, reconfigurando el concepto de orgánico por estructura: el estilo amplió su sentido pues pasó de ser comprendido como un elemento de la vida histórica-espiritual a una conexión estructural entre lo psíquico y el saber:

Por conexión psíquica entiende Dilthey “el orden según el cual, en la vida anímica desarrollada, aparecen combinados regularmente entre sí hechos psíquicos de diversa índole mediante una *relación interna visible*. En cambio, la estructura del saber constituye el nexo de relaciones de los contenidos de saber que aparecen en las vivencias. (Ermatinger, 1946, p. 374)

Quizá todavía no podamos definir rigurosamente y a ciencia cierta qué es el estilo, pero si podemos identificar algunas de sus huellas que oscilan desde lo voluntario a lo involuntario en un tipo de escritura, puesto que pareciera que el estilo es un acto intuitivo intenso en el escritor cuya energía procura ser transferida de igual forma al lector (Alonso, 1971). Es a esto a lo que se refería esencialmente Juan Marichal (1971) al precisar que así como un autor va moldeando sus modos expresivos e incluyendo sus registros imaginativos, a la vez, este no va eligiendo estrictamente su estilo: antes de colocar un estilo en una obra, el estilo ya estaba en esta misma. Desde esta mirada, el estilo es un juego dicotómico entre la voluntad del escritor y un rastro inconsciente que lo empuja a escribir de cierto modo. Fundamentalmente, esa parte de inconsciencia psíquica es en lo que debe enfocarse una voluntad crítica, porque ahí existe un catalizador esencial para determinar una posible metodología normativa del estilo.

Por otro lado, acorde a la superficie textual del poeta analizado, hay que reparar que la noción de estilo en Octavio Paz es lenta pero constante. En consecuencia, sostenemos el cumplimiento de nuestra elucubración, pues el estilo en el poeta mexicano representa un crecimiento o un camino espiritual, artístico y humano, marcado por cuatro rumbos a modo de cuadrantes estéticos. Quizá el concepto de estilo no es tan latente en sus primeros ensayos, pero nunca fue ajena esta esencia a sus preocupaciones creativas. Ya en “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943) el poeta mexicano hablaba de vías estéticas implícitas en la realidad bajo una disciplina de conocimiento:

Pero aun cuando de un conocimiento no podemos extraer una técnica –o sea, un procedimiento para transformar la realidad–, todos los conocimientos son la expresión de una sed de apoderarnos, en nuestros propios términos y para nuestros propios fines, de esa inefable realidad. (Paz, 1988, p. 291)

Paz es de los pocos poetas que encarna aquella anacrónica costumbre de traducir y sustentar su praxis poética en sendos ensayos, herencia que proviene seguramente de su afición y enorme interés por los escritores románticos. En sus reflexiones ensayísticas, el diálogo y las nociones del estilo arden y alumbran su modo poético más vivo. Uno de esos lapsos de álgido crecimiento artístico e intelectual fueron los emblemáticos años cincuenta, donde un joven autor se consagra con una imponente superproducción de obra (González, 2018). Es así que la voluntad de estilo demuestra también una indudable lozanía ya en *El arco y la lira*. Para constatar esto, solo baste hojear las primeras páginas de aquel tratado, pues en ellas hay un discurso más sólido y vital de lo que implica el estilo literario en su programa creativo. Por rescatar un ejemplo, Paz entendería que la Estilística es insuficiente para asimilar lo que significa el concepto de estilo, ya que en aquella introducción de 1956 menciona:

El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque [...] La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última. (Paz, 1956, p. 15)

No, el estilo no es técnica ni retórica en la poesía de Octavio Paz. El estilo no es una receta literaria para reproducir infatigablemente el platillo de la poesía. Por ello, en otro momento de aquel libro singular, advierte: “Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios” (Paz, 1956, p. 17). Claro, también sabía que la transitoriedad o movimiento constante del estilo es condición *sine qua non* para la evolución de un proyecto de obra. Gracias a estas pesquisas, es posible observar que el siguiente paso que dará en la consolidación de una idea más firme respecto al estilo sería aquello que nombró como “tradición de la ruptura”, justamente por aquellos prolíficos años sesenta.

A inicios de aquella década, la búsqueda del estilo en el poeta es un punto de referencia para catapultar su escritura a un panteón poético contemporáneo, pues conlleva la idea de traspasar constantemente una zona de fijeza artística, un modo programático de crear literatura en una tradición e instaurarse en el canon (Altieri, 1984). Si trasladamos esta noción de romper la tradición para continuarla progresivamente a los cuadrantes que hemos diseñado, podría patentarse aquella ley del cambio estético que fue expuesta en los anteriores capítulos: el estilo ilustra uno de sus sentidos siempre y cuando la escritura de un autor intente transgredir esa frontera armada de elementos característicos asentados una y otra vez en un tiempo determinado. En “Los signos en rotación” Paz sugiere esta idea de transgresión estética de la siguiente forma: “La poesía no exige ningún talento especial sino una suerte de intrepidez espiritual” (2017, p. 79).

Estilo es riesgo. Estilo es pasar heroicamente a otro estado y condición de ejercicio literario sin saber qué hay detrás de ese intento de exploración o ruptura con una tradición anquilosada. Para los años sesenta el programa estético de Octavio Paz cambia radicalmente. Podríamos decir que este momento de historia literaria es la efervescencia de sus intenciones estéticas más recalcitrantes, lo cierto es que desde libros como *Ladera este*, *Topoemas* y *Discos visuales*, se instauran otras intenciones de entender, hacer y construir literatura. Ahora hay un cuidado excesivo por destruir la aparente referencialidad unívoca del poema y la forma canónica del verso.

En pocas palabras, la obra se convierte en un campo de experimentación y juego. De frente a una poesía coloquial o comprometida que convocaba al lector de lleno al poema por aquellos años, la obra de Paz toma otro sentido pues empieza a involucrar al receptor a su modo²⁵⁵, a través del poema-artefacto con un toque de azar: el poema ahora contiene tantos significados conforme tantas interpretaciones acontezcan a los ojos y la imaginación del lector, es decir, se “rompe la univocidad de lo comunicado y la palabra se convierte en plurisignificacional” (Alemany, 1997, p. 85). Así, el azar interviene en el artilugio poético como aquel reducto capaz de representar el orden de la naturaleza y sus cambios inesperados. En este punto, la influencia de Mallarmé destruye todo dejo de significado unívoco y Duchamp es un sol fijo en el ejercicio creativo del poeta:

²⁵⁵ Esta es la gran diferencia entre el aparente lenguaje coloquial de Paz y el coloquialismo de los poetas latinoamericanos de los años sesenta. Mientras que estos últimos son herederos de las ideas provenientes generalmente de los imaginistas, sobre todo de Ezra Pound, Paz no puede encubrir su raigambre: es un hijo de la vanguardia, fiel a la tradición europea, principalmente de aquel hermético surrealismo. Por tanto, en los giros expresivos coloquiales de Paz no se nota una descalificación de la figura del poeta ni de lo poético, como, opuestamente, sí era visible en el coloquialismo. Además, la concepción de lo coloquial en el mexicano está anclada a una base netamente experimental que soslaya una comunicación directa con el lector, por tanto, no considera ni la nitidez ni la claridad comunicativa como elementos axiales de aquellos poemas, valores manifiestos e imprescindibles para los poetas coloquialistas como Cardenal, Retamar, Benedetti, Pacheco, Sabines, entre otros. Más bien, podría concluirse que lo coloquial en la poesía de Octavio Paz es una renovación formal de su estilo, pero no una crítica social en el poema que hace intervenir directamente al lector en este.

[...] las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros *accidentes* externos. El arte clásico fue cerrado; el barroco hermético; el moderno es abierto. Desde el romanticismo el arte quiere fundirse a la vida. El proceso se ha acelerado en los últimos cincuenta años: Picasso destruye las formas, lo cual no es sino una manera paradójica de exaltarlas. Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado. (Paz et al., 1966, pp. 10-11)

Se cumple aquel triunfo del signo sobre el significado en el arte, pues el poema se niega a sí mismo y, con ello, se torna en una crítica de la escritura en aquellos años. Cabe señalar que como nunca se había percibido en otras etapas creativas de Octavio Paz, existe una proliferación y vastedad de producción escrita que rebasan las capacidades interpretativas de cualquier lector; no obstante, recalamos que lo que nos interesó hacer visible es que esta zona experimental del estilo ya es de suyo una auténtica crisis de los significados, pues la historia va provocando una seria pérdida de la imagen del mundo:

Si el mundo, como imagen, se desvanece, una nueva realidad cubre toda la tierra. La técnica es una realidad tan poderosamente real –visible, palpable, audible, ubicua– que la verdadera realidad ha dejado de ser natural o sobrenatural: la industria es nuestro paisaje, nuestro cielo y nuestro infierno. (Paz, 2017, p. 54)

Por eso el estilo se desplazó a otro espacio ideal de escritura diferente a la década anterior, pues lo que rige ahora su programa creativo es la técnica como una forma ideal de la poesía. Este mecanismo o modo de acercarse a un movimiento diferente del estilo tiene un origen: la obra de Marcel Duchamp. En *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) Paz recopila, de *grosso modo*, la síntesis de un programa poético electrificante que impondrá en la tradición mexicana:

Duchamp es el eslabón de una cadena, pertenece a una tradición que comenzó hace dos mil quinientos años. No menos significativas que las semejanzas son las diferencias. Entre ellas la central es el ánimo subversivo, la negación irónica. Es el rasgo que define a la modernidad y que aparece en todas las obras poéticas y artísticas desde fines del siglo XVIII. (Paz, 1990, pp. 182-183)

El mundo se hacía moderno y con él la poesía. Esto va de la mano con la consolidación de un mandarinato paciano en la cultura mexicana, que acumulaba su capital intelectual en las páginas de la revista *Plural* y, poco tiempo después, *Vuelta*. Tal concentración de poder simbólico rindió frutos a su manera, porque, a la par que se erigía la estatua de Paz en las letras mexicanas, la poesía en México dejaba de sistematizar su movimiento de cambio perpetuo, pues todo lo que se salía de la regla paciana era difícil que ocupara o se ajustara a un espacio visible en nuestra literatura (Higashi, 2015; Aguilar, 1978; Escalante; 2013).

Pero las zonas del estilo se angostan y la historia literaria impulsa al escritor a avanzar hacia otro registro de escritura. Es entonces que aparecen libros como *Pasado en claro* y *Vuelta*, uno inmediatamente después de otro, en los cuales vemos cómo el intercambio y el diálogo de ideas que ha fraguado Octavio Paz con otros poetas de la órbita mundial se reproduce en poemas que rompen con un orden anterior. Después de haber vaciado una Forma en los años sesenta, el estilo de Paz muta hacia un poema hondo de corte autobiográfico, toda una épica de la infancia como *Pasado en claro* (Castañón, 2008); el poema ya no se niega a sí mismo ni es producto del bloque duro de la historia, pues ahora el poema es la misma historia del poeta. No cabe duda, las intenciones del poeta sufren una conversión latente y con ello deja atrás el combate con la tradición y lo canónico. Ahora y en su lugar se apuesta a una poesía de largo aliento, de tono meditativo y hondo, una poesía de la *otredad*: “La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*” (Paz, 2017, p. 53).

Claro, se dirá que los poderes imaginativos y la candela creativa de Paz de a poco se va apagando, pero más bien su estilo se vuelve sumamente asertivo. Por supuesto, el poeta va entrando en la senectud, pero esto le da una capacidad más intuitiva para “poner en claro” toda una experiencia de vida en su ejercicio poético. Por eso el libro que explica el fin de una

época significativa, no solo para su estilo sino para la modernidad, es *Los hijos del limo*. En este, hay una pasión inteligente por demostrar el linaje de los poetas modernos y, paralelamente, hacer evidente una genealogía intelectual de Paz (González, 2018).

Los hijos del limo es un libro de literatura comparada y un efectivo aparato crítico, pero también es un viaje que se adentra minuciosamente en el mecanismo de rupturas, transiciones, movimientos y quiebres que ha tenido la poesía desde el siglo XIX hasta las escuelas modernas del siglo XX. A través de este, la noción del estilo en Octavio Paz se amolda a lo que hemos venido persiguiendo desde un inicio: “los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista” (Paz, 1974, pp. 173-174). Al final de su literatura la poesía ya no sería búsqueda sino acontecimiento, una auténtica firma poética:

En el sentido más amplio, una “firma” poética incluye un ritmo prosódico y sintáctico individual, una voz distinta y distinguibles marcas textuales audibles o visibles –todo lo que hace una inflexión personal del código– y supone una macrorretórica de las persuasiones discursivas. (Blasing, 2007, párr. 23)

Eso es aquello que hemos determinado como lo involuntario del estilo, pues pareciera que detrás de toda una vida en combate con la palabra está depositado todo un bagaje de conocimiento profundo, el cual va forjando una poesía elevada, como la llamaban los antiguos preceptistas griegos, o sublime. Como nunca, el estilo figura tal cual un pleno organismo actuante adherido a la actitud del poeta, una serie de estrategias consabidas que le ha propinado tanto la literatura como la propia existencia, pues el estilo ya es su firma o historia de vida: “La firma textual, entonces, enlaza y separa la macrorretórica de la persona ‘existencial’ y la microrretórica del código textual que está igualmente en juego en el lenguaje lírico” (Blasing, 2007, párr. 28) . Octavio Paz sopesa estas lecciones dentro de su carácter lírico del siguiente modo:

El momento del poema es la disolución de todos los momentos; no obstante, el momento eterno del poema es *este* momento: un tiempo único, irrepetible, histórico. El poema no es un acto puro, es una contingencia, una violación del absoluto. La reaparición de la contingencia a su vez, es sólo un momento de la rotación de los dados, ya confundidos con el rodar de los mundos: el absoluto absorbe al azar, la singularidad de este momento se disuelve en una infinita cuenta total en formación. Violación del universo; el poema es asimismo el doble del universo; doble universo, el poema es la excepción. (Paz, 1974, pp. 157-158)

Precisamente Paz trataba de unir los dos últimos cuadrantes de su estilo. El azar se abraza a una poesía meditativa, analógica y hasta simbólica. Termina toda una estela luminosa de escritura comenzada por Mallarmé y continuada por la vanguardia y neovanguardia del siglo XX. En este punto trajimos a colación la teoría de las generaciones que diseñó Ortega y Gasset y amplificó Julián Marías, con tal de demostrar que en la década de los ochentas la literatura de Paz rompe con aquellas concepciones teóricas de una forma singular. Y si hablamos de singularidad, entonces entramos de lleno a una característica emblemática del estilo: la individualidad.

Pues bien, en el último cuadrante de estilo se cumple cabalmente el fin de una trayectoria creativa singular. El poeta mexicano se encargará de promocionar su credo poético y en verdad lo logró, pues como pocos poetas “tuvo la suerte de convertirse en un clásico en vida” (González, 2018, p. 9). Como principio activo de un último quehacer literario, Paz dialoga y conversa con las nuevas generaciones que se abren campo en una proliferación de escrituras a inicios de los noventa. Su curiosidad imperiosa lo llevó a percibir un movimiento cíclico en su estilo, pues de nueva cuenta aparecen motivos febriles que marcaron sus inicios como poeta, por eso hablamos de una poesía que colinda con lo sublime, porque los rasgos de su escritura son más atrevidos y arriesgados, pero con la diferencia de construirlos mediante un ejercicio intelectual más riguroso. Se trata de un estado de honda

reflexión, o meditación del fenómeno poético, a modo de testamento lírico que ordena al máximo su realidad (Zagajewski, 2005).

Con esto, no es extraño que en su poesía empiecen a asolar temas con una exquisitez infinita e insondable: lo absoluto de la muerte, la inefable experiencia con lo sagrado, lo tremebundo de la caída en el amor o la imposibilidad de aprehender el tiempo. Esto no representa un regreso a sus preceptores ni mucho menos se escucha el regreso de los “poetas muertos” en su entramado versal, como Harold Bloom (1973) pensaba que se cumplía al final del proyecto de obra en un autor²⁵⁶. Más bien, estos temas que entrañan la idea de lo infinito rayan en una actitud cuasi filosófica que tensa fuertemente las facultades del alma, producto del reconocimiento identitario del poeta dentro de la tradición. En ese sentido, Anthony Stanton deja en claro que en la última parte del trayecto poético de Octavio Paz:

[...] no quiso descansar sobre sus laureles ni repetir lo que ya había hecho. Por paradójico que parezca, el libro [*Árbol adentro*] parece obra de un poeta joven, pero con la experiencia de toda una vida. Octavio Paz logró lo más difícil para cualquier poeta y sobre todo para los más grandes: terminar con un libro esencial. (2009, p. 152)

El estilo en Paz es la exploración de una tradición que ata sus cabos sueltos por diferentes medios culturales, y esto quizá solo lo habíamos percibido recientemente con tanto ahínco en Eliot y Pound, de ahí su importancia radical para nuestras letras. Quizá a ello se deba a que todavía no logremos superar muchas de sus ideas o su mismo aparato crítico. No importa, porque seguramente ello no debiera representar una angustia para nuestra literatura. Más bien, la tarea que debemos emprender es animar el diálogo con su obra y continuar con

²⁵⁶ Para Harold Bloom, el final de un programa estético de un poeta está enmarcado en lo que nombró como *apophrades*. El crítico estadounidense consideraba que la vida final de un escritor se caracteriza por recoger de nueva cuenta el estilo de sus precursores. Sin más reticencia, llama a esta etapa como “el retorno de los muertos”, porque pareciera que la parte final de la escritura de un autor regresa a su lugar de origen: “Pero los muertos fuertes regresan, tanto en los poemas como en nuestras vidas, y no vuelven sin oscurecer el vivir. El poeta fuerte maduro por entero es peculiarmente vulnerable a esta última fase de su relación visionaria con los muertos. Esta vulnerabilidad es más evidente en poemas que buscan una claridad final, que quieren ser afirmaciones definitivas” (Bloom, 1973, pp. 173-174).

ese apetito lleno de curiosidad que encumbró un modo peculiar de conversar críticamente dentro de nuestras letras.

Por esto, ante el estilo nunca se puede decir la última palabra. Esto solo fue una especie de acercamiento metodológico de la problemática que encierra este dilema literario. El estilo es el hilo de Ariadna. Quizá llegué un día en que daremos con la salida del laberinto que nos ha impuesto esta esencia transitoria, divisora, escurridiza y caótica, y al final de todo ello la literatura encuentre solo una ruta entre tantas para percibir cómo se gesta lo estético en un autor.

Finalmente, como parte de los objetivos y el trazo hipotético de nuestro estudio, empezamos advirtiendo que existía un craso error etimológico del concepto de estilo, ocasionado, en gran medida, por los diccionarios que remarcan una posible procedencia latina a través de la palabra *stylus*. Pues bien, habría que hacer hincapié por último que el *Diccionario de Oxford* señala que la palabra estilo proviene del griego *stylos*, que significa columna, y ya Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica* lo usaba de esta forma (Oxford University, 2000; Gray, 1974) ¿Cómo podríamos interpretar esto para nuestra causa? Permítasenos sintetizar las posibilidades del estilo: el estilo es elevación, maduración, crecimiento. Estilo es alcanzar cierta altura, avance o progreso, como la erección de una columna; proyección y, por ende, visibilidad a partir de lo progresivamente genuino o singular.

Asimismo, si el estilo es maduración, también tiene que apreciarse como una historia de vida. Por eso, convendría distinguirse mayormente como un recorrido espiritual o metafísico más que como un elemento estrictamente teórico de la literatura. Con esto, los cuadrantes dimensionales, atravesados por distintos campos disciplinares, funcionan como

testigos y centinelas de esta maduración espiritual reflejada en la escritura de un poeta, aunque, recalcándolo nuevamente, en el estilo no hay nada sólido todavía.

Referencias

I. Obras de Octavio Paz

1.1. Poesía

(1949). *Libertad bajo palabra*. México: Tezontle.

(1951). *¿Águila o sol?*. México: Tezontle.

(1958). *La estación violenta*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1962). *Salamandra*. México: Joaquín Mortiz.

(1967). *Blanco*. México: Joaquín Mortiz.

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

(1969). *Ladera este*. México: Joaquín Mortiz.

(1974). *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.

(1975). *Pasado en claro*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1976). *Vuelta*. Barcelona, Seix Barral.

(1979). *Topoemas*. Barcelona: Seix Barral.

(1987). *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral.

(1999). *Miscelánea I. Primeros escritos*, tomo XIII, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.

(2004). *Obra poética II*, tomo XII, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.

(2010). *Obra poética I*, tomo XI, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.

1.2. Ensayos

(1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1965). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

(1966). *Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1969). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.

(1973). *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.

(1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

(1983). *Tiempo nublado*. México: Origen-Planeta.

(1983a). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.

(1983b). *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral.

(1985). *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.

(1990). *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

(1992). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.

(1997a). *Fundación y disidencia: dominio hispánico*, tomo III. Obras completas. México:
Fondo de Cultura Económica.

(1997b). *Vislumbres de la India*. México: Galaxia Gutenberg.

- (2003). *Excursiones/IncurSIONes: dominio extranjero*, tomo II, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Xavier Villaurrutia: en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006a). *Generaciones y semblanzas*, tomo IV, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006b). *Los privilegios de la vista II*, tomo VII, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- (2010). *La casa de la presencia: Poesía e historia*, tomo I, Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *La nueva analogía: discurso de ingreso (1 de agosto de 1967)*. México: El Colegio de México.
- (2012). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2014). *Cuarenta años de escribir poesía*. México: El Colegio Nacional.
- (2017). *Los signos en rotación*. México: El Colegio Nacional.

1.3 Correspondencia

- (1999). *Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Seix Barral.

- (1999). *Correspondencia Alfonso Reyes, Octavio Paz (1939-1959)* (Comp. de Anthony Stanton). México: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *Cartas Cruzadas. Octavio Paz-Arnaldo Orfila*. México: Siglo XXI.
- (2008a). *Cartas a Tomás Segovia (1957 – 1985)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008b). *Jardines errantes. Cartas a Jean Clarence Lambert*. México: Seix Barral.
- (2015). *Octavio Paz y José Luis Martínez. Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2021). *Odi et amo: las cartas a Helena* (Comp. Guillermo Sheridan). México: Siglo XXI.

1.4 Revistas

- (1981). *Barandal; Cuadernos del Valle de México*. Edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1981). *Taller poético (1936-1938): Poesía (1938)*. Edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1982a). *Taller I/VI (diciembre 1938-noviembre 1939)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1982b). *Taller VI/XII (diciembre 1939-noviembre 1941)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1983a). *El Hijo Pródigo*. Vol. I, abril/septiembre de 1943. Edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica.

(1983b). *El Hijo Pródigo*. Vol II y III, octubre/diciembre de 1943 y enero/marzo de 1944.

Edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica.

(Septiembre, 1993). *Revista Vuelta*, (202).

(Abril, 2008). *Letras libres*, Octavio Paz: pasión crítica. (112).

(Marzo-Abril, 2014). *Tierra adentro*, El joven Paz. (189).

(Marzo, 2014). *Proceso*, Octavio Paz. Voz que no calla, luz que no se apaga. Edición especial, (44).

(Marzo, 2014). *Letras Libres*, Paz. Hombre en su siglo. Poesía, amor, revolución. 2(183).

1.5 Videgrabaciones

Enciclopedia de la literatura en México. (2018). “Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Salvador

Elizondo”. *La poesía en nuestro tiempo*. ELEM.

<http://www.elem.mx/multimedia/octaviopaz>

—. “La tradición poética de México” (segunda parte). *Conversaciones con Octavio Paz*.

ELEM. <http://www.elem.mx/multimedia/octaviopaz>

1.6 Traducciones

(1984). *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz.

Crítica literaria de la obra de Octavio Paz

AA. VV. (1971). *Revista Iberoamericana. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. 37(74). Universidad de Pittsburgh.

Adame, Á. G. (2015). *El misterio de la vocación*. México: Aguilar.

Aguilar, J. (1978). *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era.

Anaya, J. V. et al. (2010). *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz*. Zacatecas: Ediciones Medianoche.

Arellano, J. (2020). El mito de Octavio Paz. En *Nivel, Gaceta Cultural*. Disponible en <https://vidadeahorcados.wordpress.com/2020/01/29/el-mito-de-octavio-paz/>

Asiain, A. (2014). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bellini, G. (1966). "Octavio Paz. L'esperienza asiatica nella sua poesia". en *Quaderni Ibero.Americani*, (34).

Bhattacharya, M. (1989). "Echoes of India: The Poem of Octavio Paz". En *India International Centre Quarterly*, 25(1), pp. 1-19.

Bradú, F. (2015). *Permanencia de Octavio Paz*. Madrid: Vaso Roto.

Briceño, S. (2014). "Octavio Paz y los poemas *kāvya*: un acercamiento". En *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. México: Colección Paideia Siglo XXI, IPN.

Castañón, A. (2008). "Notas para la relectura de *Pasado en claro*. El poeta como revisor". En *Revista de la Univesidad de México*, (51), pp. 21-34.

- Ceide-Echevarría, G. (1967). *El haikú en la lírica mexicana*. México: Colección Stadium.
- Cross, E. (2014). "El erotismo y lo sagrado en Octavio Paz". En *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. México: Colección Paideia Siglo XXI, IPN.
- De Medrano Arce, L. S. (2000). De Paz, Neruda y el fin del siglo. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-paz-neruda-y-el-fin-de-siglo/html/91a60cc3-1ecd-4e19-95ef-1879477822a8_6.html
- Domínguez, C. (2014). *Octavio Paz en su siglo*. México: Aguilar.
- Durán, M. (1971). "La huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz". En *Revista Iberoamericana*, 37(74), pp. 97-116.
- Escalante, E. (2013). *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Flores, Á. (1974). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.
- . (2015). *Octavio Paz: una biografía privilegiada*. México: Fondo Editorial Estado de México.
- García Cruz, R. (2016). *La soledad como principio en la poética de Octavio Paz*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gimferrer, P. (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.
- . (1982). *Octavio Paz*. Madrid: Taurus.
- González Rojo, E. (1990). *Cuando el rey se hace cortesano*. México: Posada.
- González Torres, A. (2002). *Las guerras culturales de Octavio Paz*. México: Colibrí.

———. (2018). *Los signos vitales. Anacronismo y vigencia de Octavio Paz*. México: Libros Magenta.

Guibert, R. (1974). *7 voces*. México: Novaro.

Hernández, J. A. (2007). *Octavio Paz. El poeta que hilo su tiempo*. México: Lumen.

Hubard, J. (2014). *También soy escritura. Octavio Paz cuenta de sí*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jung Kim, K. T. (1989). *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. México: Universidad de Guadalajara.

Krauze, E. (2014). *Octavio Paz. El poeta y la revolución*. Barcelona: Debolsillo.

———. (2015). *Octavio Paz y el Reino Unido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kushigian, J. (1987). “‘Ríos en la noche: fluyen los jardines’: Orientalism in the Works of Octavio Paz”. En *Hispania*, 70(4). pp. 776-786.

Lemaître, M. J. (1976). *Octavio Paz: poesía y poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

López, C. E. (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. En *Estudios de Asia y África*, 52(163), pp. 349-386.

Mac Adam, A. (1992). Tiempos, lugares, encuentros. En *Anthropos*, (14).

Magis, C. H. (2014). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.

- Martínez, X. (2014). “Lo intraducible índico en la obra de Octavio Paz”. En *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. México: Colección Paideia Siglo XXI, IPN.
- Monsiváis, C. (2014). *Adonde yo soy tú somos nosotros*. Octavio Paz. México: Conaculta.
- Montoya Ramírez, E. (Ed.). (1989). *Semana de autor: Octavio Paz*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Müller-Bergh, K. (enero-marzo, 1971). “La poesía de Octavio Paz en los años treinta”, en *Revista Iberoamericana*, (74), pp. 117-133.
- Netel, G. (2015). *Octavio Paz: las palabras en libertad*. México: El Colegio de México.
- O’Hara, E. (1992). “Cumbre caprichosas: Neruda en la obra de Paz”. En *Plural*, (255).
- Ochoa, A. (2009). *Octavio Paz 1031-1943: génesis de una poética romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ollé-Laprune, Ph. & Bradu, F. (2014). *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Phillips, R. (1971). Topoemas: la paradoja suspendida. En *Revista Iberoamericana*, 37(74), pp.197-202.
- . (1976). *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piña Zentella, M. (2014). *¿Ausencia / presencia? Ciudad en Octavio Paz*. México: Praxis.
- Poniatowska, E. (2009). *Octavio paz. Las palabras del árbol*. México: Joaquín Mortiz.

- Pujol, Ó. (2014). “El mono gramático y el sabio alquimista. Algunas reflexiones en torno a la poética de Octavio Paz en *El mono gramático*”. En *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. México: Colección Paideia Siglo XXI, IPN.
- Ríos, J. & Paz, O. (1999). *Solo a dos voces*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Santí, E. M., et al. (2001). *Homenaje a Octavio Paz*. Nueva York: Instituto Cultural Mexicano.
- Santí, E. M. (1988). *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta.
- . (Ed.). (2009). *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: Era.
- . (2014). *Conversaciones con Octavio Paz. Diálogos con Enrico Mario Santí*. Almería: Confluencias.
- . (2016). *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schärer-Nussberger, M. (1993). *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Seabrook, R. (1971). “La Poesía en Movimiento: Octavio Paz”. En *Revista Iberoamericana*, 37(74), pp. 161-175.
- Serrano, P. (2011). *La construcción del poeta moderno*. México: CONACULTA.
- Sheridan, G. (2004). *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Ediciones Era.

- . (2015). *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz 2*. México: Ediciones Era.
- . (2016). *Los idilios salvajes. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz 3*. México: Ediciones Era.
- Sosa, V. (2000). *El oriente en la poética de Octavio Paz*. Puebla: Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla.
- Stanton, A. (1989). “Libertad bajo palabra: la guía de un libro y de un poeta”. En *América: Cahiers du CRICCAL*, (6), pp. 139-156.
- . (2001). *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931 - 1938)*. México: Conaculta.
- . (2009a). *Octavio Paz entre poética y política*. México: El Colegio de México.
- . (2009b). “Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros”. En *Écritures d’Amérique latine*. (1). En <http://mshs.univ-poitiers.fr>
- . (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (2016). *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: El Estilete.
- Teresa de Ochoa, A. (2009). *Octavio Paz 1931 – 1943: génesis de una poética romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torres Fierro, D. (2009). *Octavio Paz en España, 1937*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ulacia, M. (1994). *Más allá de litoral*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (1999). *El árbol milenario. Un recuerdo por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Unomásuno (editorial). (25 de enero, 1980). “Octavio Paz y David Huerta iniciaron el ciclo de lecturas poéticas *Encuentro de generaciones*”. En *Unomásuno*.
- Valender, J. (2009). “Luis Cernuda y Octavio Paz: notas sobre una amistad: (1937-1945)”. En *La experiencia literaria*, (16), pp. 41-60.
- Verani, H. (1983). *Octavio Paz: bibliografía crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilson, J. (1980). *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*. Bogotá: Pluma.
- Xirau, R. (1970). *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México: Joaquín Mortiz.
- Yong Tae, M. (1979). “Haikú en la poesía de Octavio Paz”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, (343-345), pp. 698-707.

III. Varia

- AA. VV. *Zona Paz*. [Sitio de internet dedicado a los estudios de la obra de Octavio Paz].
Lugar: <http://www.zonaoctaviopaz.com>.
- AA. VV. (2006). *Poesía visual argentina*. Buenos Aires: Ediciones Vórtice.

- AA. VV. (2011). *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español*. Madrid: Visor.
- AA. VV. (2014). *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. (coordinado por Xicotécatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno). México: Instituto Politécnico Nacional, Colección Paideia Siglo XXI.
- Abreu Gómez, E. (1963). *Discurso del estilo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Addison, J. (2004). *The Spectator, vols. I, II, III*. Estados Unidos: Project Guttemberg.
- Adorno, T. y Max Horkheimer. (1981). *Dialectica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Agular, G. (s. f.). *Haroldo de Campos: el ángel izquierdo de la poesía*. Disponible en <https://es.scribd.com/document/463451826/05011049-HAROLDO-CAMPOS-El-angel-izquierdo-de-la-poesia-Antologia>
- Alberti, R. (1990). *Marinero en tierra; La amante; El alba del alhelí*. Madrid: Castalia.
- . (2002). *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996)*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Alemaný Bay, C. (1997). *Poética Coloquial Hispanomaericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Allain-Castrillo, M. (1995). *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos.
- Alonso, A. (1968). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . (1986). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

- Alonso, D. (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, D. y Carlos Bousoño. (1971). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Altieri, A. (1997). *Kant: estética y teleología*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Altieri, Ch. (1981). *Act & Quality. A theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- (1984). *Self and sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2003). *The particulars of rapture. "An aesthetics of the affects"*. Cornell University Press.
- Alvarado, J. (2012). *Historia de los métodos de meditación no dual*. Madrid: Ignitus.
- Anaya, J. V. (2001). *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*. México: Juan Pablos.
- Andreucci, C. (2020). "El neolirismo francés". En *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/2020/12/el-neolirismo-frances/>
- Arellano, L. A., et al. (2010). *Escribir poesía en México*. México: Bonobos.
- Argüelles, J. D. (2012). *Antología general de la poesía mexicana. De la poesía prehispánica a nuestros días*. México: Océano.

- Aristóteles. (1971). *La Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- . (2005). *La poética*. Madrid: Gredos.
- Asensi, M. (1996). *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- . (2003). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo blanch.
- Auerbach, E. (2014). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2018). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baena, E. (2007). *Metáforas del compromiso*. Madrid: Cátedra.
- . (2014). *La invención estética: contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- Bally, Ch. (1951). *Traité de stylistique française*. París: Klincksieck.
- Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- . (1997). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Baudelaire, Ch. (2017). *Pequeños poemas en prosa*. México: Juan Pablos Editor.
- Baudrillard, J. (1995). *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.
- . (1998). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Béguin, A. (1997). *Reacción y destino*. México: Fondo de Cultura Económica.

- . (2016). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benedetti, M. (1981). *Los poetas comunicantes*. México: Marcha Editores.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad. (A propósito de la teoría de Einstein)*. Argentina: Del Signo.
- Beristáin, H. (2013). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bernstein, Ch. (2013). *L=A=N=G=U=A=G=E. Contraataca*. México: Aldus.
- Bertrand, D., et al. (1987). *Sentido y significación*. México: Premia Editora.
- Bissell Carroll, J. (1960). *Vectors of Prose Style*. Indiana University.
- Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Técnos.
- Blanco, J. J. (1987). *Crónica de la Poesía Mexicana*. México: Posada.
- . (2002). *Nostalgia de Contemporáneos*. México: CONACULTA.
- Blasing, M. T. (2007). *Lyric Poetry: The Pain and The Pleasure of Words*. Princeton University Press.
- Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence*. Oxford University Press.
- . (1975). *A map of misreading*. Nueva York: Oxford University Press.
- . (2000). *How to read and why*. New York: Touchstone.
- . (2002). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Anagrama.

- . (2003). *La compañía visionaria: Wordsworth, Coleridge y Keats*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- . (2009). *The Anatomy of influence. Literature as a Way of Life*. Connecticut: Yale University.
- . (2012). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Madrid: Taurus.
- . (2012). *La escuela de Wallace Stevens: un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*. Madrid: Vaso roto.
- Breton, A. (1997). *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI.
- . (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- . (2012). *El amor loco*. Madrid: Alianza.
- Bobes, C. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- Borges, J. L. (2005). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Bosquet, A. (1961). *Verbe et vertige*. París: Hachette.
- Bourdieu, P. (2012). *Intelectuales, política y poder*. Madrid: Clave Intelectual.
- . (2015). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México, Siglo XXI.
- . (2017). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- . (2018). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, C. (1977). *El irracionalismo poético*. Madrid: Gredos.

- . (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Burguera, M. L. (2008). *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Burke, E. (2014). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paulos Ibérica.
- . (1999). *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calderón, Alí, et al. (2007). *La luz que va dando nombre*. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla.
- . (2014). *Poéticas mexicanas. Péndulo entre la tradición y la ruptura*. Granada: Valparaíso.
- . (2016). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. México: Valparaíso.
- Calderón, A. (2019). Rosa de los vientos: Matrices de escritura en la poesía contemporánea. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482019000100077&lng=es&nrm=iso
- Calderón, M. (2015). *Lenguajes en la poesía mexicana (entre el canon y el folclore)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calderón, M., et al. (2011). *Del otro lado del espejo. Poesía y poéticas mexicanas*. México: Eón.
- . (2005). *Aristas. Acercamientos a la literatura mexicana*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cambours, A. (1985). *Literatura y estilo*. Buenos Aires: Marymar.

- Campillo, N. (1969). *Retórica y poética*. México: Ediciones Botas.
- Campos, H. (1994). *Transblanco*. Sao Paulo: Editora Siciliano.
- . (2000). *Transideraciones*. México: El Tucán de Virginia.
- . (2016). *A obra de arte aberta*. Disponible en <https://es.scribd.com/document/361441649/A-Obra-de-Arte-Aberta-Haroldo-de-Campos-1955>
- Capote Benot, J. M. (1976). *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carreter, F. L. (1977). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- . (1980). *Imitación compuesta y diseño retórico en la oda de Juan de Grial*. Disponible en <file:///Users/ivan/Downloads/Dialnet-ImitacionCompuestaYDisenoRetoricoEnLaOdaAJuanDeGri-58446.pdf>
- Cernuda, L. (1974). *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona: De Bolsillo.
- . (1994). *Prosa II*. Volumen III. Madrid, Siruela.
- . (1996). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2007). *Ocnos*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- . (2015). *La realidad y el deseo*. Ed. de Miguel J. Frys. Barcelona: Castalia.
- Cervera, V. (2005). *La lírica de la paradoja*. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lrica-de-la-paradoja-0/html/3ec2cc5e-1c45-4fa4-b23a-01fd3587cbf7_5.html#I_0_

Cherniavsky, A. (2005). *El tiempo y su expresión en la filosofía de Henri Bergson*. [Tesis]. Universidad de Buenos Aires. Disponible en file:///Users/ivan/Downloads/uba_ffyl_t_2005_se_cherniavsky.pdf

Chevalier, J. y Alain Gheerbrant. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Chouciño, A. (1997). *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cicerón, M. T. (1997a). *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos.

———. (1997b). *Invención retórica*. Madrid: Gredos.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Cobo Borda, J. G. (2004). *Lector impenitente*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cortázar, J. (2016). *Clases de Literatura*. México: Alfaguara.

Costa, Horácio. (1994). *Estudios brasileños*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Coward, H. (2011). “Derrida y Bhartrhari: sobre el origen del lenguaje. En *Konvergencias, Filosofías de la India*, (1), pp. 1-16.

Croce, B. (2002). *Breviario de estética*. Madrid: Aldebarán.

Cross, Elsa. (2019). *La locura divina. Poetas místicas de la India*. México: Era.

———. (2020). *Puerta del Este: ensayos sobre mito, arte y pensamiento de la India*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cuesta, Jorge. (2014). *Ensayos escogidos*. México: CONACULTA.

- Cuesta, J. M. & Jiménez, J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Curtius, E. R. (1988). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cysarz, H. (1946). “Los periodos en la ciencia literaria”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Demetrio. (1979). *Sobre el estilo*. Madrid: Gredos.
- De Saussure, F. (1998). *Curso de lingüística General*. México: Fontamara.
- De Trebisonda, J. (2012). *Libros de retórica*. Madrid: Tecnos.
- De Vinsauf, G. (2000). *La poética nueva*. México: Universidad Autónoma de México.
- Diego, G. (2007). *Poesía española* (antologías). Madrid: Cátedra.
- Dilthey, W. (1949). *Introducción a las ciencias del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2016). *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez, R. M. (2015). *El ojo envenenado. México y el surrealismo (1924-1938)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Dorra, R. (1986). *La literatura puesta en juego*. México: Universidad Autónoma de México.
- . (1997). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- . (2000). *Hablar de Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

- . (2002). *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ducrot, O. (1975). *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada.
- Du Marsais. (2008). *Traité des tropes*. París: Flammarion.
- Durán, M. (1958). Poesía y Paradoja. En *Ínsula*, 13(15), pp. 1-11.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones.
- Eagleton, T. (2004). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- . (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- . (1992a). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- . (1992b). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- . (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- . (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- . (2005). *Sobre Literatura*. Barcelona: Debolsillo.
- . (2011). *La estructura ausente*. Barcelona: Debolsillo.
- Eliade, M. (1993). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

- Eliot, T. S. (1978). *Tierra baldía; Cuatro cuartetos*. Trad. Ángel Flores. México: La nave de los locos.
- . (1986). *Asesinato en la catedral; Cuatro cuartetos; La tierra baldía*. Barcelona: Orbis.
- . (2013). *Lo clásico y el talento individual*. México: Universidad Autónoma de México.
- . (2017). *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: El Colegio Nacional.
- Ermatinger, E., et al. (1946). *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ermatinger, E. (1946). “La ley en la ciencia literaria”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Espinasa, J. M. (2015). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Fabre, L. F. (Ed.). (2008). *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*. México: Casa Vecina.
- Fernández-Cozman, C. (2016). “Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson. Un ensayo de retórica comparada”, en *Literatura y Lingüística*, (33), pp. 61-80.
- Fernández, J. (1999). *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión.
- Filinich, M. I. (1997). *La voz y la mirada*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Flaubert, G. (2008). *La pasión de escribir*. México: Ediciones Coyoacán.
- Flores, M. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- García, Barrientos, J. L. (2019). *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- García Berrio, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- García Caballero, A. (1999). *El epigrama y la poesía satírica en la literatura española*.
Valladolid: Sever-Cuesta.
- García Montero, L. (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad
y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- Garrido, M. Á. (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la
literatura*. Madrid: CSIC.
- Garroni, E. (1979). *Re-conocimiento de la semiótica*. México: Concepto.
- Genette, G. (1970). *Lenguaje poético, poética del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- . (1989b). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto.
Madrid: Taurus.
- . (1991). *Fiction and Diction*. Nueva York: Cornell University Press.
- . (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Glantz, M. (2006). *Onda y escritura. Jóvenes de 20 a 33*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual
Universal.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing*. Columbia University Press.

- Gómez, J. A. (2006). “La conciencia en el hinduismo: lectura desde la objetividad y subjetividad de la conciencia unificada. En *Hallazgos*, (6), pp. 133-148.
- González de León, U. (2011). *Guillaume Apollinaire*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gracián, B. (1958). *El héroe. El discreto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . (2001). *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia.
- . (2016). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Antología. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grassi, E. (2015). *Retórica como filosofía. La tradición humanista*. Barcelona: Anthropos.
- Graves, R. (2014). *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza.
- Gray, B. (1974). *El estilo, el problema y su solución*. Madrid: Castalia.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- . (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- . (1997). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gros, F. (2014). *Andar una filosofía*. México: Taurus.
- Grupo μ . (1987). *Retórica General*. Barcelona: Paidós.
- Guedea, R. & Cortés, J. (2005). *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Guiraud, P. (1970). *La Estilística*. Buenos Aires: Nova.

- . (2011). *La semiología*. México: Siglo XXI.
- Gutiérrez Vega, H. (2006). *Prisma. Antología poética de la vanguardia hispanoamericana*. México: Alfaguara.
- Habermas, Jürgen. (1990). *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus.
- Hamburger, M., et al. (1985). *El poeta y su trabajo IV*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Han, B. - C. (2014). *La agonía del eros*. Barcelona: Herder.
- Hegel, G. W. (2017). *Lecciones sobre estética*. España: Akal.
- Heidegger, M. (2012). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (1984). *Estudios mexicanos*. México: Lecturas mexicanas.
- Herbert, J. (2010a). *Caníbal: Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos.
- . (2010b). *Escribir poesía en México*. México: Bonobos.
- . (2013). *Escribir poesía en México II*. México: Bonobos.
- Higashi, A. (2015). *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades.
- Huxley, A. (1986). *La filosofía perenne*. Buenos Aires: Hermes.
- Jiménez, J. R. (1998). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Visor, 1998.
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio*. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.

- . (2011). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado*. Barcelona: Paidós.
- . (2012). *Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Labastida, J. (2019). *Lección de poesía*. México: Siglo XXI.
- Lalande, A. (1967). *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Landowski, E., et al. (1999). *Semiótica, estesis, estética*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Lausberg, H. (1983). *Elementos de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos.
- Leclerc, G. (2017). *Discurso sobre el estilo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Le Guern, M. (1985). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Leiva, R. (1959). *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leo, U. (1957). *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*. Frankfurt.
- . (1972). *Interpretaciones estilísticas*. Caracas: Presidencia de la República.
- Lethem, J. (2007). *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*. México: Versus.
- Levin, S. (1983). *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.

Leyva, J. Á. (coord.). (2001). *Versoconverso. Poetas entrevistan poetas*. México: Alforja.

Llovet, J. (2012). *Teoría Literaria y Literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Longino. (2014). *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado.

López Velarde, R. (2010). *La corona y el cetro de Lugones*. Biblioteca Virtual Universal.

Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/155162.pdf>

Lotman, Y. (1976). “The content and structure of the concept of ‘Literature’” en *PTL*.

———. (1982). *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.

———. (1996). *La Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

———. (1998). *La Semiosfera II*. Madrid: Cátedra.

———. (2000). *La Semiosfera III*. Madrid: Cátedra.

Lujan Atienza, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.

Lumbreras, E. y Hernán Bravo Varela. (2002). *El manantial latente: muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: CONACULTA.

Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Teorema.

MacAdam, A. (1991). “Tiempos, lugares, encuentros”. En *Vuelta*, (181), pp. 10-21.

Maillard, Ch. (1992). *La creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos.

Mallarmé, S., et al. (1977). *Poesía francesa*. México: Nacional de Cuba.

Marichal, J. (1971). *La voluntad de estilo*. Madrid: Revista de Occidente.

- Marquese, A. & Forradellas, J. (2013). *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*. Barcelona: Planeta.
- Martínez, J. L. (1997). *Problemas literarios*. México: CONACULTA.
- . (2001). *Literatura Mexicana Siglo XX 1910-1949*. México: Lecturas Mexicanas.
- Mata, V. (2018). *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro*. México: Isabel Vázquez.
- Maulpoix, J.- M. (2010). *Pasos sobre la nieve*. (Trad. Evelio Miñano Martínez). Barcelona: La Garúa Poesía.
- . (2014). *Escolios*. (Trad. Manuel Ángel Gómez Angulo). Disponible en <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/traduccion/jean-michel-maulpoix>
- . (2015a). “Una conversación con Jean Michel Maulpoix”. En *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/2015/06/una-conversacion-con-jean-michel-maulpoix/>
- . (2015b). “Adios al poema breve. Breve historia de una crisis”. En *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/2017/01/adios-al-poema-breve-historia-de-una-crisis/>
- . (2015c). “El lirismo como búsqueda de alteridad. Entrevista con Jean-Michel Maulpoix”. En *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/2015/04/el-lirismo-como-busqueda-de-la-alteridad-entrevista-con-jean-michel-maulpoix/>
- . (2020). *Diccionario Maulpoix de Poesía*. En *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/?s=Maulpoix>

- Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Medo, M. (2018). *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía Latinoamericana (1980-1992)*. Madrid: Ay del seis Poesía.
- Menéndez Y Pelayo, M. (1943). *Historia de las ideas estéticas en España*. Buenos Aires: GLEM.
- Méndez, L. H. (2014). *La cultura como concepto semiótico. Algunas reflexiones metodológicas útiles al pensamiento sociológico*. México: Eón.
- Mendiola, A. (2003). *Retórica, comunicación y realidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Marmol Izquierdo.
- Middleton Murry, J. (1971). *El estilo literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Milán, E. (2004). *Resistir*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2014). *Ensayos por ahora*. México: Conaculta.
- Moellendorff, W. (1962). *Hellenistische Dichtung*. Alemania: Weidmannsche Verlagbuchhandlung.
- Molho, M. & Molho, B. (1970). *Poetas ingleses metafísicos del S. XVII*. Barcelona: Barral.
- Moliner, M. (2000). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Mondragón, S. (2017). *Algunos poetas de nuestra lengua. Siglos XII al XXI*. México: Eón.

- Monsiváis, C. (1979). *Poesía mexicana II: 1915-1979*. México: Promexa.
- Montale, E. (1993). *Sobre la poesía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mortara, B. (2015). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Mukarovsky, J., et al. (1980). *El lugar de la literatura*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Mookerjee, A. y Madhu Khanna. (2003). *The tantric way: Art, Science, Ritual*. Londres: Thames & Hudson.
- Nadler, J. (1946). “El problema de la historia del estilo”. En *Filosofía de la Ciencia Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 401-426.
- Navarro, T. (1956). *Métrica Española: reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Syracuse University.
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- Neruda, P. (1976). *Confieso que he vivido*. México: Círculo de lectores.
- . (2003). *Residencia en la tierra*. Barcelona: Debolsillo.
- . (2019). *Pablo Neruda. Poesía completa. Tomo I (1915-1947)*. México: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Norrick, N. (1987). How Paradox Means. En *Poetics Today*, 10(3), pp. 553-558.
- . (1989). From wit to comedy: Bisociation and intertextuality. En *Semiótica*, 67(1).
- Novalis. (1984). *Fragmentos*. México: Juan Pablos editor.

- Novo, Salvador. (1965). *Bi-lingual anthology of modern american poetry*. México: Letras.
- Olivio Jiménez, J. (2000). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1987)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Olson, Ch, et al. (1983). *El poeta y su trabajo II*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- . (2013). *Verso proyectivo*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Oncina, F. (ed.). (2017). *Constelaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Ortega, J. & Ramírez, M. (2008). *El hacer poético*. México: Universidad Veracruzana.
- Ortega y Gasset, J. (1955). *Obras completas*. Madrid: Gredos.
- Ortiz, F. (1981). *Luis Cernuda: epistolario inédito*. Sevilla: Compás.
- Oxford University. (2000). *Oxford English Dictionary* (2da. edición). England: Oxford University Press.
- Pacheco, J. E. (2017a). *Itinerario, volumen II (1984-1992)*. México: Era.
- . (2017b). *Itinerario, volumen III (1993-2014)*. México: Era.
- Palacio, E. (2013). *El espíritu y la letra*. Buenos Aires: Docencia.
- Pascual, B. (1984). *Las figuraciones del sentido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Patán, F. (1987). *Poesía Norteamericana del siglo XX. Breve antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pater, W. (2003). *El estilo*. Madrid: Langre.

- Paz Garro, H. (2003). *Memorias*. México: Oceano.
- Paz Gago, J. M. (1993). *Estilística*. Madrid: Síntesis.
- Paz, O., et al. (1966). *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI.
- Perloff, M. (1981). *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press.
- . (1982). “The invention of collage”. En *Collage*. New York: New York Literary Forum.
- . (2011). *La escalera de Wittgenstein. El lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*. México: Aldus.
- Pernot, L. (2016). *La retórica en Grecia y Roma*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Perse, S. (s. f.). *Anábasis y otros poemas*, Barcelona, Orbis.
- Pfeiffer, J. (1971). México: Fondo de Cultura Económica.
- Picornell, G. (2105). Evolución de los sistemas técnicos de reproducción musical [tesis]. Universidad Politécnica de Madrid.
- Pineda, C. (2016). *Poesía latinoamericana de vanguardia: transgresiones entre la carcajada y la ironía*. México: Ediciones Lirio.
- Poe, E. A., et al. (1980). *El poeta y su trabajo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Pound, E. (1978). *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- . (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Fuentetaja.

- Pozuelo, J. M. (1988). *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- . (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prada Oropeza, R. (1991). *El lenguaje narrativo*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- . (1999). *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México, Lupus Inquisitor.
- . (2009). *Estética del discurso literario*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Protágoras & Gorgias. (1980). *Fragmentos y testimonios*. Barcelona: Orbis.
- Puttenham, G. (2005). *The Arte of English Poesie*. Estados Unidos: Project Guttenberg.
- Quintiliano, M. F. (1799). *Instituciones oratorias*. Madrid: Real Arbitrio de Beneficiencia.
- Quirarte, V. (1985). *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, I. (2015). “Treinta años de poesía en México: 1980-2010: dos acercamientos, múltiples preguntas”. En *Historia crítica de la poesía mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española* (Ed. 23ª). Disponible en <https://dle.rae.es/diccionario>
- Reverdy, P. (1977). *Escritos para una poética*. Venezuela: Monte Ávila.
- Reyes, A. (1952). *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada.

- . (1996). *Obras completas, tomo X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1997). *Obras completas, tomo XV. El deslinde; Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2016). *Sobre el procedimiento de ideológico de Stéphane Mallarmé*. Buenos Aires: Ediciones de la Mirándola.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: University Press,
- . (1950). *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- . (1956). *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- . (2013). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Riffaterre, M. (1971). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rivière, J. R. (1968). “Introducción a la estética del arte de la India”. En *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 4, pp. 65-75.
- Romo, F. (1991). Para una retórica de la paradoja. En *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, pp. 157-176.

- Rosenthal, M. (1960). *The Modern Poets: A Critical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rothenberg, J. (2010). *Ojo del testimonio*. México: Aldus.
- Rueda, M. Á. (1989). *Antología de Poetas Españoles e Hispanoamericanos*. México: Edamex.
- Sáinz de Robles, F. C. (1941). *El epigrama español (del siglo I al XX)*. Madrid: Aguilar.
- Sánchez, J. M. (2015). *Albert Einstein: su vida, su obra y su mundo*. Barcelona: Planeta.
- Scheck, D. O. (2013). Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: la estética más allá de las restricciones de lo bello. En *Signos Filosóficos*, 15(29). Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/signosf/v15n29/v15n29a4.pdf>
- Sebeok, T. (1960). *Style in Language*. Massachussets: Technology Press of Massachussets Institute of Technology.
- Segovia, T., et al. (1980). *El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis literario*. Barcelona: Crítica.
- Sheridan, G. (2003). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- Spitzer, L. (1968). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
- . (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.

- Stanton, A. (1988). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2014). *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana*. México: El Colegio de México.
- Steiner, G. (2001). *Después de babel aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Suzuki, D. T. (1986). *Budismo Zen*. Barcelona: Kairós.
- Talens, J., et al. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Tola, F. (1976). *Amaru. Cien poemas de amor*. Buenos Aires: Barral.
- Tola, F. y Dragonetti, C. (1983). *Filosofía y Literatura de la India*. Buenos Aires: Kier.
- Toledo, V. (2000). *Poética mexicana contemporánea*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Torri, J. (2014). *La literatura española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ulacia, M. (1984). *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona, Laia.
- Ullman, S. (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar.
- . (1978). *Significado y estilo*. Madrid: Aguilar.
- Utrera, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Valender, J. (Recopilador). (2002). *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*.

Madrid: Residencia de Estudiantes.

Valéry, Paul. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

———. (2014). *El cementerio marino*. México: Juan Pablos Editor.

Vallejo, C. (1977). *Escritos sobre arte*. Buenos Aires: López Crespo.

Vasconcelos, J. (2013). *Estética*. México: Trillas.

Vattimo, G. (1994). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

Vázquez, I. (2013). Analogía e ironía en “La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto” de

Octavio Paz: elementos culturales celtas en la poética paciana. [tesis, Benemérita

Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio BUAP.

———. El simbolismo del alfabeto arbóreo celta en *Árbol adentro*: Aproximación

Hermenéutica a la poesía de Octavio Paz. [tesis de Maestría, Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla]. Repositorio BUAP.

Vela, A. (2005). *El modernismo*. México: Porrúa.

Vicente de Aguinaga, L. (2009). Epigramática. Nueve proposiciones. *Punto de partida*,

(158). Disponible en <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/860>

Vico, G. (2004). *Instituciones de Oratoria*. Barcelona: Anthropos.

Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Vossler, K. (1943). *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Losada.

Wellek, R. & Austin Warren (1942). *Theory of literature*. Londres: Dalkey Archive Press.

Wordsworth, W. (1980). *Preludio*. Madrid: Visor.

Wordsworth, W, et al. (1999). *Antología de poetas románticos ingleses*. Barcelona: RBA Editores.

Xirau, R. (1980). *Dos poetas y lo sagrado*. México: Joaquín Mortiz.

Yépez, H. (2002). “Cómo reciclar cuentos de otros”. *Moho*, (17), pp. 1-4.

Yllera, A. (1979). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.

Yurkievich, S. (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores.

Zagajewski, A. (2005). *En defensa del fervor*. Barcelona: Acantilado.

Zaid, G. (2009). *Leer poesía*. México: Debolsillo.

Zambrano, M. (2016). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.