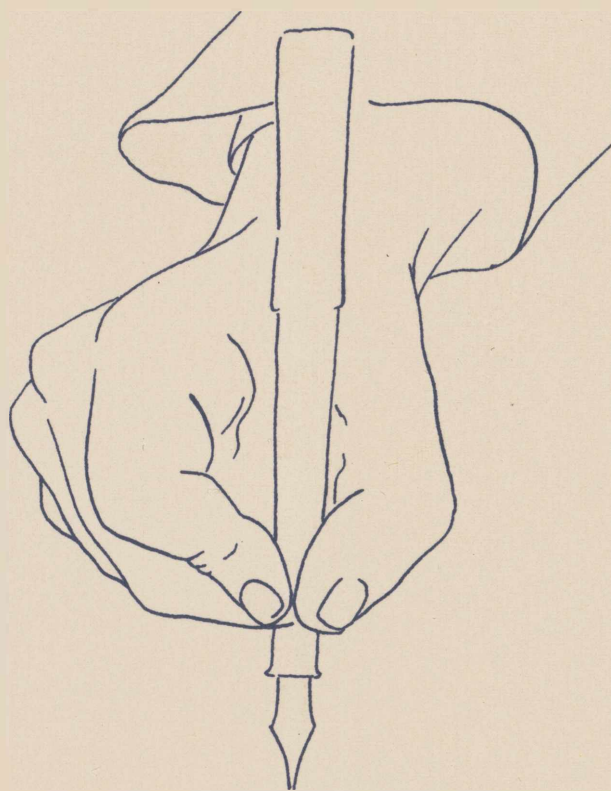


AUTOR, AUTORIDAD Y AUTORIZACIÓN

Escritura y poética de

OCTAVIO PAZ

Rubén Medina



EL COLEGIO DE MÉXICO

**AUTOR, AUTORIDAD
Y AUTORIZACIÓN**
Escritura y poética de Octavio Paz

Serie
Estudios de Lingüística y Literatura
XXXIX

CENTRO DE ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

AUTOR, AUTORIDAD Y AUTORIZACIÓN

Escritura y poética de Octavio Paz

Rubén Medina



EL COLEGIO DE MÉXICO

M861.4
P438m

Medina, Rubén

Autor, autoridad y autorización : escritura y poética de Octavio Paz / Rubén Medina.-- El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

249 p. ; 21 cm.-- (Serie Estudios de Lingüística y Literatura ; v. 39)

ISBN 968-12-0876-5

1. Paz, Octavio, 1914-1998-Crítica e interpretación.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia
La mano de Octavio Paz por José Moreno Villa

Primera edición, 1999

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco, 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0876-5

Impreso en México

*Al profesor Joseph Sommers,
por abrirme las puertas*

A mis padres, siempre

ÍNDICE

PRÓLOGO. La "pluralidad" de Octavio Paz	11
INTRODUCCIÓN	23
Autor, autoridad y autorización	28
Estrategias de poder	38
Tradición de la <i>novedad</i>	58
EL JOVEN PAZ (1931-1943)	77
Enredos, ambivalencias, tensiones	77
Preludio: "Un mundo de herederos"	89
Interludio con la historia	103
Hacia la soledad, el mito y la disidencia	123
LOS AÑOS DEL LABERINTO Y LAS LIBERTADES (HISTORIA Y MITO)	135
Viajes, diplomacia y obras fundamentales	135
Entrar en el laberinto	142
Historia de <i>Libertad bajo palabra</i>	159
Un fantasma recorre la poesía	169
Europa y México	183
Salir del laberinto	193
OTRA OBSESIÓN CON LA HISTORIA	205
El revisionismo de Octavio Paz	205
La obra poética: universalidad, omnisciencia y prestidigitación	217
Reinvención de la biografía	229
BIBLIOGRAFÍA	243
Obras de Octavio Paz	243
Ensayos sobre Octavio Paz	245
Biografías	248
Otras obras y artículos	248

PRÓLOGO

LA "PLURALIDAD" DE OCTAVIO PAZ

Octavio Paz (1914-1998) es una de las figuras capitales de la literatura hispánica del siglo XX, en la que destaca por el estilo brillante de sus ensayos, sus análisis sobre la historia y la cultura mexicanas desde una perspectiva universal y arquetípica, sus discursos sobre la democracia y el Estado, su atención a las rupturas en el arte, y una obra poética sustancial y de gran destreza verbal y metafórica. Hasta la fecha, dos libros recogen su poesía escrita durante más de seis décadas: *Poemas (1935-1979)* y *Árbol adentro* (1987). Respecto al ensayo, se podrían citar varios libros sobre literatura, arte, política, antropología y teoría literaria, que el autor escribe entre la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950) y sus dos últimos libros: *Itinerario* (1993) y *La llama doble: amor y erotismo* (1993). Tal obra literaria ha sido traducida a una veintena de idiomas, reeditada en varias combinaciones, y le ha valido innumerables reconocimientos y premios en México y en el extranjero, incluyendo el Premio Nobel de Literatura, en 1990.

La obra de Octavio Paz es múltiple. Se compone de varios géneros, trata de varias artes, disciplinas y temas, y en varios momentos la nutren nuevos experimentos poéticos y versiones de textos. Indudablemente, es una obra siempre abierta al presente (a los cambios epistemológicos y estéticos) y a la vez ensimismada (vuelve constantemente a su pasado). Sin embargo, las actividades de poeta, crítico literario e ideólogo caracterizan la totalidad de su obra, ya que el autor puede indistintamente escribir su gran poema "Piedra de sol", reunir cuatro ensayos sobre la poesía moderna en *Cuadrivio*, y escribir un ensayo político: *El ogro filantrópico*.

Paz, no obstante, ha sido suficientemente explícito en conceptualizar esta diversidad de su escritura. Insiste en que la entendamos como el ejercicio crítico y creador de un intelectual al margen de la política y de las ideologías; esto es, como la obra de un escritor independiente y marginal, cuya búsqueda esencial es la libertad humana y la comunión del hombre con los otros. En varios artículos y libros repite tal afirmación. En *El ogro filantrópico*, por ejemplo, señala:

“como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al Estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. Contra el poder y sus abusos, contra la seducción de la autoridad, contra la fascinación de la ortodoxia.”¹ Según reclama Paz, la rebelión del escritor reside esencialmente en su alejamiento del poder y de los grupos que lo combaten: “Si el poeta abandona su destierro —única posibilidad de auténtica rebelión— abandona también la poesía y la posibilidad de que ese exilio se transforme en comunión.”²

Sin embargo, el papel protagónico que Paz ha tenido desde los años cincuenta en la constitución y mantenimiento de una visión hegemónica de la literatura, el arte y la crítica cultural en México, y su vinculación periódica con el gobierno mexicano, contradicen dicha afirmación de marginalidad y neutralidad en su práctica intelectual. Gracias al apoyo del Estado y, desde comienzos de los años ochenta, de la iniciativa privada, Paz ha logrado erigirse en el caudillo absoluto de la cultura en México. Desde los años veinte emergen en la formación social mexicana posterior a la revolución figuras de poder que ejercen dominio e influencia decisiva sobre las instituciones políticas y culturales del país. A menudo, los caudillos determinan programas educativos, direcciones en la cultura, modos de entender el arte, definiciones de la tradición nacional, grupos representativos en ciertas artes, etc. Paz, en cambio, es un caudillo de nuevo tipo; a diferencia de Vasconcelos, Lombardo Toledano, Gómez Morín o Bassols, Paz prescinde de la colaboración directa con el Estado desde finales de los años sesenta. Figura canónica por excelencia, Paz es un caudillo intelectual que se forma a partir del modelo de Alfonso Reyes, y a quien, en gran medida, rebasa. Frente a las cámaras de televisión, en las universidades, museos, teatros y otros recintos culturales, Paz dicta conferencias sobre poesía moderna y modernidad, discute la pintura de vanguardia o el surrealismo, lee su poesía, diserta sobre el Estado en el siglo XX, reflexiona sobre la historia de México y postula el fin de las ideologías.

No parece difícil, por lo tanto, encontrar en la pluralidad de voces, géneros y estrategias discursivas en las que se desdobra inteligentemente este autor, aquello que da coherencia e impulsa su actividad poética y crítica. Entre las preocupaciones dominantes del es-

¹ “El escritor y el poder”, en *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 306.

² *El arco y la lira*, 3ª ed., 6ª reimpr., México, FCE, 1986, p. 41. En adelante, salvo indicación contraria, citaré esta edición.

critor se encuentran la modernidad (el dramático diálogo entre Europa occidental y México), la cuestión insoslayable del poder y del Estado en los países excéntricos, el ideal subversivo del arte y la poesía, y la constante búsqueda de la otredad mediante el erotismo, la pasión crítica, el amor y la solidaridad. Estas preocupaciones, no obstante, deben entenderse en el entorno posrevolucionario y neocolonial de México en los años treinta, cuarenta y cincuenta en el que se va formando el joven escritor. Octavio Paz, como otros escritores latinoamericanos de este siglo, no escapa del conflicto esencial que caracteriza su modernidad excéntrica, aun cuando las traducciones de su obra y los reconocimientos en el extranjero lo hayan convertido posteriormente en un autor transnacional: el de su relación y ubicación en cuanto miembro de la cultura dominante de su país con las culturas dominantes de las metrópolis y los grupos subalternos.³ Efectivamente, este conflicto permea su escritura, ya que ni su poesía ni sus ensayos dejan de estar marcados por los problemas históricos y culturales por los que atraviesa la nación mexicana durante gran parte de este siglo, los cuales, a su vez, aparecen articulados con términos universalistas y eurocéntricos.

Héctor Aguilar Camín define agudamente a Octavio Paz como un intelectual desgarrado y ambivalente entre varias tradiciones: "...entre la tradición liberal porfiriana y la aparición del zapatismo, entre la poesía cosmopolita y los mitos y las tradiciones arcaicas de su país exótico, entre la escritura automática surrealista y la lucidez crítica, entre la independencia intelectual y la sujeción profesional a la cancillería mexicana, entre el impulso poético y la reflexión política, entre el camino de Estados Unidos y el camino del socialismo soviético, entre la vanguardia europea y su procedencia de una literatura marginal, excéntrica; entre su aristocratismo intelectual y artístico y la imposibilidad de desentenderse de Ciudad Nezahualcóyotl."⁴ Desgarramientos, ambivalencias y contradicciones que revelan el afán universalista de Paz y su compleja experiencia como escritor.

Ahora bien, si en Octavio Paz se advierte tal ambivalencia y se conjugan ejemplarmente sus actividades de poeta, crítico literario e ideólogo, la mayor parte de la crítica ha creado una situación muy peculiar al fragmentar la obra y la figura del escritor, con el fin de

³ Carlos Blanco Aguinaga, "Del modernismo al mercado interno", *Cultura y dependencia*, Jalisco, Departamento de Bellas Artes, 1976, pp. 35-83.

⁴ "Metáforas de la tercera vía", en *Saldos de la Revolución. Cultura y política de México, 1910-1980*, México, Nueva Imagen, 1982, p. 233.

destacar al poeta y crítico literario sobre el político e ideólogo. La poesía ocupa un lugar privilegiado en su obra; goza de un elogio unánime, en el que subyace la creencia de que no repite en su poesía los planteamientos ideológicos y políticos de sus ensayos históricos.⁵ Es un lugar común concebir que es en el poeta y crítico literario donde se encuentra el Paz verdadero, el gran escritor mexicano merecedor del Premio Nobel. Los numerosos libros y ensayos que se han escrito sobre su poesía, pese a sus aciertos, consideran a Octavio Paz como una figura solitaria y ejemplarmente lúcida frente a toda ortodoxia ideológica que, a través de los años, "insiste en guiarse por sus intuiciones", hallazgos y aperturas hacia otros sistemas epistemológicos, creando un complejo sistema de ideas sobre la poesía, el arte, la modernidad, Occidente, México y la historia.⁶ Estos estudios generalmente se enfocan a describir el universo filosófico que crea el poeta con sus imágenes e intentan explicar su poesía por medio de sus ensayos poéticos (principalmente *El arco y la lira*) o, lo que es más problemático, proponen que no hay cambios o contradicciones en la trayectoria poética de Paz.

Esta situación ha contribuido a fortalecer su autoridad en las letras mexicanas y como autor de renombre internacional, y a que Paz —según indicaba José Joaquín Blanco hace más de una década— se haya acostumbrado a ser irrefutable, a no propiciar la crítica, sino la "devoción servil". José Joaquín Blanco apuntaba: "Nada más trágico que un gran escritor solo, sin competencia, sin refutación, sin enemigos que verdaderamente le den pelea: se petrifica en catedral, a la que sólo queda penetrar y rezar devotamente misteriosas oraciones..."⁷

⁵ Esta opinión predominó desde que se le otorgó el Premio Nobel en 1990; se podría generalizar el comentario de Efraín Bartolomé: "no hay correspondencia entre la agudeza y sensibilidad de su poesía y sus ensayos literarios con sus actitudes políticas" (*Proceso*, 1990, núm. 728, p. 51). Véase también en la misma edición, el extenso reportaje, pp. 42-53.

⁶ Javier González, por ejemplo, acepta la autodefinición de Paz como un escritor al margen del poder y lo concibe sencillamente como "un personaje solitario que insiste en guiarse por sus propias intuiciones". De ahí que Paz sea atacado por dos ideologías extremas: "El poeta —agrega— se hace sospechoso a los ojos de los agentes de la ideología social: los detentadores del poder lo consideran subversivo e inútil; los manipuladores de la revuelta ven en él un elemento cultural demasiado independiente" (*El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, México, FCE, 1990, p. 201).

⁷ *Crónica de la poesía mexicana*, 4ª ed., México, Katún, 1983, p. 224.

Privilegiar al poeta y al crítico literario sobre la figura política e ideológica presupone la falacia de que hay dos autores con el mismo nombre y sin ninguna relación, o bien, con alguna relación, pero un tanto forzada. Es decir, presupone que una de las actividades está dominada por las pugnas ideológicas del acontecer histórico, y que la otra (la poesía y la crítica literaria) permanece al margen de éstas. En la poesía de Paz, ciertamente, no encontramos el mismo tratamiento directo de los procesos históricos que tan recurrentemente motivan sus ensayos políticos. No obstante, en la poesía estos procesos históricos emergen o se cuelan de manera oblicua y mediante una serie de mediaciones, símbolos, metáforas y alusiones. De modo que no importa si un texto poético trata directamente de un referente histórico, pues siempre hay un tratamiento *ficticio*, cierto modo de significación ideológica o representación de lo histórico "real".⁸

Con todo, la poesía de Paz trata constantemente de la historia por medio de su preocupación por el tiempo, el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano, el pasado indígena, las crisis epistemológicas de Occidente, el carácter semifeudal de México y la trascendencia del acto poético. En muchos de sus principales poemas, Paz se ocupa de procesos históricos; son un modo afectivo e imaginario de responder y conversar con la historia o con sus discursos. Por ejemplo, en el poema "Entre la piedra y la flor", escrito en el convulsionado año de 1937 y publicado en 1941 en su primera versión, confronta la falta de modernidad en el México posrevolucionario y la brutal opresión social y económica del campesino; el poema "Soliloquio de medianoche" (1944) trata de la experiencia dramática de la Segunda Guerra Mundial, y de lo que el poeta estima entonces que es el derrumbe de los proyectos universales y el fin de una época histórica; el eje temático del poema "Himno entre ruinas" (1948) configura la pugna entre dos espacios míticos e históricos, Sicilia (Europa) y Tenochtitlán (México); el poema "El cántaro roto" (1955) es una reflexión virulenta sobre el subdesarrollo mexicano y la progresión negativa del tiempo; el referente histórico y cultural del poema "Piedra de sol" (1957) incluye la guerra civil española en cuanto experiencia fundamental en la vida del hablante poético, así como lugares de su itine-

⁸ Aquí sigo la noción del texto literario y de la relación entre lo textual y extratextual de Terry Eagleton, quien integra la teoría del discurso y el marxismo. Véase *Criticism and Ideology*, London, Verso, 1978, particularmente el capítulo 3, "Towards a Science of the Text", pp. 64-101.

rario personal (Oaxaca, Berkeley, París, India, ciudad de México) y figuras intelectuales y políticas que representan momentos de ruptura del transcurrir histórico (Sócrates, Bruto, Moctezuma, Robespierre, Churruca, Lincoln, Trotsky y Madero); "Pasado en claro" (1975) es un viaje del poeta por los resquicios de la memoria personal e histórica, en busca de sus orígenes familiares, su formación intelectual y su relación con México, donde el poeta (como un Juan Preciado llegando a Comala) va siguiendo los murmullos y paisajes de su memoria, y fusiona en el acto de la escritura el pasado y el presente. En todos ellos la historia invade o merodea los poemas: es el signo apagado, el tiempo lineal y la imagen hueca en el espacio del poema; es la tensión que moviliza la producción del significado. La historia, pues, es el fantasma que recorre y merodea la poesía de Paz.

Con base en lo expuesto puede entenderse por qué en este estudio me ha parecido primordial centrarme en la relación entre escritura, historia y poder en la obra de Paz. Concibo la escritura, al igual que Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, como producción y función del lenguaje, y como un modo de "pensar" y entrar en el "orden sagrado" de los signos, y practicar y constituir la literatura.⁹ La noción derridiana de escritura como juego permanente entre presencia y ausencia, en el sentido de que los "signos representan el presente en su ausencia, tomando el lugar del presente", aplicada a la obra de Paz, contribuiría, por el contrario, a convertir las distintas representaciones que han formado la imagen del autor en un simple juego de significantes o máscaras.¹⁰ La noción de Derrida cuestiona la autoridad de la presencia de un autor, y asegura su "desaparición".

El punto de partida de mi enfoque consiste en analizar las figuras de poeta, crítico literario e ideólogo asociadas a Octavio Paz. Estas figuras representan diferentes proyecciones de Paz como escritor que, por caminos diferentes, contribuyen a formar su imagen de au-

⁹ Barthes indica al respecto: "Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia." En seguida agrega: "la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje" (*El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 22-23).

¹⁰ Jacques Derrida, "Difference", en *Speech and Phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs*, trad. de David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 138. Traducción mía.

tor y su conversión en una figura de autoridad. He encontrado en el concepto de "autor" de Foucault una avenida bastante sugerente para aproximarme críticamente a estas figuras y realizar mi análisis. Foucault, como se sabe, no concibe al autor simplemente como el individuo que escribe un libro y cuyo nombre aparece en la portada, sino como el principio que unifica una serie de escritos o toda una obra, la fuente de sus significaciones y el foco que intenta otorgarle coherencia. El autor configura una serie de funciones u operaciones que caracterizan la existencia, circulación, posición y funcionamiento de ciertos discursos en una sociedad.¹¹ De tales funciones emerge una pluralidad de egos o sujetos enunciantes. En el caso de Paz, estos sujetos de enunciación representan la pluralidad de figuras (poeta, crítico literario, ideólogo, promotor de revistas, antologista, miembro de prestigiosas instituciones culturales) que intervienen creando y recreando la obra, su sentido, la manera de leerla y ubicarla en una tradición. En la pluralidad del yo-autor (de un ego que habla en los poemas, en los prefacios, en los ensayos históricos, en los ensayos literarios, en exposiciones de arte, en los medios masivos de comunicación) encontramos varias estrategias y una voluntad de poder y autoridad.

En la introducción me concentro en mostrar y dilucidar esta pluralidad del autor, siguiendo una estrategia hermenéutica aún no explorada por la crítica. No analizo estas figuras del escritor *at face value*, en su mera textualización, sino que me interesa indagar la política y las estrategias del texto, es decir, la función que cada actividad textual desempeña en la totalidad de la obra de Paz. El sujeto humano, como señala Foucault, no está inmerso únicamente en prácticas de significación, sino también de poder.¹² Cada figura del escritor, en este enfoque, es concebida como una puesta en escena (teatralidad de los signos y las figuras) de una obra mayor y en continuo proceso.

Visto que Paz representa una figura de poder y autoridad en el campo de la literatura (por la seducción de su retórica y su poder de convencimiento, su privilegio de nombrar y clasificar, así como de "autorizar" o legitimar publicaciones, interpretaciones y obras

¹¹ Michel Foucault, "What is an Author?", en *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.

¹² Véase su artículo "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8 (1982), pp. 777-795.

de otros autores), explico esta figura del escritor por medio de la cadena signífica de autor, autoridad y autorización. Explico también los diferentes elementos que conforman la escritura de Paz y analizo la función que los ensayos van cumpliendo en relación con su poesía, la configuración de su poética, su gradual prestigio como autor y su constante intervención pública. Hace varios años, Enrico Mario Santí reveló un problema fundamental en la obra de Paz, al preguntarse: "¿Cómo escribir acerca de la poesía de Paz sin hacer uso de sus ensayos?, ¿cómo explicar su poesía sin hacer eco de sus ideas?, ¿cómo evitar su influencia poderosa y, al parecer, ineludible?"¹³ Aunque Santí abandonó posteriormente esta línea de análisis, aquí yo también pregunto sobre cómo acercarnos a los ensayos de Paz sin volver a caer en estas trampas. A pesar de que Paz explica sugerentemente a otros autores, sus ensayos bien podrían funcionar —según sugirió Santí— como una forma de defensa y autopropaganda para su propia poesía y una trampa para el lector. Por ello, el análisis de los ensayos requiere discutir a los autores que trata Paz, el momento en que lo hace, lo que destaca de ellos y la vinculación con su poética y con su propia escritura de poemas. Aclarar la relación entre los ensayos y la poesía de Paz es, por tanto, un paso necesario para enfrentarnos a sus poemas y a la figura más prestigiada, la del poeta.

Tomando en cuenta la posición privilegiada de Paz como poeta en la totalidad de su obra, uno de mis objetivos es desentrañar el mundo "textual" de sus poemas y la visión que articula de la historia. Sigo el desarrollo de sus ideas sobre la poesía, sus apuntes críticos e interpretativos sobre México, y los sucesos de carácter político-cultural que mayormente interesan y obsesionan al escritor desde los años treinta. Parto de la idea, como explico en el capítulo "El joven Paz (1931-1943)", de que el conflicto entre poesía e historia es primordial en la obra de Paz desde sus primeros textos. En los años treinta su escritura se caracteriza por una ambivalencia ante la poesía pura y la poesía social, derivada de su limitada visión de la vanguardia, y el afán por desarrollar una síntesis entre las dos poéticas. Con base en esta pugna entre poesía e historia considero los rasgos fundamentales de su poética, como son la concepción de la palabra y del tiempo, el erotismo, la búsqueda de identidad entre sujeto y objeto, el uso de mitos y arquetipos, la relación México y Europa, y la constante revisión de poemas. Respecto a su trayectoria poética,

¹³ "Octavio Paz: crítica y poética", en *Escritura y tradición*, Barcelona, Laia, 1987, p. 116.

también considero las influencias y coincidencias de Paz y otros poetas de la modernidad.

El interés por analizar la relación entre escritura, historia y poder en la obra de Paz, me ha llevado a dilucidar en el capítulo "Los años del laberinto y las libertades" la articulación mítica que realiza en sus textos. El mito —como bien señala Frances Chiles— ocupa "un lugar central en el arte de Octavio Paz, tanto en su teoría del significado y la función de la poesía en el mundo moderno, como en el uso de temas y símbolos mitológicos como medio de expresión poética".¹⁴ Así, analizo la concepción mítica de Paz trazando sus influencias (Roger Caillois) y contradicciones. Comparo su modo de articulación en la poesía y el ensayo cultural e histórico, con el fin de ver de qué manera estas actividades se alimentan y corresponden, son soportes mutuos, polémicos y contradictorios de un autor indivisible. No pretendo explicar con ello exhaustivamente a Paz, puesto que aquí me limito a estudiar solamente una parte considerable de su obra. Me interesa, más bien, trazar críticamente su desarrollo poético, sus estrategias y la diversidad de su escritura, subrayar los elementos y nociones que conforman la raíz romántico-existencial de su poesía, y las tensiones y contradicciones que la van determinando, desde sus primeros poemas y *Luna silvestre*, a las diferentes ediciones de *Libertad bajo palabra*, y de "Ética del artista" a *El arco y la lira*. En otras palabras, me interesa analizar la configuración de Paz como autor y figura de autoridad. Mi análisis de su obra se centra en los escritos del autor publicados entre 1931 y 1960, particularmente en la poesía (por las razones ya anotadas), aunque también trato otras obras escritas en los años sesenta. Estas tres décadas en la actividad literaria de Octavio Paz constituyen la etapa de formación, depuramiento y consolidación de su poética. Aquí he dividido toda esta etapa en dos periodos (1931-1943 y 1944-1960), delimitando fases específicas en cada uno, según el trayecto histórico y poético del autor.

El texto como elaboración simbólica y dialógica en pugna por la hegemonía discursiva y el contexto cultural y filosófico del momento son dos focos de atención. En este estudio llevo a cabo un análisis ideológico de los discursos en el texto, atendiendo tanto a su lógica (conceptos, planteamientos, procedimientos, consideraciones) como

¹⁴ Octavio Paz: *The Mythic Dimension*, New York, Peter Lang, 1987, p. 11. Traducción mía.

a su discursividad y estrategia (los gestos textuales, las máscaras retóricas, las digresiones, los montajes hermenéuticos). Considero que el texto literario —según indica Terry Eagleton— “es un tejido de significados, percepciones y respuestas, que pertenece en primer lugar y de modo intrínseco a esa producción imaginaria de lo real que es la ideología”.¹⁵ Dicho “tejido”, además, no está exento de enunciados contradictorios, cruzamientos y apropiación de voces, y múltiples registros, como indica Bajtín. No ignoro que el contexto de una época es ilimitado y que la tarea del crítico consiste en privilegiar ciertos aspectos significativos de una formación social. Aquí he tratado de identificar aquello con lo que Octavio Paz dialoga y aquello de lo que se nutre y soslaya en su escritura (otros discursos y prácticas no discursivas), y lo lleva a construir su propia visión de la “realidad” e historia.

Indirectamente, el análisis mostrará la coherencia que hay en momentos clave entre la poesía del autor y el ensayo de interpretación histórica. Por ejemplo, entre *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*, ya que estos dos textos se complementan al tratar la historia de México, el dilema de su desarrollo histórico y el papel del intelectual y de la poesía, puesto que emergen del mismo sustrato mítico-arquetípico del pensamiento de Octavio Paz.

La insistencia de Paz en corregir sus primeros textos —los poemas escritos entre 1931 y 1945, y la primera edición de *El arco y la lira* (1956)— y de ofrecer repetidamente su versión del pasado cultural y político de los años treinta y cuarenta, me ha llevado a indagar en la actividad revisionista del autor. Se ha estudiado poco este rasgo de la obra y la personalidad de Octavio Paz; sin embargo, es indudable que los cambios que realiza en la poesía y el ensayo son significativos. De hecho, revelan su obsesión por *reconstruir* su propia figura como autor.

Paz es un escritor que repetidamente afirma la transformación del ser, la búsqueda del otro y la fidelidad a los cambios. Para el autor, permanecer uno mismo es mutilar a la especie humana: “ser *uno mismo* —dice— es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro.”¹⁶ En el último capítulo analizo su revisionismo y me pregunto si con la continua revisión de sus poemas no busca borrar los cambios y momentos contradictorios de su escritura, y si en lugar de permanecer fiel a la experiencia plural del ser

¹⁵ *Criticism and Ideology*, p. 75. Traducción mía.

¹⁶ *El arco y la lira*, p. 268.

que tanto reclama, no termina en realidad afirmando su continuidad. En otras palabras, aquí indago si las correcciones de poemas no borran el diálogo que el poeta establece con su entorno, según exige en sus poemas ("algunos quieren cambiar el mundo/ otros leerlo/ nosotros queremos hablar con él"),¹⁷ reduciendo el poema a un monólogo con su propia poesía. En mi análisis sugiero un paradigma cultural para esta figura revisionista, asociada a la de autor y autoridad.

Finalmente, me ha parecido necesario ilustrar a fondo una de las tantas afirmaciones lúcidas que se encuentran en la obra ensayística de Paz: "El poeta —dice en *El arco y la lira*— no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora."¹⁸ Ésta es la premisa fundamental que anima mi análisis y, aunque pueda parecer irónico, también es mi "devoción".

La primera versión de este estudio se presentó como tesis de doctorado en la Universidad de California en San Diego, en diciembre de 1990. De entonces, quiero agradecer a Rosaura Sánchez y Jaime Concha por sus valiosos comentarios, sugerencias y su continuo apoyo a mi trabajo. Especialmente agradezco a Carlos Blanco Aguinaga por el aliento y la asistencia crítica que me brindó de principio a fin, en la elaboración de mi proyecto. Los tres han sido un modelo constante de labor intelectual y política en la academia estadounidense.

La Oficina de Investigación de la Escuela de Graduados de la Universidad de Wisconsin-Madison me concedió dos becas durante los veranos de 1993 y 1994, que me permitieron revisar y ampliar radicalmente mi tesis doctoral. Mi estancia en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Wisconsin-Madison se ha enriquecido con el fructífero diálogo con mis colegas y estudiantes, y con las clases y seminarios que he impartido sobre literatura latinoamericana y chicana desde el otoño de 1991. Muchos han contribuido a este estudio con lecturas de capítulos, conocimientos, ideas, conversaciones, y en facilitar su realización, así como brindándome su amistad y apoyo durante estos años. Aquí los nombro sin ningún orden en particular: Jill Kuhnheim, Guido Podestá, Max Parra, Alda Blanco, Danny Anderson, Inda Sáenz, Benito Brancaforte, Evodio

¹⁷ Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 444-445.

¹⁸ *El arco y la lira*, p. 189.

Escalante, Tere Santos-Rojas, Sol Nazari, Guadalupe López Bonilla, Fernando Díaz Moreno, Rosa Linda Fregoso, Verónica Medina, Aralia López González, Mary Robison, Neil Larsen. Agradezco muy especialmente a Guido Podestá por su apoyo constante durante los meses finales de la realización de este proyecto (y las lecturas del manuscrito), y a Antonio Alatorre por su interés genuino en mi estudio. Asimismo, quiero agradecer al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México por la publicación del libro, y a los lectores anónimos por sus comentarios y sugerencias al manuscrito. Cualquier mejora en el texto se debe a ustedes. Quisiera también expresar gratitud a mis colegas en el Programa de Estudios Chicanos: Richard Flores, Ben Márquez y Shawn Skanaiaipuni. Desde mi llegada al Programa han apoyado *my divided loyalty*, mostrando que los estudios mexicanos y chicanos tienen infinitas conexiones. Desde luego, este libro no hubiera sido escrito sin el constante apoyo, ojo crítico y cariño de mi compañera, Jan Sternbach, quien además posee la magia de hacer más largas las semanas y de borrar las fronteras que separan al mundo académico de los otros. La vida no está en *otra* parte, como decía Breton. Finalmente, debo agradecer a mis hijos, Lázaro Benjamín e Isabel Guadalupe, por su paciencia y cariño durante estos años: *Papi is coming home*.

Versiones cortas de los capítulos 1 y 4 aparecieron respectivamente bajo los siguientes títulos: "El poder de la escritura y la escritura del poder: Paz poeta y Paz ensayista", *Revista Hispánica Moderna*, 49 (1996), pp. 92-106 y "Libertad bajo palabra y el revisionismo de Octavio Paz", *Literatura Mexicana*, 4 (1993), pp. 65-85.

INTRODUCCIÓN

[...] en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de "autor" mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en una sociedad... De hecho, todos los discursos provistos de la función autor implican [una] pluralidad de ego.

Michel Foucault

En 1964 Octavio Paz escribe un importante ensayo poético, "Los signos en rotación", que luego convierte en el epílogo de la segunda edición de *El arco y la lira* (1967). En este ensayo el autor revisa y actualiza su concepto de poesía, del sujeto y del ideal utópico de comunión del poeta con la sociedad, según las nuevas circunstancias críticas que enfrentan los poetas durante los años sesenta. Paz proporciona una nueva configuración del espacio poético y del lenguaje, como resultado de su relectura del poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, y del auge del estructuralismo francés. Aunque rechaza la crítica estructuralista al sujeto y se niega a su dimisión, Paz postula que los nuevos cambios históricos (advenimiento de la técnica, incumplimiento de las previsiones revolucionarias, emergencia de particularismos raciales, lingüísticos y religiosos) han llevado a la desintegración de la imagen del mundo y a la imposibilidad de pensar la totalidad. Por ello, en uno de los postulados centrales, señala: "La figura del poeta corre la misma suerte que la imagen del mundo: es una noción que paulatinamente se evapora."¹

Influido por Mallarmé, Paz articula en su ensayo la visión del poema como una configuración de signos en movimiento sobre el espacio

¹ *El arco y la lira*, México, p. 276.

de la escritura. La figura del poeta se convierte ahora en la voz anónima de otro individuo (el hombre moderno) que va de signo en signo por los espacios blancos de la escritura, en busca de sentido y comunión con su otredad. Es decir, Paz margina la imagen del poeta en el poema (dudando ahora de su poder absoluto en el proceso de significación) como consecuencia de la fragmentación social y la arbitrariedad del signo, pero no renuncia a su función de trascendencia, su evidente logocentrismo, ni su concepción fenomenológica del sujeto.

Este ensayo y las líneas citadas sirven como guía y epígrafe a Walter Mignolo para desentrañar la figura del poeta en la poesía de Paz. En su ensayo, Mignolo indica que existen en el poema dos modos de correspondencia entre el "yo" de la enunciación y el "yo" de lo enunciado, o entre el autor y la figura construida del poeta, y que éstos son de semejanza o diferencia; señala que en la lírica tradicional la imagen del poeta es idéntica a la imagen del autor, ya que no hay diferencia entre la imagen textual y la imagen real del poeta. Sin embargo, tal identidad desaparece a partir de la lírica de vanguardia, como sucede con Huidobro en *Altazor*. La figura del poeta deja de ser la de un "ser humano que expresa en el verso su conciencia", para convertirse en "un lugar físico (cerebro, cráneo) en el que se encuentra el dispositivo (gramática) que procesa información". De este modo, la figura del poeta "se forja en relación al acto mismo de escritura".² La figura romántica y modernista del poeta se disuelve en una voz anónima, otra, que elimina la identidad con el autor.

Mignolo argumenta que el concepto de la poesía de Paz "se apoya en las nociones de signo y escritura" y que por medio de éstas "se configura la imagen del poeta".³ Por tanto, el poeta deja de ser el personaje del poema y pasa a ocupar su lugar el lenguaje. Mignolo cita los conocidos versos del poema "Piedra de sol" ("voy por tu cuerpo como por el mundo"), estableciendo una correspondencia semántica entre los actos de escribir, peregrinar y descifrar signos. Recurre, asimismo, a los ensayos de Paz, a lo que él denomina "la confluencia entre el texto y el metatexto", con el fin de verificar tales conceptos sobre la figura poética y mostrar la coherencia que existe en el autor entre sus textos poéticos y los teóricos.

Mignolo, sin embargo, define la figura del poeta en un grado de textualidad bastante reducido, con base en una característica de la van-

² Walter D. Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia (V. Huidobro, O. Gironde, O. Paz)", en *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984, p. 73.

³ *Loc. cit.*

guardia, sin tomar en cuenta otros rasgos fundamentales de la figura de Paz como poeta. Para él, la figura del poeta se encuentra únicamente en el poema, donde emerge rompiendo con la imagen romántica del poeta. Por ello, es apropiado hacernos las siguientes preguntas sobre su hipótesis: ¿En qué momento de la poética de Paz emerge esta dimensión vanguardista de la figura del poeta? ¿De qué modo esta imagen textual del poeta como voz descentrada engloba la totalidad de su poesía? ¿Cómo se relaciona esta imagen "evaporada" del poeta en el texto con los elementos biográficos que a menudo aparecen en muchos de sus poemas? Y, finalmente, si es cierto o convincente que en su poesía Paz rompe con la identidad entre el "yo" de la enunciación y el "yo" de lo enunciado, y la figura del poeta tiende a desaparecer, ¿qué representa la continua intervención del autor en la revisión de poemas? Tales preguntas, me parece, van más allá de ubicar la imagen del poeta *única*mente en el reducido espacio textual del poema y en la propia escritura. La imagen del poeta, como rasgo esencial de la poética de Paz, no se limita a este espacio de significación: es una imagen mucho más abarcadora, escurridiza y estratégica. Y es preciso analizarla tomando en cuenta los diversos aspectos que la informan y conforman.

Una de las cuestiones que se plantea la crítica al abordar la poesía de Octavio Paz, es el hecho de que el poeta también sea un conocido crítico y ensayista. Cabe añadir que, a este respecto, su obra es bastante extensa y diversa, ya que durante más de seis décadas Paz ha escrito paralelamente a su poesía gran número de artículos y libros. Goza de una reputación cercana a la de poeta, de ahí que sea virtualmente imposible analizar la poesía de Paz sin considerar el poderoso aparato hermenéutico que representan sus ensayos literarios. A su vez, no es posible tratar los ensayos sin estimar los textos poéticos y la figura canónica de Paz como poeta. Es necesario preguntarse por la función o sentido que la poesía y el ensayo crítico tienen en la obra del autor, en la conformación de su poética y en el tipo de relación que existe entre ambos.

Estas cuestiones, por razones que no sería difícil adivinar, han sido casi ignoradas por la crítica. En general, se asume que tal relación en la obra de Paz es meramente complementaria, coherente, o que se explica por sí misma. O incluso, según la concibe Maya Schärer-Nussberger, la obra ensayística de Paz representa sencillamente "otra faz" de la creación poética y ambas llegan a confundirse.⁴ Sólo

⁴ Véase la introducción a su estudio, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989, pp. 11-30.

recientemente se han empezado a revelar la complejidad de los ensayos de Paz y su relación con la poesía, así como los problemas inherentes a dicho análisis debido a la gran pluralidad de temas, los referentes históricos a que aluden los textos, y la dificultad de considerar los ensayos en su totalidad.⁵

El problema al que se enfrentan los críticos al abordar esta cuestión no radica solamente en la cantidad de libros, temas y disciplinas que comprende la obra ensayística de Paz. Tampoco en la ardua tarea de buscar un eje argumental que dé unidad y sentido a la pluralidad de sus textos críticos, pues ya otros críticos han definido y analizado tales ejes.⁶ El problema radica, más bien, en que la relación entre la poesía y el ensayo de Paz no es meramente complementaria —aunque lo es en varios momentos—, sino compleja, contradictoria y estratégica.⁷ Aparece también permeada por la constante intervención del autor para establecer una coherencia entre ambos géneros. En algunos momentos, por ejemplo, Paz explora con los ensayos diferentes poéticas y polemiza con ellas. En otros, al discutir las obras de varios poetas, aprovecha para articular las ideas que está entonces experimentando con su poesía. También aparecen en los ensayos ideas y nociones que luego despliega en su poesía; o bien éstos sirven para explicar, con la distancia de varias décadas, su escritura primera.

Hay dos factores conexos que contribuyen a que esta relación sea contradictoria, estratégica y compleja. En primer lugar, Paz confron-

⁵ Me refiero a dos estudios de Anthony Stanton: "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", *Literatura Mexicana*, 2 (1991), pp. 23-55 (en adelante, "La prehistoria estética"); y "Poetics of Apocalypse, Spatial Form and Indetermination: The Prose of Octavio Paz in the 1960's", *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), pp. 125-142 (en adelante, "Poetics of Apocalypse").

⁶ Véase el excelente estudio de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1978 (en adelante, *La divina pareja*). Otros estudios significativos, aunque parciales, sobre la obra ensayística de Paz son: Carlos Blanco Aguinaga, "El laberinto fabricado por Octavio Paz", en *De mitólogos y novelistas*, Madrid, Turner, 1975, pp. 5-25 y Héctor Aguilar Camín, "Metáforas de la tercera vía" (véase la nota 4 del prólogo).

⁷ Aludo, desde luego, al acercamiento de Stanton sobre la relación entre la poesía y el ensayo (véase arriba la nota 5). Este crítico señala, por ejemplo, que entre los poemas de *La estación violenta* y *El arco y la lira* es imposible "establecer un rígido paralelo". En *El arco y la lira* —explica—, Paz explora problemas que nunca hubiera podido tratar "dentro de las limitaciones genéricas del verso". Sugiere, por ello, que la relación entre ambos géneros se convierte en una de complemento. Existe, evidentemente, una relación de complemento, pero aquí la enfocaré también como una estrategia del propio Paz en su construcción como "autor" y autoridad.

ta una serie de dilemas políticos y estéticos durante las tres primeras décadas de su escritura, que corresponde a la formación, consolidación y rectificación de su poética, proceso análogo al de su maduración como escritor. Su escritura, en este caso, no es ajena a tales dilemas y pugnas. El periodo de formación (1931-1943) se caracteriza por la ambigüedad estética y política del joven Paz, en el cual trata de conciliar dos poéticas vanguardistas que el autor concibe como opuestas. En el siguiente periodo (1944-1960) el autor expone ampliamente su poética mítica y trascendental, y fija sus fundamentos teóricos, estableciendo correspondencias significativas con varios poetas de la tradición moderna. Durante los años sesenta, emprende la búsqueda de nuevos mitos y dialoga con otras epistemologías (su interés por las religiones de Oriente y el estructuralismo francés). En segundo lugar, se debe también a que en la escritura de Paz intervienen otros aspectos que informan y redefinen la relación entre la poesía y el ensayo, como son sus constantes revisiones de textos ya publicados, las propias opiniones sobre su obra, la recopilación de sus textos con investigadores académicos, y la autoridad que ejerce como escritor en el campo de la literatura.

Debido a estos factores, el acercamiento a este tema requiere ir más allá de un análisis textual, enfocado meramente en la trayectoria y maduración de las ideas e intuiciones del autor, y desentrañar la política de sus textos. Es decir, requiere analizar la concepción y el carácter estratégico con el que Paz aborda la poesía y el ensayo, con el fin de especificar la función o funciones que éstos van cumpliendo en la formación de su obra (como autor) y de su imagen como poeta y escritor universal (como autoridad). Efectivamente, me parece fundamental analizar tal dialéctica entre autor y autoridad, como conceptos y rasgos que están íntimamente ligados a la obra y figura de Octavio Paz. Me interesa mostrar que hay un Paz autor que construye una imagen de sí mismo por medio de su escritura; hay también un Paz histórico que revisa sus textos y constantemente reconstruye su biografía, y, por último, hay un Paz leído y público, que legitiman, canonizan y construyen los críticos.⁸

⁸ Formulo este acercamiento con base en los comentarios y sugerencias de Danny Anderson a una versión reducida de este capítulo, que se presentó en una sesión del MLA (San Diego, 1994) con el título "Autor, autoridad y autorización: Paz poeta y Paz ensayista". En su comentario a mi trabajo Anderson sintetizó estas tres figuras asociadas a Paz.

AUTOR, AUTORIDAD Y AUTORIZACIÓN

En la obra de Octavio Paz varios aspectos intervienen y definen la relación entre la poesía y el ensayo. Dos de estos aspectos son: por un lado, su continua intervención en el destino de su obra (mediante revisiones, nuevos prólogos o advertencias y recopilaciones); y, por el otro, su estatus como escritor canónico, pues Paz ha gozado de enorme prestigio y reconocimiento cuando menos desde los años cincuenta en que se instala en París y se convierte en el vocero del arte nuevo en México. Efectivamente, aunque Paz era conocido por algunos poemas como "Entre la piedra y la flor" y por su papel como director de la revista *Taller*, a finales de los años treinta, su prestigio como poeta y ensayista se consolida a partir de la publicación de tres libros fundamentales, en los que configura las bases de su teoría poética y su visión sobre la historia y la cultura mexicanas: *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960). Luego vendrán otros libros de poesía y ensayo —*Ladera Este* (1969), *Posdata* (1970), *Los hijos del limo* (1974), *Pasado en claro* (1975), *Vuelta* (1976), *El ogro filantrópico* (1979), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982)—, así como varios premios que contribuyen a acrecentar su figura nacional e internacional como escritor: Premio Nacional de Letras (México, 1977), Premio Miguel de Cervantes (Madrid, 1981), Premio Internacional de la Paz de la Asociación de Editores y Libreros Alemanes (Frankfort, 1984). Su prestigio y autoridad se consolida con el Premio Nobel que recibe en 1990.

Este creciente reconocimiento y prestigio como poeta y ensayista convierte a Paz, desde los años sesenta, en una autoridad insoslayable y privilegiada para el estudio de la poesía. Su autoridad es resultado del prestigio acumulado a partir de una obra poética de gran repercusión en el canon y en las nuevas generaciones, y de sus ensayos críticos, en los que trata la tradición moderna y denosta a otros autores —autorizando o desautorizando otras poéticas respecto de la suya. No obstante, tal autoridad no sólo ha sido útil a los críticos para analizar la poesía de otros poetas, sino principalmente la del propio Paz. Guido Podestá señala que "el citar a Paz para apoyar interpretaciones críticas de su obra se ha convertido tanto en la norma que incluso las citas en sí mismas podrían servir para desafiar la muerte del autor en el arte".⁹

⁹ Guido Podestá, "Octavio Paz's Poetic Justice: Reading his 'Advertencias'", *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), p. 211 (en adelante, "Octavio Paz's Poetic Justice"). Traducción mía.

Los ensayos de Paz han provisto de conceptos, datos e interpretaciones a los críticos que analizan la poesía del autor. Asimismo, han servido como "guías" de lectura a su poesía. Efectivamente, sus ensayos han sido como esas flechas en el camino que van señalando la dirección al viajero perdido, inexperto o simplemente fascinado por el desafío intelectual, el ritmo de las palabras o el misterio del viaje. Por medio de las constantes citas, la crítica le ha otorgado a los ensayos de Paz un enorme "poder referencial" o *posición* de verdad trascendente, encubriendo incluso su carácter de acto discursivo fechado en el tiempo, y borrando igualmente las condiciones de su propia producción. Por ese poder referencial que los críticos conceden a los ensayos literarios y poéticos de Paz, llega a suponerse que Paz explica efectivamente el fenómeno poético y se acepta la trascendencia de su verdad.¹⁰ Su visión personal de la literatura, por tanto, se convierte en un discurso de poder.

La autoridad que Paz ejerce sobre el crítico, no obstante, se hace aún más problemática cuando advertimos que el mismo autor, en su papel de ensayista, ha sido consciente de esta función de "guía" y "facilitador" de su poesía. En la primera edición de *El arco y la lira* (1956), Paz atribuye esta misma función al crítico, pues lo concibe como un agente sujeto a los designios del poeta:

*La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas —tarea vana entre todas— como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático, como el labriego que prepara la tierra para que la semilla fructifique; y después, acercando la obra al oyente. El crítico debe facilitar la comunión poética —sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad— y luego retirarse.*¹¹

El lenguaje metafórico de la labranza, que utiliza en esta cita, revela la posición subordinada y dependiente que Paz otorga a la crítica (asociada aquí a lo manual, material y cíclico) en relación con la poesía (lo trascendental, mítico y performativo). Pero también señala que la tarea de la crítica consiste en *familiarizar* los conceptos e imágenes del poeta ("nivelación del suelo idiomático"), con el fin de que

¹⁰ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989, p. 230. Aunque Ramos se refiere en este estudio al texto clásico de José Martí, "Nuestra América", su análisis también se aplica a los ensayos de Paz, por ser ambos textos canonizados por la crítica.

¹¹ *El arco y la lira*, 1ª ed., México, FCE, 1956, p. 84. Las cursivas son mías.

puedan ser plenamente entendidos, pues de otra forma permanecerían incomprensibles y sin utilidad ("ociosa posibilidad"). El ensayista, en el caso de Paz, tiene el privilegio de conocer íntimamente al poeta y sabe de antemano la intención y el misterio que esconden sus poemas, y los términos que necesitan ser explicados. Paz, además, se confiere un privilegio hermenéutico como poeta-crítico que a la vez niega a los críticos, ya que el enjuiciamiento de obras poéticas, que comúnmente realiza en sus ensayos, resulta ser aquí una "tarea vana". El crítico, como un agricultor que hace su labor y se desvanece, es visto simplemente como "facilitador" de una experiencia más plena, significativa y trascendente que la crítica literaria. Sin duda esto resulta bastante contradictorio al ser enunciado por un autor que identifica la crítica y la crítica de la crítica, como un rasgo esencial de la modernidad.

Otro rasgo que permea y complica la relación entre los poemas y los ensayos de Paz es su constante intervención en el destino y recepción de su obra. A menudo escribe notas y advertencias a las nuevas ediciones de sus libros, emitiendo juicios e interpretaciones sobre su obra que la crítica tiene que sopesar y contextualizar. En este sentido, señala Podestá:

Paz mismo se atribuye la tarea de decidir cuáles obras merecen ser llamadas auténticas. Su primer "auténtico" ensayo fue "Distancia y cercanía de Marcel Proust" (1933) más que "Ética del artista" (1931). Sus primeros "auténticos" poemas son aquellos publicados bajo el título de *Libertad bajo palabra* (1949) en lugar de *Luna silvestre* (1933).¹²

Paz, por otra parte, como pocos escritores latinoamericanos, quizá con la excepción de Borges, ha revisado constantemente su poesía, excluyendo poemas de nuevas ediciones e incorporando otros antes excluidos. Algunos de sus poemas clave han sido revisados en varias ocasiones, como el poema "Entre la piedra y la flor", escrito en 1937 y publicado en 1941, y del cual realiza tres versiones adicionales (en 1960, 1968 y 1979).

Este revisionismo del autor también sucede con el ensayo; por ejemplo, en 1933 Paz escribe un artículo sobre Marcel Proust titulado "Un mundo sin herederos" y lo publica parcialmente en 1939, pero el texto íntegro y revisado aparece hasta 1988 en *Primeras Letras (1931-1943)* con el nuevo título de "Distancia y cercanía de Marcel Proust". Algunos de los artículos recogidos en *Las peras del*

¹² "Octavio Paz's Poetic Justice", p. 215.

olmo (1957) aparecen con supresiones, en particular, de su tono polémico y virulento original. Paz elimina varios párrafos de su artículo "Poesía mexicana moderna" (1954), como el siguiente:

Resulta también grotesco que Castro Leal atribuya al superrealismo indiferencia frente a los problemas sociales. Nada más lejos del "arte puro" que este movimiento. Todos saben que el superrealismo, desde hace treinta años busca desesperadamente la manera de insertar la poesía en la realidad, no ciertamente para hacer una poesía "realista" sino para que estalle nuestra abyecta realidad. La ligereza de Castro Leal descubre una increíble ignorancia o una lamentable frivolidad intelectual y moral.¹³

En este artículo Paz reseña la *Antología de poesía mexicana moderna* (1953) de Castro Leal, criticando la caracterización que hace de su poesía y del surrealismo. Igualmente revisa la primera edición de *El arco y la lira* (1956) e incluye como nuevo epílogo a la edición de 1967 el ensayo "Los signos en rotación".

Esta intervención en su obra publicada y las nuevas versiones de poemas y ensayos indican no sólo un deseo por afinar y perfeccionar constantemente sus textos, sino un deliberado afán del poeta por suprimir referentes históricos, racionalizar sus cambios, autoconstruir su imagen de escritor (censurando momentos polémicos y ambiguos) y actualizar su poética mediante la supresión del enunciante romántico. Los cambios, según veremos en el último capítulo, contribuyen a borrar las ambigüedades características del proceso de gestación de su poética. Resulta así que, *Libertad bajo palabra*, libro que reúne los poemas escritos entre 1935 y 1957, es *idealmente* un solo libro, pero en realidad se trata de cinco ediciones (1949, 1960, 1968, 1979 y 1990), marcadas por los distintos momentos y preocupaciones de la poética del autor. Los cambios y las revisiones de poemas en las diferentes ediciones de *Libertad bajo palabra*, principalmente en las de 1960 y 1968, contribuyen a imponer a su poética un sentido de continuidad entre el joven Paz que escribe poemas en los años treinta y cuarenta y el poeta maduro que los revisa en los sesenta ya con otros intereses, reflexiones y experiencias. En la edición de 1979, incluida en *Poemas (1935-1975)*, hay una drástica modificación de poemas caracterizada por el deseo del autor de imponer una nueva universalidad y voz poética a su poesía primera. Cierta-

¹³ "Poesía mexicana contemporánea", *México en la cultura*, 30 de mayo de 1954, núm. 271, p. 4.

mente esto revela una divergencia significativa en la obra de Paz entre la esfera del discurso y la de sus propios actos, entre lo que dice y lo que hace, y entre lo que dice que hizo y lo que ha hecho. Al respecto, Paz indica en su concepto de la "tradición de la ruptura", que el cambio perpetuo o la interrupción de la continuidad distingue a nuestra época moderna de otras. Pero en su práctica poética y en sus revisiones vemos un afán de continuidad y resistencia.

Las revisiones que Paz realiza durante los años cincuenta y sesenta, en ambos géneros, revelan una relación íntima y simétrica entre la poesía y el ensayo, puesto que los cambios en un género obligan a cambiar el otro. La revisión, en efecto, demuestra un afán por dar coherencia interna a la obra y actualizarla ante los nuevos cambios literarios y epistemológicos. Sin embargo, en las revisiones a menudo quedan sobrepuestas diferentes concepciones poéticas, a pesar de que el autor trata de dar mayor coherencia y unidad a su obra y a su trayectoria poética. Por ejemplo, en la segunda edición de *El arco y la lira*, Paz sobrepone por lo menos dos concepciones poéticas, con el fin de racionalizar y justificar su revisionismo y el nuevo trayecto de su poesía, en cuanto a la nueva noción del espacio que articula en los años sesenta y su revisión del sujeto. En la primera parte de *El arco y la lira* advierte que toda revisión transforma el poema y lo convierte *en otro*:

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación [...] Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables.¹⁴

Pero junto con esta visión sobre la objetividad y singularidad del poema, similar a la de Jakobson y los formalistas rusos, Paz sobrepone otra en el nuevo epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*, al subrayar que

El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión: y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento.¹⁵

¹⁴ *El arco y la lira*, p. 45.

¹⁵ *El arco y la lira*, 2ª ed., México, FCE, 1967, pp. 268-269.

Dos concepciones sobre la poesía coexisten en un mismo libro. En la primera cita, el poema se concibe como una totalidad formal, única en su género, de ahí que su significado se localice en la forma artística, en la construcción, y en la relación entre las partes "insustituibles" y el todo. En el nuevo epílogo a *El arco y la lira*, el poema deja de ser visto como una realidad objetiva y fija en el espacio, consecuencia de su nueva noción sobre la movilidad de los signos. En lugar de asumir plenamente la fragmentación del espacio y la arbitrariedad del signo, Paz termina convirtiendo el poema en una simple metáfora, como lo concebía el simbolismo. El principio de construcción se margina dando prioridad ahora al principio analógico, a su pluralidad, imponiendo así una dimensión meramente ontológica al poema. Es el ser en continua formación.

Otro aspecto de la intervención de Paz en su obra ocurre en la recopilación de textos que el autor realiza junto con investigadores académicos. Comúnmente las ideas, los gustos literarios y las perspectivas de Paz se imponen sobre sus colaboradores. Paz, al parecer, escoge como colaboradores a aquellos que se someten a sus designios personales o comparten plenamente su visión de la literatura. Al menos eso explica que no haya pedido a Anthony Stanton hacer la recopilación de sus primeros ensayos, a pesar de que Stanton es uno de los mejores conocedores de la prosa de Paz, y que, en su lugar, haya optado por Enrico Mario Santí.¹⁶

Conviene señalar que Enrico Mario Santí, en un artículo de 1978, hace evidente el problema de la doble actividad de Paz como poeta y crítico, y la política implícita en sus revisiones. Santí señala que es una falacia leer la poesía de Paz a través de sus ensayos, particularmente cuando se refieren a su misma poesía, pues éstos encubren más que revelan las contradicciones de su escritura:¹⁷

¹⁶ Santí y Paz recopilan los ensayos tempranos del autor en *Primeras Letras 1931-1943* (1988) y, por su cuenta, Santí hace posteriormente una última edición de *Libertad bajo palabra* (1990). Esta colaboración también aparece en una video-entrevista de Santí a Paz, como parte de una serie sobre escritores latinoamericanos que tiene como fin introducirlos a los lectores y estudiantes de literatura en Estados Unidos. En sus preguntas, el profesor Santí asume un papel servicial como promotor del poeta mexicano. Véase Enrico Mario Santí, "*Conversar es algo humano*", entrevista con Octavio Paz, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

¹⁷ Santí alude a dos estudios: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* (1976) y *Octavio Paz: poesía y poética* (1976), de Rachel Phillips y Monique Lemaître, respectivamente.

¿Cómo podemos saber si *El arco y la lira* es una teoría sistemática de la poesía y no una poética defensiva que Paz proporciona a su lector como contexto de la poesía que escribió hasta 1956? De hecho, ¿cómo podemos estar seguros de que las revisiones de Paz a la primera edición no racionalizan la poesía escrita hasta entonces?¹⁸

Santí señala una de las características fundamentales de la poética de Paz durante los años cincuenta y sesenta: "La poética de Paz no sólo ha cambiado, sino que a menudo se contradice a sí misma, aun cuando Paz ha buscado ansiosamente ocultar las huellas de ese cambio por medio de revisiones y reescrituras que intentan proyectar una imagen de constancia y continuidad."¹⁹

Sin embargo, diez años después, olvidando lo dicho y usando las ideas de Paz sobre la poesía, Santí explica las constantes revisiones del autor como una "cambiante interpretación del autorretrato".²⁰ Para Santí, el revisionismo de Paz es ahora un juego de máscaras; no es suficiente que el poema ya sea en sí una representación mediatizada de la persona real del poeta (una máscara o metáfora), sino que las versiones posteriores configuran la reelaboración de la persona poética: son otra máscara, otra metáfora, otro significante y así sucesivamente. Aunque este enfoque es acertado y atractivo, nada explica de los "cambios", "contradicciones" y "encubrimientos" que Santí advertía en 1978. En su introducción a *Libertad bajo palabra* (1990) desaparece la crítica que Santí exponía sobre el papel encubridor y defensivo de los ensayos poéticos de Paz. Si en 1978 proponía analizar la política implícita del texto (hacer un desenmascaramiento), posteriormente se concentra sólo en mostrar su nivel ideal (una lectura de las máscaras).

Este acomodamiento, complicidad y autocensura del crítico frente al prestigiado poeta, ocurren igualmente en la recopilación de *Primeras Letras (1931-1943)*. En el "Recargo" Santí señala que este libro "representa un compromiso entre las predilecciones del autor y las exigencias del investigador académico".²¹ Desafortunadamente,

¹⁸ "The Politics of Poetics", *Diacritics*, 34 (1978), pp. 28-40. La versión en español ("Octavio Paz: crítica y poética"), abreviada, se publicó en *Escritura y tradición*, pp. 103-126. Traducción mía.

¹⁹ Art. cit., p. 33.

²⁰ "Introducción" a Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 19.

²¹ "Recargo", en Octavio Paz, *Primeras Letras 1931-1943*, México, Vuelta, 1988, p. 9.

sólo las predilecciones del autor aparecen en la recopilación e incluso en la introducción de Santí. Según las preferencias de Paz, no toda la prosa escrita por el autor aparece incluida en la recopilación. Faltan sus artículos y notas más polémicas, tales como "Constante amigo", nota sobre el poeta español Emilio Prados, publicada en *Taller*, en 1939, que se caracteriza —según Stanton— por su "extremismo anti-estético";²² "Respuesta a un cónsul", de 1943, en donde Paz critica severamente a Neruda, y varios textos que publica en *El mono azul*, *El Nacional* y *El Popular*, entre 1937 y 1938: "A la juventud española", "Raíces españolas de los mexicanos" y "La enseñanza de una juventud", respectivamente. La exclusión de estos textos polémicos sugiere que el autor se arrepintió de sus posiciones políticas de juventud, y no quiere ser asociado con aquella militancia política en el Partido Popular ni con posiciones antiestéticas. El gusto personal del autor se impone sobre el interés histórico y crítico de Santí. En cuanto a la ordenación de los ensayos, ésta no es estrictamente cronológica, pues el primer texto de *Primeras Letras* es "Vigilias", de 1935, en lugar de "Ética del artista", de 1931. Esta ordenación contribuye a imponer un tipo de lectura a la recopilación y distorsiona una lectura histórica.

La introducción de Santí a *Primeras letras (1931-1943)*, por otra parte, simplifica la evolución de Paz, reduciendo el dilema principal por el que atraviesa el autor durante toda esta etapa, en su afán por unir poesía e historia. El interés principal de Santí radica en mostrar las conexiones entre el joven Paz y el escritor maduro, siguiendo datos e interpretaciones proporcionados por el autor desde los años cincuenta, mediante artículos en los que discute su escritura de los años treinta y conversaciones personales con Paz. Las exigencias del crítico literario nunca aparecen explícitas y, a pesar de la claridad, conocimiento y penetración del estudio de Santí, el autor termina dirigiendo al investigador académico. Antes de su colaboración y amistad con Paz, Santí escribe: "Si la ceguera crítica de Paz se nos hace más evidente en el discurso de los críticos que escriben sobre su obra que en el suyo propio, será porque aquéllos no pueden contener la política de su poética; es decir, no pueden sustraerse al poder que ejerce el ensayismo de Paz sobre el lector."²³ Santí, indudablemente, no puede sustraerse al poder que ejerce Paz sobre sus colaboradores.

²² "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 52.

²³ "Octavio Paz: crítica y poética", p. 114.

Como puede observarse, estos rasgos, estrategias y maniobras de la escritura y personalidad de Paz tienen por objeto afianzar su imagen de autor canónico. Sin embargo, no se limita a labores discursivas, a escribir y revisar su obra literaria, sino que además constantemente interviene en otras esferas de la cultura y la política. Lejos de ser la figura solitaria y al margen de la política y del poder que comúnmente articula en sus ensayos, Paz participa constantemente en el espacio público ejerciendo su poder y autoridad por medio de revistas, casas editoriales, conferencias, exhibiciones de arte, apariciones en televisión, premios, encuentros y declaraciones públicas. Sin duda, su prestigio como poeta y crítico literario facilita y encubre su papel como ideólogo y caudillo cultural. No obstante, por medio de la revista *Vuelta*, como en *Plural* durante la primera parte de los sesenta, Paz define las nuevas tendencias en la literatura y el arte, critica y condena procesos sociales y partidos políticos, apoya a un presidente,²⁴ y promueve o desautoriza a escritores que representan posiciones opuestas. La disidencia que siempre ha exigido y reclamado en su actividad crítica, irónicamente, no la otorga a sus críticos. Carlos Monsiváis, quien en varias ocasiones ha polemizado con el autor y señalado sus generalizaciones críticas, indica al respecto: "El talento de O[ctavio] P[az] con ser universal no es omnisciente aunque él suela pretender dogmáticamente el monopolio de la discrepancia."²⁵ Mejor que nadie, por lo menos públicamente, Monsiváis ha señalado el carácter autoritario de Octavio Paz: "Para una mentalidad autoritaria tener razón en parte quiere decir tener razón en todo."²⁶ Esta dimensión de Paz puede verse en los encuentros de intelectuales que organiza en México, como sucedió con el celebrado en agosto de 1990 en la ciudad de México y al cual asistieron Daniel Bell, Agnès Heller, Leszek Kolawowski, Lucio Colletti, Mario Vargas Llosa, Jorge Semprún, Carlos Franqui, Adolfo Sánchez Vásquez,

²⁴ Véanse, al respecto, dos ensayos que aparecen en *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990, pp. 57-78 en los que comenta la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y su primer informe presidencial.

²⁵ "Respuesta a O.P.", *Proceso*, 1977, núm. 59, p. 39.

²⁶ Art. cit., p. 39. Varios críticos y escritores mexicanos cuentan en privado anécdotas del autoritarismo y egocentrismo de Paz, sin embargo, pocos se atreven a decirlo públicamente por temor a las represalias. Señalan que en México siempre ha habido caudillos culturales, pero que hay unos que son generosos (Alfonso Reyes) y otros que son autoritarios (...) y soberbios.

Cornelius Castoriadis, Carlos Monsiváis, entre muchos otros. Paz convierte el encuentro en una oportunidad para exhibir su brillantez discursiva, su capacidad abarcadora y totalizante al discutir sociedades y culturas y, sobre todo, en ocasión para validar sus predicciones históricas ante un foro internacional de intelectuales, en vísperas de ser anunciado el Premio Nobel.²⁷

Paz, efectivamente, ha tenido un papel protagónico en la cultura mexicana, ya que ha logrado configurar y mantener una visión hegemónica de la literatura, el arte y la crítica cultural desde los años cincuenta. Después de *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* y *Libertad bajo palabra*, textos básicos de su visión poética e histórica, su papel hegemónico se va cristalizando por medio de su escritura y constante intervención en los espacios culturales: artículos que representan su reinserción en la tradición moderna (*Las peras del olmo*, 1957); prólogos y antologías (*Poesía en movimiento*, 1966); notas sobre teoría poética y diversas artes (*Corriente alterna*, 1967), reflexiones sobre la tradición moderna (*Los hijos del limo*, 1974), valoración e interpretación de autores mexicanos (*Xavier Villaurrutia en persona y obra*, 1978), y estudios que intentan ser omnicomprendivos y definitivos sobre figuras capitales de la literatura (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 1982). En tal proceso, Paz recibe el apoyo del Estado (mediante empleos en embajadas, becas, nombramientos en instituciones culturales, invitaciones a presentar exhibiciones y en la organización de encuentros y conferencias) o de la iniciativa privada (como comentarista en Televisa y en museos).

Este poder y autoridad asociados al nombre de Octavio Paz han llegado a configurar lo que Raymond L. Williams denomina "The Octavio Paz Industry", dedicada a la autopromoción y consumo cul-

²⁷ Véanse las reseñas de este encuentro en *Proceso*, núm. 722 (3 de septiembre de 1990). En su reseña titulada "Octavio Paz dictó cátedra ante cincuenta intelectuales del mundo", Enrique Maza explica el papel del autor durante la conferencia: "Como moderador [Octavio Paz], diría, no tenía derecho a participar formalmente ni a opinar. 'Pero'. Y dentro del 'pero' cupieron siempre todas sus intervenciones, sus juicios sobre lo que decían los demás, sus acuerdos y desacuerdos y, sobre todo, su última palabra. Porque siempre tuvo la última palabra, aunque fuera desde la tribuna, cuando no le tocaba moderar. Era el foro, era el espectáculo, era la tribuna, era el Olimpo de Octavio Paz. Desde allí le dio su coscorrón a Mario Vargas Llosa, su regañada a Enrique Krauze, su latigazo de desprecio a Carlos Monsiváis, su refutación, su desacuerdo, su aprobación o su desaprobación a los demás. Inclusive su silencio" (pp. 44-53).

tural del autor. Williams señala: "Paz ha usado su poder institucional, el Premio Nobel, y aun el gobierno para promover una floreciente industria Paz. Un sin fin de nuevas ediciones de su obra y la publicación de nuevas combinaciones de ensayos y poemas, han convertido la escritura de Paz en la promoción de Paz".²⁸

Como consecuencia de este último escalón en la trayectoria de Octavio Paz, el solo nombre del autor ha llegado a ser, como diría Bourdieu, un "capital cultural" para la nación, los editores y los lectores; su obra, un ejemplo de universalización y entrada de una personalidad mexicana en el "banquete de la civilización" (pues ciertos hombres u obras representan cabalmente a un país y a una tradición); sus libros, fetiches; sus propuestas críticas, paráfrasis, lugares comunes y culto de las citas; y su imagen de escritor, un monumento vivo de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

ESTRATEGIAS DE PODER

Considerando todos estos aspectos de la obra de Paz, no sorprende la falta de trabajos que exploren críticamente la relación entre su poesía y el ensayo. Mucho menos la de estudios que analicen los ensayos, no únicamente en el plano de las ideas, sino también en su *discursividad*, atendiendo a los gestos textuales de sus ensayos, sus máscaras retóricas, sus distintos montajes hermenéuticos, sus cambios de papel entre crítico y protagonista, y sus proyecciones en otros. Es decir, no abundan estudios que vean también los ensayos de Paz como *estrategias de poder*, según lo sugirió Enrico Mario Santí al señalar: "cuando un poeta escribe crítica que hace eco de su poesía, en realidad nos está ofreciendo una poderosa interpretación de esa poesía y no, como se suele pensar, una poética implícita o escondida".²⁹ Ignoro si Santí toma prestado el término "estrategia de poder" de Foucault, quien enfoca primordialmente las relaciones de poder por medio de los discursos y los modos de subjetivización del ser humano en la cultura. Foucault señala:

puede llamarse *estrategia de poder* al conjunto de medios puestos en operación para implementar o mantener un dispositivo de poder. Tam-

²⁸ "The Octavio Paz Industry", *American Book Review*, 1992, p. 3. Traducción mía.

²⁹ "Octavio Paz: crítica y poética", p. 123.

bién puede hablarse de una estrategia propia de las relaciones de poder en la medida en que éstas constituyen modos de acción sobre la posible, eventual, supuesta práctica de los otros. Por lo tanto, se pueden descifrar los mecanismos puestos en práctica en las relaciones de poder en términos de estrategias.³⁰

Aquí derivo mi uso del término según la explicación de Foucault, y voy a analizar los ensayos de Paz identificando los “medios” que despliega el autor para establecer tal “dispositivo de poder”.

Conviene señalar que una excepción crítica al respecto es un trabajo reciente de Anthony Stanton, si bien este investigador se enfoca meramente en la lógica y significación del discurso. Stanton analiza el significado de *El arco y la lira* en la poética de Paz y los cambios que realiza el autor a la segunda edición (1967) de este libro. Aunque su estudio se concentra en *El arco y la lira*, Stanton señala varias características sobre la relación entre el ensayo y la poesía de Paz durante las primeras dos etapas de su escritura. Afirma que, entre 1931 y 1943, el ensayo tiene “una función polémica”, ya que “es una forma de explorar el tipo de poesía que el poeta quería escribir en ese tiempo”.³¹ Efectivamente, esta función define los ensayos de Paz durante esta etapa: tratan de resolver la ambivalencia que predominaba en el escritor, al verse escindido entre una vanguardia política y otra estética.

En su primer ensayo, “Ética del artista”, Paz se plantea la disyuntiva entre un arte de tesis o un arte puro, y opta por el primero. En el siguiente ensayo, “Un mundo sin herederos”, explora la interrelación entre historia (como experiencia vivida) y representación, concentrándose en el mundo interior, subjetivo y fragmentado de Proust. En el primer texto de las “Vigilias” (1935) ofrece una síntesis poética entre romanticismo y utopía liberadora. Postula como fundamento poético la reconciliación del hombre con la naturaleza, la antítesis entre el mundo como presencia y como representación ideal, la mujer, el amor y el erotismo como los medios de reconciliación del hombre con un estado primordial, y la utopía de una sociedad sin clases regida por la poesía. Pero mientras en el ensayo aparece preocupado por la historicidad de la obra literaria y las formas simbólicas que la expresan, y afirma un arte de trascendencia histórica, en los poemas escritos hasta 1935, así como *Luna silvestre* (1933), se pos-

³⁰ “The Subject and Power”, pp. 793-794. Traducción y cursivas mías.

³¹ “Poetics of Apocalypse”, p. 125. Traducción mía.

tulan dos poéticas: una romántica y hermética, asociada a la poesía pura; la otra vanguardista, inclinada a la poesía social. Aunque la vanguardia emerge con intereses estéticos y políticos buscando una ruptura con las formas y epistemologías del arte dominante,³² incluyendo el positivismo, en la poesía del joven Paz aparecen antagonísticos y exclusivos. En el fondo de tal polaridad radica una discusión no resuelta sobre el papel del arte. Sin embargo, permea la visión de Paz de la poesía y su ambivalente valoración de la vanguardia (también su rechazo al surrealismo durante los años treinta). Con excepción de un par de poemas juveniles, esta ambivalencia lo mantendrá distante de la radicalidad formal y conceptual de la vanguardia.

A partir de la publicación del poema "¡No pasarán!", en 1936, y otros poemas sobre España, en los que Paz sale del reducido espacio textual en el que construía sus poemas, parecen coincidir el ensayo y la poesía en configurar una poética histórica. Sin embargo, tanto los poemas (de *Razón del hombre* a *A la orilla del mundo*) como los ensayos (de "Notas" a "Razón de ser") continúan la oscilación de la escritura anterior. Ambos resultan intentos ambiguos por producir tal poética. No obstante, el primer esquema de su poética aparece en 1942, en dos ensayos titulados "Poesía y mitología". Un año después, este esquema será ampliado en "Poesía de soledad y poesía de comunión". En este ensayo, Paz indica que en el diálogo que establece el poeta con el mundo existen dos situaciones comunes que engloban toda actividad poética: una de soledad, que se caracteriza por la búsqueda de la identidad y del origen; y otra de comunión, donde el poeta plasma el breve instante que trasciende las dicotomías históricas. Esta visión de la poesía se fundamenta en algunas ideas de Heidegger, quien concibe la poesía como la revelación del ser; en la tentativa de Rimbaud por inventar utopías, y en la idea de que el mito transforma y funda la realidad. Sin embargo, esta poética —como bien señala Stanton— no se "encarnará en la poesía [de Paz] sino hasta varios años después".³³ En efecto, encarna plenamente en *¿Águila o sol?* (1951), *Semillas para un himno* (1954) y *La estación violenta* (1958), si bien esto no sucede con la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949), ya que los poemas de este libro son desiguales y delatan residuos de otras poéticas; sólo en algunos poemas, como "Libertad bajo palabra" e "Himno entre ruinas" (1948), se vislumbra plenen-

³² Véase, al respecto, el estudio de Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

³³ "Poetics of Apocalypse", p. 125.

te tal concepción poética. De ahí que Paz revise varias veces los poemas de esta primera edición de *Libertad bajo palabra*.

Los ensayos y los poemas de Paz de los años treinta, como vemos, aparecen íntimamente ligados en el intento por resolver ambivalencias estéticas y políticas y conformar una poética histórica. Pero los ensayos discuten problemas extraliterarios relacionados con la actividad poética de Paz, que su poesía no trata. Paz parece establecer una distinción y una jerarquía entre ambos géneros que otorga a los ensayos una función racionalizadora, estratégica y subordinada en relación con la poesía. Según Paz, los temas universales y el tratamiento hermético corresponden a la poesía, mientras que las preocupaciones sociales y políticas pertenecen a la prosa. Por eso sus ensayos, a diferencia de la poesía, se caracterizan por ser explícitamente polémicos, explorar un modelo poético deseado y criticar poéticas no afines.

Efectivamente, en el ensayo sobre Proust, "Un mundo sin herederos", Paz explora un tipo de escritura que entonces encuentra intrascendente. En las "Vigilias" interroga, de modo todavía vacilante, a la naturaleza exterior buscando —como los románticos— un principio simbólico que la reconcilie con el hombre y reflexiona sobre la libertad considerando su expresión histórica, mística y utópica. En "Notas" revela la realidad social de Yucatán estableciendo una nítida conexión entre la estructura económica de la región y la mentalidad de los campesinos. En "Noticia de la poesía mexicana contemporánea" refuta a Jorge Cuesta sobre la existencia de una sola tradición del clasicismo y afirma que existe una poesía nacional en la obra de López Velarde. En "Razón de ser" expone el proyecto poético de su generación ("construir un orden humano"), reafirmando su distancia crítica ante los Contemporáneos y el surrealismo. En "Respuesta a un cónsul" ataca a Neruda por mezclar en su persona la actividad poética, política y diplomática. En "Poesía y mitología" configura una respuesta a su dilema sobre la relación entre poesía e historia, por medio de su noción del mito.

En la segunda etapa de su escritura (1943-1960), los ensayos de Paz son menos exploratorios de modelos poéticos. Ahora ya no se trata de buscar una poesía que desea escribir el autor, sino de fijarla, darle un sustento teórico y un contexto universal, y establecer correspondencias con otros poetas. Según indican los ensayos anteriores a *El arco y la lira* (1956), domina el interés de Paz por reintegrarse a la tradición dominante. En esta labor, va paulatinamente formulando su noción de la modernidad o, más específicamente, de una sola tradición moderna. Esto se corrobora en los ensayos que Paz escribe entre 1945 y 1954 sobre el surrealismo, José Juan Tablada, Ló-

pez Velarde, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Sor Juana Inés de la Cruz, la poesía mexicana moderna, Buñuel, y que luego recopila en *Las peras del olmo* (1957).

Sin embargo, en este periodo, en el cual Paz se reubica en la tradición moderna redefiniendo el arte de vanguardia, su papel de crítico resulta peculiar, así como la dimensión estratégica que los ensayos desempeñan en la conformación de su poética y de su imagen de escritor. Stanton advierte que la constante revisión de la tradición poética de Paz, mediante los ensayos, "obedece a un fuerte deseo de definición personal. El poeta descubre su identidad cuando se inserta en una tradición. Apenas vale la pena agregar que la identidad descubierta es casi siempre un entrecruzamiento de voces textuales".³⁴ Conviene, por tanto, detenernos en algunos artículos clave de *Las peras del olmo* y analizar los "entrecruzamientos de voces", los gestos textuales, las autoproyecciones y los cambios de papel entre el Paz crítico y el Paz poeta.

Como sabemos, *Las peras del olmo* recoge ensayos sobre arte, literatura, historia y cine, que Paz escribe entre 1938 y 1956; es decir, en un lapso que va de "Razón de ser" y la revista *Taller*, a la publicación de *El arco y la lira*, libro que inicia la reputación de Paz como ensayista. En estos dieciocho años ocurren hechos diferentes y significativos en la vida y obra de Octavio Paz. Por ejemplo, sale de México a principios de 1944, rompe con un ambiente cultural bastante polarizado políticamente y llega a una Europa en ruinas; publica relativamente pocos poemas entre *A la orilla del mundo* (1942) y *Libertad bajo palabra* (1949); se instala en París como agregado cultural de la embajada mexicana, e inicia amistad con André Bretón y otros surrealistas; publica *El laberinto de la soledad*; viaja por varias capitales europeas; publica *¿Águila o sol?*; regresa a México; publica *Semillas para un himno*; se convierte en becario de El Colegio de México y escribe casi todos los poemas de *La estación violenta*. Es, pues, como podemos intuir en estos hechos, un periodo de rupturas, dudas, silencios, nuevas posiciones políticas, viajes, hallazgos, nuevos comienzos y fijación sistemática de su poética.

En este contexto es interesante leer la advertencia de Paz a *Las peras del olmo*. Notamos allí todavía los vaivenes de ese largo periodo como crítico en dos afirmaciones opuestas: el gesto retórico de modestia del autor, y su afán crítico totalizante (actitud que irá progresivamente caracterizando su obra crítica).³⁵ En la advertencia de-

³⁴ "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 51.

³⁵ Periódicamente, como sabemos, Paz aborda escritores y temas clave en su escritura: Sor Juana, Tablada, López Velarde, Villaurrutia, Cernuda, el

nomina su actividad crítica como “periodismo literario”, y a la vez se disculpa por no haber tratado a otros autores imprescindibles de la poesía mexicana (como Reyes, Villaurrutia o Cuesta) e hispanoamericana. Entre este gesto de modestia y el deseo totalizante que enmarca *Las peras del olmo*, no obstante, Paz va fijando en los artículos sus ideas sobre la poesía mexicana y sobre su poesía, a menudo sin distinguir una de la otra, y postulando la centralidad de la poesía en la sociedad (“la poesía es la religión natural del hombre”, repite lo dicho por Blake). No en balde las dos secciones en que se divide el libro se titulan “Poesía mexicana” y “Otros temas”. Y aunque el título del libro señala el carácter de excepción que define al arte y la poesía (“Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles”),³⁶ resultan ser los principios poéticos, según los expone Paz concibiendo un cuadro como un poema, los que explican (o así lo deben) las demás artes.

En el primer artículo del libro, “Introducción a la historia de la poesía mexicana” (1950), aparecen dos giros estratégicos de su ejercicio crítico, en los que vemos a Paz proyectarse en otros autores y cambiar alternativamente de papel entre crítico y poeta. En este ar-

surrealismo, los Contemporáneos, la poesía y la historia mexicanas, la tradición moderna, entre otros. Además de su genuino interés por éstos y por continuar ampliando y madurando su reflexión, dichos retornos constantes no dejan de señalar también el afán totalizante por proveer estudios definitivos sobre las figuras más relevantes de la poesía. Así, los varios ensayos sobre Sor Juana desembocan en el enorme estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*; los de Villaurrutia en *Xavier Villaurrutia en persona y obra*; los de López Velarde en “El camino de la pasión” en *Cuadrivio*; los de la modernidad en *Los hijos de limo*, etc. No deja de ser reveladora la introducción de Paz al ensayo de 1963 sobre López Velarde, en donde explica el origen y la proyección de su estudio. Indica que el libro de Allen Phillips (*Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, 1962) lo “incitó a reflexionar nuevamente” sobre este poeta y, aunque asevera que es un libro completo, en su estudio Paz corrige y profundiza el análisis de Phillips. Asimismo, Paz señala que hay tres momentos en la crítica sobre López Velarde: el momento de Villaurrutia que desentierra al poeta olvidado, los estudios parciales del poeta, y el estudio completo de Phillips. Curiosamente Paz no se incluye en esa historia crítica, a pesar de que en 1950 escribe un ensayo parcial sobre este poeta (*Las peras del olmo*). El cuarto momento de la crítica sobre López Velarde, obviamente, lo representa el ensayo de Paz, al parecer “definitivo” debido a la valoración y crítica que hace del estudio de Phillips.

³⁶ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957. En adelante citaré por esta edición.

título, Paz ofrece una síntesis de la poesía mexicana desde la Colonia hasta López Velarde. No obstante, su interpretación de los distintos poetas no está regida por un criterio histórico y estético, sino por lo que llama repetidamente el “verdadero poeta” y la “verdadera poesía”. Paz, apenas en ciernes, deriva este criterio de su lectura del romanticismo europeo y postula que la “conciencia de sí” (la autoconciencia de la escritura, del lenguaje, de la tradición) y la “aventura espiritual” son los rasgos que definen a un poeta verdadero. Según este criterio, con excepción de Sor Juana y López Velarde, no hay “verdaderos” poetas en México, sólo hay “versificadores” en los siglos XVIII y XIX. Una idea de universalidad subyace en este criterio, pues los “versificadores” son productos de su tiempo y quedan determinados por el peso de la historia, mientras que los “verdaderos poetas” la trascienden y, en este acto, se corrobora su genio. De ahí que el poema se convierta en un objeto atemporal y deje de ser un producto histórico. Así, Paz ofrece una visión dualista de la poesía mexicana, sin profundas diferencias históricas y estéticas.

Aunque Paz no incluye a Alfonso Reyes en su recuento poético, aprovecha la oportunidad para hacer una breve valoración del escritor y subrayar su importancia en la literatura mexicana. En sus palabras y enfoque, no obstante, se encuentran *ecos* de la figura de Paz como escritor y poeta. En efecto, Paz indica que en Alfonso Reyes se penetran continuamente “creación y crítica”, de modo que su poesía “no se puede reducir a sus versos”. Luego, señala que Reyes es “uno de los mejores prosistas de la lengua” y explica que “esa prosa no sería lo que es si no fuera la prosa de un poeta”.³⁷ No es difícil ver en este juicio sobre Alfonso Reyes una valoración disfrazada de sí mismo, una autoproyección y un modelo prestigiado. Paz convierte su crítica en un espejo de sí mismo.³⁸ Estos ecos también aparecen en otros artículos de *Las peras del olmo* y los vemos también en otros libros, ya que por la misma fecha de este artículo, Paz dedica dos páginas y media a Alfonso Reyes en *El laberinto de la soledad* (1950), a quien propone como el escritor ideal y modelo por emular:

³⁷ “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, en *Las peras del olmo*, pp. 20-21

³⁸ No ignoro la posibilidad y adecuación de un análisis freudiano o lacaniano de Paz, en cuanto al complejo de Edipo, y las fases imaginaria y simbólica, respectivamente, que sugiere mi comentario sobre las estrategias discursivas de Paz en este momento de su escritura. Dejo esa sugerencia para otro trabajo y advierto con ello que el análisis de este autor puede hacerse desde varias perspectivas críticas.

"Reyes es un hombre para quien la literatura es algo más que una vocación o un destino: una religión. Escritor cabal para quien el lenguaje es todo lo que puede ser el lenguaje: sonido y signo, trazo inanimado y magia, organismo de relojería y ser vivo. Poeta, crítico y ensayista, es el Literato."³⁹

Estos ecos, disfrazamientos y entrecruzamientos de voces también aparecen en sus análisis de otros autores (López Velarde, Tablada, Sor Juana, Pellicer, Machado, Gorostiza) incluidos en *Las peras del olmo*. Aun son otras las correspondencias y los rasgos comunes que el autor identifica mediante su noción de modernidad, ya que ve a todos estos poetas como ramas del gran árbol de esta tradición crítica.

En su ensayo "Sor Juana Inés de la Cruz" (1950), Paz trata de explicar el silencio de Sor Juana posterior a *La Respuesta a Sor Filotea* y, en relación con esto, se pregunta si la escritora logra rebasar las determinaciones de su época. Argumenta que existen coincidencias entre *Primero sueño* y la poesía moderna, y sugiere que en el acto de conocer ("no en el conocimiento mismo") radica la trascendencia personal e histórica de Sor Juana. Concluye de esta manera: "*Primero Sueño* no es el poema del conocimiento, sino *del acto de conocer*. Y así, Sor Juana trasmuta sus fatalidades históricas y personales, y hace victoria de su derrota, canto de su silencio. Una vez más, la poesía se alimenta de la historia y biografía. Una vez más, la trasciende."⁴⁰ Como vemos, dominan no tanto las preocupaciones de Sor Juana durante los últimos diez años de su vida a finales del siglo XVII, sino las de Paz en 1950. Paz se apropia de la figura de Sor Juana para discutir un tema fundamental de su propia poética. Prestigia su poética por medio de la gran escritora mexicana.

La misma estrategia se repite en su ensayo "El lenguaje de López Velarde" (1950). Paz intenta corregir la imagen de Velarde como un poeta de provincia y superar la de quien descubre la ciudad y el mal, según la lectura de Villaurrutia. Propone, en cambio, a López Velarde como "el creador de un lenguaje" y con base en esta hipótesis expone su noción del lenguaje (como si fuera una noción universal) que había venido articulando en varios ensayos desde "Poesía de soledad y poesía comunión". Los ecos y la identidad entre Velarde y Paz son evidentes.

³⁹ *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1984, p. 146. Citaré por esta edición.

⁴⁰ "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Las peras del olmo*, p. 49. Las cursivas son originales.

El ensayo "La poesía de Carlos Pellicer" (1955) revela una interesante variante en su estrategia de disfrazamiento y dispositivo de poder. Digo esto tomando en cuenta que Paz no sólo busca insertarse en la tradición moderna mediante sus ensayos, sino que en tal labor ofrece una elaborada taxonomía. A este respecto señala jerarquías y clasifica obras poéticas mostrando la existencia de tentativas poéticas más abarcadoras e integrales como la suya. En este ensayo Paz señala rasgos importantes de la poesía de Pellicer que luego tendrán repercusión en la crítica de la poesía mexicana. Señala la cercanía de Pellicer con el creacionismo (aunque sin la radicalidad de Huidobro) y la postura del poeta de no seguir el "viaje hacia los páramos de su propia conciencia" como los poetas de *Contemporáneos*, con el fin de dedicarse a "nombrar las cosas de América". Sin embargo, Paz reprocha que en su poesía no haya un "salto mortal" o trascendencia, ya que Pellicer y los poetas de *Contemporáneos*, según Paz, "se muestran insensibles a la fascinación de la noche de místicos y románticos". Al describir las combinaciones melódicas de la poesía de Pellicer, aparecen metáforas similares de los poemas que Paz escribe durante los años cincuenta:

Las combinaciones retóricas y melódicas en que a veces se obstina, no le han hecho perder nada de su admirable espontaneidad. Cascada nocturna cayendo sobre la espalda de granito de la costa, sílabas azules, verdes y moradas del mar que entra a saco por los acantilados, frutos que estallan como astros, astros que se caen de maduros, flores que son pájaros, pájaros que son un collar de música en el cuello del sol.⁴¹

Efectivamente, vemos las mismas metáforas, la misma dimensión mágica del lenguaje, el mismo flujo sintáctico, los mismos términos (flores, frutos, pájaros, astros, soles) y el mismo referente natural y cósmico de sus poemas. En los versos finales del poema "Himno entre ruinas", leemos: "Hombre, árbol de imágenes,/ palabras que son flores que son frutos que son actos". En "Semillas para un himno", dice: "Hay instantes que estallan y son astros/ otros son un río detenido y unos árboles fijos". En "El cántaro roto": "La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y/ llama nace bajo la frente del que sueña:/ soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren astros/ como granadas". En "Piedra de sol": "el

⁴¹ "La poesía de Carlos Pellicer", en *Las peras del olmo*, p. 103.

cuarto como un fruto se entreabre/ o estalla como un astro taciturno". Debemos añadir que después de establecida esta identidad metafórica, rítmica y semántica entre Pellicer y nuestro poeta, Paz señala en su ensayo: "Pellicer es el más rico y vasto de los poetas de su generación. Hay poetas más perfectos; o más densos y dramáticos; más afilados o más hondos; pero ninguno tiene su amplia respiración, su deslumbrada y deslumbrante sensualidad."⁴²

¿Cuáles son las implicaciones y significados de que un poeta-crítico utilice las metáforas de su propia poesía para explicar la poesía de otros? Indica, desde luego, que hay una clara fusión entre creación y crítica en el autor, como sugiere Maya Schärer-Nussberger. Indica también que su poesía participa de la misma tradición que la poesía examinada, marcando similitudes y diferencias. Representa, como estrategia de poder, un modo de prestigiar su poesía, e imponer claves y un contexto para su análisis.

De esta manera sus ensayos se convierten, según la doble modalidad de hablar de otros y de sí mismo, en estrategias para prestigiar su persona e imponer un discurso de autoridad en la crítica literaria, cuyo fundamento hermenéutico radica en sus propias metáforas. Igualmente puede insertarse en la tradición dominante y proyectar su poesía —según la comparación con Pellicer— como la tentativa más acabada y "honda" de esa tradición.

Retomando el análisis de "Introducción a la historia de la poesía mexicana" (1950), debemos señalar otro rasgo estratégico en su artículo y que es común a muchos otros. Paz no concluye su exposición con el análisis de la poesía de López Velarde, lo cual sería lo más lógico pues su recuento va de Sor Juana a este poeta. Por el contrario, concluye con una extensa explicación del poema y de la problemática central de la poesía mexicana contemporánea. Así, mediante un cambio de papel de crítico a protagonista, Paz proyecta su visión de la poesía, una visión, cabe precisar, que viene explorando desde el poema "Himno entre ruinas" y los poemas de *¿Águila o Sol?* Esta visión de Paz aparece como la única tendencia de la poesía mexicana posterior a López Velarde. Si bien en el ensayo no se sabe exactamente a cuáles poetas se refiere, o quiénes son los protagonistas, aparte del mismo Paz, indica que "la poesía mexicana contemporánea —ausente por desgracia de esta antología— arranca de la experiencia de López Velarde", y explica:

⁴² *Loc. cit.*

Su breve desarrollo corrobora que toda actividad poética se alimenta de la historia, quiero decir: del lenguaje, de los instintos, de los mitos y de las imágenes de su tiempo. Y asimismo, que el poeta tiende a disolver o a trascender la mera sucesión histórica. Cada poema es una tentativa para resolver la oposición entre historia y poesía, en beneficio de la segunda.⁴³

Este enfoque unidimensional y totalizante no advierte ninguna pluralidad de tendencias y concepciones en la poesía mexicana contemporánea. Sin embargo, es el criterio que se presenta al lector (en Francia y luego en México) para juzgar la poesía mexicana actual.⁴⁴ Por otra parte, en este ensayo se revela el desbordante protagonismo de Paz, ya que, aunque no aparezca como poeta en la antología, de todos modos despliega su autoridad mediante la exposición de su poética en el prólogo. El Paz crítico proporciona al Paz poeta el privilegio de aparecer en escena cuando quiera, y compartir la tarea de hegemonizar su visión particular de la poesía.

Otra estrategia adicional, de gran importancia en la escritura posterior, radica en el hecho de que Paz usa sus ensayos para reconstruir su trayectoria poética. En los artículos "Poesía mexicana moderna" y "El surrealismo", ambos de 1954 y recogidos también en *Las peras del olmo*, pueden verse manifestaciones de tal reconstrucción y del nuevo contexto que Paz proporciona a su poesía durante los años cincuenta.

El artículo "Poesía mexicana moderna" es una réplica a Antonio Castro Leal y a *La poesía mexicana moderna* (1953).⁴⁵ Paz indica ahí que escribe su respuesta movido por un principio central: "porque juzgo que [la antología de Castro Leal] traiciona aquello mismo a que

⁴³ "Introducción a la historia de la poesía mexicana", en *Las peras del olmo*, p. 26.

⁴⁴ Este artículo es el prólogo a la *Anthologie de la Poésie Mexicaine*, Paris, Unesco, 1952; se publicó después en *Las peras del olmo*.

⁴⁵ La versión recogida de este artículo en *Las peras del olmo* suprime, en gran parte, el tono de virulencia de Paz ante la caracterización que hace de él Castro Leal en su antología. Dice Castro Leal: "Octavio Paz, después de su contacto en París con el grupo surrealista, parece haber renunciado a la redención del hombre y de las naciones como tema político..." (*La poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1953, p. xxxix.) En el artículo revisado permanecen algunos signos de su reacción a Castro Leal: Paz señala su "ceguera" ante la obra de varios escritores de *Contemporáneos*, le llama "crítico impresionista" y "superficial", y permanece el mismo despliegue de conocimiento sobre la poesía mexicana. El artículo original, no obstante, contiene muchos más calificativos.

se propone servir: la poesía".⁴⁶ Ciertamente, la crítica de Paz es certera y muestra convincentemente los "errores" y descuidos de Castro Leal. Paz señala tanto importantes ausencias de la antología, como obras menores incluidas; argumenta contra el criterio de publicar fragmentos de poemas y explica varias tendencias poéticas a las que Castro Leal no da mayor importancia. En este sentido, la crítica de Paz rectifica la labor de Castro Leal y con ello sirve a la poesía. Sin embargo, ésta es una verdad a medias, ya que este artículo también sirve al autor. Esto sucede no tanto porque Paz pueda explicar la poética de *Taller*, de la que él fue un miembro importante y la cual Castro Leal distorsiona y minimiza, sino porque aprovecha la oportunidad para dar una visión *actualizada* de su poética y la de *Taller*.

Efectivamente, su exposición aparece ahora filtrada con otro lenguaje y asociada al surrealismo, con el que entró en contacto en París. Esta nueva versión contribuye, sobre todo, a crear una biografía imaginaria del poeta, con la cual oscurece sus textos de los años treinta, proporciona datos e interpretaciones sobre su primera época como poeta, y simultáneamente afirma la continuidad de su ideal revolucionario. De hecho la parte final de su artículo ha sido constantemente citada por la crítica para explicar la poética de Paz en los años treinta:

[...] para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo. Cambiar al hombre exigía el previo cambio de la sociedad. Y a la inversa. Así pues, no se trataba de un "imperativo social" [para emplear el lenguaje de Castro Leal] sino de la imperiosa necesidad, poética y moral, *de destruir a la sociedad burguesa* para que el hombre total, el hombre poético, dueño al fin de sí mismo, apareciese.

Y, estableciendo una conexión con el surrealismo, agrega:

No quisiera terminar sin aclarar, nuevamente, en qué sentido me parece que la experiencia de la poesía moderna —desde los románticos alemanes e ingleses hasta el surrealismo— aún tienen vigencia [...] la doble consigna de mi juventud —"cambiar al hombre" y "cambiar la sociedad"— todavía me parece válida.⁴⁷

Desde luego, lo primero que sorprende es la radicalidad de su lenguaje, la claridad de una postura subversiva y revolucionaria, y la

⁴⁶ *Las peras del olmo*, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 74-75. El subrayado es mío.

afirmación de su validez en el presente de su enunciación. Sorprende porque, en los escritos de Paz de los años treinta, raramente se encuentra tal lenguaje y expresiones programáticas de esa "imperiosa necesidad" de "destruir a la sociedad burguesa".

En los años treinta, la escritura y el pensamiento de Paz se caracterizan por la ambivalencia ante el arte puro y el arte social, y por la duda entre una revolución integral del hombre, romántica y utópica, y otra llevada a cabo en el escenario mismo de la historia. En términos de su poesía, únicamente en su poema "Entre la piedra y la flor" (1937) aparece una posición anticapitalista, si bien el autor excluye este poema de la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) y, con el paso de los años, lo encontrará "ingenuo", así que lo reescribe enteramente. El proyecto de *Taller* (1938-1941), revista que aglutina a la generación de Paz, como veremos en el siguiente capítulo, es menos radical y más modesto. En "Razón de ser", artículo donde define el proyecto poético de su generación, postula la fusión de la poesía pura y la poesía social, con el fin de llevar a cabo el propósito central del grupo: "construir un orden humano, justo y nuestro" y rescatar al mexicano de "la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte".⁴⁸ Señala también la tarea de "profundizar" la revolución, refiriéndose a la revolución estética iniciada por la generación anterior, y la revolución socioeconómica del país. Aunque en las "Vigilias" Paz discuta la profunda alienación del hombre moderno, analice varias formas de la libertad y estime que la burguesía se ha convertido en una "clase estéril", únicamente llega a expresar el deseo por "una cultura que aspire a la totalidad del hombre, que es la integridad sensual".⁴⁹ Nunca se propone destruir la sociedad burguesa. Añadamos que la idea de burguesía en el México posrevolucionario resulta entonces una cuestión confusa e indefinida, incluso para los teóricos de la izquierda mexicana. El Partido Popular de Lombardo Toledano, al cual Paz aparece asociado entre 1938 y 1941 mediante su participación en el periódico *El Popular*, tampoco se caracteriza por la posición radical de destruir a la sociedad burguesa. Es un partido obrero corporativista que postula una transición gradual al socialismo, con base en reformas promovidas por el Estado y en alianza con los sindicatos. Por eso, la versión de Paz del proyecto poético de *Taller* en 1954 no corresponde (en el tono, intensidad y radicali-

⁴⁸ "Razón de ser", *Taller*, 1939, núm. 2, p. 33.

⁴⁹ "Vigilias III", en *Primeras Letras (1931-1943)*, ed. de Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988, p. 89.

dad ideológica) a la de 1939. Su réplica a Castro Leal resulta una *revisión* filtrada por medio del lenguaje del surrealismo y en un momento en que la vanguardia se ha desintegrado.

La conexión entre el surrealismo y el Paz de los años treinta ha sido objeto de constante debate. Enrico Mario Santí, por ejemplo, no acepta completamente el rechazo y condena que Paz muestra hacia el surrealismo en varios textos, y afirma en su introducción a *Primeras Letras (1931-1943)* que hay una "coincidencia secreta" e inconsciente entre ambos. Evodio Escalante, por su parte, en un artículo indispensable sobre este tema, argumenta que la tesis de Santí es "insostenible" porque para el Paz de los años treinta el surrealismo era una vanguardia ya caduca y "otra más de las manifestaciones del arte burgués", y señala que incluso "el mismo Paz ha explicado las razones que impedían a él y a sus compañeros de entonces acercarse a las tesis del surrealismo". Pero en 1945, indica Escalante, se produce un cambio radical en Paz al instalarse en París, ya que encuentra en el surrealismo una vanguardia de "repuesto":

A diferencia de Huerta y de Revueltas, que se mantuvieron de por vida dentro del paradigma socialista, sea en los terrenos de la ortodoxia estalinista (como Huerta), sea en los difíciles ámbitos de la crítica al marxismo ortodoxo (como Revueltas), Octavio Paz encontró, frente al agotamiento de la vanguardia política (o su desprestigio), una vanguardia de repuesto. Me refiero, naturalmente, al surrealismo.⁵⁰

Santí, como mencioné antes, busca subrayar, en su introducción a los ensayos tempranos de Paz, la coherencia poética entre el joven escritor y el maduro. Es un rasgo que Paz ha tratado de imponer en su obra. Escalante, en cambio, contextualiza el rechazo de Paz al surrealismo, muestra las críticas del autor a este movimiento y discute la manera múltiple con que lo abordó en 1954. A las críticas del joven Paz al surrealismo durante los años treinta, que Escalante bien explica, habría que agregar la total indiferencia de Paz a la visita de César Moro y luego de André Breton a la ciudad de México en 1938, donde éste escribe junto con Diego Rivera el importante manifiesto "Por un arte revolucionario independiente", definiendo el arte de vanguardia. Me parece que ambos críticos tienen razón. Sólo que Santí hace una lectura parcial y "autorizada" de los ensayos de Paz, y Escalante, por su parte, acepta la "versión" que ofrece Paz de *Ta-*

⁵⁰ "De la vanguardia a la transvanguardia. Octavio Paz y el surrealismo", *Signos. Anuario de Humanidades*, 1 (1990), pp. 173-174.

ller en 1954, sin cotejar otros textos tempranos del autor. En las "Vigilias" sí encontramos la "coincidencia secreta" a la que se refiere Santí, ya que Paz repite ahí la consigna de un "hombre nuevo" y "hombre integral" que también postula el surrealismo. Pero, como indicamos, estas ideas de Paz surgen en un contexto histórico distinto al del surrealismo, y no están articuladas con la misma comprensión, radicalidad y sistematicidad.

En el artículo sobre el surrealismo aparecen algunas de las estrategias que hemos identificado en otros textos de *Las peras del olmo*, pero destaca aquí la articulación que Paz emprende de la tradición moderna en su doble dimensión: diacrónica y sincrónica. Por medio de esta articulación, Paz proporciona un contexto universal a su poesía y va preparando el terreno teórico para *El arco y la lira*, con la idea de que la poesía es capaz de transformar la realidad. De hecho las ideas que allí expone sobre el surrealismo informan la concepción de la poesía de este libro. Jason Wilson ha señalado que el surrealismo "ofrece a Paz una alternativa política, ideológica y nacionalista".⁵¹ Esto me parece cierto, pero hay que ver estas alternativas como una apropiación del surrealismo para su propio uso y en el contexto de la preocupación de Paz por depurar la noción de modernidad. Efectivamente, el interés de Paz por el surrealismo radica ahora en un nuevo saber: el surrealismo representa la última manifestación del *episteme* crítico y liberador de la modernidad. El surrealismo, en efecto, es visto como un "movimiento de rebelión total" y como parte de una configuración epistemológica ya dominante en el imaginario europeo. Pese a que para 1954, fecha de su artículo, el surrealismo ya dio sus mejores frutos y está virtualmente desintegrado (muchos lo abandonan desde los años treinta —Aragon, Éluard, Dalí, Queneau— y para los años de la posguerra incluso Breton habla del surrealismo en tiempo pretérito), Paz señala que no se puede ver el surrealismo como un "movimiento pasado" y que tampoco se puede reducir a las obras escritas bajo el sello del movimiento: "El surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder de la inspiración), ni una religión o un partido político."⁵²

Por ello, en el inicio del artículo Paz no aborda el surrealismo como una vanguardia estética y política, fechada en el tiempo. El

⁵¹ Octavio Paz, Boston, Twayne, 1986, p. 35. Traducción mía.

⁵² "El surrealismo", en *Las peras del olmo*, p. 165.

surrealismo es para él una "actitud espiritual" que caracteriza intrínsecamente al hombre. En efecto, como bien señala Escalante, "el surrealismo deviene 'actitud espiritual', 'dirección del espíritu humano', 'método de búsqueda', e incluso, como llega a leerse en su libro *Corriente alterna*, 'un movimiento de liberación total' ".⁵³ Al postular este rasgo como esencia de la modernidad, Paz vuelve atemporal el surrealismo, convirtiéndolo en signo del espíritu humano, en metáfora de un constante impulso liberador, en imagen transhistórica del "verdadero arte". De ahí que, según argumenta, el surrealismo no sea distinto de las sectas gnósticas, la herejía cátara, los grupos iluminados del Renacimiento y la época romántica, y la tradición oculta. De ahí también que el surrealismo, como todo arte verdadero que busca abolir la realidad y encontrar el ser del hombre, no sea diferente de las tentativas de los "grandes poetas de Occidente" (Novalis, Rimbaud, Nerval, Rilke, Blake, Apollinaire). De ahí, en fin, que sea legítimo sacar de la historia las obras de estos autores, como hace Paz, y señalar múltiples correspondencias entre ellos.

Esta dimensión atemporal es la que Paz privilegia en su acercamiento al surrealismo e indirectamente se ofrece como contexto universal de su poética. Aunque la interpretación de Paz también concibe el surrealismo como una vanguardia artística y política, ubicada en el tiempo, y discute cada uno de los rasgos específicamente históricos y subversivos de este movimiento, como son la escritura automática, el sueño, el humor, el azar, la revolución social y el marxismo, estos elementos son enfocados en relación con sus fines trascendentes y metafísicos. Representan únicamente el intento por restablecer en la obra artística un tiempo primigenio, un "momento paradisíaco" y una "realidad oculta".

Efectivamente, Paz discute estos elementos por medio de dos recursos hermenéuticos con los que afirma la primacía de lo estético sobre lo político. A partir de esta jerarquía, sugiere múltiples correspondencias de los elementos estéticos (de la escritura automática, del humor, del azar, del sueño) con otras manifestaciones culturales, negando cualquier tipo de acción política y la idea de la revolución social. De este modo, no sólo deshistoriza el surrealismo, también lo despolitiza, aun contra la voluntad y posición de algunos de sus miembros. Ante las dudas que tiene sobre la escritura automática,

⁵³ "De la vanguardia a la transvanguardia", p. 178.

opta por sugerir que ésta puede compararse “a los ejercicios espirituales de los místicos” y a las “prácticas del Yoga y el Budismo Zen”; ante sus dudas sobre la destrucción del yo, sugiere que quizá eso haría posible la “poesía colectiva”; ante sus dudas sobre los encuentros fortuitos, reafirma la “reconquista de la inocencia por el amor”. Estas correspondencias y la pluralidad del sentido y de las experiencias de los hombres, no se encuentran al discutir lo político y la revolución social. Aquí Paz ofrece una fácil explicación de la separación entre surrealistas y comunistas con base en la incompatibilidad entre la acción política y la rebeldía. Paz confunde la ruptura de algunos surrealistas con el Partido Comunista en 1935 (al que se adhieren Breton, Aragon, Éluard y Péret en 1927), con el abandono *total* de toda participación política. Subestima la actividad política y revolucionaria que llevó a Benjamín Péret y a otros surrealistas a combatir en España en 1935 y posteriormente, durante la resistencia contra los nazis.⁵⁴ Aunque Paz señala la imposibilidad de los surrealistas de “participar directamente en la lucha social”, termina afirmando la validez y continuidad del proyecto de la liberación total del hombre. Así no sólo ofrece una visión unidimensional del surrealismo, también lo convierte en una práctica meramente estética y, como consecuencia, en otra utopía discursiva de la modernidad.

Dijimos antes que en este segundo periodo (1943-1960) de la escritura de Paz, los ensayos tienen un carácter menos exploratorio, y domina la tarea de reinserción en la tradición moderna de la cual antes se mantenía distante y crítico (como de los Contemporáneos y surrealistas). Hay que añadir, no obstante, que los ensayos no dejan de tener una función polémica, sobre todo al tratar de fijar su visión mítico-existencial de la poesía y la historia en dos libros fundamentales de ese periodo, *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956).

En efecto, al definir la poesía y la historia mexicana, Paz critica constantemente otras hermenéuticas, tales como el marxismo, la estilística, el psicoanálisis y la sociología, por su incapacidad de dar cabal explicación a estos fenómenos. El análisis histórico de la poesía, según Paz, muestra gran pobreza en su lenguaje y en explicar la diversidad de obras en un periodo: sólo consigue “uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes”. “La poesía —dice Paz— vive

⁵⁴ Véase el estudio de Ferdinand Alquie, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974; en particular pp. 75-89, donde trata la relación del surrealismo con el marxismo y el Partido Comunista.

en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituye los estratos más superficiales de la conciencia."⁵⁵ Otras disciplinas como la retórica, la estilística, la sociología y el psicoanálisis contribuyen a explicar una obra, pero su naturaleza última (por ejemplo, qué es un poema) escapa a ellas. El criterio histórico explica únicamente los factores externos de la situación del hombre y no llega a revelar los profundos dilemas y deseos del ser. Paz argumenta a favor de su visión mítica y trascendental, oponiendo perpetuamente la poesía y la historia.

En *El laberinto de la soledad* interpreta la historia mexicana a partir del arquetipo de la Malinche (la madre india violada) y una serie de oposiciones binarias (lo abierto y lo cerrado, la soledad y la comunión, el mito como esencia y la historia como máscara o simple determinismo mecánico). Postula la existencia de un sujeto único nacional y borra diferencias culturales, de clase, género, étnicas y regionales entre los mexicanos. "Toda la historia de México —dice—, desde la Colonia hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una forma que nos exprese."⁵⁶ Todas las formas culturales, sociales e institucionales se han vuelto inservibles. Según Paz, Europa occidental deja de ser el principal almacén de ideas y cultura y modelo universal de sociedad, a partir de la Segunda Guerra Mundial, y con base en esta coyuntura internacional, México, como otros países antes periféricos, debe salir de la marginalidad histórica y proponer un modelo universal de sociedad.

Paz argumenta por una "tercera vía" —no capitalista ni socialista— de desarrollo económico, político y cultural del país, que configura una novedosa metáfora de la modernidad y modernización ("desarrollista") de México. El "desarrollismo" representa un modelo de transformación social y económica, cuyo objetivo es impulsar la industrialización del país y para ello se fundamenta en la incorporación del capital extranjero. Se caracteriza por el "sometimiento gradual de la base de acumulación, en lo fundamental de propiedad pública, al servicio de los grandes capitales nacionales y extranjeros".⁵⁷ En *El laberinto de la soledad* también define el papel del in-

⁵⁵ *El arco y la lira*, 1ª ed., p. 40.

⁵⁶ *El laberinto de la soledad*, p. 148.

⁵⁷ Elsa Gracida y Esperanza Fujigaki, "El triunfo del capitalismo. Nueva burguesía (1938-1957)", en Enrique Semo (coord.), *México, un pueblo en la historia*, México, Alianza, 1989, p. 17.

telectual, de la élite encargada de articular la universalidad y la modernidad cultural, prestigiando la figura de Alfonso Reyes. Este escritor aparece como una conciencia crítica, solitaria y al margen de las instituciones del Estado, en oposición al intelectual al servicio del Estado. Paz no advierte que Reyes colabora con el Estado mexicano por varias décadas con el fin de mantener su labor de escritor. Tampoco discute el problema específico de que en 1950 había en México pocas áreas de actividad intelectual independientes del Estado, como se revela en su propio nombramiento de representante del gobierno mexicano en Francia, en 1945.

Paz escribe *El arco y la lira* a su vuelta a México en 1953, con el apoyo de una beca de cinco años en El Colegio de México. El autor retoma la concepción de la poesía que había articulado en su ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión" (1942), donde propone que toda actividad poética se caracteriza por un movimiento constante que emprende el hombre de su condición de soledad a la búsqueda de comunión, o de la alienación a su disolución en "el otro". Paz expande esta concepción neorromántica, fundamentada en ideas de Heidegger, el romanticismo alemán (Novalis, Schlegel) y el simbolismo francés (Nerval, Rimbaud), añadiendo postulados del surrealismo. La poética de *El arco y la lira* se corresponde plenamente con los poemas que Paz escribe a finales de los años cuarenta, como "Libertad bajo palabra", "Himno entre ruinas", los poemas de *¿Águila o sol?*, y los que escribe paralelamente a este ensayo e integran *Semillas para un himno*. En estos poemas y en *El arco y la lira*, Paz concibe la poesía como el espacio de la autenticidad y la revelación del ser, pues allí se recrea momentáneamente la unidad perdida entre la palabra, su referente y el hombre con una edad de oro anterior. Ambos géneros sostienen la creencia de que la poesía y el mito pueden transformar la historia, cambiar al hombre, y recuperar un origen paradigmático.

El arco y la lira postula que el poeta es esencialmente un ser subversivo. Sin embargo, como indica Wilson, la "única certeza que Paz ofrece es la cualidad de su experiencia, la seriedad de sus afirmaciones y la extensión de sus lecturas".⁵⁸ Por ello, la refutación de sus planteamientos resulta difícil:

¿cómo se puede argumentar contra una convicción de esta naturaleza?: "la poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideo-

⁵⁸ Octavio Paz, p. 85. Traducción mía.

logías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia". Si se comparte esta creencia personal, Paz confirma entonces dicha experiencia; si no, su lenguaje no describe la experiencia que justifica la afirmación (cuando la religión o el marxismo se pueden sustituir por la poesía).⁵⁹

Pese a este fundamento metafísico, las tres secciones y el epílogo que componen *El arco y la lira* aparecen marcados de modo polémico y contradictorio por la relación entre poesía e historia.

En la primera sección de *El arco y la lira* Paz define el poema basándose en el lenguaje, el ritmo y el verso. Señala que el poeta toma el lenguaje social o cotidiano, rescatándolo de su uso histórico, y recupera "su estado original" en el poema. El poeta es el encargado de "purificar las palabras de la tribu" y conferirles un significado último. En la segunda sección analiza la revelación poética comparándola con la experiencia religiosa y erótica. Afirma que la poesía constituye una experiencia mística capaz de reintegrar al hombre a su "unidad primordial" y arquetípica (la madre, el paraíso, la naturaleza, las civilizaciones antiguas) de la cual fue separado por la historia. En la tercera sección intenta mostrar de qué modo el poema es histórico: "el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita reencarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres".⁶⁰

Sin embargo, en el epílogo, Paz termina negando el sentido de trascendencia y la capacidad de transformar la realidad que había atribuido a la poesía por todo el ensayo. "La poesía —dice— se realiza en el poema y no en la vida. Y la única posibilidad de poetizar la vida es a través del poema, que no es nada si no es comunión."⁶¹ Por ello, según explica Stanton, "en lugar de reconocer que el fracaso se debe a algunos defectos de la teoría utópica derivada del surrealismo", y por tanto de su misma poética, su argumento "sugiere que la comunión poética depende primero de la transformación de la historia y del hombre".⁶² Así, la trascendencia que había concedido a la poesía y las palabras, su poder de cambiar la realidad y la historia, meollo de su teoría poética, revela ser un mero ideal y artificio poéti-

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *El arco y la lira*, p. 184.

⁶¹ *Ibid.*, p. 260.

⁶² "Poetics of Apocalypse", p. 129.

co, basado en el poder seductor de las palabras y metáforas. Revela el sustrato idealista sobre el que Paz fundamenta su imagen de poeta disidente, rebelde y crítico. Por otra parte, muestra también su incapacidad o terquedad por asumir y superar las limitaciones de sus propios planteamientos, ya que advierte unos años antes este mismo fracaso al discutir el surrealismo: "La tentativa surrealista se ha estrellado contra un muro. Colocar a la poesía en el centro de la sociedad, convertirla en el verdadero alimento de los hombres y en la vía para conocerse tanto como transformarse, exige también una liberación total de la misma sociedad".⁶³

Stanton señala que tal falla en entender la relación entre la poesía y la historia, no es privativo de Paz, sino que engloba a las poéticas vanguardistas de principios de siglo que creían en el poder de la escritura para cambiar la vida y al hombre. Es cierto. Sin embargo, en el caso de Paz, también muestra su incapacidad de confrontar sus contradicciones y ambigüedades, especialmente cuando él mismo se ha dado cuenta de ellas y las ha señalado en otros. Éste es un rasgo que Jorge Aguilar Mora advierte, de manera contundente, en su análisis de los ensayos de Paz: "la crítica de la crítica —dice— también implicaba una crítica de sí mismo. Una crítica que no quiso hacer; que no supo hacer y que más tarde ya no podía hacer".⁶⁴ Ante la falta de coherencia y autocrítica, el autor dispone del poder de sus palabras e imágenes poéticas como única fuente de convencimiento.

TRADICIÓN DE LA NOVEDAD

El arco y la lira representa, como señalamos, la teoría poética sobre la que Paz fundamenta su poesía escrita durante los años cincuenta, concretamente hasta 1958. En los libros posteriores a *La estación violenta*, como lo indican los poemas de *Salamandra*, empieza a advertir la arbitrariedad del signo y la pluralidad de significados. Asimismo, el autor reflexiona de modo más sistemático sobre el tiempo presente de la escritura ("Entre ahora y ahora"), aspecto que surge en su poema "Piedra de sol", y explora con un nuevo sentido del espacio poético.

Con base en la teoría poética de *El arco y la lira* (1956), hace varios cambios a la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960).

⁶³ *Las peras del olmo*, p. 180.

⁶⁴ *La divina pareja*, p. 154.

Aunque existen varias ediciones de este libro y cada una de ellas representa un momento distinto de la poética revisionista del autor, por ahora basta señalar que el libro crece de forma considerable en la segunda edición, ya que Paz incluye en él los poemarios publicados en los años cincuenta: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Modifica poemas e incluye otros que no había recogido en la primera edición de 1949. Con estas nuevas adiciones y modificaciones, la concepción del libro cambia para convertirse ahora en un proyecto más ambicioso, colindante con el de los grandes libros de la poesía moderna (como *Les fleurs du mal* de Baudelaire) y el de la obra poética. No es extraño que la ambigüedad y contradicción que vemos en el ensayo al tratar de resolver la relación entre poesía e historia, también aparezca en los poemas de *Libertad bajo palabra*. La tensión entre espacio histórico y mítico, y entre tiempo cronológico y paradigmático, permea toda la poesía escrita en los años cincuenta, como puede verse en los poemas de *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Esa tensión responde a un desequilibrio que ve el poeta entre la modernidad cultural y la falta de modernización socioeconómica en México. El autor la resuelve en el poema con una solución ideal, utópica, sin establecerse una verdadera confrontación entre ambos espacios y ambas temporalidades.

El revisionismo de Paz, como sabemos, no se limita a la poesía, también ocurre en el ensayo. En la segunda edición de *El arco y la lira* (1967), realiza varias modificaciones y sustituye el epílogo por uno nuevo. Es evidente que con la revisión busca actualizar su concepción poética y racionalizar los cambios en la poesía que escribe durante la década de los sesenta: *Salamandra*, *Blanco* y *Ladera este*. En el nuevo epílogo, "Los signos en rotación", Paz señala la conexión entre la poesía de los cincuenta y sesenta y explica sus nuevas ideas sobre la poesía y el mundo contemporáneo. Subraya allí que la esencia de la poesía sigue siendo el "descubrimiento de la otredad" y la articulación de su "presencia", sólo que ahora la actividad poética se realiza en un mundo disgregado, caracterizado por particularismos raciales, religiosos, lingüísticos e ideológicos, así como por el nuevo dominio de la tecnología. Si la primera edición de 1956 muestra ambigüedad y falta de rigor al exponer coherentemente una poética histórica, en la edición de 1967, como bien señala Stanton, coexisten visiones contradictorias del hombre, el lenguaje y la poesía, por medio del ensamblaje de postulados del surrealismo, el existencialismo y el estructuralismo:

Esta constreñida yuxtaposición busca combinar dos visiones del mundo fundamentalmente diferentes: un credo neorromántico (reforzado por Heidegger y el surrealismo) en el cual la poesía, íntimamente ligada a la magia y la religión, es un habla sagrada que articula una presencia ontológica, la plenitud del ser, la unidad primordial de la palabra y el referente, del hombre y la naturaleza, del yo y la comunidad; y una visión derivada de una teoría "científica", racionalista y a ratos neo-positivista (el estructuralismo), que postula que el conocimiento es construido por las interrelaciones entre los elementos fijos de un sistema sincrónico en cualquier momento del tiempo, en lugar de una regresión etimológica a una fuente de totalidad en el pasado.⁶⁵

La crítica destaca el cuestionamiento que Paz lleva a cabo sobre el sujeto, al revisar la primera edición de *El arco y la lira*. Se han indicado varios párrafos y oraciones que el autor elimina, en los cuales enfatizaba una visión antropocéntrica del mundo. Rodríguez Monegal, por ejemplo, señala que las supresiones (citas y referencias a Sartre, Camus y Machado, ciertos enfoques de Heidegger, y menor énfasis en la analogía entre poesía y libertad) tienden a centrarse sobre el sustrato existencialista que permea la primera edición del libro.⁶⁶ Aunque estas supresiones son evidentes en el texto, su objetivo se limita, no obstante, a eliminar varios pasajes donde aparece un sujeto emotivo y romántico, modera su idealismo, da mayor énfasis al lenguaje, y deja de exaltar la identidad entre actividad poética y libertad. Sin embargo, Paz no abandona al sujeto humanista ni la analogía entre poesía y libertad, pues en su libro sobre Lévi-Strauss continúa afirmando el predominio del sujeto sobre el lenguaje y también identifica al poema con el mito (en los dos el hombre encuentra su libertad y trascendencia), señalando que ambos "coinciden en transmutar el tiempo en una categoría especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente".⁶⁷ Por ello, la revisión de *El arco y la lira* se limita a marginar al sujeto cartesiano, no a romper con una visión antropocéntrica. Asimismo, en el nuevo epílogo postula que la imagen del mundo se ha disgregado, y ofrece una concepción del espacio como un organismo "animado" capaz de producir sus propios significados.

⁶⁵ "Poetics of Apocalypse", p. 131.

⁶⁶ Emir Rodríguez Monegal, "Relectura de *El arco y la lira*", *Revista Iberoamericana*, 74 (1971), p. 35.

⁶⁷ *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 5ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1984, p. 57.

Esta nueva concepción que nos presenta Paz no sólo responde a la estimación de que el hombre viva ahora errante y fragmentado en la sociedad, pues sustancialmente es la misma estimación existencialista que recorre la primera edición de *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad*. En ambos libros, como ya sugerimos, el hombre es un ser arrojado al mundo y a la historia, que anda en busca de su origen y comunión con los otros. Históricamente, según alude Paz en el *Laberinto de la soledad*, es el momento en el que surgen nuevas naciones en África y Asia, así como también el neocolonialismo. En este escenario de la posguerra, según Paz, el mundo deja de tener un centro (Europa occidental) y todas las sociedades y todos los hombres se vuelven periféricos. Los hombres viven una orfandad universal. Cualquier hombre puede entonces articular una nueva universalidad, un modelo de sociedad donde pueda reconciliarse con su origen y encontrar su libertad. De este nuevo modelo queda anulado el socialismo como expresión histórica en Europa oriental y como instrumento hermenéutico de transformación social y humana.

La nueva concepción responde, como puede constatarse en “Los signos en rotación” y *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), a que el hombre, según los nuevos cambios históricos de los años sesenta, ha perdido su imagen del mundo y la totalidad ha dejado de ser pensable, “excepto como ausencia o colección de los fragmentos heterogéneos” de la realidad.⁶⁸ Ya no se trata de apelar a una edad de oro en el pasado, como significación última —aunque Paz no abandona el uso de arquetipos— sino trasladar esa utopía al presente, con el fin de que el hombre se reconcilie con su otredad (otro hombre u otra mujer) y el hombre de Occidente con su otro de Oriente. Importa ahora, partiendo de los fragmentos y el uso de las analogías, restablecer la imagen perdida del mundo. Importa superar los falsos universalismos exclusivistas y particularistas, apelando a la existencia de un “espíritu humano universal” y al inicio de un verdadero diálogo entre los hombres.

En el nuevo enfoque de Paz, sin embargo, no desaparece la dialéctica entre la soledad y la comunión, que es uno de los argumentos centrales de *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* y *Libertad bajo palabra*. Tampoco desaparece la idea de una edad de oro, ni la utopía de la plenitud del ser. El mundo, no obstante, se ha vuelto una “selva” de fragmentos y signos. Y el lenguaje, según indica, viene ahora a ocupar el lugar privilegiado que antes tenía el sujeto.

⁶⁸ *El arco y la lira*, p. 260.

En lugar de asumir plenamente los postulados del estructuralismo, Paz adopta varias premisas poéticas de Mallarmé, más afines a su concepción idealista y utópica. En su lectura de *Un coup de dés*, según vemos en "Los signos en rotación", Paz subraya su interés por el "espacio animado", la ruptura con la "sucesión lineal", la disolución textual del poeta, los silencios o espacios blancos en el texto y la poca importancia de la anécdota. En el prefacio a *Un coup de dés* Mallarmé explica su modelo de significación de los signos en movimiento y la lectura espaciada de su poema: "La ficción aflorará y se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito, en derredor de las pausas fragmentarias de una frase fundamental introducida y continuada desde el título. En resumen, todo sucede en hipótesis; se evita la anécdota".⁶⁹ En otros escritos Mallarmé sugiere la aniquilación textual del poeta y afirma la centralidad del lenguaje:

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por la colisión de su desigualdad; se iluminan de reflejos recíprocos como en un virtual chorro de luces sobre piedras preciosas, sustituyendo la perceptible respiración del antiguo soplo lírico o la dirección personal y entusiasta de la frase.⁷⁰

Paz retoma varias de estas premisas sobre el espacio, el lenguaje, el tiempo, la dispersión del signo y la imagen del poeta para reformular su poética y explicar la nueva dirección de su poesía. Convierte el postulado de eliminar al poeta del poema en una voz impersonal y omnisciente, propia de la vanguardia, cuya tarea consiste en establecer analogías con el universo, en devolverle su imagen a partir de los fragmentos. Paz ve en los fragmentos, según vemos en su libro sobre Lévi-Strauss, no tanto las historias de seres humanos y sociedades particulares, sino signos de universalidad o elementos de un "espíritu humano universal". De este modo, la voz (del poeta) elimina la alteridad y restituye la totalidad disgregada, pero no emprende una completa descentralización del sujeto, asumiendo plenamente el postulado estructuralista de que el lenguaje construye y condiciona el ser. Paz no puede ignorar que un sujeto fenomenológico conforma

⁶⁹ Stéphane Mallarmé, *Obra poética II*, trad. de Ricardo Silva-Santesteban, Madrid, Hipérior, 1981, p. 131.

⁷⁰ Citado en Úrsula Franklin, *An Anatomy of Poesis: The Prose Poems of Stéphane Mallarmé*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, 1976, p. 13. Traducción mía.

toda su poesía y que en ese sujeto descansa la posibilidad de ordenar el mundo, dar solución (ideal) a los conflictos históricos y realizar momentáneamente su propio ser.

En Paz es fundamental el diálogo que establece el sujeto con el mundo exterior y consigo mismo: de ese diálogo emerge su conciencia y su trascendencia. De hecho, como indica en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, todo el pensamiento de Occidente brota de este diálogo entre el sujeto y el objeto. En ese proceso el hombre se apropia y transforma la naturaleza, y se transforma a sí mismo. Paz simula la eliminación del sujeto poniendo énfasis en el lenguaje, según el postulado de Mallarmé. Dice Paz: "no es el poeta el que se sirve del lenguaje sino éste el que habla a través del poeta". Sin embargo, en este proceso "el poeta —añade— tiene conciencia de ser un instrumento del lenguaje".⁷¹ Aunque primero concede autonomía al lenguaje, en seguida advierte la intervención del sujeto y de su conciencia sobre el lenguaje. Lo que vemos en su argumento es únicamente un simulacro de una nueva concepción. En realidad, Paz no concede verdadera autonomía al lenguaje. Impera de nuevo el sujeto (su conciencia) en el proceso de toda significación.

La misma argumentación aparece unos años antes en "Los signos en rotación". Paz explica su nuevo concepto del poema subrayando la relevancia del lenguaje, su autonomía ("signos que buscan su significado") y capacidad de significar y fundar la realidad:

el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace... En su rotación el poema emite luces que brillan y se apagan sucesivamente. El sentido de ese parpadeo no es la significación última pero es la conjunción instantánea del yo y el tú. Poema: búsqueda del tú.⁷²

El sujeto, sin embargo, no desaparece de esa nueva "selva de signos" que es el poema y el universo. La función del poeta, de igual modo, consiste en descubrir la imagen del mundo en los signos dispersos; en devolver al lenguaje su naturaleza simbólica y su transparencia; en descubrir la otredad, y ver nuevamente en este proceso (como en el amor y el erotismo) la superación de la enajenación histórica mediante el instante paradigmático. De nuevo encontramos la imagen del poeta ya configurada, en la primera edición de *El arco* y

⁷¹ *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 39.

⁷² *El arco y la lira*, p. 282.

la lira, como un ser solitario buscando la comunión con los otros y compartiendo “la orfandad, el exilio y la búsqueda de significado”.⁷³ De ahí que los poemas de *Blanco y Ladera Este* semejen una dispersión de palabras sin un sujeto aparente que las organice o les dé sentido; de ahí también que Paz experimente en *Blanco* con una lectura no sólo horizontal y lineal del poema, y que el significado o significados vayan brotando de las relaciones multidireccionales entre palabras. A pesar de los nuevos postulados sobre el espacio “animado”, la despersonalización del poeta y la “autonomía” del lenguaje, esta nueva poética no se desvincula sustancialmente de la de los poemas de *Semillas para un himno*, *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*.

Entre la primera y la segunda edición de *El arco y la lira* no hay una verdadera ruptura en su visión de mundo. Hay un intercambio y renovación de nociones desprestigiadas por otras nuevas, junto con una incorporación selectiva de nuevos elementos históricos, como la tecnología y los particularismos, que actualizan el carácter deshumanizado de la sociedad contemporánea sobre el cual Paz usualmente articula su crítica. Hay ideas nuevas sobre el lenguaje, el poeta, el espacio y la actualidad histórica que el autor yuxtapone a otras ideas anteriores, como la condición de soledad del hombre, la búsqueda de la otredad, el espíritu humano universal, la plenitud del ser y la conciencia trascendental del sujeto. Tradición de novedad: éste parece ser el signo que distingue la escritura del autor, al menos durante los años sesenta.⁷⁴

Más que una transformación profunda de su teoría de la significación y visión de mundo, hay continuidad en su poética idealista y una gradual incorporación de nociones que buscan vigorizar su obra y su preeminencia como escritor. Enfatizan la imagen de un autor atento a los cambios en el mundo. No en vano Paz tiene la costumbre de subrayar tal continuidad en los prólogos y advertencias de su obras. En *El arco y la lira* (1956) advierte que este ensayo es una maduración

⁷³ A. Stanton, “Poetics of Apocalypse”, p. 138.

⁷⁴ Por diferente vía, al analizar el concepto de “tradición de la ruptura”, Jorge Aguilar Mora llega a esta misma conclusión. Incluso plantea que después de *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira* no hay una evolución en las argumentaciones de Paz, sino una “declinación”. Véase su introducción a *La divina pareja*. Por mi parte, destaco el modo en que Paz va ampliando su paradigma hermenéutico y la apropiación de otros sistemas universales.

de "Poesía de soledad y poesía de comunión" (1943); indica que *Los hijos del limo* (1974) es una "prolongación" de *El arco y la lira* (1967); señala también que *Posdata* (1970) es una "prolongación crítica y autocrítica" de *El laberinto de la soledad* (1950); indica que *El signo y el garabato* (1973) "es una continuación de dos libros anteriores: *Las peras del olmo*, y *Puertas al campo*". Paz establece una secuencia lineal, expansiva y sin verdaderas rupturas, en su escritura.

El modo característico en que opera la expansión de conceptos en la obra de Paz puede verse en la nueva concepción del espacio que introduce en "Los signos en rotación". Para Paz el espacio literario (de la página) se convierte en un espacio "animado", donde el texto alcanza simultáneamente su máxima condensación y máxima dispersión. Si en su anterior visión poética postulaba la utopía de un ser (*being*) recobrando su esencia y plenitud en un tiempo arquetípico, ahora postula una apertura al espacio donde constantemente se realiza (*becoming*) el ser, afirmando doblemente su universalidad y particularidad. Paz postula una espacialización del tiempo y se atreve a considerar la diferencia (heterogeneidad) que representa el espacio. Esto es, sugiere establecer un proceso dialéctico entre *being* y *becoming*, universalidad y particularidad, conciencia y acción humana. En principio, rompe con la visión tradicional del espacio como una entidad pasiva y con teorías sociales que típicamente privilegiaban el tiempo sobre el espacio en sus formulaciones. Como indica David Harvey, estas teorías asumen la existencia de un orden espacial preexistente en el que simplemente opera un proceso temporal o bien reducen las barreras espaciales otorgando al espacio un aspecto meramente contingente más que fundamental en la acción humana.⁷⁵ Paz, sin embargo, no asume el espacio (los silencios de la página, la diversidad de los signos y la relación multidireccional entre los propios signos) en su heterogeneidad cultural. Paz no ve en los espacios y fragmentos discursivos las historias de seres humanos y sociedades particulares, sino puros signos de universalidad o elementos de un "espíritu humano universal". No se abre verdaderamente a la otredad, ni a la creatividad y acción de los individuos. Sigue funcionando un sujeto (ahora impersonal) que actúa como autoridad sobre el espacio y constantemente censura la otredad, borrando sus diferencias. El espacio "habla", pero su significado opera

⁷⁵ *The Condition of Postmodernity*, Massachussetts, Blackwell, 1990. Véase la parte III, sobre la experiencia del tiempo y del espacio en la modernidad y posmodernidad.

en cuanto aparece ligado a un significado trascendental y universal, que se impone como el sentido último de la existencia. La nueva concepción del espacio le permite, no obstante, ver en el poema una analogía del universo y en las constelaciones la existencia metafórica de la otredad en su dispersión, en su soledad domesticada. Son "una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo".

El ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, en este sentido, resulta un interesante simulacro de apertura hacia una nueva epistemología. Ya se discutieron algunas ideas de este libro en relación con el problema del sujeto. Ahora conviene mostrar el sentido de sus argumentaciones y el interés estratégico de Paz en retomar en este ensayo la idea del mito y llevar la búsqueda de la otredad hacia una última unidad totalizante y universalizadora. Por principio, la pugna entre poesía e historia, fundamento argumentativo en sus libros anteriores, aparece ahora bajo otros términos ("espíritu humano" y "praxis histórica") y como un problema de jerarquía más que de antagonismo, ya que Paz busca corregir a Lévi-Strauss por marginar a la poesía de la producción de significados.

No deja de llamar la atención la continua presencia de fuentes poéticas y epistemológicas francesas en momentos clave de la poética de Paz: Bretón y el surrealismo, Mallarmé y *Un coup de dés*, Lévi-Strauss y el estructuralismo. Pese a la distancia temporal que hay en el tratamiento de algunos de estos autores, el procedimiento hermenéutico que Paz despliega al discutir el estructuralismo de Lévi-Strauss es similar a su acercamiento al surrealismo, en el sentido de que éste proporciona un nuevo contexto universal a su poética y lo aborda con base en sus propios intereses, menoscabando su significado histórico y sus implicaciones ideológicas. En su ensayo de 1954, el surrealismo representaba la última manifestación del *episteme* crítico de la modernidad. Paz veía en él la expresión "del espíritu humano" y el deseo de una revolución social. En 1966, esa nueva manifestación crítica de la modernidad parece corresponder al estructuralismo. Si bien han pasado doce años entre uno y otro ensayo, Paz ahora reconoce el fracaso de la revolución social (del pensamiento marxista), advirtiendo que permanece únicamente como una visión utópica en el horizonte histórico.⁷⁶ Asimismo, ahora posee un

⁷⁶ Irónicamente, es la misma visión que Paz postula durante los años treinta, cuando establece una diferencia entre la historia como *presencia* y como *representación ideal*, y privilegia a esta última como el territorio de su síntesis entre romanticismo y utopía liberadora. Trataré este aspecto en el siguiente capítulo.

amplio conocimiento antropológico y lingüístico y se ha convertido en una figura de autoridad en la crítica cultural y literaria. En Francia, por ejemplo, han sido traducidas tres de sus obras: *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* (2ª ed.) y *Libertad bajo palabra*. Algunas de éstas también se publican en italiano e inglés. En México, recién escribe el prólogo de *Poesía en movimiento*, que le confiere la posición de padre simbólico de las nuevas generaciones de poetas mexicanos, al presentar la antología de poesía mexicana más importante y definitiva de la última década.

Tal vez por este signo de autoridad, la contraportada del libro define el ensayo de Paz como “una lúcida introducción al estructuralismo”. Hecho que contrasta con la presentación del autor, quien lo caracteriza en las primeras páginas, sencillamente, como un “resumen de sus impresiones y cavilaciones”, sin ninguna “pretensión crítica”, y se ve a sí mismo como “un lector que desea comprender las ideas de Lévi-Strauss”. Sin embargo, ambas maneras de presentar el ensayo, como indica William Rowe, “oscurece[n] el grado en que Paz se apropia de Lévi Strauss para su propio uso”, ya que su principal interés radica en “la idea de una razón universal subyacente, una naturaleza humana o humanidad natural, en la cual el sujeto y las diferencias nacionales se disuelven. Esto lo provee de un paradigma sobre la mentalidad universal que contrapone a otro paradigma, la noción marxista de praxis histórica”.⁷⁷

Paz dedica la mayor parte de su ensayo a exponer las ideas que comparte con Lévi-Strauss sobre el mito y, en varios momentos, lo critica por desdeñar la poesía, no limitar el significado de los mitos al lenguaje y por su declarada filiación marxista. Con base en estas afinidades y disidencias, Paz ofrece al final del libro su propia teoría de la significación y una solución a la disyuntiva Occidente-Oriente, a fin de superar su dicotomía epistemológica y unirlos momentáneamente.

El ensayo consta de cinco secciones o capítulos, incluyendo un “Intermedio Discordante”, que representa una defensa de la poesía como modelo de producción de significados. Como otros ensayos de Paz, éste se caracteriza por la vaguedad de las citas y las fuentes bibliográficas, las digresiones y rodeos a las preguntas centrales, la repetición constante de su hipótesis, el lenguaje metafórico para explicar ideas y referirse a sociedades históricas, ver en un rasgo histórico

⁷⁷ “Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy”, *Bulletin of Latin American Research*, 3 (1984), pp. 78-99 (citado en adelante como “Paz, Fuentes and Lévi-Strauss”). Traducción mía.

la totalidad del fenómeno, y los entrecruzamientos de voces (en este caso, entre Lévi-Strauss y Paz).⁷⁸ A menudo resulta difícil saber si los comentarios sobre China, India, la religión islámica, el budismo, el marxismo, las civilizaciones mesoamericanas o los aborígenes de Australia, son de Lévi-Strauss o de Paz.

En los dos primeros capítulos Paz subraya el carácter universal del mito y la universalidad de la razón. Indica: “el método de Lévi-Strauss ofrece la posibilidad de estudiar el mito más como una operación mental que como una proyección histórica”.⁷⁹ El mito, advierte, constituye “una operación inconsciente del espíritu humano”, que no depende de factores externos, ni de conceptos *a priori*. Representa, por tanto, una esfera en la que “el espíritu opera con mayor libertad ya que no se enfrenta ni a los procesos económicos ni a las realidades sexuales sino a sí mismo”.⁸⁰ Al referirse al parentesco, indica que Lévi-Strauss no busca explicar la prohibición del incesto a partir de las leyes del matrimonio, sino por medio de un proceso universal de prohibición, que se expresa mediante una singular oposición binaria (*sí-no*), “semejante a las estructuras lingüísticas más elementales”. Con base en estas premisas, postula una analogía entre “la universalidad de la prohibición” y la “universalidad del lenguaje”.

Octavio Paz subraya repetidamente este rasgo de la universalidad de la razón en varios sistemas de significación. Aunque nota que Lévi-Strauss busca explicar en *Tristes Tropiques* (1955) los rasgos comunes entre las civilizaciones americana, china y del sudeste de Asia, apelando también a la historia y a las inmigraciones, Paz ofre-

⁷⁸ A este respecto, la descripción que hace Octavio Paz de la obra de Lévi-Strauss parece proponer claves para su propia escritura, en relación con su constante revisión del pasado y de sus textos ya publicados. Paz caracteriza el pensamiento y el movimiento hermenéuticos de Lévi-Strauss mediante la figura de la *espiral*: “cada paso es simultáneamente una vuelta al punto de partida y un avanzar hacia lo desconocido. Aquello que abandonamos al principio nos espera, transfigurado, al final. Cambio e identidad son metáforas de Lo Mismo: se repite y nunca es el mismo”. Esta imagen de la *espiral* ha sido utilizada, entre otros, por Maya Schärer-Nussberger para explicar la continua renovación de la escritura de Paz. Explica este rasgo de la siguiente manera: “el crítico —dice— escribe ‘de otro’ en la medida en que ese otro es *él mismo*. Inversamente, escribe de sí en la medida en que ‘él mismo’ es *el otro*” (Octavio Paz. *Trayectorias y visiones*). Schärer-Nussberger interpreta este modo de escribir y de apropiarse de las ideas de otros, como una simple “orientación hacia el oro”.

⁷⁹ Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, p. 34.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

ce una caracterización unidimensional de la obra de Lévi-Strauss. Dice: "no creo traicionarlo si afirmo que su obra intenta resolver la heterogeneidad de las historias particulares en una estructura atemporal". Y agrega:

no hay pueblos marginales y la pluralidad de culturas es ilusoria porque es una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo. Hay un punto en el que se cruzan todos los caminos; este punto no es la civilización occidental sino el espíritu humano que obedece, en todas partes y en todos los tiempos, a las mismas leyes.⁸¹

En el capítulo tercero, Paz critica la analogía que establece Lévi-Strauss entre mito y música, excluyendo a la poesía de la producción de significados. Como se sabe, a Lévi-Strauss le interesa trascender la oposición entre lo sensible y lo inteligible y encuentra en la música la vía de hacerlo. En su introducción a *Le cru et le cuit*, dice: "esta búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética debiera, muy naturalmente, inspirarse en el ejemplo de la música".⁸² Para Lévi-Strauss la música y el mito tienen en común ser, ambos, lenguajes que "trascienden el plano del lenguaje articulado" y son "máquinas de suprimir el tiempo". Por ello, incluso su libro semeja formalmente una composición musical. Paz, señala Jason Wilson, "acusa a Lévi-Strauss de ignorar la poesía [Dante, Baudelaire, Coleridge] y de clasificarla, junto con la pintura y la danza, como sistemas de significación inferiores a la música... [y] arguye que la poesía es una actividad mental igual al mito y a la música, puesto que todas trasmutan el tiempo en una experiencia ahistórica especial en el presente, como una presencia, como una negación de la temporalidad".⁸³

En el cuarto capítulo, Paz expone varias ideas centrales de su poética sobre la función de la crítica en Occidente y el uso de la analogía, y postula una nueva utopía como fundamento social de la democracia. Al discutir el modo de operación del pensamiento salvaje en relación con el pensamiento civilizado, indica que el proceso de pensar del hombre primitivo se reduce a tres etapas: "observar, distinguir y relacionar por pares". En esta operación, basada en relaciones de identidad, diferencia y dualidad, se forma un código que se

⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

⁸² Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I*, trad. de Juan Almela, México, FCE, 1982, p. 23.

⁸³ Octavio Paz, p. 115. Traducción mía.

puede aplicar a otros fenómenos. Por ello, el sistema de clasificación totémico de los aborígenes de Australia puede explicar el sistema de prohibiciones alimentarias de castas de la India, sin importar que con este cruce se eliminen diferencias entre las sociedades primitivas y domesticadas, o naturales e históricas como las llama Paz. La conexión entre estas dos estructuras, el sistema totémico y el sistema de prohibición alimentario, explica, “no es histórica” puesto que “son expresiones de un *modus operandi* universal”.⁸⁴

De este modo, Paz sugiere que la analogía es la fuente de entendimiento de “todos los fenómenos”: un hecho cultural se explica con otro y éste con otro y así sucesivamente. El significado brota de la relación entre dos sistemas, en la que se produce simultáneamente la identidad con el otro (universalidad) y se mantiene su otredad cultural (particularismo). Si bien esta particularidad queda subordinada porque lo que realmente importa es la estructura universal, que Paz concibe como el “espíritu humano”.

A diferencia de las sociedades primitivas, según Paz, las sociedades modernas viven prisioneras de la sucesión temporal e histórica y se caracterizan por la idea del progreso o una incesante transformación de la naturaleza. Por ello, la crítica del progreso (“del poder y de los poderosos”), representa una respuesta “natural” y necesaria en el mundo moderno. Paz, sin embargo, encuentra que esta crítica se encarna paradigmáticamente en la etnología, puesto que esta disciplina nace con el expansionismo de Occidente, y el etnólogo, como lo ejemplifica Lévi-Strauss, emprende a la vez la crítica de sí mismo y el reconocimiento del otro. Con ello Paz identifica la etnología como una manifestación crítica y autocrítica de la modernidad.

La importancia que Paz concede a la etnología responde a intereses temáticos comunes en su obra y a nuevas circunstancias personales. En el ensayo subyace el problema de la *otredad* y en varios pasajes hace explícita su preocupación por la “pluralidad de sociedades y civilizaciones”. Incluso esta pluralidad y heterogeneidad le llega a provocar “perplejidad”, como indica en un momento. Unos años antes, en “Los signos en rotación”, también advierte el surgimiento de los particularismos religiosos, raciales, lingüísticos e ideológicos. La obra de Lévi-Strauss, por su parte, representa un modelo de encuentro con la otredad y, en este aspecto, la figura del etnólogo semeja a la de Paz como un escritor interesado en su relación con los otros. En *El pensamiento salvaje* (1962) Lévi-Strauss indica que en el estu-

⁸⁴ Claude Lévi-Strauss *o el nuevo festín de Esopo*, p. 79.

dio de las diferentes culturas, el etnólogo se pone “en el lugar de los hombres que viven en ellas”, con el fin de “comprender su intención en su principio y en su ritmo [y] percibir una época o una cultura como un conjunto signifiante”.⁸⁵ Paz escribe su ensayo en Nueva Delhi —es entonces embajador de México en India— donde lleva cuatro años de residencia y es evidente que se ve a sí mismo en la persona de Lévi-Strauss, como ese intelectual occidental tratando de entender la pluralidad de culturas en Oriente y viendo en algunas de ellas un espejo de su propia cultura. Así, el interés en el mito y en el proceso de significación en su ensayo vuelve a desembocar en la cuestión de la otredad: ¿cómo superar la creciente enajenación de la sociedad contemporánea? ¿Cómo reconocemos con los otros en la diferencia? ¿Cómo entender el proceso de la significación más allá de la cultura de Occidente?

Paz responde a estas preguntas en la última parte de su ensayo. Primero propone que la forma de superar la enajenación social, el avance negativo de la tecnología y el dominio de los medios masivos de comunicación, radica en “reintroducir en la sociedad el verdadero diálogo entre los hombres”. “El verdadero fundamento —dice— de toda democracia y socialismo auténtico es, o debería ser, la conversación: los hombres frente a frente.”⁸⁶ Como lo revela la cita, Paz reduce el problema histórico que viven los hombres y las mujeres en el mundo contemporáneo a una cuestión socrática de comunicación, conciencia y buena fe. Define el concepto de la democracia con base en una sola cualidad, la cual adquiere el carácter de significación última al aparecer como único signo y objetivo final. El uso del término “reintroducir”, además, supone que el diálogo existía en un pasado, sugiriendo con ello que este deseo (“mito del eterno retorno”) representa un rencuentro con el pasado. Aunque cuestiona la escritura por ser instrumento de dominación y desnaturalizar el diálogo, en vista del imperativo moral que configura su propuesta, termina sugiriendo que la poesía debe devolver “a la palabra su dinamismo verbal”. Si la democracia no se realiza en la sociedad histórica, al menos se puede hacer en el poema.

Paz también discute y refuta el marxismo de Lévi-Strauss. Se interesa en mostrar que la noción de praxis del antropólogo francés difiere de la de Marx, proponiendo que para Lévi-Strauss la “praxis

⁸⁵ *El pensamiento salvaje*, trad. de Francisco González Arámburu, México, FCB, 1984, p. 362.

⁸⁶ *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 99.

sólo puede concebirse a condición de que exista *antes* el pensamiento". Paz postula, por decirlo así, que la praxis no puede pensarse a sí misma o vivirse como pensamiento sin que antes exista el pensamiento "bajo la forma de una estructura objetiva del psiquismo y del cerebro".⁸⁷ Esa estructura, para Paz, es el *espíritu humano*; con ello establece una dicotomía entre la conciencia, como producto de la historia, y el espíritu, como "realidad insensible a la historia". No niega la praxis, la idea de que el trabajo y la actividad práctica cambian al hombre y la conciencia, pero los margina y subordina al "espíritu". Crea por tanto un espacio de significación autónomo y ajeno al proceso histórico, que resulta fundamental para su visión idealista del mundo. Sin embargo, en seguida convierte al espíritu en el sitio de la trascendencia o de la conciencia trascendental.

Para Paz esa conciencia trascendental aparece, singularmente, en momentos de "desprendimiento" o entendimiento momentáneo, según su interpretación del último capítulo de *Tristes Tropiques* (1955), en el que Lévi-Strauss emprende una autocrítica de la tradición racionalista y establece una correspondencia entre el marxismo y el budismo. Paz señala:

La "edad de oro está en nosotros" y es momentánea: ese instante incommensurable en el que —cualquiera que sean nuestras creencias, nuestra civilización y la época en que vivimos— nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos sino como una parte del todo, una palpación en la respiración universal —fuera del tiempo, fuera de la historia, inmersos en la luz inmóvil de un mineral, en el aroma blanco de una magnolia, en el abismo encarnado y casi negro de una amapola, en la mirada "grávida de paciencia, serenidad y perdón recíproco que, a veces, cambiamos con un gato". Lévi-Strauss llama a esos instantes: *desprendimiento*.⁸⁸

En cada "desprendimiento", Octavio Paz ve un acto de trascendencia de la conciencia, dando un giro diferente a la noción de Lévi-Strauss e imponiéndole un carácter meramente idealista. Señala que estos instantes llevan a cabo un proceso de *desconocimiento*, de anulación y construcción del sentido, semejante al que enfrenta Lévi-Strauss al final de *Tristes Tropiques*, al ver en la selva brasileña la constitución de una sociedad, y en Taxila ver su anulación. En esos instantes paradigmáticos se evapora toda dualidad, el tiempo entre

⁸⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 125.

las dos sociedades resulta ilusorio y se convierte en "Lo Mismo", o sea, se llega a la identidad de los contrarios y de la parte con el todo. Por ello, reclama, lenguaje es igual a silencio, aquí a más allá, plenitud a vacío, movilidad a inmovilidad, instante a eternidad, cuerpo a infinito, sentido a no sentido.

Paz traslada la dualidad entre la selva brasileña (donde se crea el sentido) y Taxila (donde se anula la significación), la cual incluye previas dualidades entre historia-naturaleza, tiempo lineal-tiempo cíclico, ser-no ser, a una dualidad final y totalizante: Occidente y Oriente. Paz propone la salvación mutua de Occidente y Oriente por medio de la unión metafísica y la reconciliación momentánea de estos sistemas antagónicos; llama a este proceso de *desprendimiento* y de entendimiento instantáneo y trascendental, "el marxismo corregido por el budismo", y alude en su ensayo a su tentativa en los siguientes términos: "Convertir a la sociedad histórica en una sociedad natural y la naturaleza en un juego filosófico, en una meditación de lo uno sobre la irrealidad de la pluralidad, es una tentativa grandiosa —quizá el sueño más ambicioso y coherente que haya soñado el hombre".⁸⁹

Sin embargo, desatiende la propia autocrítica que Lévi-Strauss postula en el último capítulo de *Tristes Tropiques* sobre el carácter utópico y formal del pensamiento occidental. Al apuntar semejanzas entre las actitudes de musulmanes y franceses, que Lévi-Strauss concibe como producto eurocentrista más que como expresión del espíritu humano, señala: "la misma actitud libresca, el mismo espíritu utópico y la terca convicción de que es suficiente resolver problemas en el papel para deshacernos de ellos".⁹⁰ Y, podríamos agregar, para pretender que se entiende el mundo, puesto que Paz toma de Lévi-Strauss sólo aquello que le permite ampliar su esquema totalizante de la otredad.

Paz no asume verdaderamente los diferentes postulados epistemológicos del estructuralismo (la sociedad como estructura y sistema total de relaciones que engloba tanto el aspecto material como las instituciones). Neutraliza las diferencias que puedan derribar su sistema de ideas (la crítica del sujeto), define un método interpretativo mediante un único elemento (la analogía universal), y defiende la poesía en la producción de sentido y al poeta sobre cualquier otro productor de mitos y significados. A este respecto señala Rowe:

⁸⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁰ C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trad. al inglés por John y Doreen Weightman, New York, Penguin, 1973, p. 405. Traducción mía.

Paz lee a Lévi-Strauss en términos de sus postulados teóricos y en separación de su material etnográfico. Esto le permite minimizar las diferencias y dar cabida a su deseo de universalidad. La "gramática" o política de su pensamiento estima que un dualismo genera otro dualismo sucesivo que parece incluir el previo, de una manera más totalizadora. A través de analogías entre dualismos avanza a una unidad final ultra liberal e idealista. Además, los dualismos siempre son jerárquicos, en el sentido de que siempre hay un elemento privilegiado, un fin último. Paz sólo toma un lado de Lévi-Strauss, ignorando el lado que considera el pensamiento como "bricolage" y por ello reconoce que no hay conceptos *a priori*, con lo que elabora y tiene a mano cada cultura.⁹¹

Paz rehúsa ver ese *bricolage* de residuos, restos o sobras en que convergen épocas, diferentes temporalidades y formas culturales que caracterizan a varias formaciones nacionales —como México e India. Aun cuando Lévi-Strauss explica estos cruces en las primeras páginas de *El pensamiento salvaje*, más que tratar de entender las ideas de Lévi-Strauss, como humildemente anuncia en su ensayo, Paz se apropia de ellas para ampliar el escenario simbólico de su escritura (con la inclusión de Oriente) y articular nuevas metáforas a su repetido esquema de la otredad.

Podemos concluir que los ensayos y la poesía de Paz muestran una relación bastante íntima y estratégica, en la que la exégesis cumple un papel exploratorio y legitimador de su poética. Como vimos, no sólo ofrece lecturas sugerentes y a menudo brillantes de varios autores y movimientos literarios, sino que por medio de los ensayos reconstruye y defiende constantemente su poética, ofrece claves de interpretación a su poesía y proporciona un contexto universal a su obra. Los análisis de otros autores (tales como López Velarde, Villaurrutia, Breton, Mallarmé, Gorostiza, Sor Juana, Lévi-Strauss) a menudo se convierten en espejos de sí mismo y en modos de prestigiar sus ideas y su poesía. En los ensayos despliega e impone un discurso de autoridad fundado en sus metáforas y en nociones que va adaptando de lo que él llama la "tradición crítica de la modernidad" europea.

No deja de sorprender, según hemos visto, el sentido y la extensión del revisionismo en un autor tan importante del siglo XX. La intervención en el destino de su poesía y ensayo revela una obsesión

⁹¹ "Paz, Fuentes and Lévi-Straus", p. 80. Traducción mía.

por eliminar contradicciones y titubeos poéticos, así como por mantener una imagen coherente como autor canónico. De ahí que no sea errado preguntarse si Paz no procede de igual modo que las grandes figuras autoritarias y revisionistas de la historia que tanto ha criticado. Al igual que el revisionista clásico, borra las huellas de su trayectoria poética, reconstruye su biografía poética con nuevas versiones de su pasado y fomenta el “poder referencial” de sus escritos, mayormente cuando escribe en primera persona (como testigo privilegiado), fundiendo inextricablemente al poeta y al ensayista. Desde una posición de privilegio —como poeta-crítico, premio Nobel e institución cultural— impone su autoridad sobre la crítica, legitimando o condenando interpretaciones a su obra; promueve a nuevas generaciones de poetas afines a su poética, y tendencias en el arte y la literatura; y exige —como lo saben sus colaboradores más cercanos— culto y defensa a su personalidad y escritura.

EL JOVEN PAZ (1931-1943)

[...] ser joven es ser muchos al mismo tiempo. El joven no es, tan sólo, una aspiración, un anhelo de ser, sino que en su interior pelean muchas posibilidades, muchas formas vitales. La angustia de la juventud no es la angustia de la soledad, aunque el sentimiento de soledad nos hostigue a todos los jóvenes, sino la angustia de no saber lo que se es exactamente.

“Vigilias III” (1941)

Los términos de nuestro predicamento se manifestaban en la oposición de dos palabras: poesía / historia. Las generaciones anteriores —la ‘modernista’ y la vanguardia— las habían separado con violencia, en beneficio de la primera. ¿Cómo unir las, cómo reestablecer la circulación entre ellas?

“Antevíspera: Taller” (1983)

ENREDOS, AMBIVALENCIAS, TENSIONES

Desde la publicación de *Primeras Letras* (1988), libro que recoge casi toda la prosa de Octavio Paz escrita entre 1931 y 1943, han quedado establecidos estos años como el marco temporal del primer periodo de su escritura.¹ Como señala Enrico Mario Santí, esta etapa “comienza con el año de sus primeras publicaciones y termina con el de su primera salida extensa de México a los treinta años de edad”.² Santí ve en esa salida, a principios de 1944, un símbolo de ruptura del autor con su escritura primera y una manifestación del comienzo

¹ Aunque antes de 1988 había sido escaso el interés en la escritura temprana de Octavio Paz, y predominaba en los análisis un criterio temático más que histórico, esta misma periodización aparece unos años antes en el estudio de Jason Wilson, *Octavio Paz*, publicado por Twayne en 1986.

² “Introducción” a O. Paz, *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 5.

de su "madurez" como escritor. Finaliza la etapa formativa del joven Paz.

La partida de Paz hacia Estados Unidos, efectivamente, es la culminación de una serie de hechos que van apuntando hacia una *definición* de su escritura y su política. Estos hechos incluyen el distanciamiento y la subsiguiente desvinculación de Paz del periódico obrero, *El Popular*, a finales de 1941; la desaparición, ese mismo año, de la revista *Taller*; la publicación de *A la orilla del mundo*, libro que parece concluir un periodo poético del autor al recoger una selección de su poesía escrita hasta 1942; un pleito público con Pablo Neruda, a propósito de sus diferencias sobre la figura social del poeta; la publicación de su ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión", donde postula una solución a la pugna entre poesía e historia, que era parte importante de su escritura.

A varios de estos acontecimientos parece aludir Paz al explicar su salida de México, durante una conferencia que dicta en El Colegio Nacional, en 1975. Señala que su partida significó "una vía de salida del enredo moral, político y estético que me asfixiaba al iniciarse la década de los cuarenta".³ Paz buscaba escapar del ambiente politizado de la ciudad de México, aislarse de ese mundo de partidismos y polémicas sobre arte y política, a fin de continuar en la búsqueda de comunión con "lo otro", como había propuesto en su ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión".

La actividad literaria que realiza Octavio Paz desde sus primeras publicaciones en 1931, hasta 1943, resulta sorprendente y diversa. Es sorprendente no sólo porque su primer artículo y los primeros poemas, y la primera revista que funda, aparecen cuando el joven escritor apenas cuenta con diecisiete años de edad, sino porque en sus primeros escritos muestra amplio conocimiento y coherencia, cualidades poco usuales en los jóvenes escritores. Baste para comprobarlo leer la exposición que sobre el "arte de tesis" y "arte puro" despliega en su primer artículo, "Ética del artista". La actividad literaria del joven escritor también es diversa. Durante estos doce años publi-

³ Véase la reseña de Margarita García Flores, "Es preferible escribir a reventar", *La Onda*, 9 de marzo de 1975, p. 8. Aquí se ofrece un resumen de la primera conferencia de Octavio Paz en El Colegio de México, dentro de la serie "Cuarenta años de escribir poesía". El resumen de la segunda conferencia aparece una semana después también en *La Onda*, con el título: "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta".

ca cinco libros de poesía, se convierte en el responsable de la revista literaria más importante de su generación, va a Yucatán a fundar una escuela para hijos de campesinos, viaja a España en plena Guerra civil, y publica gran cantidad de artículos sobre arte, literatura y política en revistas y periódicos.

Pese a su precocidad y labor prolífica, esta etapa inicial del escritor resulta ambivalente. Aparece marcada, a lo largo del periodo, por un intento confuso por desarrollar una poética histórica, mediante la fusión de la poesía pura y la poesía social. En su estudio de la prosa primera de Paz, Anthony Stanton señala que todo el pensamiento del autor durante esta época se caracteriza por una "oscilación ambivalente" frente a estas dos poéticas.⁴ La oscilación que Stanton identifica en los textos en prosa no es ajena a la poesía, como bien se advierte en "Bajo tu clara sombra" y el ciclo de poemas sobre España, o "Entre la piedra y la flor" (1937) y "Noche de resurrecciones" (1939).

La confusión de Paz, aunque define un caso notable, no es exclusiva del escritor. Caracteriza el momento histórico mexicano de los años treinta, con sus constantes polémicas sobre el imperativo moral e ideológico de unir el arte y la política. Sin embargo, a esa confusión del momento y de los textos primeros también contribuye el autor maduro, ya sea con el rechazo y abandono que posteriormente muestra hacia la mayor parte de su poesía inicial, la constante reescritura de poemas y ensayos, o bien por medio de artículos y entrevistas en los que reflexiona, varias décadas después, sobre su actividad literaria y política durante los años treinta.

Al referirse a la poesía publicada entre 1933 y 1942, Octavio Paz señala lo siguiente: "hay poetas precoces que pronto dicen lo que tienen que decir y hay poetas tardíos. Yo fui tardío y nada de lo que escribí en mi juventud me satisface".⁵ Por ello, la mayoría de los poemas que aparecieron en los cinco libros publicados durante esos años, no integran las recopilaciones posteriores del autor, y los pocos poemas que sí recoge han sido severamente alterados. Aunque en esta cita se refiere a la poesía, el mismo rechazo y abandono ocurre con los artículos. Durante casi medio siglo estuvieron olvidados en revistas y periódicos, y apenas en 1988 fueron recopilados por Enri-

⁴ "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 33.

⁵ *Poemas (1935-1975)*, p. 11.

co Mario Santí y el propio Paz en *Primeras Letras (1931-1943)*. La revisión crítica que Paz emprende de la tradición moderna, el surrealismo, los Contemporáneos y la relación poesía-historia, a partir de los años cincuenta, también contribuye a la ambivalencia de su escritura primera.

Como ya indicamos en el capítulo anterior, la visión retrospectiva de Paz tiende a matizar o cambiar los términos de su experiencia juvenil. Esto ha tenido tres consecuencias en el estudio de su obra. Su escritura inicial ha recibido poca atención de la crítica, pues es común en los estudios sobre Paz empezar el análisis de su poesía con *Libertad bajo palabra* (particularmente con la segunda edición de 1960), y con *El laberinto de la soledad* (1950), en lo que respecta al ensayo. Los antecedentes básicos del pensamiento poético e histórico del autor han quedado excluidos de los análisis de su obra. En los esporádicos panoramas sobre la poesía primera, los críticos han tomado a menudo como guía de análisis la propia interpretación del autor sobre su escritura, según aparece en varios artículos, como "Poesía mexicana moderna" (1954), la extensa entrevista de Julián Ríos a Paz en *Solo a dos voces* (1973), y "Antevíspera: Taller" (1983). A pesar de la ambivalencia de este primer periodo, el pasado de Paz aparece en la crítica como "coherente", o reducido a conflictos morales relacionados con el tema de la responsabilidad del escritor. Asimismo, se ha despolitizado un periodo eminentemente político de la historia cultural mexicana, reduciendo con ello el dilema y las tensiones por las que atravesaba el joven escritor durante los años treinta.

Los años veinte en México, en la cultura y en la política, aparecen marcados por la figura imponente de José Vasconcelos. Durante la primera parte de la década, como ministro de Educación, Vasconcelos lleva a cabo un ambicioso programa cultural y educativo que transforma varias zonas del país. En este proyecto colaboran gran número de intelectuales, artistas y escritores, lo cual contribuye a redefinir la relación entre la élite intelectual, el Estado y las clases populares. En la segunda parte, como político y escritor independiente, Vasconcelos se enfrenta al caudillismo y busca la presidencia de la República en 1929. Su programa cultural, como señala Jean Franco, es expresión de un "nuevo tipo de nacionalismo", surgido de la Revolución, con el que se busca resolver el atraso y las injusticias sociales. Según su doble estrategia, trata de "integrar a todos los sectores de la comunidad a la vida nacional", mientras la élite intelectual busca "en la cultura popular, en los

pueblos indígenas y en su medio ambiente, los valores que previamente había aceptado de Europa".⁶

El nacionalismo cultural se expresa ampliamente en la pintura, la escultura, la música y en varias artes populares, sin embargo, no sucede lo mismo en la literatura, y sobre todo en la poesía, donde el nacionalismo encuentra pocos seguidores, pese a que una de las premisas del nacionalismo cultural, como se advierte en *La raza cósmica* (1925), estima que por medio del arte y de las ideas se expresa el genio y la originalidad de la nación. Si con el estallido de la revolución, a finales de 1910, se interrumpe el contacto cultural con Europa y la Primera Guerra Mundial profundiza la ruptura y el aislamiento cultural, durante los años veinte son los escritores quienes reanudan la comunicación. Muchos de ellos ven en este contacto con Europa una forma de sentirse "contemporáneos" y ponerse culturalmente al día, según los nuevos cambios de la modernidad metropolitana. Los movimientos de vanguardia que emergen entonces en varias capitales de Europa y de Sudamérica, facilitan el reencuentro con las tradicionales fuentes de sustento cultural. Contrario a las tesis dualistas sobre la literatura de los años veinte en México, que tienden a reducirla a dos tendencias en conflicto (Estridentistas y Contemporáneos), no existe homogeneidad en la escritura ni en los grupos literarios. Por el contrario, hay una pluralidad de tendencias y convivencia entre miembros de varios grupos y revistas.⁷

En la literatura, los años veinte resultan ser de ruptura con el modernismo y de experimentación con diversas formas vanguardistas de escritura. Son años de transición, de ambigüedad ante las disparidades de la modernidad, y de múltiples propuestas literarias y poéticas. Proliferan las revistas de literatura (entre otras, *Irradiador*, *La Falange*, *Ulises*, *Contemporáneos*), y surgen las antologías de poesía, a menudo encaminadas a dar testimonio de los cambios poéticos

⁶ *La cultura moderna de América Latina*, México, Grijalbo, 1985, pp. 90-91.

⁷ Respecto a este tema, véase el artículo de Evodio Escalante, "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 391-401. Escalante cuestiona tal homogeneidad en los grupos literarios durante los años veinte. Sugiere que la exclusión tajante que a menudo se establece al configurar los grupos literarios y las poéticas es el resultado de una articulación posterior.

y presentar a las nuevas voces, como es el caso de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta.

Al juzgar por los libros de poesía publicados en los años veinte, existe un panorama poético bastante heterogéneo. Algunos poetas se muestran ya definidos en su obra (como Pellicer, Reyes, González León, Maples Arce, List Arzubide). Otros siguen experimentando con formas vanguardistas y una temática derivada del nacionalismo (Novo, Tablada), o fijando su poética (Villaurrutia, Gorostiza, Ortiz de Montellano, Torres Bodet). O bien, siguen empecinados en la continuidad o ruptura con la poesía modernista (Luis G. Urbina, Rafael López, González Martínez). Lo más característico, sin embargo, resulta la disparidad entre la modernización de las formas estéticas y la falta de modernización social.⁸

La disparidad se manifiesta ejemplarmente en *XX poemas* (1925), de Salvador Novo. En el poema "Viaje", Novo fusiona metafóricamente el paisaje geográfico y el humano. En las dos primeras estrofas se lee:

Los nopales nos sacan la lengua;
pero los maizales por estaturas
—con su copetito mal rapado
y su cuaderno debajo del brazo—
nos saludan con sus mangas rotas.

Los magueyes hacen gimnasia sueca
de quinientos en fondo
y el sol —policía secreto—
(tira la piedra y esconde la mano)
denuncia nuestra fuga ridícula
en la linterna mágica del prado.⁹

⁸ Néstor García Canclini trata esta relación entre modernismo y modernización en el capítulo segundo de *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, pp. 65-93 (en adelante lo citaré como *Culturas híbridas*). Su propuesta de ver los modernismos "como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semiindustrializada y movimientos sociales semitransformadores" (p. 80), me parece bastante sugerente y va implícita en mi análisis. Aquí sugiero, sin embargo, que en la poesía no ocurre la misma apertura y experimentación con las tradiciones populares que en el muralismo, con base en el cual, García Canclini argumenta su paradigma.

⁹ *Nuevo amor y otras poesías*, México, FCE-SEP, 1984, p. 31.

La modernización de la forma se manifiesta, según sugería Pound, en la nueva concepción de la imagen como un complejo verbal que fusiona simultáneamente la espontaneidad, la intensidad y la capacidad crítica. Se nota igualmente en el rechazo de la melodía (del poema modernista), la eliminación de adornos y palabras que no corresponden al tema o carecen de una función irónica o de extrañamiento, y el nuevo énfasis en el ritmo de las palabras, sostenido por el tono narrativo y conversacional del poema.

Asimismo, como indica Blanco, la voz poética se burla del aspecto de los campesinos y su deseo de educarse.¹⁰ El poema alude al proyecto cultural de Vasconcelos para integrar a los campesinos en la nación y educar a las masas. Novo simboliza el proyecto con el título del poema: se trata de un "viaje" hacia la cultura local, que se convierte en un desencuentro entre unos individuos con hábitos y costumbres modernos y otros que viven confundidos con la naturaleza, en un espacio sin ningún signo de modernidad. El poema crea una dicotomía entre la naturaleza y la cultura, ubicando en la primera a los campesinos, sus hijos y el mundo rural, mientras en la segunda aparece la voz poética, culta y desenfadada, en tercera persona, hablando por un grupo de personas que emprende el viaje al interior del país. La polaridad entre la élite intelectual y los campesinos mexicanos se extrema en la estrofa final del poema: "¿Quién quiere jugar tenis con nopales y tunas/ sobre la red de los telégrafos?/ Tomaremos más tarde un baño ruso/ en el jacal perdido de la sierra:/ nos bastará un duchazo de arco iris,/ nos secaremos con algún stratus."¹¹ La voz poética revela la continuidad de un signo oligárquico en el proceso de modernización. La utopía transformadora del nacionalismo aparece ridiculizada y se acentúa el distanciamiento entre las clases desposeídas y la élite ilustrada. La modernidad parece ser la experiencia de algunos individuos y un proyecto posible únicamente en las formas estéticas y en el viaje interior.

Si los años veinte son de ruptura, experimentación y disparidad entre "modernismo" y modernización, los treinta son años de debates y polémicas sobre arte y política, y toma de posición frente a diversos hechos históricos, como la Guerra civil en España. En el comienzo de la década las polémicas polarizaban la discusión con base en dos concepciones diferentes sobre la universalidad (clasi-

¹⁰ *Crónica de la poesía mexicana*, p. 165.

¹¹ S. Novo, *Nuevo amor y otras poesías*, p. 31.

cismo y romanticismo), que se remitían a la cuestionada existencia de una literatura genuinamente mexicana. En las primeras semanas de 1931, por ejemplo, al hacer un balance de la literatura publicada el año anterior, José Gorostiza alude críticamente a este problema. Expresa su deseo por superar lo que él llamaba la actitud “bizca” de la crítica en México, que tenía un ojo en la tradición española y el otro en la francesa, y trataba de caber idealmente en alguna de ellas, en lugar de desarrollar una tradición propia que atendiera los rasgos peculiares:

Hasta ahora hemos tenido y podremos seguir teniendo indefinidamente una buena literatura de importación, pero nunca tendremos una literatura propia de significación universal si no surge de ésta que he llamado mala, pero que bastaría con llamar popular, y que más tarde, a la vuelta de trescientos años, podría llegar a ser tenida por excelente. Hacia el nacimiento de la literatura española, el Mío Cid debió parecer un fárrago asqueroso a los cultos mantenedores de la tradición grecolatina.¹²

El autor de *Canciones para cantar en las barcas* revaloraba la literatura popular porque veía en ella el germen de una literatura mexicana y la respuesta contra el europeísmo de los literatos nacionales. Jorge Cuesta, por su parte, compartía esta preocupación con Gorostiza, afirmando que, hasta ese momento, el mexicanismo en la literatura había sido sólo una aplicación al paisaje, de puro carácter ornamental. Pero divergía radicalmente en la solución. Cuesta creía en la existencia de una sola tradición clásica, oponiendo radicalmente las nociones de tradición (“lo que perdura”) y nacionalismo (“lo que perece”), con lo que negaba las particularidades nacionales del arte y todo signo de individualidad histórica en la obra. En 1932, escribía: “La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así, pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega”.¹³

¹² José Gorostiza, “Hacia una literatura mediocre”, en *Prosa*, ed. de Miguel Capistrán, México, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 165.

¹³ Jorge Cuesta, “La literatura y el nacionalismo”, en *Poemas y ensayos*, prólogo de Luis Mario Schneider; ed. de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964, t. 2, p. 100.

Desde otra posición y con una perspectiva básicamente ética, Carlos Gutiérrez Cruz se limitaba a exigir que los escritores mexicanos trataran temas trascendentales que surgían de la realidad mexicana. Al igual que José Gorostiza, reclamaba la necesidad de romper la distancia entre los escritores y el pueblo, con el fin de ir formando orgánicamente al lector y la tradición literaria nacional:

Afirmo que el arte debe asumir un papel eminentemente social y que solamente debe ser portador de asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad [...] cuando no está al servicio de ningún sentimiento general o personal sencillamente no es arte; podrá ser ejercicio lingüístico, ensayo literario, hasta filigrana admirable por la maestría con que fue ejecutada, pero si una obra carece de sentimiento, no puede ser obra de arte.¹⁴

Los años treinta son de gran producción poética. Varios poetas de Contemporáneos logran configurar plenamente su discurso poético, pues Xavier Villaurrutia y José Gorostiza publican, respectivamente, *Nostalgia de la muerte* (1938) y *Muerte sin fin* (1939). Aparece *Hora de junio* (1937) de Pellicer y cinco libros de Novo. Se publica póstumamente *El son del corazón* (1932) de López Velarde, y aparecen los libros iniciales de los poetas de la revista *Taller*, que integran, junto a Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Neftalí Beltrán y Rafael Vega Albela. Es una década en la que arriban a la escena literaria nuevos escritores, quienes tendrán que asumir la pugna entre clasicismo y romanticismo ahora reconsiderada, decisivamente, bajo otros hechos culturales y políticos internacionales: la socialización del arte, la Guerra civil española y el congreso internacional de escritores antifascistas, el pacto germano-soviético y el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En este entorno de pugnas, definiciones y acontecimientos históricos que proveen a la literatura mexicana de una doble preocupación estética y política durante toda la tercera década del siglo, resulta significativo leer el siguiente texto de Paz: “[...] ser joven es ser muchos al mismo tiempo. El joven no es, tan sólo, una aspiración, un anhelo de ser, sino que en su interior pelean muchas posibilidades, muchas formas vitales [...]”¹⁵

¹⁴ Citado por Carlos Monsiváis en “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, t. 4, p. 389.

¹⁵ “Vigilias III”, en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 85. Aparece por primera vez en *Tierra nueva*, 1941, núms. 7-8, pp. 32-43.

Escritas a finales de los años treinta, estas líneas revelan con precisión extraordinaria el dilema interior en el que se debatía el joven Paz durante su primera etapa de escritor. Alude a un conflicto de identidad y definición estética, en el que subyace la lucha del autor por unir poesía e historia. Quizá pocos escritores en su inicio muestren tan crucialmente como Paz el hecho de que todo escritor es, a la vez, heredero de la tradición literaria y de los problemas estéticos y políticos del momento. Digo crucialmente, en su caso particular, debido a la incompatibilidad entre las dos direcciones de la vanguardia que retoma el joven escritor durante una década de grandes conflictos históricos. Desde luego, es un caso particular porque esta división no aparece en otros poetas vanguardistas como Huidobro, Girondo, Vallejo, Neruda, Guillén o Maples Arce. Esta doble preocupación estética y política, o intimista y social, aparece en Paz como una tensión conflictiva y confusa. Probablemente determinada por el desarrollo de las vanguardias en México, con los Estridentistas y los Contemporáneos, así como por falta de modelos para el joven escritor dentro del ámbito mexicano. Esta polaridad marca primordialmente su escritura desde su primer ensayo, "Ética del artista", y sus primeros poemas en *Barandal*, hasta los textos que publica en 1942 y 1943, previos a su salida de México. Me refiero a sus dos ensayos de "Poesía y mitología", el poemario *A la orilla del mundo* y "Poesía de soledad y poesía de comunión".

En *A la orilla del mundo*, pero particularmente en los ensayos mencionados, aparece en gran medida la respuesta de Paz —germen de su poética—, a la pregunta central de la etapa formativa, que en 1931 se presenta como la disyuntiva: ¿arte de tesis o arte puro? Y a lo largo de la década va encontrando otras maneras de manifestarse, un tanto más elaboradas, mediante varias dualidades: poesía pura y poesía social, realidad y mito, esencia humana e historia, función mimética e "invención" de la realidad, soledad y comunión, México y Europa. Paralelamente, la poesía va adquiriendo en el pensamiento de Paz una posición única y privilegiada de conocimiento humano.

El papel que Octavio Paz realiza como ensayista y poeta durante los años cuarenta y cincuenta, cuando llega a convertirse, desde su estancia en París, en el portavoz del arte nuevo de México y busca imponer su visión de la poesía, la historia y la cultura, se fundamenta en una serie de ideas esenciales que articula en este periodo como respuesta al dilema poesía-historia. Estas ideas representan la raíz de su visión "madura" de la poesía y la historia. Fundamentan su imagen sobre la figura del escritor. Por ello, es necesario para el análisis

de la escritura de Paz durante este periodo, considerar plenamente esta lucha interior del joven escritor por desarrollar una poética personal.

Antes de entrar al análisis conviene discutir los estudios sobre la escritura formativa del autor. Por lo general, los estudios son escasos y no consideran como su foco de análisis este conflicto central del autor, aun si aportan datos y análisis de textos imprescindibles. Me refiero aquí en particular a dos estudios que enfocan la escritura primera de Paz buscando su "coherencia" textual y política. El primero, como ya indiqué, es el de Enrico Mario Santí en *Primeras Letras*. Santí sigue la periodización sobre la escritura primera de Paz que Jason Wilson había propuesto unos años antes. Establece tres fases o momentos en la trayectoria del escritor: de 1931 a 1936, el año de 1937, y de 1938 a 1943. La delimitación de estas fases, sin embargo, carece de un eje temático fundamental. Santí no llega a considerar como preponderante en esta etapa inicial la confusa pugna interior que enfrenta el escritor para sintetizar dos poéticas que ve en oposición. Subestima las tensiones por las que atravesó el poeta durante toda la década de los años treinta, y reduce la cuestión de la historia, aspecto más contradictorio y formativo de la poética del autor, a la experiencia más obvia de la biografía de Paz: su participación en el segundo congreso de escritores antifascistas. La Guerra civil en España, para Santí, constituye el momento en que Paz se convierte en un escritor político y emerge su compromiso moral por la libertad. Asimismo, trata la relación entre la escritura y la historia como una cuestión meramente ética y partidaria, sin analizar los poemas y ensayos donde Paz articula su propia respuesta estética a esta pugna. Santí se interesa en mostrar, en su papel de biógrafo, la emergencia del pensamiento crítico y antiautoritario de Paz desde su regreso de España.

En el otro estudio, Klaus Müller-Bergh ofrece respuesta a dos preguntas básicas sobre la obra inicial de Paz con el fin de aclarar si hay cambios en su poesía: ¿cómo se había desarrollado la poesía de Paz hasta 1936?, y ¿de qué manera repercutió la Guerra civil española en la conciencia y escritura del escritor? Limitada la problemática histórica a lo estrictamente referencial (la Guerra civil), Müller-Bergh compara los poemas de *Luna silvestre* (1933) con el ciclo de poemas sobre España. Ve una progresiva madurez de estilo y temas en estas dos fases de la poesía de Paz, en la que la poesía culta y depurada se expande con el influjo de una dimensión social y comprometida. Llega a la conclusión de que en este periodo —de 1933 a

1942— no hay, en el joven Paz, un cambio radical en la visión de la realidad. Los poemas políticos escritos a partir de octubre de 1936 muestran, según señala, “el difícil equilibrio entre una actitud puramente esteticista... y una postura ideológica militante y comprometida”.¹⁶ Indica que la noción que Paz desarrolla sobre la libertad en el primer texto de las “Vigilias”, escrito en 1935, permea los poemas políticos de 1936 y 1937. Aunque acierta en este aspecto, Müller-Bergh se olvida de analizar los primeros poemas de Paz, anteriores a *Luna silvestre*, donde se revela una ambivalencia del poeta entre la poesía vanguardista y la poesía pura. No toma en cuenta tampoco otro ensayo escrito antes de los poemas políticos, “Ética del escritor”, en el que aparece la premisa de un arte de tesis y acento nacional, y una crítica a la poesía limitada a cuestiones puramente estéticas. Tampoco considera el poema “Entre la piedra y la flor”, donde emerge una posición anticapitalista del autor. El signo que domina el análisis de Müller-Bergh es el de la coherencia poética del joven escritor.

Una excepción al respecto es un reciente ensayo de Anthony Stanton. Aunque Stanton solamente analiza los ensayos de Paz entre 1931 y 1943, también ve que toda esta etapa está marcada por la ambivalencia e inseguridad de Paz frente a la poesía pura y social, y un afán de fusionarlas. Al analizar la poética que Paz expone en *Taller*, Stanton ve en el doble rechazo del joven escritor de la poesía pura y de la poesía política, el confuso intento por ampliar la concepción de lo histórico: “En esta doble negación —de la poesía pura y del arte dirigido— se vislumbra todavía la confusa afirmación de una poética personal que trata de provocar una síntesis entre los dos polos y así unir poesía e historia en un equilibrio tenso y fecundo”.¹⁷

Stanton analiza varios “núcleos” temáticos de la prosa temprana de Paz: la conexión entre la “creación poética y la reflexión crítica”, el conflicto entre poesía pura y poesía social, el proyecto poético de *Taller* y la visión utópica de su pensamiento poético. Encuentro varias afinidades con su análisis. Sin embargo, Stanton sólo se interesa en explicar las ideas estéticas del autor y no advierte la figura de autoridad y las estrategias de poder que Paz moviliza en sus ensayos.

¹⁶ Klaus Müller-Bergh, “La poesía de Octavio Paz en los años treinta”, en Alfredo Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 71.

¹⁷ “La prehistoria estética de Octavio Paz”, p. 23.

PRELUDIO: "UN MUNDO DE HEREDEROS"

El primer ensayo y los primeros poemas de Paz aparecen en la revista estudiantil *Barandal*. Paz publica la revista entre agosto de 1931 y marzo de 1932, junto con Salvador Toscano, Rafael López Malo y Arnulfo Martínez Lavalle. Como bien ha señalado Santí, en *Barandal* se advierte un "cruce entre vanguardia poética y vanguardia política"¹⁸ que define el momento histórico, pues la revista publica textos tan diferentes como los de Juan Marinello y Stalin junto a los de Valéry y Marinetti. La selección de autores y artículos no es resultado de un deliberado pluralismo sino que, como se puede intuir, se debe a la falta de asimilación de lo que representaba cada una de estas concepciones estéticas. De cualquier manera, es indicativa del ambiente que se vivía y de las lecturas tan dispares con las que Paz inicia su labor literaria.

También su primer ensayo, "Ética del artista", publicado en diciembre de 1931, es significativo por la misma razón: en él se define el contexto artístico y político de la época. Su tema parece surgir directamente de las polémicas que sobre la función social del arte entablaban algunos miembros de los Contemporáneos, sobre todo Cuesta, con los representantes de la literatura social, desde 1928. Como bien indica Jorge Schwartz, "[h]acia fines de los años 20, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra 'vanguardia' mediante la clásica oposición del 'arte por el arte' y el 'arte comprometido'".¹⁹ Sin embargo, explica, la controversia no es en torno al uso del término, sino en el sentido más amplio de buscar una definición del estatuto del arte. Paz discute en este ensayo problemas extraestéticos que —según indica— "influyen profundamente en la creación" y otorgan al arte "un valor testimonial e histórico parejo a su calidad de belleza".²⁰ A la pregunta de si el artista debe asumir una doctrina en la cual enmarcar su obra o por el contrario dedicarse a elaborar un arte puro, libre de problemas éticos y sociales, el joven escritor opta por el arte de tesis: "no nos importa —dice— por ahora, ya se desprende claramente de lo escrito, el valor puramente de belleza que

¹⁸ "Introducción" a O. Paz, *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 19.

¹⁹ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 32.

²⁰ "Ética del artista", *Barandal*, 1931, núm. 5, p. 1.

puede tener su obra".²¹ Paz se opone a un arte sin contenido, interesado en los valores puramente estéticos. Identifica a Valéry dentro de esta corriente estética, por proponer que el poeta debe "crear" las cosas, en lugar de sólo nombrarlas. Aunque no discute la concepción del lenguaje de Valéry, le parece que es una simple retórica que viene a sustituir otra, sin llevar a cabo una verdadera revolución poética, según el anhelo del grupo de escritores de *Barandal*. Paz concibe el arte puro como una consecuencia de la disgregación del orden católico de la Edad Media, la Reforma, la Revolución francesa y el individualismo económico. Estos acontecimientos contribuyen a la pérdida de la trascendencia humana y a la intención reformadora del arte. Señala varios ejemplos históricos de arte puro: Góngora, el preciosismo francés y el marinismo italiano.

Por otra parte, el joven escritor señala que el arte de tesis es el arte necesario para la realización de una cultura futura de América —la reflexión de Spengler sobre la decadencia de la cultura europea y la presencia de Vasconcelos son un punto de partida para los escritores de *Barandal*. Afirma que la intención reformadora, sea política, religiosa, moral o dogmática siempre ha sido un componente fundamental del arte, como lo fue en el arte religioso primitivo, el teatro político griego, el arte religioso medieval, el teatro moral clásico y la novela crítica *El Quijote*. En este temprano repaso histórico y esquemático del arte, Paz asocia a todo artista que produce un arte de tesis con el irracionalismo romántico, pues lo designa como poseído de un "sentido religioso" y una actitud "mística y combativa". La asociación que establece entre el arte social y lo irracional, lo religioso y lo místico, resulta un rasgo importante. Stanton señala, al respecto, que "este torpe intento de fusionar la experiencia poética con la religiosa y con la política persistirá, en forma mucho más refinada, en la obra posterior".²² El joven Paz no explica lo que significa el aspecto crítico del arte que advierte en *El Quijote*, al ser éste un elemento constitutivo del arte de tesis, en el que sitúa a la novela de Cervantes.

En este primer ensayo se manifiestan dos postulados significativos que ya indican las coordenadas con las que el joven escritor irá conformando su pensamiento poético: la función trascendente del arte en la conformación de culturas, que identifica con el arte de tesis;

²¹ Art. cit., p. 4.

²² "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 26.

y el interés por el devenir de las sociedades históricas. Este primer interés se circunscribe a América Latina, revelando la doble influencia de Vasconcelos y Ortega y Gasset, en cuanto al destino histórico de América y al papel transformador de la juventud.²³

Asimismo, con estos argumentos Paz expone indirectamente sus diferencias ante los escritores de Contemporáneos. Éstos practican un arte que el joven escritor caracteriza en su ensayo como indiferente a todo lo que no sea exclusivamente artístico. La posición de Paz, sin embargo, no representa un rechazo rotundo o una lucha declarada contra los Contemporáneos. Comparte con ellos varias lecturas e incluso publica en *Barandal* poemas de Pellicer y Villaurrutia. Establece, en cambio, una distancia crítica que mantendrá hasta la primera mitad de los años cuarenta, pese a una temprana amistad con Villaurrutia. Varios textos constatan este distanciamiento, como es el caso de una conferencia que Paz dicta sobre la poesía mexicana durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, España, en agosto de 1937; identifica entonces a López Velarde como el principal poeta de México y lo designa como el verdadero representante de la revolución, por su búsqueda de lo mexicano. Llega a postularlo, respecto a la generación de Paz, como "nuestro origen", en tanto que en lo que se refiera los Contemporáneos, señala que "no son un origen, una fuente para nosotros".²⁴ Su desdén se advierte en la confesión de que, con la excepción de Pellicer, escritor que se interesa por la realidad americana, no conoce la obra de ellos sino fragmentariamente.

La posición ética-estética que Paz postula en el ensayo no se corresponde con los primeros poemas que publica en *Barandal*, en 1931 y 1932. Estos poemas, "Cabellera", "Preludio viajero", "Orilla", "Nocturno de la ciudad abandonada" y "Poema del retorno", son desiguales y se advierte en ellos una indecisión expresiva y conceptual en la que se conjugan el verso rimado, una doble tendencia por la imagen sintetizadora y descarnada de la poesía barroca y van-

²³ Pocos escritores jóvenes escapan a la influencia de Vasconcelos. Paz no es la excepción. Al respecto, diría José Alvarado: "Octavio Paz, como todos, había sido, pese a su aún no alcanzada mayoría de edad, vasconcelista y, desde la secundaria, partícipe en la lucha por la autonomía y la reforma universitarias". Véase "Nociones incompletas acerca de un joven poeta", en *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 7 de julio de 1971, p. II.

²⁴ "Noticias de la poesía mexicana contemporánea. (Palabras en la Casa de Cultura de Valencia)", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 135.

guardista, y la declaración de amor romántico. Delatan la existencia de dos poéticas. Como señala Evodio Escalante, "Orilla" y "Poema del retorno" son representativos de la poesía pura, mientras que "Cabellera" "Preludio viajero" y "Nocturno de la ciudad abandonada" comparten rasgos de la estética vanguardista local.²⁵

"Preludio viajero" es una apertura al viaje exterior. En su recorrido, el poeta transforma el patín infantil en un avión moderno y el paisaje en un sistema de metáforas. En los primeros dísticos leemos:

Con un patín —duro de hielo—
resbalo por la azul pista del cielo.

Estandarte y pañuelo
del deportivo vuelo:
La grácil nube roja
—bailarina sobre la cuerda floja
de un horizonte extraño—
Atrás se queda el año,
esperando que demos la vuelta.
Y con la crín revuelta

nos alcanza, agitado el aliento,
huracanado viento.²⁶

El poema es semejante a "Viaje" de Novo, citado anteriormente. Ambos tienen el motivo del viaje y se puede ver un parecido en varios versos: "Estupefactas, los ojos desmesuradamente abiertos,/ las ventanas semejan aventureras novias de los puertos." También en este otro: "El paisaje angustiado nos alarga los brazos/ mientras desmáyase una rosa, cayéndose a pedazos." Pero comparado con la virulencia e ironía de Novo, el vanguardismo de Paz en este poema es juguetón, parece un ejercicio de imaginación. Quizá porque el joven poeta todavía no tiene a qué oponerse verdaderamente, como es el caso de Novo. No obstante, la angustia que se advierte en el paisaje de "Preludio" se internaliza en el otro poema vanguardista, "Nocturno de la ciudad abandonada".

Lo interesante de este poema es su visión de la historia. O más exactamente: cómo el poeta se remite, por primera vez, a la historia

²⁵ "El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz", en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California, 1994, pp. 339-346.

²⁶ "Preludio viajero", *Barandal*, 1931, núm. 1, p. 6.

de México. El poema se divide en dos secciones. La primera es una descripción de la ciudad destruida y abandonada: "Ésta es la Ciudad del Silencio./ De la voz amarga de lágrimas./ Ésta es la Ciudad de la Desesperanza".²⁷ En la segunda, aparece el poeta en su desvelo angustioso e infecundo, hasta la llegada del alba. La evocación de la ciudad, como indica Escalante, se "remite a una *catástrofe originaria* [...] que se remonta al tiempo del origen, y de la que no ha sido posible recuperarse [...] Las palabras, los números, los símbolos, los conjuros secretos, todo ha sido reducido a silencio".²⁸ El poeta se pregunta, entonces, dónde quedaría la "voz" de la gran ciudad, sin ver en él mismo la encarnación de esa voz. Ya asoma, de cualquier modo, el mito de un pasado "heroico" o arquetípico del cual fue desprendido el ser o el mexicano para entrar a la historia, donde se enfrenta al problema de su identidad. El transcurrir histórico posterior a la destrucción de la civilización azteca, sin embargo, queda anulado ante la cuestión del origen.

Casi en seguida, con unos meses de diferencia, Paz publica también en *Barandal*, "Orilla" y "Poema del retorno", que revelan una poética contraria a los poemas vanguardistas. Abordan el tema del amor y la poesía, por medio de un estilo romántico-simbolista, libre de referencias históricas y de una visión desconsolada de la realidad. Se inscriben dentro de los lineamientos de la poesía pura. Aunque en ambos grupos de poemas se encuentran las mismas palabras, éstas obedecen a diferentes concepciones de la poesía. Esto puede constatarse en dos términos: sol y silencio. En los primeros dos versos y en el penúltimo del poema "Orilla", se lee: "Te amo por tu esbeltez desnuda,/ tan hermana del *Sol*!"; "Te amo por el *silencio* hueco de tu ausencia."²⁹ El "Sol" alude al astro luminoso y se sugiere que la amante posee estas mismas cualidades; el silencio es un símbolo de la presencia y ausencia de la amada, con el cual el poeta romántico alude al deseo y la comunión amorosa. En el poema "Nocturno de la ciudad abandonada", estos términos surgen de una visión histórica y dramática: el "Sol" alude a un dios y al mito del origen de los aztecas; el silencio representa la condición de los mexicanos, como resultado de la ruptura con su origen.

²⁷ "Nocturno de la ciudad abandonada", *Barandal*, 1931, núm. 4, p. 7.

²⁸ "El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz", p. 344.

²⁹ "Orilla", *Barandal*, 1931, núm. 2, p. 1.

La misma oposición podría encontrarse al comparar algunos términos en "Preludio viajero" y "Poema del retorno". Es mejor señalar otro contraste. En oposición al poema vanguardista, en "Poema del retorno" la única realidad que existe es la de la poesía y obedece a un orden natural y cósmico: "Cómo te recobré, Poesía,/ en el límite preciso entre una estrella y otra;/ equidistante y perfecta,/ cabellera de luz, cuerpo de plata."³⁰ El poeta ofrece una visión armónica de la realidad, sin la virulencia de los otros poemas.

Paz recoge "Poema del retorno" en *Luna silvestre* (1933), su primer libro de poemas. Es el único que recoge y su inclusión indica la orientación del poemario. Al menos en este librito se interrumpe su oscilación entre la poesía pura y la histórica, optando por la primera. En los siete poemas que componen el libro, el poeta busca definir al amor, la mujer, la poesía y la soledad con una visión romántica y un impulso cósmico. Müller-Bergh indica que en estos poemas hay resonancias de Juan Ramón Jiménez, Rilke y Heine. De este último Paz incluye un epígrafe, que define el registro romántico y simbolista de los poemas: "De día era una pálida y lánguida luna;/ de noche era un ardiente sol." Las resonancias del modernismo son dominantes; por ejemplo, en el segundo poema se lee: "En los azules ámbitos tu azul./ Las sonrisas cautivas y los gestos./ Y donaste miradas y silencio/ a la celeste atmósfera que creas."³¹ También se nota la influencia metafórica de Góngora, al que dos años antes en su ensayo "Ética del artista" definía como poeta puro:

Amor, jamás mi boca había tu nombre usado,
 pues sólo supe de la música de colores enlunados
 y del cielo tránsito de nubes.
 Y ahora me consumo,
 en la espera de ti, de tu sonrisa,
 que liberta nevados prisioneros entre llamas,
 sin donde asirme, trémulo,
 expulsado de mis antiguos reinos (p. 19).

En estos poemas, como se ve, se trata de capturar dos momentos de la relación amorosa: la ausencia y la presencia de la amada, como si esto fuera, para un joven de escasos 18 o 19 años, además de una

³⁰ "Poema del retorno", *Barandal*, 1932, núm. 7, p. 5.

³¹ *Luna silvestre*, México, Fábula, 1933, p. 11. En adelante, todas las citas de este libro serán puestas entre paréntesis.

reacción frente al transcurrir del tiempo —típico del poeta romántico en pugna con la realidad social—, lo más significativo del transcurrir, y lo que le da su sentido más profundo. El poeta, como indica Wilson, construye en estos poemas un “orden ideal” como respuesta al caos y confusión del momento histórico.³²

Si es posible reconocer alguna característica personal en este primer poemario, ésta radica en que, para el joven Paz, la realidad aparece como un gran enigma, al que hay que penetrar por medio de la experiencia amorosa: “Inventa Amor la nueva estrella/ y decora de nieve mis nocturnos” (p. 12), y luego nombrarla con la poesía: “Recorren las palabras/ su antiguo camino de estrellas,/ pero sin encontrar a esa,/ en invisible libertad/ que aún no tiene nombre” (p. 17). En estos poemas aparecen también los dos grandes temas —el amor y el acto poético—, que persistirán en la poesía posterior de Paz. Por otra parte, la realidad que construye el poeta en *Luna silvestre*, aparece marcada de elementos contrarios. Éstos, sin embargo, no se encuentran en una pugna, ni hay necesidad de una síntesis dialéctica: son dos identidades o momentos de una misma realidad. Sirven al poeta para nombrar la realidad por medio de cualidades opuestas. En el poema quinto, dice: “Así, esquiva, siempre estás presente” (p. 26). En el siguiente señala: “tan intangible tu tangible rostro” (p. 27).

La realidad es escurridiza, incompleta; siempre es algo más. En estos poemas, Paz considera la vida cotidiana como el espacio de la inautenticidad; por ello, el ser busca “recobrar” su significado a través del otro, la amada y la poesía. El enfoque y procedimiento estilísticos de los siete poemas de *Luna silvestre* le impiden penetrar en lo intrincado de la vida cotidiana y sopesar verdaderamente la angustia y frustración que de ahí emergen. A pesar de ello, en los poemas aparece un tono de desgarramiento existencial (no dominante todavía, como en los poemas posteriores) al no encontrar el autor aquello que dé sentido a su labor poética. Frente a la incertidumbre de no saber si la poesía brota de la voz “arrebataada” del poeta o de una “celeste música desconocida”, prefiere interrogarse: “¿Con qué nombre llamarte,/ si estás fuera del mundo,/ libre y sin destino,/ en este cruel reino, en donde se detiene, amarga, la tormenta?” (p. 15). El desgarramiento se advierte, también, en el sentimiento de desolación por el que atraviesa el hablante poético durante la ausencia de la amada.

³² Octavio Paz, p. 2.

Aunque en *Luna silvestre* parece optar por una poesía artepurista, de proyección romántica e interesada en la construcción de un orden ideal, Paz continúa en el ensayo su interés por la historicidad de la obra literaria y por las formas simbólicas que la expresan, fijado en "Ética del artista". Sorprende que Santí vea en este artículo de Paz, "Un mundo sin herederos", título que posteriormente cambia a "Cercanía y distancia de Marcel Proust", una "contrapartida" del enfoque de "Ética del artista".³³ En ese ensayo, Paz traslada el dilema entre arte puro y arte de tesis hacia ese mundo interior, subjetivo y fragmentado de la obra de Proust. El acercamiento al escritor francés delata cierta ambivalencia. Por una parte, Paz señala que el mundo que Proust construye en *Por el camino de Swann* es un mundo cerrado, envuelto en sí mismo, falto de trascendencia y dinamismo exterior, y donde los personajes carecen de dimensión "heroica o espiritual" —de ahí la "distancia" a que se refiere el título final del ensayo. Por otra parte, describe con evidente atracción el procedimiento estético con el que Proust va hilvanando hechos solitarios y aislados de todo juicio y relación social, en un puro transcurrir interior por medio de la memoria. Nota que la narración proustiana llega incluso a "invalidar a la realidad —a lo que normalmente llamamos realidad—, para que pierdan eficacia los valores y medidas ordinarias".³⁴ De ahí también la atractiva "cercanía" a que se refiere el título, y la intuición de Paz de que en este procedimiento se halla una vía poética para trascender la realidad inmediata y ordinaria.

El acercamiento a la obra de Proust no contradice su visión expuesta en "Ética del artista". Tampoco la complementa. Permite a Paz profundizar y entender mejor lo que antes había llamado sencillamente "arte puro". Paz se acerca al mundo proustiano a partir de la perspectiva histórica e idealista —vía Unamuno y Spengler— que desarrolla Salvador Toscano en las páginas de *Barandal*. En la revista, Toscano y Enrique Ramírez Ramírez son los que se dedican a la reflexión histórica y filosófica. Al tratar el problema de la cultura en el mundo contemporáneo y describir el mecanismo de las formas históricas, Salvador Toscano distingue dos lados significativos: su lado interno, una "fuerza espiritual interior", profundamente creadora y tendiente a realizarse en motivos trascendentes; y su lado externo, en el que aparecen las "formas históricas" y sociales, como el ca-

³³ Véase su introducción a *Primeras Letras*, p. 19.

³⁴ "Cercanía y distancia de Marcel Proust", en *Primeras Letras* (1931-1943), p. 123.

pitalismo, el imperialismo y la democracia. Con base en esta perspectiva, Toscano exigía a la élite intelectual mexicana revitalizar esa "fuerza espiritual interior" y transmitirla a las multitudes, de tal manera que la estructura social del país cambiara y fuera más justa.³⁵ Este planteamiento sobre el lado interno de la historia permite al joven Paz sumergirse en el mundo novelesco de Proust, pero también le proporciona las objeciones: falta de trascendencia histórica, falta de finalidad espiritual; es, de hecho, un "mundo sin herederos". Dice Paz: "Ante obras como la de Dostoievski nos sentimos distantes de Proust, aunque por otras razones estéticas nos sentimos más cerca del novelista francés. La lejanía nace de su ausencia, de su falta de simpatía por el mundo".³⁶ Su romanticismo militante lo mantiene distante de Proust y muestra su preferencia por Dostoievski. El joven escritor no se sentirá suficientemente convencido de su planteamiento y, aunque escribe el artículo en 1933, sólo publicará una parte en 1939. El texto íntegro y revisado no aparecerá sino hasta 1988, en *Primeras Letras*.

Entre 1933 y 1934 Paz escribe varios poemas que luego recogerá en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949). Estos poemas continúan el intento poético de *Luna silvestre* por penetrar el misterio de la poesía, el amor, la soledad y la existencia humana. Sin embargo, hay un cambio significativo de tono y una ampliación del espacio de realidad del sujeto poético. Los poemas "Nocturno", "Insomnio", "El espejo", "Pregunta" y "El egoísta" dan testimonio de la búsqueda estéril del poeta. El yo poético sucumbe a la alienación y la poesía resulta una actividad infecunda, intrascendente y frustrada. En "El espejo", la búsqueda del poeta finaliza en una dramática desolación: "De una máscara a otra/ hay siempre un yo penúltimo que pide./ Y me hundo en mí mismo y no me toco."³⁷ Un tono de impotencia y pesimismo domina los poemas: "El nacer y el morir son las fronteras./ fronteras que no rompe mi deseo/ ni rebasa mi angustia" (p. 47). El poeta reconoce una realidad social, más allá de la mujer, pero la estima degradada y determinada por las convenciones sociales y familiares. En el poema "Insomnio" dice: "avanzo entre las

³⁵ "El sentido de la cultura en el mundo", *Barandal*, 1931, núm. 4, pp. 1-6.

³⁶ "Cercanía y distancia de Marcel Proust", p. 128.

³⁷ *Libertad bajo palabra*, 1ª ed., México, Tezontle, 1949, p. 44. Las siguientes citas de este libro remitirán a las páginas, entre paréntesis, de esta edición.

piedras calcinadas/ y vuelvo a dar al cuarto que me encierra:/ aguardan los zapatos, los lazos de familia,/ los dientes de sonreír/ y la impuesta esperanza" (p. 42). La condición del poeta se caracteriza por una alienación de tipo social (ya aludiendo a la orfandad), junto con otra en el interior de su ser. El examen interior y la búsqueda del poeta fracasan: no logra superar su alienación, ni definir su identidad.

A partir de agosto de 1935, Paz comienza a escribir una serie de textos en prosa que llama "Vigilias" y subtitula "Fragmentos del diario de un soñador". La serie comprende cuatro fragmentos que se publican entre 1938 y 1945. En las "Vigilias", Paz retoma las preocupaciones estéticas y políticas expuestas en los ensayos y los poemas anteriores. En comparación con éstos, el autor logra configurar una visión más comprensiva y delineada de su poética. De hecho, ofrece una depurada síntesis entre romanticismo y utopía liberadora. Al decir de Stanton, en estos textos se "anticipan las líneas centrales de la poética paciana".³⁸ Estas líneas, como se advierte, serían: la reconciliación del hombre con la naturaleza, la antítesis entre el mundo como presencia y como representación ideal, la mujer, el amor y el erotismo como los medios de reconciliación del hombre con un estado primordial, la utopía de una sociedad sin clases regida por la poesía, el nuevo sentido de la moral como fusión de la conciencia crítica y los sentidos.

Los dos primeros textos de las "Vigilias" son los que mejor exponen la síntesis poética. Quizá por esa razón aparecen en *Taller*, la revista que Paz dirigirá a su retorno de España, y cuyo proyecto ético y estético es similar al que articula en estos textos. En las "Vigilias" III y IV Paz divaga sobre varios temas integrales de su poética, como son la juventud, la naturaleza humana, la soledad, la mujer y el arte verdadero. La reflexión sobre estos temas, por medio del examen interior del escritor, remite a un problema moral, estético y ontológico. Los textos aparecen respectivamente en *Tierra nueva* y *El hijo pródigo*, revistas sin orientación política.

El primer texto de "Vigilias", como señala Stanton, se inicia "con una dramática confesión en torno a la separación radical entre el yo y el mundo natural: '[...] Y la naturaleza, frente a mí, muda e indiferente' ".³⁹ El poeta se pregunta por un principio que restituya la unidad perdida: "¿Qué estremecimiento une a todas estas dispersas,

³⁸ "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 28.

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

ciegas y encontradas naturalezas?"⁴⁰ Paz retoma este deseo de armonía de los poetas románticos, quienes concebían el universo como un organismo vivo al que había que encontrarle sus vasos comunicantes; mediante las metáforas, los símbolos y el ritmo de las palabras buscaban la comunión con la naturaleza.⁴¹ La búsqueda de ese principio unificador, en ese momento, revela la preocupación de Paz por superar la visión degradante y alienada que articula en sus últimos poemas. Lo significativo es que propone una solución *ideal* a la falta de armonía del hombre con la naturaleza: "Tal es el sino del pensamiento: entender, aun traicionando; no quiere nunca reflejar, no puede nunca soportar lo irregular; siempre aspira a una construcción, a una 'representación' ideal".⁴²

Más que reflejar "lo irregular" de la realidad —según existe fuera del sujeto con sus pugnas, cambios, heterogeneidad—, para Paz se trata de representar el aspecto ideal de las cosas y de las relaciones en los hombres. Ese aspecto ideal supone la búsqueda de reconciliación con la naturaleza. El poeta, en este sentido, traiciona la realidad "ya hecha" con el fin de superarla. Lo que el mundo entrega a los hombres, según Paz, son *formas*, así que la función del poeta recae, no tanto en penetrar en su historicidad, sino en "desnudarlas" de esa historicidad para recuperar una visión anterior o armónica del mundo: "El mundo se nos presenta como una forma, como un sutil equilibrio —o desequilibrio— de proporciones; pero nosotros no podemos vivir en su desnuda sencillez: queremos que signifique algo, que deje de ser una *presencia*, y se convierta en *representación*."⁴³

Paz designa la representación ideal y la reconciliación del ser con el mundo como la "Poesía del Principio". Las formas más significativas de mediación que encuentra el poeta son la mujer, el amor y el erotismo. Por medio de éstas los hombres se despojan de su contingencia histórica y vuelven a la nada, al "principio", como un nuevo Adán, para rehacerse. La representación ideal, según postula el joven escritor, no debe entenderse simplemente como un escapismo de su realidad histórica. Ya hemos visto que, aunque en su poesía

⁴⁰ Octavio Paz, "Vigilias I", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 63. Apareció primero en *Taller*, 1 (diciembre de 1938), pp. 3-13.

⁴¹ Véase, al respecto, el estudio de Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1981. En particular la primera parte, que trata sobre la unidad cósmica del hombre con la naturaleza.

⁴² "Vigilias I", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 63.

⁴³ *Loc. cit.* Las cursivas son de O. Paz.

oscila entre dos poéticas, en su primer ensayo afirma que el arte debería tener una intención extraestética. Igualmente, en su artículo sobre Proust critica la falta de una "fuerza espiritual interior" y afirma el sentido de trascendencia del arte. La visión "ideal" es una contrapartida simbólica a las pugnas y al caos que entrevé el escritor en el presente histórico. Aunque su propuesta es de clara filiación romántica e idealista, Paz ve en ella su compromiso como escritor y una estética liberadora.

El poeta, según Paz, tiene la misión fáustica de anunciar el mundo venidero, donde no dominen las circunstancias históricas sobre los hombres. Estima que la libertad humana aparece simbolizada de modo paradigmático en la "Poesía del Principio". Paz asocia esta poesía del origen con el mito del comunismo primitivo y la sociedad sin clases:

Hasta ahora el hombre sólo ha conocido el Trabajo, y lo voluntario para la mayoría sólo ha podido ser, tristemente, un juego. Mañana nadie escribirá poemas, ni soñará músicas, porque nuestros actos, nuestro ser, en libertad, serán como poemas. Éste es el sentido de la frase de Engels: "Del reino de la Necesidad al reino de la Libertad".⁴⁴

Para Paz el hombre primordial es el hombre integral del comunismo. La manera de rescatar y salvar al hombre histórico, oprimido y alienado, es por medio de representaciones ideales del "reino de la Libertad". En ese reino se confunden vida y poesía.

El signo utópico de la perspectiva poética se constata al final del primer texto de las "Vigilias". Aquí Paz reflexiona sobre el tema de la libertad y, aunque en su discusión nombra únicamente a la libertad absoluta, también considera otras dos visiones, que llamaremos histórica y utópica. La libertad histórica, señala, es una libertad degradada, resultado de una pugna entre contrarios, condicionada por la acción y la voluntad de los individuos; es una libertad que "se mueve dentro de un implacable círculo de fatalidades: huye de unas para caer en brazos de otras".⁴⁵ Dicho de otro modo: cuando los esclavos se rebelan contra los amos, los primeros terminan asumiendo el papel de los segundos. La libertad absoluta, por su parte, es una libertad de la nada, de negación extrema, individualista, que se lleva a

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

cabo únicamente en el pensamiento y se reduce a la experiencia de algunos místicos e iniciados, entre los que se incluye a los poetas Rimbaud y San Juan. Por último, la libertad utópica es una "fuerza actuante" que influye recíprocamente en el hombre y la historia, con la cual éste busca realizar su destino, su unidad ideal con la naturaleza. Paz rechaza la libertad histórica, pero vacila en asumir cualquiera de las otras dos.

La vacilación del poeta encuentra una respuesta indirecta en el siguiente texto de las "Vigilias". El problema de la libertad se enfoca en relación con el de la representación y el potencial del mito. Haciendo eco de su anterior división entre el mundo como "presencia" objetiva y como "representación" fenomenológica del sujeto, Paz señala que las cosas tienen un origen dual, el histórico y el ideal. Este último corresponde al mito. A diferencia del origen bíblico del género humano, en el mito se representa de modo más veraz y duradero "la esencia de la vida y del hombre". Por ello señala que en el mito radica el elemento fundamental de la actividad poética: "el milagro poético, la única creación del hombre, la única operación que, en verdad, lo libera, tiene su equivalente en el mito".⁴⁶ Paz establece una correspondencia semántica entre la representación ideal, el mito y la libertad del hombre. La realidad histórica, esto es, la forma en que actualmente considera la vida social de los hombres, queda negada y fuera de la obra artística.

Paz opone el espacio del poema a la realidad histórica. El proyecto de redención del hombre y la salvación del poeta se limitan a la escritura y al examen interior: "¿qué puedo hacer sino observarme? Yo me siento incapaz de realizarme en cualquier tarea objetiva."⁴⁷ En la realidad "ya hecha" parece no haber lugar para el poeta. Su tentativa poética oscila, por ello, entre el deseo utópico de reintegrar el hombre a la naturaleza y el examen interior por medio de la escritura. En los dos últimos textos de las "Vigilias" el autor continúa, precisamente, ese examen de sí mismo. Desde la primera de las "Vigilias" se propone este viaje interior como el vehículo idóneo de la reflexión poética. En su travesía de "soñador", Paz va explorando y definiendo la esencia del arte, la poesía, la moral, la religión, el erotismo, el mundo primitivo.

Los textos de las "Vigilias" revelan otro aspecto de la escritura primera de Paz: el sentido que desempeña la reflexión crítica.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

Al igual que en "Ética del artista" y el artículo sobre Proust, donde expone y profundiza su posición sobre el arte, en las "Vigilias" avanza sus ideas poéticas. La prosa aparece como una forma simultánea de definición, exploración y explicación de su poética. En este proceso, sin embargo, utiliza, en el primer texto de "Vigilias", dos de sus propios poemas como ejemplos de lo que denomina "Poesía del Principio". Stanton ve en el acto de autoglosar sus poemas, realizado en un texto híbrido como ése, una forma de "complicación textual" y "un pretexto para la creación".⁴⁸ En el contexto de la oscilación entre las dos poéticas en que se debate el joven Paz, resulta problemático reducir de este modo la íntima relación entre la poesía y la prosa en su obra. En la glosa de sus propios poemas subyace una defensa estratégica de su poesía. Paz ofrece una clave sobre cómo leer sus dos poemas y dónde situarlos como tentativa poética. Para cuando aparece este texto de "Vigilias", los poemas aludidos ya habían sido publicados y, aunque son poemas de amor, herméticos y simbolistas, Paz indica que forman parte de un proyecto poético liberador.

Como se sabe, una serie de acontecimientos históricos, que suceden a partir del inicio de la guerra civil en España, saca a Octavio Paz del reducido espacio en que construyó sus poemas y su examen introspectivo. En respuesta a la insurrección de Franco contra el gobierno republicano, Paz escribe un poema que titula "¡No pasarán!". Luego seguirán otros poemas que escribe durante los siguientes dos años: "Elegía a un joven muerto en el frente", "Oda a España", "Los viejos" y "Entre la piedra y la flor". Este último, a diferencia de los otros, trata de la realidad mexicana, del trabajador del henequén en Yucatán. La historia irrumpe directamente en la poesía de Paz, "entra en un diálogo" con ella.⁴⁹ El diálogo también se realiza en los ensayos.

⁴⁸ "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 29.

⁴⁹ J. Wilson, *Octavio Paz*, p. 6. Al analizar este cambio en la poesía de Paz, Wilson señala: "Una postura política entra en los poemas puros, rompiendo a la vez con la pureza de la torre de marfil y con las obsesivas autoexploraciones de Villaurrutia, simbolizadas en el uso del espejo como imagen clave. Paz se abre a un diálogo con la historia, una característica ausente en Villaurrutia" (traducción mía). Wilson tiene razón en señalar este cambio, pero no advierte la existencia de dos poéticas en los poemas anteriores a "¡No pasarán!"; sólo ve una poesía pura.

INTERLUDIO CON LA HISTORIA

La Guerra civil en España es una experiencia fundamental para Octavio Paz. Con apenas veintitrés años de edad, recién casado con Elena Garro, con dos libros de poesía publicados y un poema que recién inaugura su poesía épica, viaja a España y conoce a varios de los escritores más importantes del siglo XX: Huidobro, Vallejo, Miguel Hernández, Neruda, Carpentier, Gabriela Mistral, Malraux, Louis Aragon, Nicolás Guillén, entre otros. Entabla amistad con varios escritores españoles, como Juan Gil-Albert, Herrera Petere, Ramón Gaya, León Felipe y Sánchez Barbudo, que luego continuará en México. Las experiencias de su estancia, en plena Guerra civil, repercuten inmediatamente en su escritura. Paz traslada su idea de la "Poesía del Principio" a un espacio social histórico y presente. Imágenes de España surgirán posteriormente en dos libros fundamentales, *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*. Pero, antes de viajar a España, pasa una temporada en Yucatán donde se enfrenta con la realidad del latifundio y la explotación del campesino.

Paz publica el poema "¡No pasarán!" en los primeros días de octubre de 1936. A diferencia de los escritos anteriormente, "¡No pasarán!" es un poema largo, de aliento épico, con versos heptasílabos y endecasílabos. De hecho, a partir de este poema sobre España, no volverá a escribir poemas cortos, como los de *Luna silvestre*, sino hasta los años cincuenta, en *Semillas para un himno*. En cuanto a estructura, "¡No pasarán!" es un poema desigual, cada dos estrofas cambia su forma, sin embargo, hay un equilibrio entre el tono y las imágenes. Se advierte un cambio de actitud en la voz poética, al abandonar el modo reflexivo e interiorizado de los poemas anteriores. Vemos ahora a un poeta volcado hacia la realidad exterior, oscilando entre definirse como un testigo que observa o como miliciano partícipe de la causa republicana:

Yo veo los cuellos naves
y los pechos océanos
naciendo de las plazas y los campos
en reflujos de sangre respirada,
en poderosos vahos,
chocando ante las cruces y el destino
en marejadas lentas y terribles:
No pasarán.⁵⁰

⁵⁰ "¡No pasarán!", *El Nacional* (4 de octubre de 1936), p. 7.

El poeta une su cólera e indignación a las de otras voces: "De todas las orillas del planeta,/ en todos los idiomas de los hombres,/ un tenso cinturón de voluntades/ os pide que no pasen."⁵¹ Realiza el papel de los jóvenes en la defensa de la vida verdadera.

La muerte en este poema deja de ser una forma simbólica de la alienación del hombre, un transitar hacia ninguna parte, como indicaba antes en "Nocturno" e "Insomnio", o una abstracción que acozara al ser humano. Se convierte, en cambio, en el terror de las fuerzas fascistas que van tomando ciudades (Irún, Badajoz, Extremadura) y dejando "cuerpos mutilados", "inválidos campos" y "cenizas dispersas". En esta situación de tragedia parece arbitrario articular la representación ideal que postulaba en "Vigilias". El poeta se vuelca a la defensa de toda una sociedad y sus habitantes, poniendo énfasis en el papel de la solidaridad internacional.

La publicación de "¡No pasarán!", sin embargo, no significa una ruptura con la poesía anterior del autor, en favor de la poesía social. Tres meses después de escribir este poema, Paz publica *Rafz del hombre* (1937), colección de poemas amorosos, intimistas y románticos escritos durante los dos años anteriores. La coexistencia de estas formas poéticas muestra dos modos diferentes de asumir la historia en la poesía. La nueva modalidad, como se ve en el poema "¡No pasarán!", se caracteriza por ser una poesía referencial, inmediata, preocupada por el destino de sociedades y seres humanos concretos. Requiere de una comprensión más compleja de la historia, sobre todo para un escritor que concibe la libertad histórica, como se ve en "Vigilias", determinada por un proceso negativo y al parecer irrevocable. Con la escritura de "¡No pasarán!" Paz, implícitamente, concede valor estético y eficacia discursiva a la poesía social. Asimismo, el sentido de trascendencia y la reconciliación del yo con el mundo que antes sólo se alcanzaba mediante el amor y el erotismo, ahora también incluye la solidaridad humana y la defensa de un sistema social. En la historia se encuentran las posibilidades de transformarla. Sin embargo, "¡No pasarán!", poema que indica la nueva apertura de su poesía al referente histórico, será repudiado posteriormente por el autor. Nunca lo recoge en las colecciones de su poesía.

⁵¹ *Loc. cit.*

Estos modos coexistentes de asumir la historia, como se ve en “¡No pasarán!” y *Ratz del hombre*, revelan también dos modos de entender el compromiso en la escritura. La redención del hombre y de la sociedad sin clases puede articularse en la poesía aludiendo a las circunstancias históricas concretas del hombre o asumiendo sus conflictos o deseos más profundos. Por eso, a finales de 1937, Paz también publicará en España, en la colección de poesía que dirigía Manuel Altolaguirre, una pequeña antología titulada *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. Paz recoge varios poemas inéditos, los de *Ratz del hombre* y tres sobre los acontecimientos de la Guerra civil española.

En otro momento, Paz ha dado testimonio de su actitud poética, a la que lo alienta Rafael Alberti, en su paso por México, en 1934. Es significativo su testimonio. A mi modo de ver, encubre la ambivalencia que entonces predominaba en su acercamiento a la historia y justifica su poesía hermética posterior, a la que define dentro del concepto de la poesía revolucionaria. Al describir su primer encuentro con Alberti, en el cual el joven poeta de veinte años queda deslumbrado al oírle recitar sus poemas, dice:

Una noche todos los que le rodeábamos le leímos nuestros poemas. Qué generoso fue Alberti con nosotros. Todos éramos de izquierda pero yo desde entonces sentía cierta desconfianza ante la poesía política y la literatura que después se llamó “comprometida”. En aquella época, en 1934, Alberti escribía una poesía política —es la época de *Consignas*, aquel librito en el que había afirmado que la poesía debía estar al servicio del partido comunista, una posición muy semejante a la de Louis Aragon en Francia. Y cuando yo le enseñé mis poemas a Alberti, él me dijo: “Bueno, esto no es poesía social [...]” (al contrario, era una poesía intimista —una palabra horrible ésta, pero eso era: intimista), “no es una poesía revolucionaria en el sentido político”, dijo Alberti, “pero Octavio es el único poeta revolucionario entre todos ustedes, porque es el único en el cual hay una tentativa por transformar el lenguaje”. Y estas frases de Alberti me impresionaron mucho.⁵²

Se puede ver en esta larga cita que el estímulo de Alberti es doblemente significativo. Señala al joven poeta que el compromiso po-

⁵² Julián Ríos y Octavio Paz, *Solo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973, s.p.

lítico en la escritura es diverso y no se manifiesta únicamente en un nivel explícito o temático. En el proyecto de la poesía revolucionaria se conjugan diversos modos de realizarla. Paz tiene la oportunidad de escuchar otros planteamientos sobre el compromiso en la literatura que no se reducían a pedir que los poetas tematizaran la realidad nacional y abandonaran el autoexamen pasivo. En este sentido, Alberti —que para entonces representaba cierta autoridad entre los jóvenes escritores, la cual tomaba un carácter más político por ser Alberti un poeta partidario— no plantea al joven Paz, de manera rígida y dogmática, la relación entre la poesía y la historia. Reafirma la actividad poética “intimista” de Paz, al ser concebida como parte integrante de la transformación de la sociedad y del hombre.

En España, durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, otro poeta reafirmará las palabras de Alberti. En la nota que Juan Gil-Albert escribe sobre Paz, a propósito de la publicación de *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, señala que no hay contradicción en escribir a la vez poemas intimistas y políticos. Refiriéndose a los amorosos del libro, Gil-Albert indica que “cuando un joven escribe estos versos en los que resplandece la vida está, por el sólo hecho de haberlos escrito, del lado de la revolución que los hombres anhelan”.⁵³ Manuel Altolaguirre, por otro lado, alude a la evolución que experimentaba la poesía de Paz con los poemas políticos, en su breve introducción al libro. Señala que la raíz épica de éstos se encuentra en sus poemas de amor anteriores.⁵⁴ Altolaguirre sugiere una evolución en la poesía de Paz. Los versos sobre España no son solamente de amor invadidos o acorralados por la historia —como los de *Ratz del hombre* y como serán muchos escritos a finales de los cuarenta y durante los cincuenta—, sino que hay una *apertura* en la visión de mundo y una dimensión épica.

Los poemas de *Ratz del hombre* siguen la tentativa romántica de *Luna silvestre*. El poeta vuelve a la mujer, al amor y al erotismo, como las únicas realidades tangibles que le dan sentido: “Más acá de la música y la danza,/ aquí en la inmovilidad,/ sitio de la música tensa,/ bajo el árbol de mi sangre,/ tú reposas.”⁵⁵ Sin embargo, el espacio

⁵³ Juan Gil-Albert, “Octavio Paz”, *Hora de España*, 1937, núm. 11, p. 76.

⁵⁴ Manuel Altolaguirre, “Noticia”, Introducción a *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Valencia, Ediciones Españolas, 1937, pp. 7-9.

⁵⁵ Octavio Paz, *Ratz del hombre*, México, Simbad, 1937, p. 15. Las siguientes citas de este libro remitirán, entre paréntesis, a las páginas de esta edición.

que habita el hablante poético es más amplio y coincide en varios aspectos con la propuesta poética del primer texto de las "Vigilias". No obstante, Paz glosa en "Vigilias" el poema que acabamos de citar, como una encarnación de la "Poesía del Principio".

En efecto, se trata de capturar el momento de reconciliación del ser por medio de la plenitud amorosa del hombre y la mujer. En dicho proceso, se despojan de las formas exteriores o máscaras que les va imponiendo la realidad social y vuelven a ser Adán y Eva: "Y quedamos suspensos,/ en un mundo purísimo de formas,/ inmóviles y eternas, incorruptas" (p. 27). El acceso a este mundo de plenitud es momentáneo. El poeta y su amada viven en un mundo degradado, carente de sentido y que constantemente los acosa: "Amor, amor, ¡qué sombras nos oprimen!/ ¡qué fértiles incendios en la noche/ nos cubren de presagios y llamas!/ ¡qué silencios nos ciñen y destruyen" (pp. 30-31). El acoso, sin embargo, se vuelve repetitivo y surge el tono de desgarramiento existencial que ya advertíamos en *Luna silvestre*. El poeta no logra asirse de otra realidad que la del ser amado y vuelve obsesivamente al motivo de la búsqueda de plenitud amorosa, en los diecisiete poemas del libro.

Jorge Cuesta, en su reseña de *Ratz del hombre*, advierte esta característica repetitiva de los poemas. Según Cuesta, no llegan "a definir el tormento que lo obsede, y dan la impresión de que infatigablemente recomienzan un acto que infatigablemente interrumpen".⁵⁶ Cuesta define acertadamente la poesía de Octavio Paz escrita entre 1935 y 1936: "la nota más característica de su poesía es una desesperación, que no tardará en precisarse en una metafísica, esto es, en una propiedad, en una necesidad del objeto de la poesía, y no en un puro ocio psicológico del artista".⁵⁷ La nota de Cuesta, la primera que alguien escribe sobre Paz, sugiere que su poesía aún está por definirse, por precisar su carácter romántico y el fundamento de su angustia personal.

La nota de Cuesta lejos está de consagrarlo, según ha querido ver Santí en la reseña.⁵⁸ Al contrario, tiene el efecto de interrogarle sobre la trayectoria vacilante de su búsqueda poética y lo que el crítico detecta en sus poemas: "un puro ocio psicológico". Apenas un

⁵⁶ Jorge Cuesta, "Ratz del hombre de Octavio Paz", en *Poemas y ensayos*, prólogo de Luis Mario Schneider, ed. de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964, t. 3, p. 283.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ Cfr. su "Introducción" a *Primeras letras*, p. 26.

mes después, Paz sale hacia Yucatán junto con Octavio Novaro y Ricardo Cortés Tamayo, con el fin de fundar una escuela para hijos de campesinos. El viaje a Yucatán es un cambio significativo para el joven escritor. Wilson lo explica así:

En 1937, Paz rompió con sus estudios universitarios, a los cuales nunca volvió [...] con el fin de hacer algo más útil [...] Este gesto sugiere una inclinación de la balanza en favor de la acción revolucionaria sobre la reflexiva. El dilema de Paz se centraba en cómo seguir siendo un poeta lírico en un tiempo crítico, incluso en un México revolucionario, bajo el presidente más revolucionario hasta entonces, Lázaro Cárdenas. Ir a Yucatán resolvía tal dilema [...] Lo que llevó a Paz era una preocupación social.⁵⁹

Los factores que motivan el viaje de Paz, según Wilson, son la ruptura con sus estudios universitarios y la búsqueda de un compromiso político, fuera del espacio de la escritura. La salida, ciertamente, responde a una búsqueda de definición. Se inicia una etapa de radicalismo.

De la estancia en Yucatán, Paz escribe un texto que titula, sencillamente, "Notas", y aparece en *El Nacional*, en mayo de 1937. Son apuntes en forma de diario que revelan el primer encuentro del escritor con los problemas sociales de México. En este contexto, es reveladora la manera en que Paz describe su primer encuentro con la realidad nacional, después de abandonar la ciudad de México, centro de cultura cosmopolita. De su descenso en avión a Mérida, comenta: "Lo cierto es que existo y que, otra vez, soy hombre terrestre y no hombre de nubes y aire. Hombre sitiado por la tierra que me saluda y el pasado que me recobra, cercado por la violencia y una naturaleza que rechaza".⁶⁰

El joven escritor desciende a la condición subdesarrollada del país y se asume como parte de ella, de su pasado e historia. Tal vez, por eso, el registro narrativo de las "Notas" es diferente al de la prosa poética anterior. A diferencia de los textos de las "Vigilias", ahora el escritor sale de sí mismo, de la reflexión solipsista y penetra en la geografía física y humana del país. Desde los primeros párrafos de las "Notas", el carácter del diario, como viaje de la conciencia, cambia al de crónica. A su llegada a Mérida, el escritor se pregunta si la atmósfera ardiente del sureste mexicano lo transporta a la infancia.

⁵⁹ Octavio Paz, p. 8. Traducción mía.

⁶⁰ "Notas", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 129.

En lugar de llevarlo a su pasado personal, el referente histórico se impone: "Con este encuentro me enfrento, por primera vez, a un hecho frecuente y diario en Yucatán: la presencia de lo indígena, su reiterada y siempre decisiva influencia en la vida social."⁶¹ En este sentido, "Notas" bien podría ser la continuación de su primer ensayo "Ética del artista", donde proponía que el "arte de tesis" era necesario para la realización de la cultura en América. Sólo que América se ha reducido a México, más específicamente, a la realidad semifeudal de Yucatán.

En las "Notas", Paz intenta desentrañar el "espíritu" de la cultura indígena, pero su enfoque no permanece únicamente en este problema; se advierten dos niveles de análisis en su acercamiento a la vida social de Mérida. Señala los "rasgos perdurables" que caracterizan a la sociedad yucateca, penetrada por la cultura maya y discute en detalle este aspecto. Luego relaciona esos rasgos —de una historia interna y continua— con un contexto político: "Hay días en que todo, por un instante, se desploma; la ciudad se despoja de su máscara y, desnuda, deja ver sus vivas entrañas, valientes y calladas: los grandes días de la vida en las calles, los días de las huelgas y de los mítines".⁶²

En un pasaje posterior concluye que toda la estructura social de Yucatán está condicionada por lo económico, y que la explotación del henequén permea toda la vida de la región. Paz no se conforma con describir fragmentariamente aspectos de la vida social de Mérida, sino que los relaciona con la infraestructura económica. Asimismo, se da cuenta del racismo y la división de clases. Descubre una modernidad fundada en la feudalidad y condena el mundo capitalista, sustentado en la muerte de los hombres.

El artículo también es interesante por otro aspecto. Como en la poesía, en la vida social de Yucatán hay instantes de excepción, en los que los hombres y la ciudad "se despojan de sus máscaras" y muestran su verdadera esencia. Esos instantes que vive la colectividad surgen durante "los días de huelgas" y "mítines", por medio de actos políticos y rituales, cuyo fin es transformar la situación de los trabajadores. En *El laberinto de la soledad* (1950), estos actos serán sustituidos por la "fiesta" y los "días festivos", notándose ahora la influencia de *L'homme et le sacré* (1939), de Roger Caillois. Apare-

⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

⁶² *Ibid.*, p. 132.

cen como actos meramente catárticos y arquetípicos, que descubren el trauma del origen del mexicano. Pasa de un problema político a uno ontológico.

Fruto de su estancia en Yucatán y de las reflexiones sobre la opresión del campesino, es el poema "Entre la piedra y la flor". Aunque Paz lo publica en 1941, el poema muestra el mismo enfoque de "Notas". Es un poema largo, con una clara dimensión épica y tono virulento. El título alude a la vida del campesino y su condición humana entre estos dos símbolos poderosos. La piedra, como indica Judith Bernard, alude a la tierra árida y el carácter infecundo de la región. La otra imagen se refiere a la flor que brota del henequén y a la agonía del campesino, ya que el henequén, "al cabo de veinticinco amargos años/ alza una flor sola, roja y quieta" y muere.⁶³

El poema consta de cinco secciones. En la primera, el poeta presenta las condiciones sociales de los hombres en Yucatán. Nos introduce a su mundo opresivo usando la primera persona del plural: "En el alba de callados venenos/ amanecemos serpientes."⁶⁴ Este "amanecemos" se repite al inicio de varias estrofas, volviéndonos dramáticamente a un amanecer degradado que comparten campesinos y poeta. En la segunda sección, el poeta busca revelar el enigma de la región por medio de la figura omnipotente del henequén. Esta planta, símbolo de la muerte, "rige/ la vida de los hombres" (p. 6), es la causa de la violencia, la explotación y el silencio en que viven. La tercera, alude al papel del poeta en relación con la humanidad ultrajada del campesino. El poeta cuestiona los límites de la poesía expresando su impotencia y su deseo por dar un testimonio profundo de ese hombre ultrajado e inmenso. La cuarta, es una denuncia virulenta de la influencia degradante del dinero. El poeta concibe el dinero como un "poder invisible" y "mágico" que todo lo permea y corroe: encadena el tiempo, produce "olvido", "cierra las puertas del deseo". Sin embargo, el dinero no existe por sí mismo, son los hombres quienes lo reproducen y sostienen por medio de su trabajo: "¡El mágico dinero!// Sobre tus huesos se levanta,/ sobre los huesos de los hombres se levanta" (p. 12). En la quinta, el poema culmina con una virulenta

⁶³ Judith Bernard, *Mexico as Theme, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, 1964, pp. 46-47.

⁶⁴ Octavio Paz, *Entre la piedra y la flor*, México, Nueva Voz, 1941, p.1. En adelante pondré el número de página entre paréntesis.

imprecación. Como indica Wilson, el poeta “quería absorber la angustia de los campesinos y terminar con el mundo capitalista”.⁶⁵ Por ello, concluye: “Dáme, llama invisible, espada fría,/ tu persistente cólera, para acabar con todo,/ oh mundo seco,/ oh mundo degradado,/ para acabar con todo” (p. 14). La conclusión es contundente: sólo la destrucción radical de ese sistema puede salvar al campesino de la opresión y recuperar su humanidad total. La radicalidad e intensidad del acto aparece subrayada con la repetición de “para acabar con todo” y del verbo arder en once versos consecutivos.

En este poema parece encontrarse, por fin, una síntesis entre elementos de la poesía pura y la poesía social. A su publicación en 1941, siguen reseñas elogiosas de críticos y compañeros poetas. José Luis Martínez comenta: “*Entre la piedra y la flor* da un cierto paso, ya seguro, hacia una poesía mexicana auténtica y no nacional ni cosmopolita, porque se profiere desde México y en México, y México no es en ella el tópico pintoresco ni revolucionario sino la eternidad y la aspereza de un destino.”⁶⁶ La cita es indicativa del prestigio que alcanza el joven Paz con este poema y del afán del crítico por minimizar su dimensión política y revolucionaria, subrayando su emergente universalidad. Pese a los elogios, Paz se muestra ambivalente ante su poema. Al año siguiente no lo recoge en *A la orilla del mundo*. Tampoco en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949), sino hasta la segunda edición de 1960 y con varios cambios. En 1976, durante la preparación de *Poemas (1935-1975)*, lo reescribe completamente y añade una nota explicando el origen del poema. Para entonces lo encuentra “ingenuo”.⁶⁷

A su regreso a la ciudad de México, después de pasar cuatro meses en Yucatán, Paz recibe una invitación para asistir al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. La participación de Paz en el Congreso, como la de otros escritores, consistía en realizar lecturas de poemas, leer alguna ponencia y participar en mesas de trabajo. El Congreso impulsa su interés por la literatura mexicana, ya que antes sólo había escrito sobre Proust y reflexiones generales sobre poesía, moral y arte. Su primer acercamiento aparece marcado por una preocupación sobre la creación de una poesía de “acento nacional”.

⁶⁵ Octavio Paz, p. 9. Traducción mfa.

⁶⁶ *Letras de México*, 5 (1941), p. 4.

⁶⁷ Volveré a este poema en el capítulo 4.

Dos textos que Paz lee en el Congreso, el poema "Elegía a un joven compañero muerto en el frente"⁶⁸ y el breve ensayo "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", señalan la dirección y los intereses de su pensamiento poético e histórico. La "Elegía" continúa el tono y la retórica política que emerge con el poema "¡No pasarán!". El poeta lamenta la muerte de un joven soldado republicano, aludiendo a varios elementos de su vida truncada: voz, mirada, sangre, gestos, rebeldía, corazón, palabras, puños. Cada uno de estos elementos va marcando e intensificando el patetismo de la pérdida y el carácter ejemplar del compañero muerto. El combatiente representa al nuevo hombre forjando un mundo nuevo ("en el ardiente amanecer del mundo"), por eso su muerte es heroica ("Has muerto entre los tuyos, por los tuyos"). La voz poética subraya la pérdida del combatiente y de otros jóvenes por medio de las repeticiones del primer verso. A su vez éstas crean un sentimiento de victimización y marcan una distancia entre el poeta y los sucesos de la guerra ("te imagino cercado por las balas"). Pero en seguida otros hombres que continúan luchando irrumpen en el poema, sacando al poeta de su lamentación. Éstos le proporcionan un sentido más amplio de la solidaridad y de la función del poeta:

Y alzándote,
llorándote,
nombrándote,
dando voz a tu cuerpo desgarrado,
sangre a tus venas rotas,
labios y libertad a tu silencio,
crecen dentro de mí,
me lloran y me nombran,
furiosamente me alzan,
otros cuerpos y venas,
otros abandonados ojos campesinos,
otros negros, anónimos silencios.

La voz del poeta se transforma de esta manera en la voz de la colectividad. La identificación entre el poeta, el joven muerto y otros

⁶⁸ Publicado en *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, con prólogo de M. Altolaguirre, Valencia, Ediciones Españolas, 1937, p. 38. Paz recoge este poema con varios cambios en la segunda edición de *Libertad bajo palabra*, lo suprime en la tercera y lo vuelve a recoger en *Poemas (1935-1975)*.

combatientes define significativamente la proyección del poema. En la "Oda a España" la divergencia entre el acto poético (realidad textual) y la historia (los hechos de la Guerra civil) se convierte en una tensión fundamental del poema. El sujeto poético trata de superar esa distancia buscando en las palabras el mismo poder que en las armas: "Los hechos hablan, sí./ Pero también las voces./ También mis voces hablan./ Estas pobres palabras desarmadas." Encuentra la solución por medio de su completa inmersión en la realidad:

pero yo quiero, amigos, camaradas,
que mis palabras jóvenes, mis ojos y mis manos,
la sangre que provoca tumultos en mis venas,
hablen tan vivamente
como estos hechos duros y gloriosos,
con las palabras diarias del soldado,
con el clamor oculto de los campos,
con las mismas palabras de la noche
cruzada de disparos y de aviones...⁶⁹

La poesía y la visión se fundan en la experiencia histórica. Sólo así el poema se transforma en un "testimonio vivo". De las entrañas del poeta renace Adán, símbolo del primer hombre y del mundo nuevo, fusión de la inocencia y la conciencia. La fuente de la trascendencia surge ahora del clamor de la colectividad, por eso indica: "No es el amor tan sólo el que nos junta,/ ni el que mueve mi boca, camaradas."

En el Congreso, Paz lee un breve ensayo sobre la poesía mexicana, como preámbulo a una lectura de poemas suyos y de algunos poetas de su generación. El ensayo, "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", es un primer intento por definir la poesía de su generación. Paz se desvincula de las dos corrientes que veía entonces en México, la cosmopolita y la nacionalista. Y postula una tercera vía poética en la que no se rechazaría la historia, pero tampoco se pretendería abogar por una "postiza mexicanidad". Refuta a Jorge Cuesta sobre la existencia de la única tradición del clasicismo y universalismo en México, señalando que su enfoque es un modo de justificar una poesía. Indica asimismo que en la obra de López Velarde existe una poesía de acento nacional. Aunque Cuesta y Villaurrutia ya habían señalado a López Velarde como una verdadera "expresión personal" u "original" dentro de la poesía mexicana con-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43. Este poema nunca ha sido recopilado por el autor.

temporánea, Paz va un paso adelante afirmando que hay una búsqueda paralela entre la Revolución mexicana y la poesía de López Velarde. Ambas buscan crear un nuevo destino y una voz propias.

Como se ve, Paz busca reconciliar lo "mexicano", que era una preocupación temática de los exponentes del arte social, y la "universalidad" que proponían —entre otros— los Contemporáneos. La propuesta del joven Paz resulta clave en el desarrollo de su poética; proporciona el fundamento y esquema, algo modificado en cuanto al tratamiento de la historia, de sus ensayos posteriores sobre la literatura mexicana:

La poesía ha acompañado al mexicano en todas sus búsquedas. Así, en la época de la Revolución Mexicana, en la que el país, al liberarse del feudalismo e iniciar la lucha antimperialista, buscaba su voz y su destino, la poesía —en este caso, el poeta Ramón López Velarde— buscaba, en un lenguaje denso, lo mexicano. Y al encontrar lo mexicano, encontró al hombre. Detrás, más hondo que lo mexicano, estaba gritando, llorando, viviendo, el hombre de siempre.⁷⁰

Postula una correspondencia ontológica entre el mexicano y el hombre universal. Su planteamiento avanza sobre el que exponía en el primer texto de las "Vigilias". En éste se trataba de reconciliar al hombre alienado con la naturaleza, para recobrar al hombre primigenio, universal. La poesía se oponía a la realidad histórica creando una "representación ideal". En "Noticia" ahora considera a un ser histórico que busca recobrar su ser primigenio en el escenario de la historia. El proyecto se encarna en el campesino explotado en *Entre la piedra y la flor*, los jóvenes combatientes en la "Elegía", y López Velarde en su poesía.

Aunque ahora Paz considera la lucha histórica y específica del hombre, la visión de la revolución sigue teniendo un signo utópico. En "Noticia" explica: "nosotros la entendemos como un fenómeno total, que supone no un mero cambio político, no la sola sustitución de una clase por otra, sino un cambio, mucho más profundo, en toda la estructura viva del mundo".⁷¹ Considera que se vive en un momento de Revolución, sin embargo su idea de ésta resulta irrealizable. No tiene ninguna vía real de desarrollo y existencia. El cambio

⁷⁰ "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 133.

⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

“en la estructura viva del mundo” parece concebirse meramente como un espontaneísmo absoluto. La revolución aparece como una aspiración metafísica. En su planteamiento, la lucha política concreta e inmediata parece ser irrelevante; o, en todo caso, guiada por un fuerte deseo utópico.

A su regreso a México, en 1938, Paz iniciará una actividad literaria y política bastante fecunda. En julio de ese año empieza a colaborar en *El Popular*, periódico dirigido por Vicente Lombardo Tolerano. Su participación en el diario configura su asociación al Partido Popular, partido obrero que postula una gradual transición al socialismo, con base en reformas promovidas por el Estado y en alianza con los sindicatos. Allí publica —hasta octubre de 1941— artículos de apoyo a la España republicana y sobre diversos temas literarios. A finales de 1938 también se incorpora a *Taller*, revista con la que se identifica a su generación poética y, a partir del quinto número (octubre de 1939), se convierte en su director. Junto con Paz, *Taller* aglutina a los poetas Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Nefthalí Beltrán y Rafael Vega Albela. A este grupo de escritores pronto se integran varios españoles recién exiliados, como Juan Gil-Albert, Sánchez Barbudo, Juan Rejano y Herrera Petere. *Taller* dejará de publicarse a partir de febrero de 1941, por falta de recursos económicos y divisiones políticas del grupo como consecuencia del pacto germano-soviético, según contará posteriormente el autor. Durante estos tres años, también colabora en varias revistas: *Ruta*, *Romance*, *Letras de México*, *Futuro*, *Sur*. Son años decisivos para la formación del autor, cruzados de radicalismo político y ambivalencia poética. En algunos artículos disminuye el signo utópico de su pensamiento poético e histórico, en otros se continúa la oscilación entre una visión metafísica y otra histórica. Asimismo, durante estos tres años publica pocos poemas.

Enrico Mario Santí caracteriza los artículos que Paz publica sobre España en *El popular*, como una “prosa sentimental de denuncia y propaganda”. Comparándolos con otros artículos como “Americanidad de España”, “El régimen de Vichy” y “América, ¿es un continente?”, Santí estima que hay una “evolución” de su enfoque de la historia: Paz avanza hacia una postura “mucho más realista” de ésta. Efectivamente, hay una evolución pero es preciso explicar su desarrollo y dirección.⁷² En “Americanidad de España”, Paz continúa la

⁷² E. M. Santí, “Introducción” a *Primeras Letras (1931-1943)*, pp. 38-39. Con este comentario, Santí sugiere que Paz entra a colaborar en *El*

perspectiva que había articulado en otros textos, como en el primero que publica en *El Popular* sobre León Felipe, en julio de 1938. Indica que con la Guerra civil española emerge una nueva solidaridad y unidad de lo hispano. El antiespañolismo en México, señala, impedía ver la opresión de “millones de campesinos” en España y México, ligando hábilmente la lucha por la democracia y el socialismo en ambos países. Y aunque publica el artículo en *Futuro*, en enero de 1939, en su análisis se plasma la línea política del Partido Popular:

La lucha en México, por ejemplo, en la que las centrales obreras y el gobierno han obtenido triunfos tan importantes como el de la nacionalización del petróleo, no es, tan sólo, la lucha por recobrar para la nación las fuentes de riqueza. Es algo más. Es dotar a nuestra patria de un esqueleto económico, de una estructura material capaz de abrigar el espíritu de nuestro pueblo.⁷³

La evolución es notoria. Si en “Noticia” hablaba de un cambio abstracto en “toda la estructura viva del mundo” y una revolución integral del hombre, ahora reconoce como necesaria la transformación de la base económica para el desarrollo espiritual de “nuestro pueblo”. El proyecto del Partido Popular —según lo revela Paz al explicar el significado de la nacionalización del petróleo— muestra su vinculación con el cardenismo y su carácter estatista.

Popular movido por su idealismo, deber moral y convicciones políticas, y que pronto sufrirá un desengaño político, del cual emergerá una actitud crítica de la historia y del marxismo. La participación en *El Popular* y en el Partido Popular de Lombardo es, quizá, el momento biográfico más oscuro de la vida del escritor. Colaboradores del periódico y del Partido han muerto y sólo tenemos el testimonio (y silencio) de Paz. Sin embargo, los datos disponibles revelan a un joven escritor indeciso ante varios eventos históricos y políticos. Empieza a colaborar con *El Popular* en julio de 1937. A pesar de que un grupo de redactores renuncia por el Pacto de Munich (1938), Paz continúa colaborando en el diario. Tampoco rompe con éste a causa del pacto germano-soviético (23 de agosto de 1939) y el apoyo del diario a la política de la Unión Soviética: unos meses después, el 25 de noviembre de ese año, aparece en *El Popular* su artículo sobre Proust, “Un mundo de herederos”. Paz permanece en el diario aún después de la muerte de Trotsky (1940). Los últimos artículos firmados por Paz aparecen en octubre de 1941. La actitud crítica en cuanto a su colaboración con *El Popular*, es una actitud dilatada.

⁷³ O. Paz, “Americanidad de España”, en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 155.

Paz continúa con este enfoque en los otros artículos. En el "Régimen de Vichy" alude a la degradación de la democracia burguesa europea, por buscar en el nacionalismo la solución a su crisis capitalista. Propone que la salvación de la democracia reside en el pueblo. En "América, ¿es un continente?", discute la fragmentación de las naciones latinoamericanas, su falta de conciencia y cohesión, en el contexto del asedio del imperialismo estadounidense. El joven escritor propone el desarrollo de un nuevo americanismo. Los artículos se caracterizan por ser una prosa de denuncia, análisis histórico y señalamiento de prioridades culturales y políticas.

Esta dimensión política y de acercamiento a la historia no se corresponde con el primer texto que Paz publica en *Taller*. En su número inaugural aparece el primer texto de "Vigilias", escrito a mediados de 1935. Según vimos, en este texto Paz postula la unidad del hombre con la naturaleza y asocia tal reconciliación con el mito del comunismo primitivo y la sociedad sin clases. Afirma un romanticismo utópico, fundado en el poder de la poesía y las palabras como vía para construir el hombre nuevo.

El hecho de publicar este texto en un momento de radicalidad política (un mes antes de "Americanidad de España") y de colaboración con *El Popular*, puede revelar la incertidumbre de Paz sobre su propio desarrollo y la necesidad de volver al problema de la configuración de una poética histórica. La duda, por cierto, se manifiesta unos meses atrás en sus dos reseñas sobre Villaurrutia y Neruda, particularmente en la última, donde repudia la poesía social. Por otra parte, Paz tal vez pensaría que este texto de las "Vigilias" encaja dentro de la tentativa poética de *Taller* y del signo político que cohesiona a sus miembros: una poesía comprometida con el hombre, derivada del romanticismo y del rigor de las formas tradicionales.

En el segundo número de *Taller* (abril de 1939) publica "Razón de ser". En este texto, especie de manifiesto ético y estético, Paz expone el proyecto literario de su generación. Su planteamiento supera al de las "Vigilias", en cuanto que en ésta habla de salvar al hombre, y en "Razón de ser" de construir al mexicano. En gran medida, se hace eco de la perspectiva poética de "Noticia", postulando la unidad entre la poesía y la historia. Los términos que configuran y reclaman esa fusión, igualmente, son la pasión, la angustia, la responsabilidad social, la certeza de vivir en un momento de cambio y el imperativo de afirmar, como nueva generación, su propia individualidad. Sin embargo, emergen varios matices políticos que permiten

ver este artículo como el equivalente estético de "Americanidad de España", publicado apenas dos meses antes.

El enfoque en las generaciones es la principal estrategia que Paz despliega en "Razón de ser". Define el papel transformador de la juventud, siguiendo a Ortega y Gasset en cuanto a su teoría de las generaciones. "Las épocas de juventud —dice— son revolucionarias" y a su generación le toca asumir esa "fatalidad" y juzgar a la generación anterior. La crítica recae principalmente sobre los Contemporáneos, reconociendo en ellos al grupo más influyente y representativo de la literatura y el arte en México. Los Contemporáneos se caracterizan, según Paz, por una combinación de rasgos contradictorios: un "irracionalismo rebelde" y el "rigor formal", "el amor a lo intrascendente" y el cosmopolitismo, el snobismo y la búsqueda de esencias. De su obra artística, resume, "crearon hermosos poemas, que raras veces habitó la poesía. Cuadros desiertos, novelas en las que transitaban nieblas puras, obras que terminan como nubes".⁷⁴ Los Contemporáneos carecen de interés para lo político, gravedad, angustia metafísica y trascendencia histórica. En consecuencia, Paz propone, como indica Stanton, un arte que sintetice todos estos elementos: "el rigor intelectual de la técnica con la angustia metafísica de la pasión, la inspiración y los elementos irracionales de la experiencia. Se acepta el rigor de la poesía pura, pero en alianza con la pasión y dirigido hacia una meta más metafísica que puramente técnica".⁷⁵ Aunque hay que agregar que esa meta también es política.

La dimensión política del proyecto de *Taller* aparece resumida en las siguientes palabras:

Tenemos que construir con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo. Y en esta aspiración nos acompañan los que saben que la juventud no vale nada cuando deja de ser una posibilidad, un acicate y un tránsito. Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio donde se asfixia una generación, sino el lugar donde se construye el mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte.⁷⁶

⁷⁴ O. Paz, "Razón de ser", en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 160.

⁷⁵ "La prehistoria estética de Octavio Paz", p. 38.

⁷⁶ O. Paz, "Razón de ser", en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 160.

Se define aquí un proyecto integral en el que confluyen lo artístico y lo histórico. Se trata de "construir un orden humano", "rescatar" al mexicano de ser una víctima de la sociedad, y "construir" su ser nacional-universal. Aunque los términos son generales, aparecen ciertas alusiones y conceptos que delatan también la consideración de un problema ideológico y político. Explica: "la 'tarea', llamémosle así a nuestro destino, hoy ligada a nuestra afición y vocación, es *profundizar* la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica".⁷⁷ Si Paz critica a los Contemporáneos por irresponsabilidad social e indiferencia política, su referencia a la revolución no puede reducirse a un cambio puramente estético. Pese a que Stanton ve una ambigüedad en el término y señala que no se puede precisar el significado, de hecho se trata de una revolución que incluye lo estético ("coherencia lírica"), lo humano (la angustia metafísica) y lo social (el esqueleto). La escritura de otros artículos casi paralelos apoya nuestra lectura. En "Americanidad de España" las referencias políticas son más claras, pues indica que hay que "dotar a nuestra patria de un esqueleto económico".

En un sentido político, se puede ver en el proyecto de Paz un programa complementario al que lleva a cabo el cardenismo, pues éste reclama en su retórica las mismas tareas para erradicar la injusticia y la incultura durante los mismos años. Pero el proyecto que Paz expone en *Taller*, a diferencia de su artículo "Americanidad de España", no revela su vinculación y apoyo con el cardenismo. Por medio de esta vaguedad y óptima ubicación de su responsabilidad social y actividad poética, queda definida su distancia (autonomía del arte) y modo de convivencia con los proyectos históricos del país. El dilema principal del joven Paz, sin embargo, continúa siendo el desarrollo de una poética adecuada para llevar a cabo la renovación iniciada por la generación anterior y "construir" lo mexicano.

Dos reseñas que Paz escribe sobre Villaurrutia y Neruda, en agosto y septiembre de 1938, muestran esa pugna por superar los términos de la poesía pura y la poesía social y producir una poética histórica. En la lectura que emprende de *Nostalgia de la muerte*, retoma el planteamiento sobre la mexicanidad que había expuesto un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 161. Las cursivas son de Octavio Paz.

año antes en "Noticia de la poesía mexicana contemporánea". El valor de Villaurrutia, según Paz, reside en que reanuda la búsqueda de "lo mexicano". Junto con López Velarde, Villaurrutia pertenece a la "tradición de los heterodoxos" (Cuesta la denomina cuatro años antes: "tradición de la herejía"). Paz continúa refutando a Cuesta sobre la existencia de una sola tradición clásica con la que el crítico de Contemporáneos rechaza la existencia de una literatura nacional, al indicar que los rasgos estilísticos con los que emerge cada escritor —romanticismo, simbolismo, vanguardismo— terminan por desvanecerse, una vez que se integran a la tradición en sí. Paz señala que el clasicismo mexicano es meramente una retórica, un formalismo que se supera cuando el mexicano expresa sus vivencias e intuiciones "con todo frenesí". El libro de Villaurrutia representa uno de esos momentos de excepción cuando el mexicano adquiere "la intensidad artística, humana, que hace viable lo universal".⁷⁸

Si el mexicano ha perdido su destino, que consistía en vivir para la muerte, Villaurrutia se sumerge en esa realidad reprimida por el proceso histórico para recobrar sus raíces. Aunque Paz trata de dar una dimensión histórica a la poesía metafísica de Villaurrutia, según se ha señalado, su enfoque obedece a una visión esencialista que además supone la existencia de un sujeto único nacional. De este modo, define una serie de características y estereotipos sobre el carácter del mexicano, tales como su vitalidad negativa, timidez, tristeza, mesura apasionada, contenida dignidad, decoro. Paz empieza a articular su mitología textual sobre el mexicano. De acuerdo con esta búsqueda de raíces, reivindica las distintas formas de acceder a la "mexicanidad" que ve en los poemas de Villaurrutia, como son el sueño y la vigilia. Dentro de la ambivalencia de Paz por desarrollar una síntesis entre la poesía pura y la social, la reivindicación es significativa. Parece sugerir que en la poesía de Villaurrutia se halla una vía para producir esa poética histórica. Por lo menos eso indica su enfoque. Un año después el ejemplo de Villaurrutia repercutirá en la poesía del joven Paz, en el poema "Noche de resurrecciones".

El ensayo "Pablo Neruda en el corazón" aparece un mes después. Es una lectura apasionada de la obra de Neruda. Paz aplica el mismo planteamiento esencialista que recién avanza en *Nostalgia de la muerte*. Divide la historia de la poesía en dos direcciones, según su relación con lo real o el mundo ya hecho. Identifica a la primera

⁷⁸ O. Paz, "Cultura de la muerte", en *Primeras letras 1931-1943*, p. 138.

con la ciencia, la poesía impersonal y aislada del tiempo. Los poetas de esta tendencia, explica, "crearon hermosas refrigeradoras, máquinas de lo eterno, destiladoras purísimas de lo invisible".⁷⁹ La otra tendencia se interesa por el mundo externo, la relación entre las cosas y las pasiones y angustias del hombre. Por medio de la experiencia, la paciencia, la inspiración, la angustia, los poetas de esta tendencia llegan a descubrir la esencia de las cosas y de la vida del hombre.

Paz sitúa el desarrollo de la poesía nerudiana, de la primera *Residencia en la tierra* a *España en el corazón*, en la segunda tendencia, la de tradición romántica y esencialista. Partiendo de este esquema explica la conciencia del mundo material que Neruda plasma en *Residencia en la tierra*:

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. No se trata, precisamente, de que haya "apresado" o "escuchado" la voz de las cosas (que eso no es escucharlas, sustituirlas por las voz humana, humanizarlas, en fin), ni que las cosas hablaran por su boca; él mismo se disolvió en el mundo y se fue deshaciendo lenta y tiernamente, fue renaciendo luego y hablando con arbóreas palabras, con salados ademanes.⁸⁰

El énfasis es obvio. Neruda no desarrolla sencillamente una conciencia material del mundo por medio de metáforas y de una relación dialéctica entre sujeto-objeto. Más bien se trata, en términos metafísicos, de una comunión del yo con el mundo material, de una metamorfosis entre el poeta y las cosas: el poeta se convierte en el mundo, en el alma de los objetos; es un Adán recobrado, inocente, antes del pecado. En la segunda etapa de la poesía nerudiana, afirma Paz, emerge la conciencia histórica del poeta, al darse cuenta de que no es el único que transforma la materia, sino también los trabajadores ("los humildes obreros de la tierra, los albañiles y los panaderos y los herreros") con sus manos. Paz abandona este problema y en seguida vuelca su enfoque hacia otro de gran interés personal, sobre cómo el poeta debe tratar lo social y lo histórico.

⁷⁹ "Pablo Neruda en el corazón", en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 144.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

El ensayo se convierte en una argumentación virulenta contra la poesía social. Al igual que en las "Vigilias", Paz subraya que el compromiso con el hombre debe ubicarse en las zonas más profundas de su ser y de la realidad. Indica que el poeta debe captar el mundo "desde adentro", partir de una experiencia necesariamente personal, poética y metafísica. Es la única forma de ser fiel a la experiencia plasmada en el poema. Éste debe llegar al pueblo ya purificado de cualquier ideología o demagogia, convertido en una verdad esencial y atemporal. La poesía, por ello, se convierte en la vía privilegiada para el conocimiento de la realidad, frente a otras vías que designa como apriorísticas y dogmáticas. Refiriéndose a los poemas de Neruda sobre España, dice: "Las metáforas, las ideas, al fin se corporizaron y se hicieron sangre y lucha." Y en seguida añade, "esto no es poesía política. No, y mil veces no. España no es una 'causa política': que se callen todos los políticos, que aquí, en el corazón nuestro, no hay más que el hombre, el hombre solo, el pueblo solo, en última y definitiva soledad".⁸¹ Mientras que, en otros artículos, España es el escenario donde se construye el hombre nuevo y el socialismo, y millones de hombres y mujeres luchan contra las fuerzas de la nada y la muerte, en este ensayo España se convierte en escenario de la pugna entre la poesía social y la poesía pura; en el sitio de la tragedia y la traición, de la revelación de la "hombría universal" y del hombre solo en lucha por la verdad eterna. Notando la virulencia del ensayo y la visión de España, José Mancisidor, director de la revista *Ruta*, donde se publica, con inusitada perplejidad se pregunta en el siguiente número de la revista: "¿Ha querido en realidad Pablo Neruda decir lo que Octavio Paz interpreta? ¿Dónde estaría el sentido poético de su obra? ¿Dónde la poesía si la niega el pesimismo?"⁸²

Además del repudio a la poesía social, el ensayo sobre Neruda manifiesta otro conflicto en el autor: la contradictoria y frágil coexistencia entre el activista político y el poeta. En "Pablo Neruda en el corazón" se articula una perspectiva diferente a la que vemos en "Americanidad de España", "El régimen de Vichy", "América, ¿es un continente?" e incluso de "Razón de ser", manifiesto poético de su generación. En este último, Paz enfatiza el carácter colectivo y de agrupación que exige el momento histórico: "Los agentes del es-

⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸² José Mancisidor, "Poesía y desesperación", *Ruta*, 1938, núm. 5, p. 46.

píritu de la época no son otros que los hombres; no el hombre aislado, sino el grupo unido por la fatalidad de la sangre y el tiempo".⁸³ En el ensayo sobre Neruda, en cambio, ve en el hombre solo el agente del cambio y la salvación. Se muestra indiferente a la política del frente popular y rechaza el papel del "grupo unido", de las organizaciones políticas. El ensayo sobre Neruda es significativo por otra razón: anuncia el enfoque poético que Paz privilegiará en los siguientes años. En particular después de que desaparece *Taller*, en enero de 1941, y de la ruptura con *El Popular* a finales de ese mismo año, dando fin a su experiencia como activista y escritor político. La visión de la poesía como una forma de revelar un mundo de esencias y de la historia como una lucha por recobrar al hombre primigenio pronto vuelve a surgir en la poesía y los ensayos del autor. Esta visión no se altera con el rumbo que van tomando los acontecimientos de la Guerra civil española, en particular con la salida de los primeros refugiados de España. Los indicios sobre la posible derrota republicana o, al menos, sobre la perspectiva de la prolongación y fragmentación de la lucha, justifican el repliegue del poeta sobre sí mismo y volver a reducir el espacio social de sus poemas. El último poema de su ciclo sobre España, "El barco" —titulado posteriormente "Los viejos"—, anuncia tal dirección en la poesía. Al describir el desarraigo de los hombres y mujeres que salen de España a bordo de barcos de carga y se dirigen hacia la incertidumbre del exilio, dice: "Van los hombres partidos por la guerra,/ empujados de sus tierras a otras,/ hombres que sólo llevan ya a la muerte su diminuta muerte."⁸⁴ Esa visión poética desemboca plenamente en "Noche de resurrecciones" (1939), donde domina la lucha solitaria y trascendental del poeta. El autor comienza a fijar la poética de las próximas décadas. Entre los años 1939 y 1943 hay un periodo turbulento en la formación del joven Paz, los cuales concluyen al romper con la actividad política y partidaria.

HACIA LA SOLEDAD, EL MITO Y LA DISIDENCIA

Entre 1939 y 1942, Paz publica varios poemas que revelan una ruptura con aquellos sobre España y *Entre la piedra y la flor*. En "Al sue-

⁸³ "Razón de ser", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 157.

⁸⁴ *Poemas (1935-1975)*, p. 102. Apareció por primera vez en *Hora de España*, 1938, núm. 23, pp. 43-45.

ño", "Noche de resurrecciones", "La poesía", "Al tacto", "Al polvo", "Día", desaparecen las referencias históricas, las circunstancias políticas y la dimensión épica. El hablante poético vuelve a sumergirse en el examen interior, por medio de las formas del sueño y la vigilia. Paz vuelve en estos poemas a los temas de *Ratz del hombre*: el amor, la mujer, la soledad, la poesía, la búsqueda del origen. El poeta aparece en ellos como un combatiente solitario, en perpetua vigilia contra un mundo dormido, sonámbulo, inconsciente, luchando por reencontrar su origen y recobrar una visión adánica de la realidad.

"Noche de resurrecciones", publicado en *Taller* en abril de 1940, muestra plenamente esa orientación poética. El poema es un viaje por el intrincado mundo de la noche, en el cual el poeta y la amada se enfrentan a la incesante dialéctica del nacer y morir. El poema consta de once cantos. Cada uno describe un momento de la vigilia y la lucha del hablante poético por fundir al hombre histórico con el hombre adánico. El poeta empieza señalando la necesidad del examen interior y el regreso a las fuentes del ser: "Vuelve los ojos hacia tu más cercana muerte,/ hacia el tiempo sin límites/ y la noche desértica,/ sin orillas ni fondo."⁸⁵ Describe la dramática lucha del poeta por recuperar la inocencia y el verdadero sentido de la vida, mediante la interrogación de varios elementos relacionados con la noche, como son el sueño y el encuentro con la amada. El poeta apela a un principio metafísico y un espacio trascendente, donde se disuelven las pugnas entre contrarios (noche-día, razón-sentidos, olvido-memoria, esencia-contingencia). En el canto X (pp. 111s.), indica:

allá, llevadme allá,
donde razón, sentidos,
alma, nombre, bautismo,
juventud inocente,
se juntan y disuelven para siempre.

Llevadme hacia mi origen...

Desatadme, llevadme
allá donde la misma muerte muere,

⁸⁵ Octavio Paz, *A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Ratz del hombre, Noche de resurrecciones*, México, Compañía Editora y Librera, 1942, p. 92. A menos que indique lo contrario, los siguientes poemas citados pertenecen a este libro; pondré entre paréntesis solamente el número de página.

donde todo es presencia,
más allá del olvido y la memoria;
en el seno del tiempo,
en donde todo permanezca
eternamente vivo y renaciendo.

El poema concluye, paralelamente, con el nacimiento del día y la resurrección del sujeto poético. El hablante reconquista su libertad y su capacidad mágica; se reconcilia con su origen y con el mundo material: "soy —dice— al mismo tiempo fruto y labio/ lo que permanece y lo que huye" (p. 114). El poeta, como un Adán resurrecto, vuelve a ser esencia y contingencia, totalidad y fragmento. Se restituye la armonía del universo.

El poema revela de modo paradigmático la vía de liberar momentáneamente al hombre de su penosa condición histórica para poder acceder, al igual que el poeta, al espacio de la inocencia y del renacimiento continuo del ser. Ofrece al lector la idea de una revolución permanente con base en principios esencialistas del hombre y de la historia. En otros poemas que escribe durante esa época, vuelve al motivo del viaje nocturno, como en "Al sueño" y "Al tacto". En ambos, el sujeto poético lucha por recobrar el ser y la inocencia por medio de los sentidos, el acto amoroso y el sueño. El mismo enfoque se revela en otros poemas, como "Jardín", "Marina", "Día", que complementan la visión de los poemas de la vigilia. El día, el jardín y el mar, aparecen también como espacios y momentos de la reconciliación del hombre con la naturaleza.

El autor recoge estos poemas en *A la orilla del mundo* (1942). Este libro se compone de un poema introductorio y cinco secciones, incluyendo la fecha de su escritura: "Primer día" (1935), "Bajo tu clara sombra" (1935-1938), "Raíz del hombre" (1935-1936), "Noche de resurrecciones" (1939) y "A la orilla del mundo" (1939-1941). Aunque se advierte en el libro el carácter de colección, pues recoge la poesía escrita entre 1935 y 1941, es significativo que los poemas sobre España y *Entre la piedra y la flor* queden excluidos. La ausencia de los poemas políticos afirma el rechazo del autor a este tipo de poesía dentro de su obra. Señala que su etapa como poeta social ha quedado superada. Otro signo de la ruptura y de la decisión por privilegiar una poesía utópica, fundamentada en una visión romántica y esencialista del hombre, puede verse en el artículo "El testimonio de los sentidos". Aquí Paz toma unas líneas de Rilke sobre la poesía, que aluden al ensimismamiento del poeta y al éxtasis que se logra

por medio de los sentidos, para explicar la visión de una poesía de comunión, abandono y conocimiento total.⁸⁶ Paz cita su propio poema "Noche de resurrecciones" (el canto X que hemos citado antes: "Allá, llevadme allá"), como ejemplo de ese tipo de poesía creada por Rilke.

A partir de esta colección, *A la orilla del mundo*, el poema inicial y el poema final adquieren un significado importante en la arquitectura de los libros de Paz. Esto se puede constatar en *Libertad bajo palabra*, *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, *La estación violenta*. Ambos poemas introducen la tentativa poética del autor y concluyen o señalan el camino para el siguiente libro. El poema final en *A la orilla del mundo* se titula "La poesía". Éste tiene la doble virtud de indicar el final de una etapa y el comienzo de otra, subrayando la continuidad en la poesía del autor. En el poema se describe el proceso de la creación poética desde el momento en que la poesía llega al creador ("silenciosa, secreta, armada"), se posesiona de él ("Ya sólo tú me habitas") y vuelve proféticos y adánicos sus ojos: "Golpean mi pecho tus fantasmas,/ despiertas mi tacto,/ hielas mi frente/ y haces proféticos mis ojos" (p. 151). Por medio de esta descripción romántica y metafísica del proceso poético, Paz traza las coordenadas fundamentales de su visión poética: el poeta, desde su soledad creadora, combate contra las sombras del presente histórico, oponiendo a ellas una visión adánica del hombre: la del hombre anterior a su caída. Esta visión de la inocencia en el contexto de la guerra, como indica Wilson, "se convierte en la metáfora de un estado fuera de la historia, la ideología y el lenguaje, que resuelve la culpa y la alienación, y sin embargo afirma la creencia en el potencial humano y el rol del poeta".⁸⁷ La función de éste queda circunscrita al revelamiento de ese hombre inocente y esencial.

La idea de la poesía como una revelación de la inocencia aparece articulada en "Poesía de soledad y poesía de comunión" (1943), ensayo fundamental con el que Paz culmina su primera época de escritor. El autor resume aquí los principios básicos de su poética durante los años cuarenta y que luego desarrollará en *El arco y la lira* (1956). Paz discute si la poesía es una actividad mágica o religiosa y, con la finalidad de complementar su visión del poeta solitario que lucha por recobrar al hombre primigenio, propone que la poesía es

⁸⁶ El artículo se encuentra en *Primeras Letras (1931-1943)*, pp. 253-255.

⁸⁷ Octavio Paz, p. 20. Traducción mía.

una actividad subversiva y disidente. El ensayo tiene un tono polémico y virulento. Critica varias tentativas poéticas que han fracasado y se han olvidado de recuperar al hombre primordial y fusionar la conciencia y la inocencia. Paz se refiere al "pobre balbuceo del inconsciente", "las tristes refrigeradoras de la palabra", "los vómitos sentimentales", "las arengas de los editoriales de periódico que se enmascaran con el rostro de la poesía", la "literatura de erotómanos que confunden sus manías o sus desdichas con el amor". Las alusiones al surrealismo, la poesía de Contemporáneos, la poesía política, la sentimental y la amorosa, son claras.⁸⁸

Efectivamente, en este ensayo Paz inicia su discusión señalando las limitaciones de la poesía dirigida y la poesía que carece de trascendencia espiritual. Indica que hay dos modos de conocer y aproximarse a la realidad, ya sea mediante una "actitud de dominación", sometiendo el mundo exterior al orden del lenguaje y de los conceptos, o mediante una actitud "desinteresada", parecida a la experiencia amorosa, que busca la "disolución del ser en el otro". Paz designa estas actitudes con la magia y la religión, viendo en la primera una prefiguración del progreso, la técnica y el instinto del poder, mientras que en la religión ve una postura de adoración y trascendencia. La poesía, según su planteamiento, no es magia ni religión pero, explica, "el espíritu que la expresa, los medios de que se vale y la raíz instintiva que la origina muy bien pueden ser mágicos o religiosos".⁸⁹ Paz ve en la magia un modo de expresión y en la religión un acto final de comunión: con la magia de las palabras el poeta puede llegar a un éxtasis místico. Señala que la religión y la poesía buscan la comunión y devolver al hombre su inocencia: las dos parten de la soledad, movidas por el deseo de una realidad sagrada, hacia la unidad con el otro. Sin embargo, existe una diferencia significativa entre ambas:

en tanto que la religión es conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social (económico o político) al convertir en Iglesia a la sociedad, la poesía, por el contrario, rompe ese lazo al sacramentar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía no es ortodoxa, siempre es disidente. No necesita de la teología, ni de la clerecía, porque no tiene misión, ni apostolado. No

⁸⁸ O. Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", en *Primeras letras (1931-1943)*, pp. 301-302.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 293.

quiere salvar al hombre, ni construir la ciudad de Dios. Es una conducta personal e irregular, que no pretende nada que no sea darnos el testimonio terrenal de una experiencia.⁹⁰

Postula que la poesía es subversiva porque se opone a la religión, a los dogmas que dan cohesión a la sociedad y, por tanto, a la burguesía que es igualmente conservadora y utilitaria. El poeta se convierte en una amenaza para el sistema capitalista, dado su interés en lo absoluto, la experiencia mística y la búsqueda de una edad inocente, actividades que no benefician a la sociedad. Ése ha sido el caso de los poetas románticos y malditos, héroes de la modernidad, como Novalis, Nerval, Shelley, Baudelaire, Rimbaud, Poe y Lautréamont.

La poética que postula Paz presenta dos problemas relacionados con la condición de soledad y la posibilidad de comunión. Por una parte, el carácter de transgresión social y rebeldía que ve en la poesía se fundamenta en un individualismo ultraliberal, con el que opone perpetuamente la idea de un individuo crítico frente a la masa enajenada. El poeta, ser de excepción, revela aquello que vive oculto para la mayoría de los hombres, confiando en el poder transformador de las palabras. El autor, como se observa, moviliza uno de los mitos centrales de la sociedad burguesa. La idea de la subversión individualista y del individuo aislado encaja dentro de su lógica e implícitamente glorifica el sistema que pretende negar. (Este rasgo quedará explícito en la crítica posterior de Paz al Estado totalitario, el fascismo, el estalinismo y los movimientos de liberación nacional, al concebirllos como instituciones religiosas y dogmáticas, sin respeto para el individuo y la pluralidad ideológica.)

Por otra parte, al discutir la posibilidad de comunión en la actualidad, postulado esencial de su planteamiento poético, señala: "Para que la experiencia de San Juan se realice otra vez, será menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual se reconcilien."⁹¹ Indica indirectamente que su proyecto de transformación social, la comunión del hombre con la naturaleza y con el otro, no se puede llevar a cabo en la sociedad actual. Tal comunión poética, como indica Stanton, "presupone una transformación revolucionaria y la instauración de una sociedad

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 294-295.

⁹¹ *Ibid.*, p. 298.

fundada en los valores de la poesía y el amor.”⁹² Paz propone una poética fundamentalmente utópica, mediante imágenes paradigmáticas que representan el deseo “regresivo” de los hombres por volver a un estado de inocencia y plenitud.

A pesar de esta limitación epistemológica, la soledad y la comunión, como espacios simbólicos dentro y fuera de la historia, se convierten en los polos dialécticos de su concepción poética. Este esquema también proporciona las premisas y justificaciones de su imagen de escritor solitario, al margen de la política. Varios acontecimientos históricos, como el final dramático de la Guerra civil en España a favor de las fuerzas fascistas, el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial con la invasión de Hitler a Polonia, y el pacto germano-soviético, reiteran la actitud y la visión de Paz sobre la soledad del hombre y el deseo de comunión. Esta idea de la soledad aparece en algunos escritos del autor y en las páginas de revistas que edita durante los años treinta. En el cruce entre vanguardia estética y vanguardia política que caracteriza a *Barandal*, junto con el imperativo de afirmar la trascendencia social del arte, coexiste la visión de la soledad en el mundo contemporáneo. Enrique Ramírez y Ramírez, en su artículo “La soledad en el mundo nuevo”, citando el caso de Mayakovsky, argumenta que por encima de las aspiraciones comunes, del movimiento humano unido y la dirección colectivista hacia la cual se dirigen las sociedades, predomina la soledad en la mayoría de los hombres. La soledad es la expresión de una tragedia interior. Más al fondo de las circunstancias históricas existe un problema eminentemente ontológico. La angustia existencial caracteriza de modo más recóndito al mundo contemporáneo: “Nuestro mundo es un mundo de soledad [...] Estamos solos. Nuestra voz no halla respuesta de ninguna de las voces que a millones nos cercan.”⁹³

En los primeros textos de las “Vigilias”, escritos en 1935, ya aparece configurada su visión sobre la soledad del hombre (el poeta solitario en un “planeta hostil”) y su incapacidad de transformar el mundo exterior. Aparece nuevamente en 1938, en el ensayo sobre Neruda, donde señala que toda pugna histórica que enfrentan los hombres se realiza en soledad, espacio privilegiado de la conciencia individual, como experiencia ontológica y metafísica (trascendental).

⁹² “La prehistoria estética de Octavio Paz”, p. 49.

⁹³ Enrique Ramírez y Ramírez, “La soledad en el mundo nuevo”, *Barandal*, 1931, núm. 3, p. 4.

En abril de 1941, Paz vuelve a exponer esta visión de la soledad en una encuesta en *Letras de México*. Pero ahora ofrece una explicación histórica:

La Revolución Mexicana [...] significó para México encontrarse, de pronto, consigo mismo. Mantener vivo este encuentro, el asombro de este encuentro, de este diálogo, debió ser el propósito de los hombres de 1910 y de sus sucesores. Pero no fue así. No fueron los únicos culpables los escritores, sino los revolucionarios, tan pronto corrompidos. Ellos hicieron hermético, insensible, al pueblo mexicano que, por primera vez en su historia, había despertado. *Ahora todos hemos vuelto a la soledad y el diálogo está roto, como están rotos y quebrados todos los hombres.*⁹⁴

La soledad del hombre, sugiere Paz, es consecuencia de la clausura de proyectos históricos universales y del fracaso del cambio revolucionario. El hombre y el mexicano entran en un periodo de reexaminación y confrontación de dilemas personales. Ahora coinciden y se acumulan varias perspectivas sobre la soledad: como resultado de la derrota del ideal socialista, como momento de búsqueda de comunión y emergencia de la conciencia crítica, y como fatalidad humana. Esta visión, histórica y esencialista a la vez, justifica la poética articulada en "Poesía de soledad y poesía de comunión".

Entre las publicaciones de *A la orilla del mundo* y "poesía de soledad y poesía de comunión", Paz escribe dos ensayos decisivos. Me refiero a dos ponencias sobre literatura y mito, que lee en Oaxaca, durante un ciclo de conferencias organizado por el Departamento de Bellas Artes, a finales de 1942. Siguiendo las premisas de *A la orilla del mundo*, explica su visión de la poesía y la función del mito y del papel que cumpliría éste en la literatura mexicana. En el primer ensayo, "Poesía y mitología: el mito", el propósito es mostrar en qué medida la poesía es creadora de mitos, y la función que cumplen éstos en la poesía contemporánea. Paz indica que el uso de los mitos es una característica común de la literatura occidental desde la Grecia antigua, ya que la mayoría de escritores —Homero, Esquilo, Garcilaso, Dante, Balzac— los han utilizado como motivos estéticos en metáforas, símbolos y temas. No le interesa enfocarse en la variación que emerge cuando un autor, digamos, del Renacimiento reela-

⁹⁴ "Respuesta a una encuesta de *Letras de México*", en *Primeras letras*, p. 260. Las cursivas son mías.

bora en un poema un mito de la Grecia homérica. Le interesa subrayar que la necesidad de los mitos ha existido de manera permanente en las diversas culturas y épocas: "ni la religión —señala—, ni la filosofía, ni la aventura han saciado nunca esta necesidad de satisfacer lo más antiguo e instintivo del hombre a través de la representación mítica".⁹⁵ Argumenta que en ciertos momentos históricos el mito vuelve a cumplir en la literatura una función propiamente "condensadora y trasmutadora de la realidad". Señala que en diversas épocas históricas el mito es subversivo. Se combate durante la Ilustración, puesto que entonces predominaban la razón y la utopía, e imperaba en la sociedad la actividad intelectual más que la artística. A partir del romanticismo y de la consolidación de las burguesías metropolitanas, sin embargo, surge de nuevo en la literatura la función "trasmutadora de la realidad", que caracteriza al mito. Coincide con el predominio de los artistas y de la imaginación libres: cuando el escritor deja de ser directamente útil a las burguesías emergentes, y surge en la poesía la noción del poema como una realidad autosuficiente.

La creación de mitos, libre de ortodoxias o ideologías, adquiere en la época moderna una función específica, que no se reduce a moralizar, enseñar, adoctrinar ni sorprender con la pura belleza, sino a "saciar nuestra sed de fábula". Para que los mitos transformen la realidad son necesarios la acción, el rito y la participación del pueblo: "los mitos modernos son, a pesar de todo, capaces de contagiar al lector, influir en su vida, responder a sus más secretas exigencias y, para bien o para mal, saciar su necesidad sagrada de acción y de pecado, de triunfo y de muerte, de purificación y de exaltación, de vida, en fin".⁹⁶

El mito, según Paz, es una representación ideal o alegórica en la que el hombre encuentra reflejados sus deseos y la solución simbólica a sus problemas y carencias. La función "trasmutadora de la realidad" que Paz confiere al mito se refiere esencialmente al *potencial* que cualquier obra literaria posee para influir y alterar la visión del mundo y la conciencia del lector. Tal potencial está muy lejos de significar la transformación de la realidad. El joven Paz ve este potencial poético como equivalente de la transformación del mundo.

⁹⁵ "Poesía y mitología: el mito", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 273.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 277.

En la segunda conferencia, "Poesía y mitología: novela y mito", también postula la creencia de que el mito es capaz de "modelar la realidad". Pero aquí el autor explica, primero, la conexión entre el mito y la literatura, y en seguida entre el mito y la historia mexicana. Paz establece una significativa diferencia sobre la creación de mitos en las literaturas francesa y mexicana, con el fin de refutar el realismo social y la idea del escritor "comprometido" que asume esta orientación estética. Señala que en la novela francesa los mitos emergen *orgánicamente* de la sociedad que el novelista recrea, por ello el realismo literario es más adecuado para representar críticamente los mitos de la sociedad francesa. Paz concibe los mitos como la pluralidad de deseos, justificaciones y valores de las diferentes clases sociales que componen la nación francesa. Concibe los mitos básicamente como *ideologías*. En México, en cambio, existe una pobreza de mitos (ideologías) en comparación con la Francia de la Restauración, debido al atraso social, falta de cohesión económica y cultural del país y de una estructura burguesa consolidada. Por tanto, no se trata de reflejar críticamente a la sociedad mexicana, según la perspectiva del escritor, por medio del realismo balzaciano, sino que se trata de elaborar mitos capaces de inventar y *modelar* al mexicano y la realidad premoderna del país. En el caso de la literatura mexicana, propone que se elabore una visión mítica de México, en el sentido de configurar ésta una "historia ejemplar" que se trata de imitar. Este "modelo ideal", como bien señala Mircea Eliade, acarrea en su representación alegórica la abolición de la historia.⁹⁷ Paz ve en el mito la abolición de los conflictos, las ideologías y el estado de pobreza de México.

Efectivamente, Paz ve en la *Comedia humana* de Balzac el ejemplo moderno de la mitología burguesa. La obra de Balzac, indica, es la *Ilíada* y *Odissea* de nuestra era, pues en ella se encuentran "todos los conflictos visibles y secretos de la Francia romántica y sórdida: la lucha por el dinero y la nobleza; las conspiraciones por la libertad o la tiranía; el combate por el poder y por el sexo, 'el crimen y el castigo' y la redención, cuando no la justificación, de la sociedad burguesa".⁹⁸ Según el procedimiento eurocéntrico de su análisis, no encuentra correspondencia a estos mitos sociales en el México de

⁹⁷ *Tratado de historia de las religiones*, 6ª ed., México, Era, 1986, p. 385.

⁹⁸ "Poesía y mitología: novela y mito", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 285.

los años cuarenta, caracterizado por la coexistencia de varios tiempos históricos, la diversidad racial, la falta de integración entre ciudad e interior y varios otros residuos coloniales. Ante tal carencia de mitos, Paz ve en el *Ulises criollo* de José Vasconcelos, no tanto la obra que expresa globalmente a México ni al personaje que finalmente encarna el destino de la nación, sino la *condición del escritor mexicano* y la coyuntura para la creación mítica del México moderno. Ulises, personaje mítico y proyección biográfica de Vasconcelos, es el *desterrado* que regresa al país en busca de su identidad y origen (Vasconcelos crece en un pueblo de la frontera con Estados Unidos). Esta condición de búsqueda de las raíces, de poca o nula familiaridad con la realidad nacional, que exige al escritor observarla con más detenimiento e inocencia, como si fuera la primera vez, es la que debe definir —según Paz— a los escritores y poetas de México.

A diferencia de Vasconcelos, que condensa los conflictos sociales, culturales y políticos del país en *Ulises criollo* y cuyas memorias se convierten en un alegato contra el caudillismo en México, para Paz se trata —imponiendo un carácter pasivo a la condición de desterrado y redefiniendo el papel del escritor— de inventar míticamente el origen y la nación mexicanos. Dice:

Ésta es a mi juicio, la única posible dirección, arriesgada y audaz de toda tentativa teatral y novelística en México: no tanto la imitación de una realidad informe y deshecha, cuanto la invención, la creación, mejor dicho, de esa realidad. La fidelidad a la consigna de Rimbaud: "la poesía no pondrá ritmo a la acción: se le adelantará".⁹⁹

No es otra la tarea simbólica y trascendental a que se acomete Paz en *A la orilla del mundo* y en su poesía posterior, para "modelar" la *realidad informe* de México: la poesía yendo siempre más allá de la realidad social, hacia la búsqueda del "hombre inocente", fuera de la historia y de sus constantes pugnas y oscilaciones. El poeta se dedica a asumir la consigna utópica de Rimbaud: no poner ritmo a la acción (la realidad), sino al mito de un reino de plenitud y una edad de oro, donde "los contrarios —indica Paz— se reconcilian y la vida y la muerte pactan en unos labios que se funden".¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid.*, p. 290.

¹⁰⁰ "Poesía de soledad y poesía de comunión", en *Primeras letras (1931-1943)*, p. 296.

Paz quizá encontró en Rimbaud el modelo poético de su actividad utópica. Sin embargo, me parece ver en Góngora, a quien identifica en 1931 como un poeta puro, la figura que mejor explica la condición del escritor y de su actividad poética durante los años cuarenta. En Góngora, como bien ha indicado John Beverly, se impone primordialmente la imagen del poeta naufragante y *desterrado* que ha perdido contacto con su sociedad y “añora encontrar una patria nueva”.¹⁰¹ En esa patria nueva que elabora en las *Soledades* domina la nostalgia utópica por una sociedad primitiva, donde los labradores sólo viven de lo que cultivan en su sencilla economía agrícola. Y no hay relaciones de dinero, ni de poder (los mecenazgos). Góngora escribe en el aislamiento su visión alegórica: se retira durante casi diez años de las intrigas de la corte madrileña para escribir el *Polifemo* y las dos *Soledades*. Estos dos poemas, formal y temáticamente, parecen reflejar “un desengaño de la corte y del destino político de España, y a la vez un deseo de construir algo que pueda contraponer a la realidad política que ha llegado a ser opresiva”.¹⁰² Su destino como desterrado se interrumpe, no obstante, al regresar a Madrid para buscar seguridad económica y facilidades en la corte, con el fin de proseguir su labor artística.

Para Paz, igualmente, el poeta es el desterrado que vuelve metafóricamente a su patria en busca de su identidad y origen. En su retorno va revelando realidades más profundas y perdurables con el fin de modelar a su nación “informe” y “deshecha”. Sus poemas, como hemos visto en *A la orilla del mundo*, muestran esa tentativa por oponer a la realidad presente la visión de un pasado edénico, donde el hombre puede ver realizados sus deseos más íntimos y descubrir su potencial creador. Al igual que Góngora, Paz vive personalmente el destierro voluntario: se va del país, a principios de 1944, con el fin de salir del “enredo moral, político y estético” que lo asfixiaba en la ciudad de México. El exilio se alargará por nueve años. A diferencia de Góngora, que por nueve años vive desterrado en el campo andaluz, al año y medio de salir de México el destierro de Paz será sustentado primero por la beca Guggenheim y luego por medio del servicio diplomático mexicano. El autor se convierte en un empleado de la embajada mexicana en París. La soledad del poeta mexicano es, por ello, diferente a la de Góngora. Así también la elaboración simbólica de *Libertad bajo palabra*, comparada con las *Soledades*.

¹⁰¹ Véase el prólogo de John Beverly a su edición de *Las Soledades* de Góngora, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 9-61.

¹⁰² *Ibid.*, p. 23.

LOS AÑOS DEL LABERINTO Y LAS LIBERTADES (HISTORIA Y MITO)

Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba.

“Libertad bajo palabra”

La poesía contemporánea se mueve entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición. “Cambiar al hombre”, así, quiere decir renunciar a serlo: hundirse para siempre en la inocencia animal o liberarse del peso de la historia.

El arco y la lira

La dicotomía anterior se expresa en la oposición entre Historia y Mito, o Historia y Poesía. El tiempo del mito, como el de la fiesta religiosa, o el de los cuentos infantiles, no tiene fechas: “Hubo una vez [...]”, “En la época en que los animales hablaban [...]”, “En el principio [...]”. Y en ese Principio —que no es el año tal ni el día tal— contiene todos los principios y nos introduce en el tiempo vivo, en donde de veras todo principia todos los instantes. Por virtud del rito, que realiza y reproduce el relato mítico, de la poesía y del cuento de hadas, el hombre accede a un mundo en donde los contrarios se funden [...] Cada poema que leemos es una recreación, quiero decir: ceremonia ritual, una Fiesta.

El laberinto de la soledad

VIAJES, DIPLOMACIA Y OBRAS FUNDAMENTALES

El segundo periodo de la escritura de Octavio Paz transcurre entre los años 1944 y 1960. Durante este lapso, de dieciséis años, la poesía y los ensayos del autor presentan un problema común y más o me-

nos coherente: el deseo de ampliar y decantar una visión mítico-utópica de la literatura, el arte y la historia. Como señalamos en el primer capítulo, representa la etapa de la consolidación del autor en una figura de autoridad, como resultado de la publicación de varios libros esenciales, las estrategias de poder que despliega en sus ensayos, y su papel de crítico y portavoz del arte nuevo en México. El año de 1944 marca significativamente el recomienzo —ya sin ambigüedades políticas— de su labor literaria. El autor postula la autonomía del escritor respecto a la actividad política y rechaza rotundamente la poesía social. Sin embargo, afirma que el poeta debe luchar por transformar la realidad con las armas propias de la poesía desde su soledad creadora.

El recorte que hacemos, en el año 1960, a este segundo periodo de su escritura responde a varias razones. Aunque Paz publica unos años antes *El arco y la lira* (1956), donde resume su teoría poética, la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) marca significativamente el fin de toda una etapa de su escritura. Este libro recoge la mayor parte de su poesía escrita hasta 1957 y concluye con el extenso poema "Piedra de sol", que representa en su simbolismo, resumen de experiencias y estructura espiral, el fin de un ciclo y el comienzo de otro. Asimismo, a partir de *Salamandra* (1962) se revela en la poesía de Paz una apertura a nuevas nociones sobre el espacio poético, el signo lingüístico, la imagen del poeta, y del poema como una entidad visual y en constante movimiento. Estos rasgos se manifiestan especialmente en *Blanco* (1967) y *Ladera este* (1969). Representan la influencia y el diálogo que establece con el estructuralismo francés y la poesía de Mallarmé.

Durante este periodo, el autor publica en total seis libros de poesía y tres de ensayos. Sin embargo, es fundamentalmente en tres obras —*El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960)—, donde despliega de modo decisivo su visión poética e histórica. Por otra parte, la extensa labor literaria de Paz durante gran parte de estos dieciséis años, se lleva a cabo paralelamente a la actividad diplomática del escritor. Paz continúa la tradición del escritor mexicano de ingresar al servicio diplomático, iniciada por los escritores modernistas y modelada magistralmente por Alfonso Reyes desde los primeros años de la revolución. Alfonso Reyes, como se sabe, ingresa a la diplomacia durante la etapa armada de la revolución, a fin de salir de México y poder dedicarse a escribir ensayos de literatura —y llegado el caso también ensayos políticos—, sin importar quiénes fueran los caudi-

llos del momento, si Victoriano Huerta o Plutarco Elías Calles. En el caso de Octavio Paz, la actividad diplomática le proporciona una estancia fuera de su país, seguridad económica y un itinerario bastante significativo por las metrópolis de Occidente y Oriente durante los años de la posguerra. El segundo periodo de su escritura, en este sentido, se caracteriza por tres aspectos determinantes en la vida personal y pública del autor: los viajes, la diplomacia y la escritura de obras fundamentales.

El carácter de continuidad y decantación de la poética de Paz durante este periodo exige una estrategia diferente en nuestro análisis. En el capítulo anterior seguimos un acercamiento minucioso de su obra y trayectoria como escritor. Era necesario mostrar en detalle la ambigüedad del autor frente a dos poéticas opuestas, las opciones que iba planteando, y la tensión entre el poeta y el activista político. Ahora importa concentrarnos en las obras fundamentales, su papel como crítico y ensayista, y el modo en que sus planteamientos aluden a los proyectos históricos de México.

Aunque Paz sale brevemente de México, en 1937, para asistir al Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en España, su primera verdadera y larga ausencia de México empezará en 1944 y se prolongará durante nueve años, hasta 1953. El viaje de Paz a España, como sabemos, tenía un carácter eminentemente político. Se trataba de participar en la consolidación de un frente común para la defensa de la República española. En 1944, la salida de México sería de una índole más personal. Dos causas principales parecen explicarlo. Una de ellas es de carácter económico. El autor, aparte de no ganar suficiente dinero para mantenerse, carecía de tiempo para dedicarse a la poesía: "trabajaba muchas horas —diría en una conferencia años después— para ganar muy poco: clases y artículos y más artículos".¹ La otra causa era de tipo existencial y político. Paz necesitaba salir del "enredo moral, político y estético" que lo asfixiaba en México al iniciarse la década de los años cuarenta.² El artículo que escribe en agosto de 1943, unos meses antes de su salida, en respuesta a las declaraciones de Pablo Neruda, revela la atmósfera cultural mexicana que agobiaba al autor sobre las exigencias por unir literatura y política. Neruda había comentado unas semanas an-

¹ Margarita García Flores, "Es preferible escribir a reventar", p. 8. Reseña de la primera conferencia de Paz en el Colegio Nacional, dentro de la serie "Cuarenta años de escribir poesía".

² *Loc. cit.*

tes que en la poesía mexicana existía “una absoluta desorientación y una falta de moral civil”. La respuesta de Paz es contundente:

El señor Pablo Neruda, cónsul y poeta de Chile, es también un destacado político, un crítico literario y un generoso patrón de ciertos lacayos que se llaman “sus amigos”. Tan dispares actividades nublan su visión y tuercen sus juicios: su literatura está contaminada por la política, su política por la literatura y su crítica es con frecuencia mera complicidad amistosa. Y, así, muchas veces no se sabe si habla el funcionario o el poeta, el amigo o el político.³

El artículo representa la explosión final de un pleito entre Paz y Neruda, que comienza desde 1941, durante la preparación de la antología de poesía, *Laurel*. Neruda se niega a participar en el proyecto, como indica Enrico Mario Santí, debido a su “enemistad” con José Bergamín y su “antipatía” hacia Villaurrutia, quienes colaboraban con Paz en la antología.⁴ La crítica virulenta de Paz a Neruda se fundamenta en el reclamo de autonomía del escritor respecto a la actividad política, y en la noción de una literatura pura, no contaminada por intereses mundanos y arbitrarios. Paz sostiene que el poeta debe mantener separada su identidad como artista y como representante de gobierno y no desvalorizar a la poesía por “favorecer amistades”. En la crítica a Neruda puede advertirse la intensidad de su repudio a los conflictos políticos y estéticos que caracterizaban el ambiente cultural mexicano de esos años. Las razones de su salida de México indican, en cierta medida, las cuestiones y la dirección que tomará su actividad literaria durante este periodo.

El itinerario de Octavio Paz comienza, como dijimos, a principios de 1944. Sale de México rumbo a Berkeley en un viaje facilitado por la beca Guggenheim, que se le otorga para escribir —según informa Antonio Acevedo Escobedo— sobre el tema de “América y su expresión poética”. Paz nunca escribe tal proyecto. Había estado escribiendo ensayos por casi tres años, muchos de ellos por encargo u obligación, incluyendo una columna diaria en el periódico *Novedades* durante ocho meses. Más que ninguna otra cosa, lo que interesaba al autor en ese preciso momento era volver a la poesía. Llegando a Berkeley, en efecto, escribe varios poemas que luego aparecen

³ “Respuesta a un cónsul”, *Letras de México*, 7 (1943), p. 5.

⁴ E. M. Santí, “Introducción” a *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 44.

en *Libertad bajo palabra* (1949), en la sección "Puerta condenada", tales como "El muro", "Adiós a la casa", "Seven P.M.", "Cuarto de hotel" y "Elegía interrumpida".

Una vez terminada la beca, Paz viaja a Nueva York. Trabaja allí por casi un año haciendo el doblaje de películas, en la radio y dando clases de español durante el verano, en Middlebury College en Vermont. Posteriormente, en diciembre de 1945, viaja a París para asumir funciones en la embajada mexicana. Ingresa en el servicio diplomático gracias al poeta José Gorostiza y a su amistad con el doctor Francisco Castillo Nájera, viejo amigo de su padre y secretario de Relaciones Exteriores. Paz permanece en París hasta 1951 y por los siguientes tres años pasará breves estancias en Nueva Delhi, Tokio y Ginebra como funcionario diplomático. El escritor vuelve a México en 1953 y durante seis años realiza una intensa labor cultural y literaria en la ciudad de México. Escribe *El arco y la lira*, publica una colección de ensayos escritos entre 1938 y 1956, *Las peras del olmo* (1957), y también tres libros de poesía: *Semillas para un himno* (1954), *Piedra de sol* (1957) y *La estación violenta* (1958). En 1959 Paz sale de México rumbo a París, nuevamente como funcionario del servicio diplomático mexicano.

Como se puede apreciar en este rápido recuento, un factor importante que contribuye a que éste sea un periodo bastante decisivo y prolífico en la obra y pensamiento de Octavio Paz, es su itinerario por las metrópolis. Durante los viajes acumula experiencias significativas, conoce a escritores que dejarán una marca profunda en su concepto de la modernidad, la poesía y en sus propios poemas, y emerge su imagen de escritor representativo de México, como consecuencia de su actividad literaria en París.

Su viaje a Estados Unidos, por ejemplo (tras una breve estancia en Los Ángeles, durante la cual se desata una campaña antimexicana en la prensa a la que sigue la represión contra jóvenes chicanos), le llevará a iniciar su reflexión sobre el ser, la cultura y la historia mexicanos que desemboca —años más tarde— en *El laberinto de la soledad*. En Estados Unidos, Paz conoce a los poetas Robert Frost y Jorge Guillén; entra en contacto con la tradición moderna angloamericana: Pound, Eliot, Williams, Stevens, Cummings. Estos poetas serán discutidos posteriormente en *El arco y la lira*, en relación con el desarrollo de la poesía moderna. Asimismo, redescubre la obra de José Juan Tablada, a raíz de la muerte del poeta en Nueva York, en agosto de 1945. Paz pronuncia en esa ciudad el discurso de homena-

je a Tablada, el 3 de septiembre de 1945.⁵ En París emprende su revalorización de la vanguardia poética, en particular, del grupo de los Contemporáneos y el surrealismo. El autor entabla amistad con varios surrealistas, principalmente con Breton y Peret, y colabora en sus publicaciones. En la capital francesa lleva a cabo una actividad cultural constante y escribe varios ensayos que luego recoge en *Las peras del olmo*. La UNESCO le encarga preparar una antología de poesía mexicana moderna, escribe un ensayo para la primera exposición del pintor Tamayo en París, presenta la película de Luis Buñuel, *Los olvidados*, en el festival de cine de Cannes, y escribe el prólogo para la edición francesa de *Cuauhtémoc*, libro del biógrafo mexicano Héctor Pérez Martínez.⁶

A pesar de su estímulo y apertura a otras poéticas y experiencias culturales, éstas no alteran la visión de la poesía y la historia que Paz esquematiza antes de su salida de México. La teoría poética que desarrolla en *El arco y la lira* (1956), libro fundamental del segundo periodo, no difiere esencialmente de la ya expuesta en sus dos ensayos, "Mitología y poesía", de 1942, ni de "Poesía de soledad y poesía de comunión". Sin embargo, amplía y profundiza los argumentos de su poética. Efectivamente, mantiene la concepción neorromántica que anteriormente se fundamentaba en el mito del eterno retorno, la noción de un lenguaje original, algunas ideas centrales del romanticismo alemán (Hölderlin, Novalis, Schlegel) y el simbolismo francés (Rimbaud, Nerval). Pero incluye ahora postulados del surrealismo (Breton), y nociones más elaboradas sobre la experiencia de lo sagrado, la mentalidad prelógica y el pensamiento oriental, por medio de los escritos de Rodolfo Otto, Lévy-Bruhl y Arthur Waley, respectivamente. Asimismo, en su crítica histórica se lleva a cabo un remplazo de consideraciones sociales por modelos arquetípicos, como sucede con el concepto de la fiesta (momento de la revelación del ser inocente), que viene a remplazar la huelga, los mítines y toda labor colectiva asociada con la política. Emerge una comprensión intuitiva sobre el poder de los signos en la cultura.

La continuidad de su visión poética se puede corroborar en dos casos específicos. El primero se refiere a *El arco y la lira*. Este ensayo configura el desarrollo y la maduración de otro anterior, "Poesía

⁵ Paz recoge este discurso en *Las peras del olmo* (1957), con el título de "Estela de José Juan Tablada", pp. 76-85.

⁶ Para un recuento detallado de la actividad de Paz durante estos años, véase la introducción de Enrico Mario Santí a *Libertad bajo palabra*, pp. 11-68.

de soledad y poesía de comunión", que el autor había escrito en ocasión del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, en 1942. El propio autor indica tal continuidad en su advertencia a *El arco y la lira*. La misma concepción mítica y utópica de la poesía se argumenta en ambos textos, incluyendo la diferencia fundamental que establece el autor entre la experiencia poética y la religiosa, con la cual postula el carácter disidente de la poesía. Según indica Paz en ambos ensayos, la poesía es una actividad esencialmente trascendental y subversiva, asociada a la experiencia mística y erótica. Configura un constante movimiento dialéctico entre la soledad (alienación, conciencia crítica) y la comunión (renacimiento del hombre), revelando la inocencia perdida del hombre y su reintegración momentánea a un mundo de plenitud. El poema constituye el lugar privilegiado de la superación de contrarios y de la comunión del hombre con su origen: "La experiencia poética [...] no nos enseña ni nos dice nada sobre la libertad: es la libertad misma desplegándose para alcanzar algo y así realizar, por un instante, al hombre."⁷ La poesía ofrece la solución simbólica a los conflictos históricos y existenciales de los hombres.

El segundo caso se refiere a la revisión que Paz elabora del proyecto poético de *Taller*, quince años después. Paz indica que para su generación la actividad poética y la actividad revolucionaria "se confundían y eran lo mismo". Señala que esas consignas de su juventud, "cambiar al hombre" y "cambiar la sociedad", en 1954, seguían todavía siendo válidas.⁸ Establece una conexión explícita con el surrealismo, ubicando su poética dentro del contexto europeo de la modernidad. El autor continúa afirmando la "vocación revolucionaria" de la poesía y su compromiso por el cambio social desde una perspectiva utópica, basada en los poderes mágicos de las palabras. Indica que el cambio verdadero, la transformación del hombre y la sociedad, sólo puede llevarse a cabo en la poesía:

Cualquiera que sea nuestro juicio sobre esta idea, es evidente que la fusión —o mejor: la reunión— de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más

⁷ *El arco y la lira*, México, p. 189.

⁸ "Poesía mexicana moderna", en *Las peras del olmo*, p. 77.

allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente.⁹

No hay un cambio en la concepción de Paz sobre la transformación social. Tampoco en la relación epistemológica entre representación artística e historia; sigue enfocándola como una relación mítica y simbólica, manteniendo la oposición entre poesía e historia. Asimismo postula que el individuo solitario (como el poeta), influye y transforma la realidad social con sus ideas y palabras. Concibe la cultura meramente como un producto de intelectuales y artistas, una élite de hombres excepcionales dedicados a definir y salvaguardar a la nación de las prácticas culturales de las masas.

ENTRAR EN EL LABERINTO

Ya indicamos antes que en los artículos de *Las peras del olmo*, Paz moviliza varias estrategias con el fin de defender y promover la visión de su poesía, prestigiar su escritura por medio de su proyección en otros escritores, reconstruir su trayectoria poética, e insertar su obra dentro de la tradición crítica de la modernidad europea. Ahora nos interesa subrayar brevemente sus planteamientos, la formulación que emprende de la tradición moderna, y el papel que desempeñan sus artículos en hegemonizar una noción nueva del arte y la literatura en el México de los años cuarenta y cincuenta.

Paz trata varias cuestiones estéticas y políticas en los artículos de *Las peras del olmo*. Reformula el realismo (apelando a una realidad que "ya no es visible con los ojos"), busca conexiones y coincidencias con proyectos poéticos dentro de las metrópolis, que a su manera también rechazan la literatura mimética y abogan por una literatura que explore otras zonas de la realidad. Vincula el proyecto poético de *Taller* (1938-1941) con el del surrealismo. Sin la distancia ideológica y política que mantiene en los años treinta, revalora la obra poética de los Contemporáneos, con el propósito de mostrar que la "universalidad" de su obra, en el caso de Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia, también posee acento y rasgos nacionales.

De manera recurrente, en los artículos de *Las peras del olmo* Paz se aproxima a las obras artísticas buscando signos de universalidad.

⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

dad, realidades arquétípicas y zonas de la realidad menos visiblemente sociales e históricas. El autor parte de la perspectiva de que el arte es esencialmente una aventura espiritual y que todo artista verdadero busca siempre sustraerse de la tiranía de la historia. Paz continúa la labor de los Contemporáneos, de ampliar la noción de "realidad" que entonces imperaba en México e insertar la literatura mexicana dentro de la tradición moderna europea, con el fin de reclamar la existencia de una sola temporalidad histórica y cultural. José Gorostiza, en un ensayo de 1937, alude a este propósito por redefinir la "realidad": "el mundo poético —dice— se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo [...] en todo lo que hace en fin hombre a un hombre".¹⁰ Paz reconoce la labor de Contemporáneos en varios artículos de *Las peras del olmo*. En "Poesía mexicana moderna", donde critica la antología de Castro Leal, señala: "gracias a los poetas de Contemporáneos penetra en nuestra poesía el mundo de los sueños, las misteriosas correspondencias de Baudelaire, las analogías de Nerval, la inmensa libertad de espíritu de Blake".¹¹

El artículo "Tamayo en la pintura mexicana" (1950) indica plenamente esa tarea del autor por revelar una realidad más profunda y compleja. Asimismo muestra el papel clave de Paz por imponer una nueva visión del arte en México. Señala sobre la pintura de Tamayo:

Hay otro realismo, más humilde y eficaz, que no pretende dedicarse a la inútil y onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad y que tampoco se cree dueño del secreto de la marcha de la historia y del mundo. Este realismo sufre la realidad atroz de nuestra época y lucha por transformarla y vencerla con las armas propias del arte. No predica: revela. Buena parte de la pintura de Tamayo pertenece a este realismo humilde, que se contenta con darnos su visión del mundo.¹²

El artículo revela la limitación de Paz en cuanto a conceptualizar el nuevo realismo. No halla cómo definir el nuevo arte. Pese a que el autor reemplaza el realismo —visto únicamente como una estética referencial y edificante— por un modelo místico, sólo acierta a

¹⁰ "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, México, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 178.

¹¹ "Poesía mexicana moderna", en *Las peras del olmo*, p. 72.

¹² "Tamayo en la pintura mexicana", en *Las peras del olmo*, p. 261.

definirlo con una serie de adjetivos: es, dice, “humilde”, “eficaz”, “fiel” y “abarcador”.

El enfoque del autor a la pintura de Tamayo representa la transposición de su concepción poética a las artes plásticas: el cuadro, como el poema, es el espacio de la reconciliación del hombre con su origen; ahí emerge un mundo sagrado, los elementos —las sandías, las mujeres, las guitarras— se transforman en una pluralidad de símbolos y se establece un universo de correspondencias. Según este enfoque, la pintura de Tamayo no pretende revelar un país “hostil y trágico”, términos con los que el autor alude al mundo de la revolución y las pugnas sociales e ideológicas. Al contrario, Tamayo revela el país mítico de las civilizaciones precortesianas: “la tierra del colibrí”, de los mantos de plumas, de las piñatas y de las “máscaras de turquesa”. Según explica Paz, el arte de Tamayo representa “una respuesta directa e instintiva a la presión de la historia”. Tamayo rechaza la pintura social y con ello “niega que el hombre sea un instrumento en las manos de un absoluto cualquiera: Dios, la Iglesia, el Partido o el Estado”.¹³ El pintor mexicano se sustrae de la historia y con su realismo “más eficaz” descubre la inocencia del mexicano.

El punto de partida de su enfoque sobre la pintura de Tamayo es significativo: parte de un contexto histórico específico para arribar al contexto universal de la modernidad europea. Se trata de un procedimiento discursivo típico de Paz, ya advertido por otros autores.¹⁴ Paz señala que todo el arte contemporáneo de México es producto de la revolución: “La Revolución Mexicana [...] fue una revelación de nuestro ser nacional, [pero] no logró darnos una visión del mundo, ni enlazar su descubrimiento a una tradición universal”.¹⁵ La revolución se caracteriza por la ausencia de una filosofía auténtica, por ello los pintores muralistas buscan suplir la carencia con el marxismo y proporcionar una respuesta universal. Esta perspectiva, sin embargo, resulta artificial y no tiene una relación orgánica con la realidad me-

¹³ *Ibid.*, p. 259.

¹⁴ Al respecto, García Canclini señala: “En ocasiones, [Paz] menciona movimientos sociales, cambios tecnológicos, las peripecias materiales del capitalismo y el socialismo, pero nunca examina sistemáticamente uno solo de esos procesos; sus referencias a la estructura socioeconómica son señales escenográficas que en seguida desatiende para ir a lo que en serio le preocupa: los movimientos artísticos, literarios y sobre todo los creadores individuales, sus reacciones ante las ‘amenazas’ de la técnica y de las burocracias estatales” en *Culturas híbridas*, p. 97.

¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

xicana. El marxismo resulta una actitud meramente intelectual, otra máscara que los pintores buscan imponer a la realidad mexicana y al mexicano. En este contexto emergen otros pintores (tales como Tamayo, Lazo, Orozco Romero, María Izquierdo) que rompen con el muralismo. Por medio de "respuestas individuales" buscan una nueva universalidad plástica sin recurrir a la ideología, ni convertirse en artistas oficiales del Estado. La pintura deja los muros públicos y la épica colectiva de la revolución, y vuelve a la pintura de caballete y las galerías. Esta transformación se reduce, según indica Paz, a un simple cambio de retórica.

Paz enfoca la comparación entre los muralistas y la nueva pintura mexicana representada por Tamayo únicamente en términos del realismo y marxismo. No emprende una discusión sobre el proyecto estético de los pintores muralistas, analizando la conexión formal que establecen algunos de ellos, simultáneamente, con la tradición pictórica indígena y el cubismo y el expresionismo. Su planteamiento se reduce a mostrar el rechazo del realismo social de los muralistas que emprende Tamayo, con el que logra descubrir nuevos territorios de la cultura y la conciencia mexicanas. Paz limita la estética del muralismo al realismo. Por eso no discute el problema de las vanguardias que va implícito en la estética de los muralistas. Tal limitación discursiva le impide considerar la existencia de una vanguardia endógena, o lo que Alfredo Bosi denomina la "vanguardia entronizada". Esto es, el proyecto estético vanguardista que "encuentra en su propio habitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención".¹⁶

El artículo de Paz, sin embargo, representa todo un elaborado programa y agenda del arte nuevo en México. Su dimensión e importancia pueden entenderse mejor si se tiene en cuenta que es la presentación de la primera exposición de Tamayo en París. Para Paz se trata esencialmente de un proyecto de modernización, de un importante relevo estético en la historia mexicana: es el momento de producir un arte moderno (universal), un artista moderno (alejado del Estado) y símbolos modernos (la búsqueda de comunión del mexicano con su origen). La modernidad artística, a diferencia del arte nacionalista, mecánico y dirigido, ofrece una "perpetua novedad del

¹⁶ Alfredo Bosi, "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en Jorge Schawartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, p. 21.

mundo". Entiende que la modernización de la sociedad mexicana, sobre todo económica, debe ir acompañada de la modernización cultural. El Estado y los artistas oficiales, indica, revelan una incapacidad deleznable y fines exclusivamente políticos en la ordenación del campo cultural y la producción de símbolos nacionales. Pese a que critica a otras epistemologías por proponer absolutos (Dios, la Iglesia, el Partido, el Estado), Paz no se autocritica por proponer él también otros absolutos (la individualidad burguesa, la búsqueda del origen, la autonomía de los campos culturales). Supone que el nuevo arte representa un desarrollo "natural" (libre de ideología), pues es la expresión fiel del espíritu del hombre contemporáneo.

El citado artículo subraya simultáneamente la ruptura con el arte social y socializante de los muralistas y su relevo por un nuevo grupo de pintores mexicanos que vienen decisivamente a insertar a la nación en el mundo moderno, a "suprimir el atraso histórico".¹⁷ Paz sugiere que la modernización estética crea la cultura moderna. Sin embargo, como indica Brunner, "el 'modernismo' [...] no pasa de ser una expresión nueva —de doctrinas, estéticas, condiciones de trabajo— en el seno de una cultura ilustrada que continúa ella misma limitada, por su contexto de operación, a las tradiciones y comunicaciones de una sola clase".¹⁸ De este modo, el circuito de la modernidad estética permanece limitada a una minoría, negando incluso la existencia de otra modernidad cultural (y popular) producida por cambios socioeconómicos y el mercado internacional.

Perry Anderson indica que la modernidad estética emerge en países sin una modernización consolidada, a medias y contradictoria (Alemania, Italia, Francia, Rusia, Holanda). El "modernismo" cultural no expresa ni es un producto de la modernización social y económica. Constituye una fuerza cultural "triangulada" por tres coordenadas específicas, que aluden a la existencia de diferentes temporalidades históricas en una misma formación nacional. El academicismo en las artes visuales, dominado por la aristocracia y las clases terratenientes dislocadas económicamente, pero que aún imponían el tono político y cultural en cada país hasta antes de la Primera Guerra Mundial; la emergencia de nuevas tecnologías o invenciones en estas sociedades, relacionadas con la segunda revolución industrial (teléfonos, radios, automóviles, aeroplanos), en un momento en que to-

¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸ José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 51.

davía domina la industria manufacturera; y la “proximidad imaginaria de la revolución social”. La revolución burguesa no había sido acabada, persistían formas aristocráticas e imperiales, y el movimiento obrero no había sido controlado.¹⁹ Por ello, el modernismo, según García Canclini, representa “el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global”.²⁰

Paz ve la modernidad como producto de una minoría de individuos (intelectuales, escritores y artistas), dedicados a la ordenación de símbolos y producción de significados. Es un modelo cultural vertical y jerárquico, que opera con base en una distinción clave entre alta cultura y cultura popular. De ahí que su gran preocupación, respecto a la sociedad mexicana, como se advierte en sus ensayos, es la de separar a la minoría pensante del Estado, a fin de cumplir su “normalidad histórica”, como en las sociedades europeas. Paz estima que en las metrópolis los intelectuales y artistas viven separados de los centros de poder, y ejercen efectivamente su crítica desde el margen. En este entorno, Paz, un intelectual inserto en los aparatos del gobierno mexicano desde 1945, proporciona al Estado un modelo para la creación de la modernidad estética, buscando la autonomía del campo artístico y un arte universalista. Por ello, al no ver alternativas al modelo capitalista en México ni agentes sociales de cambio histórico, deja al Estado y a los intelectuales (como sucede en *El laberinto de la soledad*) el papel de agente de la transformación social, económica y política. A Paz, y a los nuevos pintores que promueve, les toca llevar a cabo la modernización estética. Ese nuevo papel se propone claramente en *El laberinto de la soledad*, en el capítulo sobre la “inteligencia” mexicana. A la crítica que hace a los intelectuales que contribuyen decisivamente a la reconstrucción del país después de la revolución por ser “doctrinarios”, como Lombardo Tolentino y Narciso Bassols, o por no elaborar una auténtica filosofía mexicana, como José Vasconcelos, propone una nueva figura (el intelectual como conciencia crítica) más acorde con el “desarrollismo” y la imagen dominante de intelectuales en las metrópolis.

El discurso de su propuesta mítica y utópica del arte tiende a eliminar las diferentes temporalidades históricas que caracterizan a la

¹⁹ Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 317-338.

²⁰ *Culturas híbridas*, p. 71.

nación mexicana. En las primeras páginas de *El laberinto de la soledad* advierte: “[e]n nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros, como los otomíes, desplazados por sucesivas invasiones, al margen de ella”.²¹ Sin embargo, en seguida abandona el problema de la heterogeneidad cultural, tan decisiva en la formación social mexicana para entender nuestra modernidad periférica, y postula la existencia de un sujeto único nacional. Mediante este sujeto transhistórico y mero arquetipo de la mexicanidad, Paz borra cualquier diferencia histórica creando una “comunidad imaginaria”, que él puede fácilmente modelar por medio del discurso. Ubicado supuestamente fuera del poder y de las instituciones del Estado, impulsa desde allí la modernización del país y ofrece una alternativa al arte político. Paz postula su imagen de escritor universal y crítico, alejado del poder y las burocracias, pese a que por casi dos décadas es funcionario del gobierno mexicano. Oscila entre dos imágenes: la de escritor universal y crítico que aspira ser, según el modelo de los escritores de la modernidad (algunos tan incompatibles como Baudelaire y Mallarmé, Rimbaud y Nerval, Breton y Apollinaire), y la del escritor nacional preocupado por la carencia de modernización en su país subdesarrollado. Inteligentemente encuentra en el mito, el arquetipo y algunos postulados utópicos de la vanguardia el modo de moverse entre las dos imágenes y surgir como un nuevo caudillo cultural en México, irónicamente haciendo él la crítica de esta figura.

El artículo sobre *Los olvidados* de Buñuel, recogido en *Las peras del olmo*, también muestra el rechazo al realismo y la reducción de la obra artística a una mera dimensión arquetípica. Al presentar la película de Buñuel en el festival de Cannes, Paz dice: “*Los olvidados* es algo más que un film realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tiene su parte.”²² Estos elementos que advierte agudamente y dan testimonio psicológico de la realidad social de los personajes, son interpretados a partir del mito de la orfandad y soledad que según el autor caracterizan al mexicano. En su argumento aparecen los dos ejes de análisis que constituyen el mecanismo hermenéutico típico de sus ensayos: subraya la universalidad temática de la obra enjuiciada y luego distingue en el plano de la representación y de los símbolos su acento nacional. Dice de los personajes: “esos niños son mexicanos pero

²¹ *El laberinto de la soledad*, p. 11.

²² “El poeta Buñuel”, en *Las peras del olmo*, p. 231.

podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad [...] son los olvidados, los habitantes de esas *wasted lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados".²³ En seguida señala que lo estrictamente mexicano encarna en las imágenes arquetípicas de Coatlicue y el sacrificio, esto es, en "la desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte", y "la búsqueda de la madre".²⁴

Paz supone la existencia de un inconsciente colectivo que perdura en los individuos a través de los siglos y las generaciones. El inconsciente del mexicano tiene su origen histórico en la conquista y la colonia, sin embargo, estima que una vez que desaparecen las causas históricas (la colonia) y persisten sus efectos en la mentalidad de los mexicanos, es posible considerar estas actitudes mentales independientemente del proceso histórico, como complejos psíquicos autónomos. Paz considera la historia mexicana en un ámbito puramente mítico y arquetípico, como un mero escenario donde el "ser" experimenta una serie de traumas y situaciones, sin una verdadera interacción con las circunstancias históricas actuales. En el presente histórico el mexicano lucha con símbolos y con deseos metafísicos, busca superar el trauma de su origen y su identidad dividida. Por esos años, como aludimos, Paz articula esa visión del mexicano en *El laberinto de la soledad*. Al compararlo con los negros en Estados Unidos, dice: "Siervos, criados o razas víctimas de un poder extraño cualquiera (los negros norteamericanos, por ejemplo), entablan un combate con una realidad concreta. Nosotros, en cambio, luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos."²⁵ Por ello, Paz explica que la mexicanidad de los personajes de *Los olvidados* se encuentra en sus sentimientos de soledad, violencia, orfandad y búsqueda de la madre.

En el planteamiento de Paz se postula una afirmación y negación de la historia: negación del proceso histórico, de las determinaciones y contradicciones sociales, psíquicas, filosóficas, políticas que viven los hombres y las mujeres en el México de finales de los años cuarenta; afirmación de la historia en su dimensión arquetípica existencial (soledad del ser, orfandad, fascinación por la muerte, búsqueda de comunión). El discurso crítico de Paz, circunscrito únicamente a las elaboraciones míticas sobre el mexicano, elimina la crítica radical que Buñuel articula sobre la modernidad mexicana

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 234.

²⁵ *El laberinto de la soledad*, p. 66.

(permeada brutalmente por el pasado porfirista) y el Estado represivo que emerge con la revolución. La visión de Buñuel sobre la historia y la vida urbana de la ciudad de México queda desligada de otras visiones sobre la modernidad mexicana y la utopía desarrollista de las que se nutre y contra las que dialoga el cineasta español en *Los olvidados*.

En su análisis de la película, Jean Franco indica que hay una cualidad arquetípica de los personajes de *Los olvidados*, pero asimismo señala que la película "nunca nos deja olvidar que se describe una situación histórica específica".²⁶ Esa situación específica, explica, refiere a un Estado paternalista que se ha consolidado contradictoriamente, sin eliminar modos de vida premodernos, y muestra una incapacidad para resolver las exigencias arcaicas de Eros y Tanatos. En el nuevo Estado no hay lugar para el deseo, los instintos y el juego. El espacio de la ciudad moderna se ve signado por la impersonalidad y la presencia constante de la policía. En los márgenes de la ciudad los hombres, mujeres y niños sobreviven a la pobreza y la presencia maligna y destructiva de El Jaibo, quien se escapa del reformatorio y vuelve a buscar a su delator. Los olvidados, jóvenes adolescentes en su mayoría huérfanos, buscan en las mujeres aquello que no encuentran en la sociedad moderna: la madre y el objeto del deseo: "El Estado no puede funcionar sin mujeres, y éstas no cumplen sencillamente una función reproductiva, sino que también representan la 'maternidad' y el deseo que el Estado no puede proporcionar."²⁷

Con la muerte final de El Jaibo por la policía se aniquila a los elementos nocivos de la sociedad. La función represiva del Estado emerge como el signo clave de la modernidad mexicana. La imagen final del Ciego (personaje que constantemente recuerda los tiempos de Porfirio Díaz, la ausencia de criminalidad en esa época, y el papel de la mujer como madre o prostituta) y la imagen de la policía restituyendo el orden en la periferia, aluden a la continuidad del Estado oligárquico en el Estado moderno. Paz, como hemos visto, sólo atiende a la dimensión arquetípica. El problema del Estado y las instituciones modernas, el papel ambivalente de las mujeres en la modernidad y la crítica radical contra el sistema que emerge con la Revolución, permanecen fuera de su análisis.

²⁶ *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. de Mercedes Córdoba, México, FCE-El Colegio de México, 1994, p. 196.

²⁷ *Ibid.*, p. 201.

Los dos artículos que hemos analizado reflejan la labor de Paz en París, como portavoz del arte nuevo de México. Desde la segunda mitad de los años cuarenta, ningún otro intelectual mexicano asume tan eficazmente este papel de intermediario y autoridad cultural como Octavio Paz. Ya dijimos que en París, entre otras actividades, se le pide una antología de poesía mexicana, la presentación de exposiciones de pintura y arte mexicanos, y artículos y prólogos para libros sobre México. Este papel de Paz se lleva a cabo en una coyuntura específica, favorecida por su designación como funcionario diplomático en varias capitales de Europa. Su empleo en la embajada mexicana en París facilita su actividad literaria. A su vez, proporciona un escenario intelectual adecuado para su participación y contacto con la cultura de la metrópoli. La crisis del capitalismo europeo posterior a la guerra y el cuestionamiento de su modelo de civilización, permiten que un escritor de la periferia tenga cierta recepción y resonancia en el ambiente cultural de París. Particularmente si ese escritor continúa postulando una perspectiva semejante a sus modelos culturales y poéticos. El escritor de la periferia ofrece al lector metropolitano un espejo, una imagen viva y complaciente de su universalidad.

En el caso de Paz esa vertiente conceptual la facilita el surrealismo, concebido como una rebelión del espíritu característica de la modernidad, y su propia visión poética derivada del romanticismo. Asimismo, en la esfera crítica Paz postula una visión poética similar a la que desarrollan en los años treinta dos críticos de la escuela de Ginebra, Albert Bégin y Marcel Raymond. Este último contribuye a la canonización del surrealismo, enfocándolo como la expresión más reciente del romanticismo y la poesía "maldita". En su libro sobre el romanticismo alemán y francés, *L'âme romantique et le rêve* (1939), Béguin postula que cualquier época del pensamiento humano se define de modo profundo por las relaciones entre el sueño y la vigilia, entre la vida consciente y la inconsciente. En el sueño y la poesía —señala— se encuentran residuos de mitos antiquísimos que, por medio de imágenes y ritmos, consiguen liberar al individuo, de manera que éste puede iniciar una nueva relación con la realidad cotidiana. Para Bégin, como para Paz, la poesía es revelación, comunión, búsqueda de una edad de oro arquetípica del hombre, unión del yo con el universo, rescate del instante trascendental.²⁸ En *De Baudelaire au Surréalisme* (1933), varios años antes que Bégin, Marcel

²⁸ *El alma romántica y el sueño.*

Raymond postula una visión de la poesía semejante a la que luego elabora Paz. Partiendo del romanticismo, Raymond indica que la poesía es una respuesta crítica a la concepción racional y material del mundo que surge con la Ilustración. La razón instrumental separa al hombre del universo. El poeta crea entonces un sistema de correspondencias con el fin de recobrar su antigua unidad. La poesía es una "operación vital" que viene a sustituir a la experiencia religiosa, compensando a los individuos de su deseo de absoluto. Por ello, la poesía se asocia al impulso irracional y místico.²⁹

A finales de los cuarenta, el pensamiento mítico-histórico de Paz se fundamenta ampliamente en el análisis sobre lo sagrado y la religión del sociólogo y crítico literario francés Roger Caillois. En *L'home et le sacré* (1939), Caillois establece una dicotomía entre lo sagrado y lo profano, indicando que el primero representa al mundo sin reglas, la abolición del tiempo cronológico y la recuperación del hombre integral. Lo sagrado, por tanto, es una fuerza poderosa y peligrosa en la vida del hombre. Éste se caracteriza por el eterno deseo de un retorno a lo sagrado. La esfera de lo profano, por el contrario, se establece precisamente para controlar el orden de la naturaleza y la sociedad mediante tabúes y una serie de ritos sociales de prohibición. Caillois postula que el hombre accede a un mundo sagrado y a un estado instantáneo de inocencia por medio de la fiesta. La búsqueda de lo sagrado y la fiesta se convierten en actos de transgresión.³⁰ Paz retoma el concepto de la fiesta en *El laberinto de la soledad*, en el capítulo "Todos santos, días de muertos", y lo convierte en el arquetipo de la transformación colectiva y la revolución. Asimismo la fiesta, como ruptura de la sucesión temporal, es análoga al poema. La idea de un eterno retorno a lo sagrado configura el eje interpretativo de *El laberinto*. Se trata de un retorno al momento de división y alienación del ser del mexicano (nacimiento, la conquista, etc.), si bien ese retorno se facilita por la modernidad estética. El enfoque de Caillois fundamenta la idea de Paz sobre el proceso poético y el carácter subversivo de la poesía.

La coyuntura histórica en la que Paz emerge en París como una autoridad del arte en México, resulta óptima. La situación en México no es diferente. Durante el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952) se lleva a cabo la reformulación del desarrollo econó-

²⁹ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE, 1983.

³⁰ Roger Caillois, *Man and the Sacred*, Illinois, Free Press, 1959. Traducción de Meyer Barash.

mico, mediante el proyecto de la sustitución de importaciones como vía para industrializar el país, crear niveles óptimos de empleo e ingreso, y transformar gradualmente a la sociedad mexicana. Este proyecto, conocido como el desarrollismo, requería de transformar las instituciones sociales del país y proporcionar un nuevo enfoque a la cultura y al papel del individuo. Estos cambios hacían más propicio el ambiente cultural mexicano para una propuesta antinacionalista y antirrealista del arte, que Paz veía surgir en varias áreas de la cultura y que había venido señalando en sus artículos desde el comienzo de los cuarenta. (Esta labor de Paz, por ejemplo, se advierte en los artículos que escribe sobre Pedro Coronel y Juan Soriano, recogidos en *Las peras del olmo*.) A partir del régimen de Ávila Camacho (1940-1946), cuando logra consolidarse políticamente el bloque dirigente, la burguesía mexicana ya no encuentra necesario identificarse con el humanismo social y socializante, reivindicador y mítico, propiciado por la revolución. Se hace necesario sustituirlo por otro humanismo enfocado en la utopía modernizadora, en el individuo y en las clases medias, sujetos "naturales" e indispensables de la modernidad.

Octavio Paz desarrolla esta nueva visión en *El laberinto de la soledad* con su interpretación arquetípica de la historia y cultura mexicanas. Jason Wilson indica que este libro se puede leer en varios ámbitos. El crítico escoge leerlo "como la autobiografía velada del poeta reflexionando, con nostalgia y exasperación, sobre su experiencia nacional desde París".³¹ Wilson concibe el libro, básicamente, como el producto de un poeta expresando la angustia de los hombres, la falta de sentido en la vida contemporánea, y los valores poéticos como única fuente de salvación. Es el producto de un poeta más que de un intelectual orgánico usando estrategias poéticas en sus argumentaciones. Aquí nos interesa subrayar los postulados principales y su conexión con el referente histórico mexicano al que alude el libro.

Una serie de formulaciones, símbolos, mitos y conceptos se tejen en este texto para explicar el ser del mexicano y su existencia en el laberinto de la historia. Entre los más significativos (algunos ya aludidos) se encuentran: el deseo por regresar a un estado de inocencia, la revelación de la otredad por medio de la fiesta y el amor, el mito del hombre nuevo surgiendo espontáneamente en situaciones

³¹ Octavio Paz, p. 50. Traducción mía.

históricas (durante la Guerra civil española), la historia concebida como un escenario y una máscara, el arquetipo de la revolución y del zapatismo como una vuelta a las raíces ancestrales, el intelectual como una conciencia solitaria y crítica, la creencia en el fin de la hegemonía europea y en la existencia de una sola temporalidad histórica para todos los hombres. Frente a los mitos desgastados del nacionalismo cultural, ya sin una base política que los sostenga, Paz elabora otros mitos sobre la identidad del mexicano por medio de la fusión ideal y contradictoria de lo mexicano y lo universal.

Para el autor toda la existencia humana se explica por la dialéctica entre la soledad y la comunión. El hombre como especie vive constantemente en un estado de aislamiento espiritual y pérdida de contacto con la verdadera vida. Busca la comunión y el acceso a una edad de oro mítica, por medio de dos formas de trascendencia: el amor (proceso individual) y la fiesta (proceso colectivo):

Por obra del Mito y de la Fiesta —secular o religiosa— el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así, el Mito —disfrazado, oculto, escondido— reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre las puertas de la comunión.³²

A su vez, el ciclo vital del hombre es análogo al de las naciones. México, después de la Revolución, es como un adolescente que se interroga sobre su propia singularidad. El adolescente está próximo a la creación, al salto a la orilla sagrada. El adulto resuelve su soledad por medio de tareas creativas. La muerte es la experiencia final de la soledad, completa el círculo o la unión de contrarios, vida-muerte.³³ Paz postula dos procesos de la experiencia humana de los que emerge su idea de la transformación social: el del hombre atrapado en la historia y en el tiempo lineal y profano, víctima de las burocracias, el trabajo alienado y la costumbre; y el del hombre que rompe con la sucesión, las circunstancias históricas y accede momentáneamente a lo sagrado. Paz estima que este último, el proceso mítico, transforma y subvierte la historia. Por ello subraya la importancia del adolescente y del adulto. Representan las etapas de la reflexión y la creación, esto es, de la búsqueda de

³² *El laberinto de la soledad*, p. 190.

³³ J. Bernard, *Mexico as Theme, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, pp. 13-23. Bernard analiza este libro de Paz en el primer capítulo.

identidad y la plasmación de la universalidad mexicana. Momento crucial del nacimiento de la modernidad. Representa el momento de la entrada del mexicano al "banquete de la civilización", como exigía Alfonso Reyes casi dos décadas antes.

Paz elabora en *El laberinto de la soledad* varias formulaciones históricas clave. A mi modo de ver, éstas *complementan* en el plano discursivo y simbólico el nuevo modelo de desarrollo económico en México. El autor contribuye a resolver dos contradicciones centrales en la sociedad mexicana, heredadas del nacionalismo revolucionario de las décadas anteriores. Siguiendo la reflexión de Samuel Ramos sobre el carácter del mexicano, Paz sustituye la problemática histórica y las pugnas de clases en las que se debatía el país y permeaban la discusión de los problemas nacionales —véanse las polémicas difusas entre Antonio Caso y Lombardo Toledano—, por una problemática ontológica sobre la búsqueda de la identidad del mexicano. Este nuevo enfoque resulta una estrategia discursiva fundamental en la cultura mexicana. Roger Bartra indica al respecto que la escritura sobre el ser del mexicano que se genera en México en los cuarenta y cincuenta constituye un discurso de dominación de la intelectualidad mexicana sobre el resto de la población. Representa una manera de reducir la heterogeneidad cultural de la nación y crear mitos cohesionadores. El mito del carácter nacional, señala, "es un conjunto articulado de estereotipos contruidos a partir de imágenes que la clase dominante se ha forjado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano".³⁴ Aún antes que Bartra, Rosario Castellanos señala críticamente el *modus operandi* del discurso de la "mexicanidad" y su relación con el arte:

El mecanismo es muy simple: aserción de un hecho, explicación de ese hecho gracias a los mitos prehispánicos, a la historia colonial, a los turbulentos años del principio de nuestra época independiente, a la paz porfiriana y a la gesta revolucionaria. Y, por último, señalamiento de lo que ese hecho tiene de estético, mérito que no es deleznable para nuestra sensibilidad.³⁵

³⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 18.

³⁵ "La tristeza del mexicano", en *El uso de la palabra*, México, Ediciones de Excelsior, 1974, pp. 175-176. Apareció originalmente en el diario mexicano *Excelsior*, el 30 de enero de 1971.

Y usando el sarcasmo como un procedimiento deconstructivo, a fin de mostrar la falacia sobre la peculiaridad del mexicano que se busca imponer, Castellanos añade:

Vamos a poner un ejemplo: el mexicano es triste. ¿Por qué es triste? Porque Tezcatlipoca puso de vuelta y media a Quetzalcóatl; porque el indio escuchó el "sollozar de sus mitologías"; porque La Malinche traicionó a su raza; porque Cortés lloró bajo el árbol de la noche que en su nombre lleva ya su característica; porque la Conquista se hizo con lujo de fuerza y crueldad y no como se hacen todas las otras conquistas que es a base de convencimiento.³⁶

En el caso de Paz, ese discurso de dominación opera —como sugiere Castellanos— mediante una desideologización y desmaterialización de la vida y la historia mexicanos. Analiza la historia mexicana a partir del mito del eterno retorno. Postula que la "Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre".³⁷ Las diversas etapas de la historia mexicana, como son la Colonia, la Independencia y la Reforma, representan tan sólo *máscaras* con que el mexicano ha ido ocultando su verdadero rostro. En esta larga búsqueda de identidad, el mexicano entra a vivir, a finales de los años cuarenta, una etapa de reflexión sobre su orfandad, soledad y futuro porvenir con la modernización del país.

La otra formulación no es menos crucial. Paz postula en *El laberinto de la soledad* el advenimiento de un nuevo orden mundial, caracterizado por el fin del dominio europeo, la igualdad entre las naciones y la existencia de una sola temporalidad histórica. La formulación, ampliamente desarrollada en los capítulos finales del libro, se sintetiza cabalmente en la siguiente frase: "somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres".³⁸ El enfoque de Paz constituye una manera de justificar el proyecto "desarrollista" de la época, encubriendo la contradicción entre imperio y neocolonia que emerge de dicho proyecto y la desnacionalización económica. Esta contradicción era el principal factor por medio del cual Lázaro Cárdenas había emprendido su política de masas y el proceso de nacionalización. Paz propone que los problemas nacionales, en el fondo, ya no son distintos de los de cualquier otra nación. Esti-

³⁶ *Ibid.*, p. 176.

³⁷ *El laberinto de la soledad*, p. 134.

³⁸ *Ibid.*, p. 174.

ma que se vive en una condición de orfandad mundial, debido a la carencia de modelos universales de civilización. Se produce una descentralización de las culturas metropolitanas: "hoy el centro, el núcleo de la sociedad mundial, se ha disgregado y todos nos hemos convertido en seres periféricos, hasta los europeos y norteamericanos. Todos estamos al margen porque ya no hay centro".³⁹

Según Paz, Europa occidental deja de ser el principal proveedor de ideas y modelos universales de civilización, a partir de la Segunda Guerra Mundial. Con base en esta coyuntura internacional, México, como otros países del Tercer mundo, debe salir de la marginalidad histórica y contribuir a la cultura universal. Paz apela por una "tercera" vía de democracia y desarrollo nacional, rechazando los proyectos socialistas como alternativa posible. Pero al no encontrar bases históricas para su "tercera vía", deja la cuestión del desarrollo mexicano a la burguesía mexicana y las democracias metropolitanas.⁴⁰ No es difícil ver, como aquí sugiero, una correspondencia profunda entre la afirmación de "contemporaneidad" de los hombres y el proceso económico que se lleva a cabo en México durante los cincuenta y sesenta, conocido como el "milagro mexicano".

En los años cuarenta y cincuenta, Paz emerge como una figura intelectual importante y protagónica al desplazar y desprestigiar el arte social y nacionalista en México. Fija las nuevas orientaciones en el arte. Y siguiendo la labor de los Contemporáneos, configura una tradición literaria eurocéntrica. En la batalla contra el nacionalismo cultural, como señala Monsiváis, se dispone de un contexto bastante favorable: "el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folklore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio".⁴¹ En este contexto, el papel de Octavio Paz como portavoz del arte nuevo y productor de mitos universales, revela otra virtud en la incipiente "modernidad" mexicana: ofrece a estos nuevos lectores de la clase media mexicana, la posibilidad de identificarse con un conocimiento cultural más vasto, un

³⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁰ Paz termina aceptando la dependencia económica del capital extranjero como vía de desarrollo industrial en México, ya que no se opone verdaderamente a ésta, a pesar de que señala su peligro. Véase, particularmente, el capítulo VII, "Nuestros días", de *El laberinto de la soledad*.

⁴¹ "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia General de México*, p. 415.

estilo literario elegante, esquemas novedosos y simplistas sobre la mexicanidad —libre de pugnas ideológicas—, y un individualismo hedonista propio de una sociedad consumista. Ofrece a los nuevos lectores la posibilidad de sentirse “contemporáneos de todos los hombres”, en una sociedad capitalista de segunda o tercera clase.

Las ideas históricas y poéticas de Paz complementan, en el plano del discurso y del arte, el proceso de modernización social y económico conocido como el desarrollismo. Importa señalar, no obstante, varios otros aspectos que contribuyen a convertir a Paz en la figura de autoridad cultural que reemplaza a José Vasconcelos y a Alfonso Reyes a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como ya hemos aludido, su protagonismo emerge en varios espacios geográficos y abarca diversas áreas estratégicas de la cultura, la literatura y el arte. En conjunto, Paz se apropia de la vanguardia, específicamente del surrealismo, apareciendo como su único heredero en México, logra, asimismo, superar las pugnas entre nacionalismo y universalismo de los años treinta con su discurso sobre el ser del mexicano, propone una nueva función del intelectual y una agenda comprensiva para la producción del arte y la literatura. En efecto, la indiferencia que los escritores de Contemporáneos manifiestan hacia los movimientos de vanguardia proporciona al poeta un espacio adecuado para monopolizar sus postulados poéticos y apropiarse de algunos de ellos. Paz señala constantemente esta limitación de los Contemporáneos en varios artículos de *Las peras del olmo*. Comparte con ellos la idea fundamental sobre la autonomía de la esfera estética y la concepción del arte como una aventura de los sentidos y las formas estéticas, pero marca su diferencia con ellos por su total abandono —con excepción de Cuesta— de los problemas sociales, y carecer de los elementos visionarios en su poesía. Paz prolonga y supera las ideas y actitudes de los Contemporáneos. Los ensayos de *Las peras del olmo*, donde se encarga de fijar nítidamente sus diferencias con estos escritores, postulan al autor como una figura de ruptura en la poesía y el ensayo. El desprestigio del arte social y socializante durante los años cuarenta y cincuenta crea un escenario adecuado para su propuesta universalista. Paz también se da cuenta de la necesidad de reformular la función del intelectual en México, para recuperar su “esencia” interrumpida durante la revolución. Argumenta que el intelectual como “consejero, secreto o público, del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder”,⁴² así como la del

⁴² *Ibid.*, p. 151.

constructor de instituciones y colaborador del régimen, ha llegado a ser inoperante en el México de finales de los cuarenta. Ahora debe surgir la noción de un intelectual como "conciencia crítica de su pueblo", encargado además de buscar una forma que lo exprese. Esta serie de coyunturas, estrategias discursivas de poder, reelaboraciones, reubicación del intelectual en un margen que no deja de ser centro, y comprensión de movimientos históricos y estéticos, convierten a Paz en una figura de autoridad, en un caudillo cultural de la modernidad mexicana.

HISTORIA DE "LIBERTAD BAJO PALABRA"

Libertad bajo palabra es un libro fundamental en la obra poética de Octavio Paz. Contiene la mayoría de los poemas escritos entre 1935 y 1957, es decir, los poemas de formación y madurez, incluyendo algunos de los más antologados, como "Himno entre ruinas", "La vida sencilla", "El cántaro roto", "Piedra de sol" y el poema que da título al libro. Sin embargo, *Libertad bajo palabra* también es un libro que va creciendo al cambiar en cada una de sus ediciones, particularmente entre la segunda (1960) y la cuarta (1979). La primera edición aparece en 1949. Consta de setenta y cuatro poemas, divididos en seis secciones que comprenden la poesía escrita entre 1931 y 1948, excluyendo los poemas políticos. Esta primera edición es un proyecto poético sencillo, donde el poeta reúne una selección de sus poemas publicados e inéditos, en un título común, como en *A la orilla del mundo* (1942). La exclusión de los poemas políticos, no obstante, indica que Paz no concebía el libro de 1949 como una obra representativa de su poesía.

En la segunda edición (1960) el libro crece considerablemente. Paz incluye en él tres poemarios escritos durante los años cuarenta y cincuenta: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. La nueva edición contiene doscientos ocho poemas, incluyendo varios de los poemas políticos; consta ahora de cinco secciones en lugar de seis, y según indica el nuevo subtítulo, *Obra poética (1935-1958)*, queda limitada a la poesía del autor escrita durante estos años.⁴³ En esta edición hay un salto cualitativo en la concepción

⁴³ El autor, no obstante, incluye en la colección varios poemas anteriores a 1935, tales como "Nocturno" (1932), "Insomnio" (1933), "Otoño" (1933) y "Espejo" (1934).

del libro: es, ahora, un proyecto más ambicioso, inspirado —como indica el autor— en los grandes libros de la poesía moderna, como *Les fleurs du mal* de Baudelaire, los *Cantos* de Pound, y *Cántico* de Jorge Guillén. De ahí que ponga especial cuidado en su arquitectura, incluya poemas políficos y corrija otros. Esta segunda edición comprenderá en adelante el proyecto poético básico del libro, aunque seguirán los ajustes y las revisiones.

En la tercera edición (1968), el libro mantiene las cinco secciones del anterior, aunque se ajustan a un orden cronológico, suprime más de cuarenta poemas y corrige también otros. El libro consta de ciento sesenta y cuatro poemas. En la cuarta edición (1979), incluida ahora en una mayor colección de su poesía —*Poemas (1935-1975)*—, Paz reincorpora varios de los poemas suprimidos y aparecen nuevas versiones de poemas, acompañados de extensas notas. El libro consta de ciento setenta y seis poemas. En la quinta edición (1990) las correcciones ya son mínimas. Añade, por ejemplo, una coma y dedicatorias, y cambia al plural el título de un poema. Esta edición parece ser la definitiva.

Este crecimiento y carácter cambiante del libro requieren ser dilucidados. Los motivos conforme los cuales evoluciona, incorporación y exclusión de poemas y su constante revisión, otorgan a *Libertad bajo palabra* un carácter zigzagueante porque oscila entre ser un libro definitivo (temporalmente hablando), o siempre abierto a los retoques del poeta. Su carácter inestable, como obra abierta, plantea a la crítica dos problemas esenciales: ¿cómo enfocar este conjunto minuciosamente estructurado y cambiante de poemas que el autor nos presenta bajo un mismo título, subrayando con ello su condición de libro orgánico en vez de antología o colección de poesía?; y ¿cómo incluir en el mismo análisis esa esmerada intervención del poeta —su franca censura de poemas o de momentos de su poética— con la cual ofrece al lector una visión *ideal* de su poética? La historia del libro, por lo pronto, podría ofrecernos las respuestas.

Octavio Paz ha aportado datos considerables sobre la historia de *Libertad bajo palabra*. En una entrevista con Anthony Stanton, a propósito de la genealogía del libro, indica que su primer título era “Todavía”. El autor había dejado de publicar desde 1942, y con este título pensaba reclamar su existencia como poeta. Informa también que el libro fue rechazado por Guillermo de Torre, responsable de la editorial Losada. La publicación del libro se debió a la ayuda de Alfonso Reyes, quien consiguió que el Fondo de Cultura Económica iniciara la colección *Tezontle* de poesía mexicana con el poemario

de Paz, bajo la condición de que El Colegio de México pagase la edición.⁴⁴ Sin embargo, poco ayuda el poeta a dilucidar la evolución del libro cuando llega el momento de caracterizar la primera edición y relacionarla con su poesía anterior:

Al terminar la primera versión de *Libertad bajo palabra* no sabía qué hacer. Era una ruptura no sólo con mi poesía anterior sino con la poesía que en ese momento se escribía en México. Ruptura en dos sentidos: por la introducción del coloquialismo —algo que no estaba en la poesía de mis contemporáneos o de gente más joven que yo— y, por otro lado, por el alejamiento del tema social a la manera de la poesía *engagée*, como la practicaban Neruda o los poetas españoles de aquellos años.⁴⁵

Sorprende el juicio del autor. Su alejamiento de la poesía social data desde casi una década antes de la publicación de *Libertad bajo palabra* (1949). Se advierte en el criterio que usa al seleccionar los poemas de *A la orilla del mundo* (1942). Aunque este libro recoge su poesía escrita entre 1935 y 1941, Paz no incluye los poemas sobre España, ni el poema que escribe sobre el trabajador del henequén en Yucatán, "Entre la piedra y la flor". En este sentido, la primera edición de *Libertad bajo palabra* no representa una ruptura con su poesía anterior. El alejamiento de la poesía social, como vimos en el capítulo anterior, emerge con el poema "Noche de resurrecciones" (1939) y se continúa en otros poemas que escribe a principios de los años cuarenta. Estos poemas integran la última sección de *A la orilla del mundo*. El juicio de Paz sobre la introducción del coloquialismo en su poesía es menos problemático. En algunos de los poemas se advierte mayor fluidez en la frase, variedad rítmica en los versos, giros estilísticos del lenguaje hablado y palabras del habla popular. Sin embargo, este elemento estilístico no llega a representar una ruptura con los poemas de *A la orilla del mundo*, ni altera la concepción de Paz sobre la poesía. El coloquialismo, por cierto, aparece anteriormente en la poesía de Salvador Novo y Renato Leduc. La noción de ruptura que Paz otorga a la poesía de *Libertad bajo palabra* no configura un rompimiento de fondo, sino una continuidad con nuevos elementos.

⁴⁴ Entrevista de Anthony Stanton a Octavio Paz, "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*", *Vuelta*, 1988, núm. 145, pp. 15-21.

⁴⁵ Art. cit., p. 16.

La primera edición de *Libertad bajo palabra* se desarrolla, como libro y concepto, entre 1944 y 1948. La poética de este libro representa a la vez una apertura hacia el tratamiento (temático) de la historia y una continuidad con la poesía de *A la orilla del mundo*. Paz incluso recoge varios poemas de este libro en *Libertad bajo palabra*. La continuidad queda también subrayada en el hecho de que el último texto del poemario de 1942 se convierte en el segundo poema del libro de 1949, entrelazando con ello ambos libros. Paz volverá a subrayar tal continuidad poética: el último poema de *Libertad bajo palabra* (1949), "Himno entre ruinas", se convierte en el primero de *La estación violenta*.

Significativamente, el último poema de *A la orilla del mundo* es "La poesía". Este poema constituye un *ars poetica* con el cual Paz concluye la primera etapa de su poesía. Poema puerta: tiene la virtud de cerrar un periodo y abrir otro en la obra poética de Paz. El poema configura una descripción romántica y metafísica del proceso poético desde el momento en que la poesía llega al poeta, se posesiona de él y vuelve proféticos y adánicos sus ojos. La poesía reconquista y revela la inocencia del hombre. Paz señala que el poeta, desde su soledad creadora, combate contra las sombras del presente histórico, oponiendo a ellas una visión adánica del hombre. El rasgo visionario de su poética se subraya en los últimos versos del poema: "Llévame, solitaria,/ llévame entre los sueños,/ llévame madre mía,/ despiértame del todo,/ hazme soñar tu sueño."⁴⁶ En el primer poema de *Libertad bajo palabra*, cuyo título comparte el libro, el poeta da testimonio de ese lugar de sueño ("Allá, donde terminan las fronteras"), donde emerge por unos instantes un mundo de inocencia y creación. Ambos poemas articulan la misma concepción utópica de la poesía y de la función reveladora del poeta.

En varios poemas el autor reconsidera la realidad histórica, sometiendo a juicio la situación mundial. Sin duda es una forma de confrontar su desencanto con la evolución y la actividad política de la que se desvincula antes de partir de México. En "Soliloquio de medianoche" (1944), la experiencia dramática de la Segunda Guerra Mundial reconfirma la condición de soledad del poeta. El título del poema, como indica Wilson, "captura el aislamiento de un poeta hablando consigo mismo en medio de la noche, donde la noche se convierte en una metáfora de la época".⁴⁷ El poeta señala: "Intenté salir

⁴⁶ *A la orilla del mundo*, p. 154.

⁴⁷ Octavio Paz, p. 31. Traducción mía.

a la noche/ y al alba comulgar con los que sufren,/ mas como el rayo al caminante solitario/ sobrecogió a mi espíritu una lívida certidumbre:/ había muerto el sol y una eterna noche amanecía".⁴⁸ La noche es consecuencia del derrumbre de los proyectos universales ("¿y quién sueña ya en la Comunión de los Vivos/ cuando todos comulgan con la Muerte?"). Al hombre y al poeta le queda únicamente la conciencia individual como único medio de salvación. Sin embargo, en este poema la soledad se convierte en desesperación. A diferencia de otros poemas del libro, el poeta no se evade de la historia, y el enfrentamiento es virulento y francamente desolador. El poder mágico de la poesía resulta inútil.

La apertura temática que vemos en *Libertad bajo palabra* obedece a una coyuntura específica. Paz escribe varios de estos poemas, de diálogo con la historia, durante los años de su estancia en Estados Unidos y Europa. Los poemas ofrecen un testimonio de la alienación del hombre en el mundo moderno y del desastre material y humano causado por la Segunda Guerra Mundial. De hecho, más de la mitad de los 74 poemas que integran el libro —una tercera parte de los poemas de la sección "A la orilla del mundo", casi todos los de "Puerta condenada", todos los de "El girasol" e "Himno entre ruinas"—, fueron escritos entre 1944 y 1948, en Berkeley, París, Nápoles, Aviñón. Ciudades y años nada circunstanciales. Desde Nueva York, Paz medita sobre el final dramático de la guerra y la reunión de los aliados en Berlín; a su paso por Londres es testigo de la destrucción ocasionada por los bombardeos nazis. Llega luego a un París —en diciembre de 1945— "sin gasolina, calefacción, racionado, hambriento" durante el comienzo del plan Marshall.⁴⁹ La apertura a un referente histórico que advertimos en los poemas de *Libertad bajo palabra* y la reflexión del poeta sobre los acontecimientos mundiales, proporcionan a su poesía una dimensión universal. En "Himno entre ruinas" la yuxtaposición y mención de espacios históricos (Sicilia, Nápoles, Tenochtitlán, Londres, Moscú, Nueva York), sugiere que la condición de la cultura occidental —la pérdida de valores y del sentido de fraternidad, el fracaso de sus sistemas de pensamiento— es semejante en cualquier sociedad, ya sea ésta capitalista,

⁴⁸ *Libertad bajo palabra*, 1ª ed., p. 32.

⁴⁹ Cito de la reseña de Margarita García Flores sobre la conferencia de Paz, "Cuarenta años de escribir poesía", dictada en El Colegio Nacional, en marzo de 1975: "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta", *La Onda*, 9 de marzo de 1975, p. 4.

socialista o aspirante a alguna de las dos. Sugiere que el hombre se encuentra, a finales de los años cuarenta, en una situación de soledad y orfandad universal (en las "ruinas" de la civilización). La poesía parece ser el único medio de superar los dilemas y la catástrofe de la sociedad occidental.

El libro de 1949 muestra una arquitectura equilibrada en las divisiones, el tono y los temas; cada sección incorpora orgánicamente los poemas. Dos tipos de poemas integran el libro: los de soledad, alienación y desesperación, que tratan del conflicto con la historia (la noche universal); y los poemas donde el hombre se reconcilia con su origen y recupera su capacidad creadora (el mediodía). La experiencia poética del libro queda circunscrita entre dos poemas similares en la propuesta poética: "Libertad bajo palabra" como poema inicial e "Himno entre ruinas" como poema final. Ambos postulan la idea de que el "himno" (la poesía) levanta de las "ruinas" (los modelos de civilización) a la sociedad moderna. Sin embargo, el libro denota que el desplazamiento temático y la apertura a un referente histórico, experiencias que definen la primera edición de *Libertad bajo palabra*, apenas quedaron delineadas. Esa experiencia poética no se detiene en 1949. De hecho, cuando aparece este primer poemario Paz ya ha terminado la redacción de *El laberinto de la soledad* y escribe en ese momento los textos de *¿Águila o sol?* En estos dos libros, según se advierte, domina la reflexión sobre México, su historia y su herencia indígena. Y continúa indagando sobre la naturaleza de la poesía y su poder trascendental por medio del mito, y la crítica de los sistemas hermenéuticos del pensamiento occidental. En gran medida esta reflexión histórica y poética también se continúa en *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. De modo que la experiencia y actividad poética que realiza durante los años cincuenta desborda al libro de 1949.

La segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) resulta una "monumental recopilación".⁵⁰ Comparado con la sencillez del anterior, éste es un libro ambicioso, inspirado ahora en los grandes libros de la poesía moderna. El número de poemas casi se triplica. Pero el autor no se limita a incluir en la nueva edición los sucesivos poemarios que publica después de 1949, *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Reconstruye el libro en su totalidad. En lugar de seis secciones ahora resultan cinco con varias subdivi-

⁵⁰ E. M. Santí, "Introducción" a *Libertad bajo palabra*, p. 11.

siones, dando con esto mayor consistencia a su arquitectura. Según indica la "Advertencia", predomina el criterio estético en la composición: "El libro está dividido en cinco secciones. La división no es cronológica (aunque tiene en cuenta las fechas de composición), sino que atiende más bien a las afinidades de tema, color, ritmo, entonación o atmósfera."⁵¹ Paz también revisa varios poemas e incluye algunos de tema político, como "Entre la piedra y la flor", "Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón" y "Los viejos".

Varios elementos destacan la conexión entre ambos libros. La persistencia del título y del primer poema introductorio indican que una misma concepción de la poesía y de la condición humana recorren los poemas de las dos ediciones. La libertad, según hemos visto, es un tema esencial de la escritura de Paz. Aparece inicialmente en el primer texto de las "Vigilias" (1935). Permea el enfoque de los poemas sobre España, tanto como los poemas más herméticos de *A la orilla del mundo*. La necesidad imperiosa de la libertad del campesino mexicano lo lleva a proponer la destrucción del sistema capitalista en *Entre la piedra y la flor*. La libertad en su versión utópica o postulada en el espacio histórico constituye el signo esencial de su poética. El título del libro, *Libertad bajo palabra*, resume la propuesta de Paz sobre el destino humano y el quehacer poético: la función del poeta es la de conquistar su libertad mediante el ejercicio permanente de la palabra. El poema se convierte en el lugar primordial de la lucha por la libertad. El poeta purifica las palabras del uso cotidiano y la manipulación ideológica, restableciendo su esencia metafórica. La libertad se alcanza únicamente por medio de la poesía y en el espacio del poema; es una libertad condicional y condicionada por el discurso. El autor parece confirmar este sentido al explicar el título del libro:

Poesía de circunstancias o frente a las circunstancias, *Libertad bajo palabra* es un testimonio, en el recto sentido de la palabra. Al mismo tiempo, aspira a ser algo más que un testimonio y de ahí su título paradójico. La libertad es el elemento vital, existencial, pero sometido a una condición: la del arte, la de la poesía [...]. La oposición entre sueño y vigilia es otra manera de expresar la dualidad que, a mi entender, anima secretamente a todo quehacer poético: la libertad condicional de la obra. Esa libertad es condicional porque

⁵¹ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, 2ª ed., México, FCE, 1960, s.p.

la espontaneidad se alcanza no fuera de la forma sino en ella y por ella.⁵²

La palabra, asimismo, llega a ser sinónimo del hombre ("estamos hechos de palabras").⁵³ Por ello, la palabra posee la misma capacidad de actuar y transformar la realidad ("palabras que son flores que son frutos que son actos"). La libertad descansa exclusivamente en el discurso estético.

En el libro de 1960 se prolonga la apertura al referente histórico y la experimentación formal por medio del poema en prosa y el poema breve. Se conforman núcleos temáticos dentro del libro, como es el caso de los poemas sobre el itinerario de Paz por varias capitales europeas y de oriente. En el primer libro, como dijimos, "Himno entre ruinas" concluye la reflexión histórica sobre el deterioro intelectual y material que caracteriza a las sociedades modernas de los años de la posguerra. Esta reflexión se amplía de manera contundente en los poemas de *La Estación violenta*. Ya no se trata de un solo poema en el que Paz juzga el estado y la condición del hombre moderno, sino de todo un conjunto poético. La experiencia se extiende temporalmente de 1948 a 1958. "Himno entre ruinas", poema final en el libro de 1949, pasa ahora a ser el poema introductorio de la última sección del libro de 1960. "Piedra de sol" se convierte en el final. Este poema, tejido con varios elementos biográficos, resume la experiencia histórica y poética de Paz durante los mismos años que comprenden los poemas del libro: España, México, los viajes por Europa y Asia, la experiencia del amor y el fracaso de la revolución mundial, la poesía, el paso del tiempo, la búsqueda del instante paradigmático. "Piedra de sol" finaliza una época y anuncia otra (enfocada en un nuevo sentido del espacio poético y el signo lingüístico, y la reflexión del tiempo de la escritura).

La conexión entre los dos libros también se lleva a cabo en la experimentación formal. Se nota específicamente en los poemas breves que se incluyen en la sección "El girasol" del primer libro y los escritos posteriormente en los años cincuenta que aparecen bajo el subtítulo de "Piedras sueltas". En ambos casos el poeta busca precisión, transparencia en las imágenes y economía de palabras. La brevedad y limpidez del poema dan testimonio del instante trascendental y la percepción desalienada. Son fragmentos dispersos de una an-

⁵² Citado en la "Introducción" de Santí a *Libertad bajo palabra*, p. 37.

⁵³ O. Paz, *El arco y la lira*, 1ª ed., p. 30.

tigua unidad perdida, puertas a un mundo desconocido. En la edición de 1960 estos poemas quedan integrados en la segunda sección del libro, "Condición de nube". Otros modos de escritura también aparecen. Éste es el caso de los poemas en prosa de *¿Águila o sol?*, que se acercan a la escritura automática postulada por el surrealismo. Los poemas buscan la desautomatización psíquica del lector mediante una irrupción contrastante de imágenes, a fin de penetrar en las zonas menos mediatizadas del hombre. Paz, no obstante, mantiene una distancia crítica con el surrealismo al no abandonarse a la escritura automática, dictada libremente por el inconsciente. Representa para él la muerte del sujeto creador.

La inclusión de los poemas políticos en el libro de 1960 revela una dimensión que no tenía el libro de 1949: la de ser un libro representativo de la obra poética del autor. Este carácter aparece incluso subrayado en el libro con el subtítulo de *Obra poética* y se circunscribe a los años de 1935 y 1958. Mucho más seguro de su propia obra, particularmente la escrita durante los años cincuenta, pero con serias dudas acerca de los poemas políticos, Paz los incluye en la edición de 1960. Decide mostrar su trayectoria poética sin censurar momentos de su escritura.

La tercera edición de 1960 no altera la noción del libro de 1960, como obra representativa del poeta. Pero son notorios los ajustes estructurales del libro: excluye 44 poemas, revisa varios, y vuelve a organizar las secciones cambiando algunos títulos e imponiendo un orden cronológico. En la "Advertencia", ahora firmada por el autor, señala:

No estoy muy seguro de que un autor tenga derecho a retirar sus escritos de la circulación. Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante decidí excluir más de cuarenta poemas [...]. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera. Apenas si vale la pena añadir que el conjunto que ahora aparece no es una selección de los poemas que escribí entre 1935-1957; si lo fuera, habría desechado sin remordimientos otros muchos.⁵⁴

Lo notable de esta edición, como se ve, son las eliminaciones y revisiones de poemas. La "Advertencia" revela la duda del autor ante ambos hechos, el de la exclusión y la justificación. En otros mo-

⁵⁴ *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, 3ª ed., México, FCE, 1968, p. 8.

mentos Paz ha indicado que estos cambios obedecen al prurito de la "economía estética". En la citada entrevista con Anthony Stanton, al referirse a la revisión de poemas que lleva a cabo en la edición de 1968, Paz confiesa:

Todavía ahora dudo a veces [...]; recuerdo que temblaba cuando corregía, pensando que quizás estaba cometiendo una mutilación. Al mismo tiempo, me parecía que el sacrificio —porque era un *sacrificio*— se justificaba porque aquellos poemas, en sus versiones nuevas, más abreviadas y más concisas, decían mejor lo que yo había querido decir cuando era joven.⁵⁵

Según refiere el autor, la revisión tiene como fin purgar los poemas de los excesos retóricos y dar mayor precisión a la expresión poética. La explicación no deja de ser problemática. Sugiere que el poema es una entidad transhistórica, ajena a las circunstancias del tiempo, al cual puede volver el poeta después de dos décadas y precisar su intención original. Sin embargo, en la revisión de poemas no sólo se eliminan los excesos retóricos y las imprecisiones, sino las ambigüedades que caracterizan la poética de Paz durante su primera etapa. Asimismo, se filtran nuevos elementos poéticos y nociones propias del poeta que revisa, que imprimen al libro un significado diferente.

La recomposición de las secciones en el libro de 1968 se ajusta a un orden cronológico. Con ello se da mayor importancia a los poemas escritos entre 1937 y 1948 —poemas centrales en la primera edición. La subdivisión "Calamidades y milagros" que ocupaba la quinta sección del libro de 1960, pasa ahora a ser la segunda sección del libro de 1968. La nueva estructura es la siguiente: I. Bajo tu clara sombra (1935-1944); II. Calamidades y milagros (1937-1948); III. Semillas para un himno (1943-1955); IV. ¿Águila o sol? (1949-1950) y V. La estación violenta (1948-1957).

En la siguiente edición de 1979 se mantiene esta estructura. Sin embargo, seguirán los cambios en la inclusión, exclusión y revisión de poemas. El autor agrega doce de los 44 poemas que había excluido del libro de 1968. Entre ellos, "Elegía a la muerte de un compañero muerto en el frente de Aragón" y "Entre la piedra y la flor". En las extensas notas que incluye ahora con los poemas explica que és-

⁵⁵ "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*", p. 17

tos son portadores de una estética que reprueba. La inclusión de la "Elegía" obedece a un compromiso moral e histórico, específicamente con la lucha republicana y con la memoria de José Bosch (ex compañero de la preparatoria) que motivó el poema. Éste aparece con algunas modificaciones: se eliminan varias imágenes que acentuaban el patetismo de la muerte del joven combatiente. Con "Entre la piedra y la flor" ocurre lo mismo, pero aquí el autor cambia el tono, la estructura y la visión de la opresión del campesino mexicano. Es un poema diferente. Esta edición de 1979 aparece incluida en *Poemas (1935-1975)*. *Libertad bajo palabra*, libro que va creciendo durante varias décadas y es retocado constantemente por el autor, queda ahora integrado en otra colección monumental. La edición de 1990 —la edición anotada por Enrico Santf— reproduce la de 1979, aunque se advierten pequeños cambios.

Este repaso muestra dos rasgos fundamentales del libro y de su evolución. En *Libertad bajo palabra* el autor reúne un número considerable de poemas y poemarios escritos durante veintidós años e intenta dar un carácter orgánico al conjunto. Pone cuidado en el tono, los temas, la estructura y la cronología, asegurando que el libro presenta una misma concepción de la poesía y del destino humano. Pero si bien el libro se limita a la poesía escrita entre 1935 y 1957, el autor continúa interviniendo en su destino hasta los años setenta. Debido a este carácter orgánico y abierto, me parece necesario llevar a cabo una doble aproximación a los poemas del libro. Analizaremos primero la visión mítica y utópica de la historia que Paz desarrolla en *Libertad bajo palabra*, tomando en consideración que esta propuesta poética es la que le confiere su carácter orgánico. Y en el siguiente capítulo analizaremos las depuraciones que el autor hace de sus poemas y el sentido de su intervención en el destino de su poesía.

UN FANTASMA RECORRE LA POESÍA

Enrico Mario Santf ha señalado que hay una íntima conexión entre *Libertad bajo palabra* y la vida real o inventada del poeta, sugiriendo que este libro representa la biografía de Octavio Paz. Una biografía limitada en el tiempo, a la formación poética del autor y una biografía múltiple por la naturaleza cambiante del libro durante cincuenta años: "Las fechas del subtítulo de *Libertad bajo palabra* indican que se trata de la obra desarrollada entre 1935-1957. Esas fechas

nos dan, además, una clave sobre la naturaleza del libro: no es ni una selección ni una antología, sino un diario."⁵⁶

Me parece fundamental considerar esta conexión biográfica y el carácter testimonial de los poemas en la conformación poética de Octavio Paz. En efecto, reflejan en gran medida las tensiones y dilemas del autor durante estos veintidós años. Sin embargo, es necesario subrayar otro rasgo clave: la biografía poética de Paz va configurándose en pugna con la historia, las circunstancias sociales y políticas del momento, así como ante problemas estéticos específicos. Algunos de estos problemas, como dijimos, son los debates sobre literatura y política, la disyuntiva entre representación realista o ideal, la condición de pobreza de los campesinos mexicanos, la Guerra civil española, y el desastre material y humano de la Segunda Guerra Mundial. En el centro de estas circunstancias históricas y debates se encuentra el rechazo paulatino a la poesía social, de aquella poesía que buscaba en el referente histórico las formas y los temas que dieran sustento a una poética histórica.

La presencia de la historia, como realidad material fuera de la imaginación, es constante, velada, conflictiva y ambivalente en los poemas de *Libertad bajo palabra*. Emerge con diferente intensidad y nivel de referencia, según sea la relación entre el poeta, el momento histórico y el estado de su síntesis poética. Asimismo, el autor responde a los acontecimientos y signos de la historia por medio de diferentes formas poéticas. El libro consta de sonetos, elegías, poemas largos, breves e incluso en prosa, como los de *¿Águila o sol?*, donde Paz "rompe con las convenciones tipográficas de la poesía lírica en su intento de capturar la verdadera poesía".⁵⁷ En estos poemas los principios poéticos y la palabra desalienada transforman las nociones genéricas del cuento y el ensayo; borran las fronteras entre la poesía y la prosa. En todos los casos, no obstante, se busca configurar una poética que lleva implícita, en su visión de la naturaleza y el destino humano, una respuesta a la pugna entre poesía e historia.

Por lo general, la historia es una amenaza y una presencia reprimida en el libro, como sucede en los poemas de la primera sección, "Bajo tu clara sombra" (1935-1944). En estos poemas el hablante poético elabora un espacio paradigmático y alternativo al transcurrir histórico, mediante la búsqueda del origen y la experiencia amorosa.

⁵⁶ E. M. Santí, "Introducción" a *Libertad bajo palabra*, pp. 20-21.

⁵⁷ J. Wilson, *Octavio Paz*, p. 56.

En "Dolencia" se puede ver este "paraíso recobrado", surgiendo en el poema por algunos instantes, "entre conversaciones y silencios,/ lenguas de trapo y de ceniza,/ entre las reverencias, dilaciones/ las infinitas jerarquías".⁵⁸ También aparece en "Medianoche", donde el canto del poeta se libera de las circunstancias sociales y sentimentales, y recupera sus poderes mágicos. La noche se convierte en un "secreto mediodía". Sus elementos —el fuego, la luz, la música— levantan de su lecho la noche y fluye entonces como un río: "Desnudo de su nombre canta el ser,/ en el hechizo de existir suspenso,/ de su propio cantar enamorado [...]" (p. 46).

La historia es también una presencia conflictiva. Esto se revela en la cuarta sección del libro, *¿Águila o sol? (1949-1950)*. Jason Wilson señala que estos poemas "fusionan el descubrimiento y la recuperación del México precolombino y su infancia en México, con su experiencia como un surrealista en París". Los poemas continúan, como en *El Laberinto de la soledad*, "la idea de un México sumergido y la búsqueda de raíces y origen".⁵⁹ Por medio de la vigilia y el sueño, el poeta se sumerge reflexivamente en su ser y en la realidad mexicana. El recorrido es a la vez violento y liberatorio. El poeta se enfrenta a una sociedad que ha corrompido el lenguaje y la comunicación humana. En el extenso poema "Trabajos del poeta", dice:

No bastan los sapos y culebras que pronuncian las bocas de albañal. Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recogido por unos dientes cariados, basca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos masticado desde hace siglos. Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan (p. 173).

El poeta postula la necesidad imperiosa de "purgar" al lenguaje de la contaminación histórica y de las instituciones e ideologías que lo han corrompido: las familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, la revolución, la fe. En su viaje, el poeta opone a la realidad histórica la visión de un "más allá" utó-

⁵⁸ *Poemas (1935-1975)*, p. 40. En adelante, todas las citas de *Libertad bajo palabra* remitirán a esta edición y sólo pondré entre paréntesis el número de página.

⁵⁹ J. Wilson, *Octavio Paz*, p. 57.

pico y arquetípico, donde el lenguaje “consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación es un intercambio de regalos” (p. 210). Propone la imagen de una sociedad ideal donde el lenguaje recupera su naturaleza metafórica y todos los hombres son poetas.

En otros momentos la historia es menos marginal y se dialoga con ella, como en la sección “Calamidades y milagros” (1937-1948). En la mayoría de estos poemas emerge la reacción dramática del autor ante varios acontecimientos personales e históricos, incluyendo su desencanto de la revolución y la actividad política como medio de transformación social. La sección consta de dos subdivisiones, “Puerta condenada” y “Calamidades y milagros”. La primera alude a la “puerta del ser” que se cierra a la comunicación, la conciencia y la trascendencia del instante. Se compone de poemas de soledad, vigilia, memoria familiar, despedida y alienación humana. En la segunda, “Calamidades y milagros”, la historia es el escenario caótico de la búsqueda de sentido, de la transformación del hombre y la sociedad. Los poemas se caracterizan por el signo de la “calamidad” mundial y la desilusión ideológica. Llevan al poeta a privilegiar el carácter “milagroso” de la poesía, su poder para abolir la realidad sinistral.

En la última sección, “La estación violenta” (1948-1957), la consideración de la historia y el poder transformador de la poesía constituyen los ejes temáticos de los poemas. El poeta trata el derumbe de los modelos de civilización y lo que estima es el fin de la hegemonía de Europa occidental. Asimismo, la visión de la historia queda enmarcada entre dos poemas fundamentales del libro, “Libertad bajo palabra” y “Piedra de sol”, ambos ubicados en esa posición desde 1960. En la estructura del libro estos poemas representan dos momentos clave de su recorrido: el poeta ante la historia de México, en el poema introductorio, y el poeta ante la historia mundial del siglo XX, en el extenso poema final. Pero si este recorrido afirma una progresión, una apertura a un escenario mundial y una síntesis —“Piedra de sol” representa una síntesis biográfica—, en ambos poemas el movimiento histórico aparece negado, percibido como un caos y una pesadilla, al cual sólo la poesía puede exorcizar y transformar.

En relación con lo anterior se advierten tres acercamientos del poeta hacia la realidad histórica en *Libertad bajo palabra*. Frente a la realidad pobre y premoderna de México, se postula una actitud solipsista y una creencia fanática en el poder liberador de la palabra

con que el poeta se dedica a la elaboración de un mundo utópico y paradigmático. En su labor de purificar el lenguaje, concibe el acto de escribir como un ejercicio de libertad y la soledad como un estado de autoconocimiento. Este acercamiento se encuentra en poemas como "Libertad bajo palabra", "Delicia", "Palabra", "Medianoche", "Visitas", "Fábula", y varios de la sección "¿Águila o sol?". Un segundo acercamiento representa el intento de superar el solipsismo, de comunicarse con los otros y trascender la soledad mediante la solidaridad. Tal tentativa, según el poeta, se logra por medio de la mujer y la experiencia amorosa, ya que la mujer representa mayormente la otredad en el poema. El amor tiene la capacidad de mostrar en ciertos momentos el sentido más profundo y trascendental del transcurrir histórico. Recupera la inocencia del hombre. Este acercamiento se puede ver en "Raíz del hombre", "Los novios", "Cuerpo a la vista", "Relámpago en reposo", "Más allá del amor", "Escrito en tinta verde", "Hermosura que vuelve", "Semillas para un himno", e incluso en el poema final, "Piedra de sol". Finalmente, una actitud ambivalente hacia la historia en los poemas de la "Estación violenta". La ambivalencia, no obstante, viene a aclarar la dualidad historia-mito de los poemas anteriores, al establecer, por primera vez, una oposición entre Europa, con un pasado de grandeza, y México, con uno de continua degradación.

El análisis empezará con "Libertad bajo palabra", poema introductorio del libro. Aquí, a mi parecer, Paz plantea el conflicto y la oposición fundamental que configura el eje de sus poemas de 1935 a 1957: el conflicto entre el mundo ficticio que el poeta inventa y la realidad histórica, temporal y humana, que viene a invadir su mundo imaginario, su mundo de fábulas. No es otra la contradicción que plantean los poemas de *Libertad bajo palabra*. En "Libertad bajo palabra", el poeta empieza elaborando la visión de un mundo trascendental y mítico, que se encuentra en un "allá", vislumbrado desde su propia imaginación: "Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de agua remota que me espera donde comienza el alba" (p. 17).

De entrada, el hablante poético elimina de ese "allá" trascendental la cotidianidad y el transcurrir histórico, el mundo específico donde los conflictos surgen y pueden ser transformados. En ese espacio de plenitud y creación, el poeta, como un visionario, tiene la facultad de un dios al poblar la noche y poder inventar "la víspera", "el día siguiente", y ser capaz de "sostener al árbol y a la roca".

Sin embargo, el poeta está consciente de la vulnerabilidad de lo inventado, de su mera existencia momentánea e imaginaria. En el párrafo siguiente advierte que las invenciones “desfallecen y vacilan frente a la luz que se disgrega” (p. 17). Una vez desaparecidas “las invenciones”, irrumpe la realidad social sobre la visión fabuladora:

Y luego la sierra árida, el caserío de adobe, la minuciosa realidad de un charco y un pirú estólido, de unos niños idiotas que me apedrean, de un pueblo rencoroso que me señala. Invento el terror, la esperanza, el mediodía —padre de los delirios solares, de las falacias espejeantes, de las mujeres que castran a sus amantes de una hora (p. 17).

Lo significativo es que las invenciones del poeta, como indica García Canclini, desfallecen por la aparición de los hombres con sus relaciones sociales.⁶⁰ Son los *otros* los que interrumpen su actividad visionaria, sacándolo de su mundo de fábula, para reintegrarlo al mundo histórico donde los “niños idiotas” lo apedrean y el “pueblo rencoroso” lo señala. En oposición al espacio trascendente y mítico que imagina el poeta, emerge otro exterior, estableciéndose una pugna de contrarios. Este espacio social, sin embargo, está desprovisto de grandes creaciones humanas; su pobreza se caracteriza por su naturaleza raquítica y falta de modernidad cultural: la “sierra árida”, el “caserío de adobe”, el “campo arrasado” y un árbol americano (pirul) falto de inteligencia y razón. La descripción alude a la realidad social mexicana, terriblemente pobre y atrasada, con la que el poeta tiene que enfrentarse puesto que hace desfallecer sus invenciones en el poema. En lugar de enfrentar el conflicto entre su visión paradisíaca del “allá” y la visión histórica del “aquí”, el poeta opta por describir y enumerar fragmentos de la realidad social subrayando, a la manera del naturalismo, la situación de un caos social que no puede ser reordenado.

El hablante enfatiza que el acontecer histórico carece de sentido, al no establecer ninguna jerarquía dentro de la realidad social ni seleccionar lo fundamental de lo meramente anecdótico. Todas las partes del caos, tanto lo social (lo que construyen los hombres)

⁶⁰ “La poesía de Octavio Paz: de la palabra a la escritura”, *Caravelle*, 21 (1973), p. 91.

como lo natural (la geografía del país) aparecen con el mismo signo degradante; por eso, tampoco importa conocer por qué surgen estas pugnas de la realidad social, sino que basta solamente con presentarlas como resultados de la historia, todo ello negativamente:

Invento la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo (p. 17).

No hay manera de transformar la realidad social mexicana; para el poeta cualquier acción social es a la vez destructiva e inútil: "a quién apelar y con qué argucias destruir al que te acusa" (p. 17). Están condenados al fracaso "los memoriales, los ayes, los alegatos". Ante tal degradación social e incapacidad de cambio, el poeta opta por recluirse en la soledad y mantenerse al margen de la "pelea por la sopa", "la delación" y "los contactos innobles".

En lo que sigue del poema, el hablante se dedica a afirmar su actividad fabuladora, planteándola como una alternativa trascendental más que como simple rechazo de la realidad y de su participación social con los otros: "inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona" (p. 17). El poeta opta por recluirse en la soledad, donde simultáneamente experimenta "la soledad de la conciencia o la conciencia de la soledad" (p. 17). En la última estrofa hay un intento por reconciliar las dos realidades contrarias. El amigo y la mujer resultan los únicos entes de la realidad histórica que pueden dar significado y alteridad al poeta: "Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos" (p. 18).

La mujer y el amigo son agentes de transformación de la realidad social. Pero la amistad y el amor quedan aquí insinuados tan sólo como posible unión entre las dos visiones opuestas, pues no llegan a influir recíprocamente uno al otro. El amigo y el poeta son un "invento" mutuo. La mujer renace única y pasivamente *en* los ojos del poeta. Las metáforas con las que el poeta describe a la mujer ("torre", "muralla", "ciudad devastada"), la fijan en el espacio: está

“permanentemente ahí”, sin exigir nada, siempre a disposición de los impulsos del poeta.⁶¹

El conflicto entre realidad trascendental y realidad histórica nunca se resuelve. No hay ningún punto de articulación o de un pasado social, del cual pueda surgir la solución a las visiones contrarias que se presentan en el poema. No hay una verdadera confrontación con la historia. La solución que plantea el poeta al conflicto se lleva a cabo únicamente en el plano mítico, apelando a los poderes “mágicos” de la palabra. Lo único que puede oponer al espacio social del “caserío de adobe”, el “campo arrasado”, “el pirú estólido” y la realidad del “muladar” es *la fábula*, un mundo de imágenes paradisíacas y de gran destreza verbal. El poeta se dedica a inventar el mundo del “más allá”, indicando los momentos trascendentales que él supone muestran de modo ejemplar el deseo del hombre por un mundo de plenitud y de comunión con la naturaleza.

El autor elabora esta construcción imaginaria por medio de una concepción doblemente esencialista del lenguaje, con la cual establece una oposición permanente entre historia y mito, o entre un lenguaje histórico y otro “primordial”. Como indica Jorge Aguilar Mora, para Paz la palabra posee, contradictoriamente, una esencia metafórica y una esencia motivada, con la que supone una identidad entre palabra y cosa. En relación con la última, en la obra de Paz, explica: “[e]l acto poético parte de la separación, *histórica*, entre palabra y objeto para culminar en su identidad, dentro del poema”.⁶² Paz estima que, en un tiempo mítico, el lenguaje se identificaba con las cosas que nombraba; no había diferencia entre la naturaleza y las palabras. Sin embargo, esa unidad se rompió con la entrada del hombre en la historia, creando en el hombre histórico una dualidad y una búsqueda permanente de unidad. Puesto que la reconciliación de la palabra con el referente exige el previo cambio de la sociedad y del hombre, según indica Paz, el poema resulta “uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente”.⁶³ De ahí que la función del poeta sea la de liberar a las palabras del uso corriente y del sentido que les impone la historia. La palabra, en efecto, no es solamente una convención social que designa objetos y acciones, y que el hombre articula para satisfacer sus deseos y necesidades. Por el contrario, se trata de

⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

⁶² *La divina pareja*, p. 71.

⁶³ *El arco y la lira*, p. 37.

la Palabra con mayúscula, un Logos al que el poeta restituye su significado "original". La idea de este lenguaje "original", ajeno a la historia, fundamenta el proceso de significación del autor: el mito, desde su idealidad, actúa sobre la historia, la permea, la subvierte.

En el poema que venimos analizando, "Libertad bajo palabra", las repeticiones del verbo "inventó" aluden a este proceso de significación; subrayan que las realidades verbales son meras invenciones del poeta. Con esta idea también termina el poema: "Contra el silencio y el bullicio inventó la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día" (p. 18). El hablante poético sugiere que lo que su imaginación elabora es una realidad mítica. Pero, recíprocamente, esa realidad imaginaria, inventa al poeta. Se trata de un proceso permanente de creación en la esfera mítica. Cualquier cambio del hombre y de la sociedad, sugiere el autor, debe obedecer o partir de este modelo mítico y de la visión del hombre como un ser unificado, como parte del todo.

En el poema "Fábula" (p. 134) el autor indica este origen mítico del lenguaje. Sin embargo, también señala que el lenguaje posee una cualidad metafórica:

Del deseo al acto
Sólo había un paso que tú dabas sin esfuerzo
Los insectos eran joyas animadas
El calor reposaba al borde del estanque
La lluvia era un sauce de pelo suelto
En la palma de tu mano crecía un árbol
Aquel árbol cantaba reía y profetizaba
Sus vaticinios cubrían de alas el espacio
Había milagros sencillos llamados pájaros
Todo era de todos

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

En su origen mítico, la palabra ("inmensa" y "como un sol") era una con el referente, de ahí que era suficiente una palabra. En el presente de la enunciación, en cambio, la descripción del origen mítico revela su cualidad metafórica: "los insectos eran joyas animadas",

“la lluvia era un sauce de pelo suelto”, los pájaros eran “milagros sencillos”. La palabra tiene una esencia simbólica y moviliza la pluralidad de significados. En realidad no se puede concebir a la vez el lenguaje con estas dos cualidades, resulta contradictorio: mientras una instauro el significado, la identidad entre objeto y palabra, la otra destruye el significado con la pluralidad, la diferencia, quedando los significados sin objeto, como palabras flotando en un juego permanente de signos y correspondencias. Sin embargo, Paz postula este doble carácter epistemológico del lenguaje por dos razones fundamentales: porque la idea del origen mítico (la búsqueda de reconciliación del ser) le permite activar una oposición permanente contra la historia; y porque sabe que lo único con que cuenta como poeta para crear significados son las metáforas. La pluralidad de significados constituye la verdadera fuente de oposición del poeta a la historia en el presente; el juego de significados encubre la idealidad de su empresa.

El proceso de significación que se advierte en “Libertad bajo palabra”, caracteriza al libro. Los poemas comparten la idea de la pugna permanente entre historia y fábula, la visión pesimista y negativa de la historia, la búsqueda del instante de excepción en el transcurrir histórico. Comparten, asimismo, la creencia de la doble esencia mítica y metafórica del lenguaje.

En la pugna contra la realidad histórica, el poeta por lo común enfatiza la degradación y la falta de sentido humano de la sociedad, mediante la descripción enumerativa y caótica de imágenes naturalistas. Esto se pone en marcha desde el primer poema, “Libertad bajo palabra”. El conjunto de imágenes que despliega el hablante subraya la deshumanización de la sociedad, la pérdida de valores y significados: ya no es posible distinguir entre lo bueno y lo malo, lo justo e injusto, la inocencia y la maldad. El autor recurre a este procedimiento en varios poemas, particularmente en aquellos donde la consideración de la historia tiene un tono más virulento, como en las secciones “Calamidades y milagros”, “¿Águila o sol?” y “La estación violenta”. Por ejemplo, en el poema “El ausente”, señala: “la sangre derramada en la noche del sacrificio,/ la de los inocentes y la de los impíos,/ la de tus enemigos y la de tus justos,/ la sangre tuya, la de tu sacrificio” (pp. 108-109). En “El cántaro roto”, en su larga enumeración de imágenes sobre México, señala: “He aquí a la rabia verde y fría y a su cola de navajas y vidrio cortado,/ he aquí al perro y a su aullido sarnoso,/ al maguey taciturno, al nopal, y al candelabro erizados,/ he aquí a la flor que sangra y hace sangrar” (p. 257).

En "Trabajos del poeta", poema en el que reflexiona sobre el lenguaje y sueña con un "lenguaje de cuchillos", capaz de acabar con la realidad pasada y presente, precisa:

Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonre las familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los maniconios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe (p. 174).

En cambio, al expresar la visión utópica y el instante que condensa lo más vital del transcurrir histórico, las enumeraciones no afirman lo estático, degradante, ni el caos social. Afirman lo ascendente y fecundo, lo que fluye y se transforma, lo que se corresponde, todo ello encarnado en un lenguaje de metáforas. En el poema "En la calzada", al querer detener a una joven caminando por las calles de París, el poeta quisiera "cogerla por la oreja", "regarla con una lluvia", "rozar su piel de musgo", "envolverla con brazos impalpables", "rodearla", "reposar en su copa..." (pp. 118-120). La enumeración ahora tiene sentido, las imágenes poseen valor en sí mismas y en la totalidad del poema, poseen función autónoma y sinónima, según los términos de Tinianov; la secuencia del poema es ascendente: las metáforas intensifican el deseo y las sensaciones del poeta y retoman el hilo anecdótico del poema; culminan con la eyaculación figurada del poeta. Las palabras se convierten en acto, en fruto, en soles.

Igualmente es característico de los poemas de *Libertad bajo palabra* el pesimismo ante las actividades sociales. El hablante poético desvaloriza cualquier proceso histórico y la vida social de los hombres. En la "Elegía interrumpida", al hacer un repaso de sus familiares muertos, el poeta concibe la experiencia humana como una continua degradación: "¡- que devoras te devora,/ tu víctima también es tu verdugo." El poema concluye con una dolorosa y pesimista reflexión sobre la vida familiar: "Es un desierto circular el mundo,/ el cielo está cerrado y el infierno vacío" (p. 89). Lo interesante de éste y otros poemas reside en que esta experiencia humana, que toma lugar en el escenario histórico, no permite la afirmación de los poderes mágicos de la poesía. Aquí el peso de la historia (la muerte de un familiar no puede devenir en una metáfora de la alienación) verdaderamente limita la imaginación utópica del poeta.

Hay algunos momentos en *Libertad bajo palabra* donde el poeta

parece llegar a concebir la cotidianidad como un espacio significativo y trascendente. Digo parece porque la experiencia anecdótica del poema siempre se conecta a los intereses utópicos del poeta y la concepción mágica del lenguaje. En el poema "Niña", por ejemplo, el hablante poético se instala en un espacio familiar y doméstico y ahí contempla a la hija; el poeta encuentra figurado en la niña el sentido de nombrar y de la imaginación poética: "Nombras el árbol, niña./ Y el árbol crece, lento y pleno, anegando los aires,/ verde deslumbramiento,/ hasta volvernos verde la mirada" (p. 44). El poema alude a la imaginación inocente de la niña y del poeta. En el poema "La vida sencilla" se vincula la visión de una comunidad utópica a la vida cotidiana (p. 90):

Llamar al pan el pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
y al cuerpo y al minuto lo que piden [...]

Vemos la imagen de un hombre común buscando olvidar a sus muertos y ser parte de una nueva comunidad. El pan (la poesía) es el símbolo de la comunión y de los valores sencillos que deben regir la vida: la "verdad común", la solidaridad, la hermandad, el alimento que transforma a los hombres (como la levadura al pan). Es significativo que este poema sigue a "Elegía interrumpida" y concluye la sección "Puerta condenada" del libro. En la "Elegía", como vimos, el hablante poético lamentaba a sus familiares muertos, a tres figuras que aluden al abuelo, al padre y a una tía paterna. En "La vida sencilla" ahora responde a la pérdida con un poema de despedida. En un tono conversacional, sin imágenes altisonantes y elocuentes, el hablante poético se refiere a su muerte y afirma el carácter perdurable de la poesía y de la visión utópica: es el pan de todos los días.

En *Libertad bajo palabra* comúnmente se plasma el rechazo de la acción política y de la historia como escenario de la transformación del hombre. A menudo este enfoque aparece relacionado con la figura del poeta social. Se condena su actividad ya sea en favor del Estado o en contra de él. En "Un poeta", poema de la sección "¿Águila o sol?", refiriéndose al poeta social, señala:

Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa

del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena (p. 221).

El poeta social traiciona la naturaleza de la poesía al ponerla al servicio de intereses políticos concretos: su conducta se caracteriza por la complicidad (el silencio) y la falsedad (la gesticulación). Asimismo, es víctima de las ideologías y organizaciones que promueve. La condición preferible del poeta es el alejamiento de la política, la soledad crítica, la independencia económica y el reemplazo de la acción por la fábula. Por eso, en el mismo poema, señala: "el saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer" (p. 221).

Sin embargo, lo más característico de la mayoría de los poemas de *Libertad bajo palabra* es la visión paradisíaca que elabora el autor, sin establecer una verdadera pugna con la realidad histórica. En el poema "Medianoche", dice: "Desnudo de su nombre canta el ser,/ en el hechizo de existir suspenso,/ de su propio cantar enamorado" (p. 47). Al ser la fábula la visión que domina sobre la realidad histórica, el poeta enfatiza que el canto no emerge de la realidad social, ni del sentimiento del hombre, sino que el canto representa la propia necesidad de fábula que tienen todos los hombres (p. 47):

Y no es la boca amarga,
ni el alma, ensimismada en su espejismo,
ni el corazón, obscura catarata,
lo que sostiene al canto
cantando en el silencio deslumbrado.

A sí mismo se encanta
y sobre sí descansa
y en sí mismo se vierte y se derrama
y sobre sí se eleva [...]

La búsqueda del instante trascendental y paradigmático que domina los poemas del libro se complementa, asimismo, con el impulso y la necesidad del poeta de ir hacia los otros y trascender la soledad. Como se señaló en el poema introductorio, "Libertad bajo palabra", el acto amoroso y erótico resulta ser la única mediación entre su visión utópica y la realidad social. En el poema "Cuerpo a la vista" señala: "Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:/ tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,/ tu boca y la blanca disciplina de sus dientes canibales/ prisioneros en llamas" (p. 126). La contemplación y materialización del objeto deseado hace posible

al poeta superar la dualidad entre realidad y apariencia, como si el hecho de nombrarla con una vastedad de metáforas significara, en verdad, superar tal dualidad. En el poema "Hermosura que vuelve", la dualidad se supera sin ninguna causa objetiva, exterior. Emerge mágicamente en la imaginación del poeta y mediante el poder de la palabra. El hablante poético dice: "Ni desdeñosa ni entregada, centelleas./ El telón de este mundo se abre en dos./ Cesa la vieja oposición entre verdad y fábula,/ Apariencia y realidad celebran al fin sus bodas" (p. 144). El poder del discurso puede transformar las apariencias en realidad, porque el hombre (el lector) necesita saciar sus deseos reprimidos. El poema, por ello, se convierte en el territorio imaginario privilegiado donde el lector realiza actos y transgresiones irrealizables en la realidad social.

La creación de paraísos instantáneos y la destreza metafórica de los poemas de Octavio Paz, han llevado a Gabriel Zaid a advertir:

Zonas desconocidas de la inteligencia, de la sensibilidad, son de pronto necesarias para el lector de Paz. De ahí gran parte de la fascinación de su lenguaje: nos aviva todas las facultades, nos hace poner todo lo que somos en la cuestión, nos pone totalmente en cuestión. Para Paz el lenguaje es total ejercicio del ser.⁶⁴

Tiene razón Zaid. Sólo que hay que precisar que el "total ejercicio del ser" del que habla el crítico en la poesía de Paz, no se lleva a cabo en su devenir, en la lucha ininterrumpida entre ayer, hoy y mañana. El ser, para realmente realizarse o desenvolverse en la historia, no necesita únicamente de un lenguaje metafórico y "original"; tampoco el ser necesita sólo de la conciencia o la experiencia "fundadora" de un momento aislado de su existencia. Este momento excepcional necesita verse y asumirse en el trayecto social y circunstancial que rodea la vida del ser. En los poemas de Paz, el ser —el poeta— se evade de la realidad histórica, de toda finalidad humana, marginándose del tiempo real de los hombres y las mujeres. Y mientras descubre al lector (y a Zaid) "zonas desconocidas de la inteligencia" y "la sensibilidad", los otros, aquellos que no son el amigo ni la mujer deseada, se debaten en "la pelea por la sopa", "la delación" y las relaciones "innobles".

La fábula aparece como un sustituto de la realidad histórica y de la acción política; postula soluciones imaginarias a problemas reales.

⁶⁴ "Significaciones últimas", en *Leer poesía*, p. 171.

En este "ejercicio del ser", Paz no puede resolver el conflicto entre su subjetividad y la realidad histórica. Sin embargo, opta por simular un enfrentamiento radical con la historia, instalándose en un espacio ideal de la sociedad (como escritor solitario), desde el cual se acomete al "total ejercicio del ser", a la celebración del instante paradigmático, a despegar su individualismo creativo.

Para Paz "el ser —como indica Aguilar Mora— es la proyección amplificadora del yo sobre la modernidad".⁶⁵ Ve al ser como análogo al individualismo, la conciencia crítica, el espíritu humano. Estima que el individualismo, que emerge con la burguesía en el siglo XVIII, es un rasgo natural y transhistórico del hombre. Por ello, aun en sociedades carentes de modernidad (como en México), hay conciencias individuales que encarnan ese espíritu moderno (sor Juana, López Velarde). Con base en este enfoque afirma y justifica su imagen de escritor universal, crítico, antitotalitario. Efectivamente, explica Aguilar Mora, Paz "identifica la *libertad individual* con el espíritu *natural*, universal, del desarrollo del pensamiento burgués. A los signos de la historia moderna (el desplazamiento de la cultura, el ascenso del capitalismo industrial, la aparición de los grandes Estados dictatoriales) Paz opone la neutralidad de la libertad individual, pero concebida desde la universalidad burguesa".⁶⁶ Este proceso de su pensamiento eurocéntrico, sobre el que construye su idea de la modernidad y de la libertad individual, se manifiesta en los poemas de *La estación violenta*.

EUROPA Y MÉXICO

En los poemas de "La estación violenta", última sección de *Libertad bajo palabra*, también se establece la oposición entre dos temporalidades: una histórica, poblada de hombres, con sus creaciones y ruinas, y otra mítica, entrevista por el poeta visionario. Sin embargo, el mito que opone el autor a la historia revela un rasgo fundamental: el poeta no niega el transcurrir histórico en general, sino una historia particular y concreta, la mexicana. Surge aquí la visión de Paz sobre la falta de un pasado de grandeza (positivo) en México y la ausencia de modernidad. La sección reúne nueve poemas, ordenados cronoló-

⁶⁵ *La divina pareja*, p. 94.

⁶⁶ *Loc. cit.*

gicamente, que el autor escribe entre 1948 y 1957, durante su estancia en París, sus viajes por Europa y Oriente, y su vuelta a México.⁶⁷ El título y el epígrafe del poemario señalan la concepción del conjunto poético y el significado de la obra. Paz toma el título de un verso de Apollinaire: "Ya viene el verano, la estación violenta/ mi juventud ha muerto como la primavera". El epígrafe también es un verso de Apollinaire: "¡Oh Sol! es el tiempo de la razón ardiente" (*O Soleil c'est le temps de la Raison ardente*). Ambos aluden, como señala Santí, "a la madurez —el verano de la vida— que el hombre y el poeta Paz cree haber alcanzado".⁶⁸ El poeta maduro considera la historia de Occidente apenas unos años después de la guerra catastrófica: es el tiempo de la "razón ardiente", diferente de la razón instrumental, frente a la oscuridad del momento histórico; también es el tiempo de reflexionar sobre su juventud.

En el primer poema, "Himno entre ruinas", la pugna entre mito e historia se lleva a cabo mediante la oposición entre el mediodía y la noche. El mediodía simboliza el máximo momento de plenitud y de luz solar, de unión entre el mundo mental y el mundo de los sentidos; la noche es la sombra que cubre las ruinas de las civilizaciones de Occidente. La oposición se indica visualmente en las siete estrofas que componen el poema. Aquellas que representan el mundo histórico aparecen en cursivas (p. 233):

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
 ¡Alto grito amarillo,
 caliente surtidor en el centro de un cielo
 imparcial y benéfico!
 Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.
 El mar trepa la costa,
 se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;

⁶⁷ Los poemas son: "Himno entre ruinas" (Nápoles, 1948); "Máscaras del alba" (Venecia, 1948); "Fuente" (Aviñón, 1950); "Repaso nocturno" (París, 1950); "Mutra" (Nueva Delhi, 1952); "¿No hay salida?" (Tokio, 1952); "El río" (Ginebra, 1953); "El cántaro roto" (México, 1955), y "Piedra de sol" (México, 1957). A propósito de su secuencia, Judith Bernard señala que hay una estructura esencialmente dialéctica en esta sección. "Himno entre ruinas" representaría la tesis inicial de la búsqueda de una verdadera comunidad espiritual de hombres. "El cántaro roto", como antítesis, sería el clímax de una serie de poemas que buscan responder a la tesis inicial. "Piedra de sol", la síntesis de ese proceso de maduración intelectual y espiritual. Véase, *México as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, capítulo III, de la parte II.

⁶⁸ E. M. Santí, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, p. 299.

la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.

¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

*Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncacas.*

En esta primera estrofa, el poeta revela un mundo de plenitud y armonía, en cuyo centro cósmico se encuentra la imagen del sol. Imagen que alude al poeta, el sol es el gran proveedor de energía y fecundador de la naturaleza: "pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar". El mundo revelado tiene un carácter sagrado, más que divino. Esto se enfatiza con el uso de la minúscula en la palabra dios. El hablante imagina este mundo de plenitud observando las "ruinas vivas" de una civilización donde los hombres viven "muertos en vida".

A esta visión paradisíaca se yuxtapone, en la segunda estrofa, la geografía degradada de México. El mexicano vive separado de su pasado. La pirámide azteca se ha convertido en un lugar de fumar marihuana y escuchar música desentonada.⁶⁹ En este espacio los actos carecen de trascendencia. La expresión del mexicano se caracteriza por ser un estallido de violencia. Al ubicar la escena mexicana en la pirámide y referirse al canto, el poeta señala que la identidad y la poesía son los focos fundamentales de su consideración histórica. Por eso, en seguida se pregunta "dónde desenterrar la palabra" que vuelva a dar sentido al mundo degradado. En la tercera estrofa se vuelve al mundo de plenitud. El hablante sugiere que en este espacio el hombre puede liberar los sentidos ("los ojos ven, las manos tocan"), comulgar con la naturaleza y recuperar su poder creativo. La creatividad se verifica en las metáforas con que el poeta expone los signos del mundo primordial. En la cuarta estrofa el mundo histórico, situado anteriormente en México, se traslada a Nueva York, Londres y Moscú, subrayando el carácter alienado del mundo occidental, en el cual se incluye capitalismo y socialismo. Junto con la aliena-

⁶⁹ J. Wilson, *Octavio Paz*, p. 49.

ción de los hombres occidentales ("rebaño de hombres"), se señala la desolación geográfica (el "llano") y las ruinas que dejan los bombardeos de la guerra ("montes que ayer fueron ciudades"). En la siguiente estrofa, enfocada otra vez en el mundo sensual, se consuma el instante de trascendencia: "¡Oh mediodía, espiga henchida de minutos,/ copa de eternidad!" (p. 235). En la sexta, emerge la lucha interna del poeta por ir más allá de su pensamiento y materializar su visión en el poema.

La oposición violenta entre noche y mediodía, como en los poemas anteriores, se resuelve en la imaginación del poeta. Allí es donde sus "pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan/ recomienzan" (p. 235), entablan la lucha por fusionar el pensamiento y los sentidos. La visión trascendental se encarna en las palabras, recuperan su poder fabulador y creador de realidad (p. 235):

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

El poeta, como sugiere el último verso, posee los atributos de ese sol de la primera estrofa del poema: es el proveedor de energía, es el fecundador de las palabras. Situado en el mundo histórico, queda dotado de los poderes mágicos del mundo utópico.

El conflicto que se establece entre el tiempo histórico y el mítico plantea ahora que el mito de una edad de oro anterior se encuentra en un espacio histórico. En el poema la pugna se establece entre la visión de Sicilia con sus torres, catedrales, barcas, templos, tierras fértiles, y su negación en el paisaje mexicano y en Nueva York, Londres y Moscú. Desde lo alto de la pirámide, donde convergen lo histórico y lo mítico de la nación mexicana, no puede generarse nada de vida: el "canto mexicano estalla en un carajo" (p. 234).

En este poema, por primera vez, se establece una oposición histórica y se concretiza el mito del mundo de plenitud en el puerto europeo. El "más allá" tiene una ubicación en la historia, no sólo en la mente del poeta. La ubicación es relevante. Los mitos que el autor había desplegado anteriormente eran construcciones imaginarias fuera de la historia. Se reducían a los mitos de un eterno retorno a una edad de inocencia y plenitud, de un lenguaje original en el cual

no había separación entre palabra y objeto, y de la comunión del hombre con la naturaleza. Con estos mitos postulaba el deseo por un hombre integral y una sociedad regida por la poesía. Incluso, en las "Vigilias", el autor asociaba la comunión del individuo con los otros con el mito del comunismo primitivo y la sociedad sin clases. La concreción del mito en un espacio histórico, según la hermenéutica del autor, lo convierte en un mito ideológico, particular.

En varios poemas de "La estación violenta" también se alude a un escenario histórico y un pasado de grandeza. En "Máscaras del alba" (1948), el poeta recrea la visión del amanecer en una Venecia somnolienta, fantasmal, con su "esplendor anegado" (plazas, torres) y sus "vivos muertos". En "Repaso nocturno" (1950), París reposa "en los hombros del obrero dormido" mientras el poeta entabla su lucha por vencer a la noche y realizar su papel de mediador entre los que duermen y los que velan. En el poema "El río" (1953), título que alude al proceso de escribir el poema, trata simultáneamente de la lucha del poeta por reconstruir la ciudad de Ginebra, recuperar el poder creador del lenguaje e interrogar su actividad visionaria. En el poema se establece una oposición entre el agua (el origen, el espíritu humano) y la sangre (la historia). La ciudad penetra por la sangre del poeta y recorre su cuerpo, incorporando sus ruidos, injurias, estallidos, cuchicheos, hasta crear un "discurso incomprensible". Como consecuencia, "la ciudad habla dormida" (p. 252) por la boca del poeta. El hablante se ve a sí mismo como un Buda a la orilla del río emitiendo un discurso caótico de la historia. Su imagen se borra en el río, aludiendo con ello a la pérdida de su ego. Pero aunque opta por afirmar su yo individual y articular su visión trascendental, éstos no emergen y el poema se frustra. En "Fuente" (1950) el poeta reproduce la ciudad de Avignon que recupera su grandeza y asciende gracias a la imaginación del poeta: "todo lo atado al suelo por amor de materia enamorada,/ rompe amarras/ y asciende radiante entre las manos intangibles de esta hora" (p. 239). El poeta sacrifica su vida por proporcionar la visión liberadora: "En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es la fuente./ La fuente canta para todos" (p. 241).

Aunque los poemas "Mutra" y "¿No hay salida?" fueron escritos respectivamente en Nueva Delhi y Tokio, y reproducen parcialmente esos espacios históricos, los referentes no alteran la visión occidental ni la poética de Paz. De hecho, la imagen atemporal y estática de Nueva Delhi que el hablante poético articula en "Mutra"

(1952), es rechazada enfáticamente. De los "músicos que arrancan chispas a la madrugada", las muchachas sensuales, las mujeres albañiles, los niños que juegan a la luz de la luna, el hombre que adora el falo y el estiércol, las vacas, las buganvillas, los cantos gangosos, dice el hablante: "todo este largo día con su terrible cargamento de seres y de cosas,/ encalla lentamente en el tiempo parado" (p. 245). El poeta critica la tentación del hombre por buscar lo absoluto (querer ser Dios) y desprenderse de sus raíces, de la tierra, de otros hombres. El poema concluye reclamando, como indica Wilson, "la acción del individuo dentro de la historia".⁷⁰ Dice el hablante: "el hombre sólo es hombre entre los hombres" (p. 248).

Al igual que "Repaso nocturno" y "El río", "¿No hay salida?" (1952) es un poema de la vigilia del autor. El hablante poético, solitario en su cuarto de hotel en Tokio, se pregunta si verdaderamente hay una salida al "mundo confuso" y busca en el pasado y en la palabra liberadora la respuesta. Sin embargo, su pensamiento no fecunda, las puertas del ser no se abren y las palabras continúan con sus máscaras; el poeta no puede acceder a su infancia ni al mundo paradigmático: "Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos no están vivos" (p. 250). La alienación y confusión del mundo se imponen sobre el poeta. El hablante permanece atado al presente. Sin embargo, como vive en una alienación profunda ("todo está lejos" se repite dramáticamente en el poema), al final duda hasta de su propia presencia en el mundo: "¿Estoy o estuve aquí?" (p. 251). El poema anuncia la experiencia plural del tiempo, según se ordena por la conciencia y la memoria, que tratará unos años después en "Piedra de sol".

En cada uno de los poemas, la función del poeta es despertar a los habitantes de las sociedades evocadas, sacarlos de la alienación presente y realizar su renacimiento espiritual. En el caso de los poemas europeos (aquellos que tratan de Sicilia, Venecia, París, Ginebra, Aviñón), se alude a su pasado de grandeza, al valor incuestionable de su tradición histórica y modernidad. El poeta sugiere que sus habitantes sencillamente tienen que asumir el pasado, retomar su curso. Junto con la función del poeta como fabulador se manifiesta otra igualmente significativa en el entorno europeo: revitalizar a los hombres de las sociedades burguesas. El autor estima que si apenas unas décadas atrás estas sociedades eran el principal centro de abas-

⁷⁰ Octavio Paz, p. 71.

tecimiento cultural para las clases dominantes y los sectores intelectuales de los países periféricos, en el presente (finales de los cuarenta y principios de los cincuenta) viven un periodo de alienación histórica. La estimación de Paz encuentra eco en otros críticos de la modernidad europea. Marshall Berman también ve en esos años, 1945-1960, una ruptura entre cultura y vida, un sujeto de la modernidad olvidado de su papel transformador, y una pérdida de contacto con las obras que dan testimonio del proceso de transformación de los modos tradicionales de existencia.

El poema que mejor describe este proceso es "Fuente". El viejo mundo "se levanta y vuela" por medio de las metáforas del poeta, una vez que éste lo ha liberado del presente histórico, de su "realidad de cadenas", "sangre" y "carga del tiempo", y lo imagina recobrando su grandeza del pasado (p. 239):

Es un pueblo de ballenas y delfines que retozan en pleno cielo,
arrojándose grandes chorros de gloria;
y los cuerpos de piedra, arrastrados por el lento huracán de calor,
escurren luz y entre las nubes relucen, gozosos.
La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de sí misma,
de su carga de sangre, de su carga de tiempo, reposa
hecha un ascua, hecha un sol en el centro del torbellino.
El presente la mece.

El poeta está consciente de que su visión del presente es sólo una "verdad momentánea", producto de su pensamiento ("basta un manotazo para echar abajo esta grandeza"). Sin embargo, la propuesta es clara: el hombre europeo ha perdido contacto con su pasado. La única manera de recuperar su vitalidad y el espíritu que animaba sus creaciones culturales y proyectos universales, es asumiendo el desamparo, la conciencia de ya no reconocerse en las ruinas del presente de la posguerra. El "más allá", como lugar de una edad de oro, localizado ahora en ese espacio histórico, contiene la idea de una modernidad fundadora, original.

En "El cántaro roto" sucede lo contrario. Este poema parece ser el equivalente mexicano de "Fuente", incluso los títulos aluden a la imagen del poeta como fuente y cántaro. Sin embargo, el enfoque sobre la historia es diferente. En la sociedad mexicana no ha existido ninguna grandeza, no ha habido productos humanos perdurables como en las ciudades europeas. (En relación con el título, podríamos notar que la fuente está fija en el centro de la plaza y resiste el paso

del tiempo, mientras que el cántaro es un objeto portátil, vulnerable, y los pedazos —la historia de México— no se pueden volver a juntar.) En el espacio mexicano las calles son “arroyos secos” que no conducen a ningún lado. No hay vestigios de civilización sino la visión de una sociedad rural, pobre y andrajosa.

Frente a la mirada interior y soñadora del poeta al inicio del poema, en cuyo mundo primordial encuentra “soles azules”, “pájaros de las islas”, “bosques de ecos y respuestas” y “jardines de arpas”, emerge otra realidad antitética en la que sólo existe el “llano” como metáfora globalizadora de México con sus “semillas quemadas”, los “cerros pelados” y los campesinos existiendo tan sólo como el “rumor de pies descalzos sobre el polvo”. Lo único que encuentra el poeta, en la historia nacional, es un cacique inmortal como la representación del poder en México a través de su historia (p. 256):

Tendido al pie del divino árbol de jade regado con sangre,
mientras dos esclavos jóvenes lo abanicán,
en los días de las grandes procesiones al frente del pueblo,
apoyado en la cruz: arma y bastón,
en traje de batalla, el esculpido rostro de sílex aspirando como
un incienso precioso el humo de los fusilamientos,
los fines de semana en su casa blindada junto al mar, al lado
de su querida cubierta de joyas de gas neón,
¿sólo el sapo es inmortal?

Desde los tiempos precolombinos hasta la segunda mitad del siglo XX, la misma degradación histórica caracteriza a México: el sacerdote azteca con sus esclavos y sacrificios, el cura cuya autoridad ejerce con las armas, el general revolucionario embebido de su propia barbarie y el burgués que se caracteriza por el deseo de eternizar su poder y el falso culto de la modernidad (los avances técnicos). La historia de México es una sola manifestación negativa, llena de sacrificios y violencia. El autor no ve la misma negación histórica en las sociedades europeas, la barbarie que va dejando a su paso la modernidad europea en cada momento de su historia, y las incumplidas promesas de sus revoluciones. Por el contrario, describe la geografía de los países hegemónicos, con sus vestigios imperiales, urbanización y signos de civilización —plazas, fuertes, terrazas, mercados, torres, iglesias, cines, murallas—, de los que el poeta es especialmente sensible al dar cuenta de ellos. Son vestigios de una historia material que no se encuentra en México. Aunque por estos años pos-

tula en *El laberinto de la soledad* que Europa occidental deja de ser un modelo de civilización y termina su hegemonía, el autor advierte una diferencia negativa entre Europa y México: su falta de modernidad. Ve a México como una copia desoladora de Europa, sin bienes culturales, sin "materia enamorada", como se refiere en "Fuente" a los objetos de la modernidad europea.

A diferencia de lo que ocurre en las sociedades europeas, en la historia de México no hay un *pasado* o *tradición* de donde partir. Sin embargo, la solución que postula en el poema también radica en buscar el origen. El poeta sugiere que tanto los europeos como los mexicanos tienen en común el desamparo, la tarea de reconstruir sus sociedades, elaborar un nuevo proyecto universal. Pero en el caso de México, el origen habrá que inventarlo. La solución que plantea frente a la ausencia de un pasado de grandeza, no requiere asumir las negaciones históricas y las causas que las produjeron. No se trata de una propuesta histórica. La solución radica en la construcción de mitos, *en soñar*, en la posibilidad de que el canto eche raíces, construya una grandeza ideal, haga renacer al mexicano (p. 258):

hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto
eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del dormido
la espiga roja de la resurrección [...]
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar siglos
arriba,
más allá de la infancia, más allá del comienzo [...]

Si bien no hay un pasado de grandeza "siglos arriba", por lo menos existe el poeta para inventarlo. La visión que postula Paz del lenguaje como "fundador de la realidad", en este contexto, resulta un complemento necesario para dar solución a la carencia de modernidad en México. Paz materializa el planteamiento que había postulado en 1942, en su artículo "Poesía y mitología: novela y mito", de elaborar mitos capaces de modelar al mexicano y la realidad premoderna del país. Entonces advertía que los mitos históricos e ideológicos eran naturales para Francia, mientras los mitos ideales y metafísicos se adecuaban mejor a la realidad mexicana.

Tres imágenes de México sobresalen en la pugna violenta que lleva a cabo el poeta entre realidad y mito. La imagen informe de México, según se alude en "Piedra nativa": "El poema todavía sin rostro/ El bosque todavía sin árboles/ Los cantos todavía sin nom-

bre" (p. 141). México es una enorme piedra que no ha sido todavía transformada (en pájaro, sol, río). Por eso, dice el poeta de los mexicanos: "ardemos y no dejamos huella". La imagen de la lucha violenta y degradada del mexicano por satisfacer sus necesidades básicas, según aparece en el poema "Libertad bajo palabra" y varios de "¿Águila o sol?". Por último, la imagen desoladora del subdesarrollo mexicano, de su modernidad (el poema) sin modernización (pp. 255-256):

Pero a mi lado no había nadie.

Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que estallan bajo el sol.

No cantaba el grillo,

había un vago olor a cal y semillas quemadas,

las calles del poblado eran arroyos secos

y el aire se hubiera roto en mil pedazos si alguien hubiese gritado:

¿quién vive?

Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto esplendor,

sequía, sabor del polvo,

rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en medio del

llano como un surtidor petrificado!

Imagen desoladora de México en la que se ha querido ver únicamente, desde la presentación del poema por Alf Chumacero en *México en la cultura*, la protesta, el signo de rebeldía y denuncia del poeta frente a la realidad mexicana.⁷¹ Sin embargo, en términos de su poder textual y político, el poeta opone simplemente el mito y la "palabra iluminada" y sensual a la realidad "informe" de México. La crítica mítica representa una posición política sin riesgos, desde dentro del sistema. "El cántaro roto" es una reacción virulenta ante el atraso social del país sin romper con los proyectos sociales de la revolución. No se opone a un sistema social, ni a los grupos que lo dirigen. La modernidad estética, el poema, tiene el efecto inmediato de *purgar* la realidad atrasada de México. El ritmo, las imágenes, el patetismo, la confesión, la tragedia, el llamado a inventar, son elementos de una retórica o estética compensatoria.

En sus ensayos sobre la poesía el autor ha puesto énfasis en definir la condición del poeta moderno desde el advenimiento del capi-

⁷¹ Alf Chumacero, "Presentación de 'El cántaro roto'", *México en la cultura*, 17 de agosto de 1958, p. 1.

talismo. En un artículo clave de su poética, "Poesía de soledad y poesía de comunión", señala que "en nuestra época moderna la poesía no puede vivir dentro de lo que la sociedad capitalista llama sus ideales".⁷² La vida y obra de Shelley, Rimbaud y Baudelaire, según sugiere, confirman su estimación. La poesía, por su naturaleza libertaria, va contra la sociedad capitalista. En el caso de Paz, sin embargo, como se ve en los poemas, no se trata de ir contra la sociedad capitalista, sino contra algunas de sus imágenes, especialmente aquellas que revelan el atraso social y la carencia de modernidad. Su crítica de la sociedad mexicana coexiste sin conflicto con el discurso del desarrollismo que domina el imaginario social mexicano de los años cincuenta. Ambos plantean la urgencia de construir un México moderno y la idea de que todo está por hacerse. Paz encuentra en su visión mítica una manera de convivir estratégicamente con los proyectos históricos y modernizadores del país.

SALIR DEL LABERINTO

"Piedra de sol" es uno de los poemas más conocidos y estudiados de Octavio Paz. Es un poema extenso y complejo en tema, estructura y simbolismo.⁷³ Aparece en 1957, en una edición de trescientas copias, con una breve nota explicativa. Al año siguiente integra *La estación violenta*. Desde 1960, concluye *Libertad bajo palabra*. Culminación de un periodo, monumento final de una tentativa poética.

El título se refiere al calendario azteca y a la estructura del poema según sus cálculos astronómicos. "Piedra de sol" consta de 584 endecasílabos, sin contar los seis versos finales, que se relacionan con el sistema maya y el ciclo del planeta Venus. Los antiguos mexicanos, como explica la nota, llevaban la cuenta del ciclo venusino y veían "el fin de un ciclo y el comienzo de otro" al concluir los 584 días. El planeta Venus, símbolo de la dualidad (aparece como Estrella de la mañana y como Estrella de la tarde), encarna "la ambigüedad esencial del universo" (p. 675). En la visión cosmológica precolumbina, el ciclo de Venus representa la muerte y resurrección del

⁷² "Poesía de soledad y poesía de comunión", en *Primeras letras*, p. 302.

⁷³ Véase, al respecto, José Emilio Pacheco, "Descripción de 'Piedra de sol'", en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 173-183.

movimiento cósmico; su dualidad simbólica indica la permanente existencia de contrarios y su correspondencia o transmutación en otras imágenes (Venus-Quetzalcóatl-Ehécatl; Istar-la Dama del Sol-la Piedra Cónica).

Estas ideas estructuran el poema en dos sentidos. Por una parte, el autor llega al final de un ciclo como poeta y reflexiona sobre sus vivencias, ordenando el pasado y los momentos significantes del transcurrir por medio de la memoria. El fin del ciclo, simbolizado en los 584 endecasílabos del poema, alude al renacimiento del poeta. "Piedra de sol", en este sentido, como indica Judith Bernard, es básicamente la síntesis de una búsqueda espiritual en la que el hablante poético desciende a un viaje por la noche, al igual que Quetzalcóatl desciende al mundo de la oscuridad. La búsqueda se introduce temprano en el poema ("un caminar entre las espesuras / de los días futuros", versos 15-16) y se continúa con la repetición de los verbos "voy" y "busco" al inicio de varias estrofas. Se trata de una búsqueda mental por medio de la memoria, en la que varias reflexiones no suceden dentro de los límites normales del espacio, sino en las dimensiones espaciales de lo infinito y eterno.⁷⁴ Por otra parte, respecto a la dualidad de Venus, el hablante poético se enfrenta a un mundo de contrarios (historia-poesía, pasado-presente, hombre-mujer, vida-muerte, noche-día, eternidad-instante, piedra-sol) buscando su fusión por medio de la poesía, fuera de las limitaciones del tiempo y del espacio.

Según esta estructura, "Piedra de sol" representa la culminación de su tentativa poética y la repetición resumida de su trayectoria (se pueden fijar paralelos con el recorrido del poema) y de sus ideas sobre el hombre dividido, la trascendencia del mito, el valor subversivo de la poesía, el amor pasional y la revelación del otro, la idea del eterno retorno a un mundo sagrado, y el terror continuo ante la historia y las pugnas ideológicas. En la oposición que nuevamente despliega el autor entre historia y mito, "Piedra de sol" configura otro intento de salir del laberinto de la historia.

El autor sintetiza en el poema las experiencias estéticas e histórica que comprenden su trayectoria poética hasta 1957, junto con los veintidós años que enmarcan *Libertad bajo palabra*. Con toda razón, Paz dice lo siguiente sobre este poema:

⁷⁴ J. Bernard, *México as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, p. 167.

["Piedra de sol"] recoge mis experiencias con la poesía española e hispanoamericana, desde el siglo xvi hasta nuestros días, mi experiencia del surrealismo, mis experiencias de la política y la historia del siglo xx, tal como las viví. Por último, recoge ciertas preocupaciones que no sé si sean de orden filosófico o religioso, pero son vitales, humanas.⁷⁵

Evidentemente el marco de referencia del poema es bastante amplio. Aparecen lugares en los que el poeta había estado (una calle en Nueva York, un hotel en París, un pueblo en Francia, otro más en Veracruz, una avenida de la ciudad de México, la ciudad de Oaxaca, a donde Paz viaja en 1942 para presentar dos conferencias sobre la literatura y el mito). Aparece también un episodio histórico fundamental de la vida del autor durante la Guerra civil española, evocado anteriormente en *El laberinto de la soledad*. Emergen figuras intelectuales y políticas que representan momentos decisivos del transcurrir histórico (Sócrates, Bruto, Moctezuma, Robespierre, Churrucá, Lincoln, Trotsky, Madero). Se filtran imágenes culturales que evocan la transfiguración mítica de la mujer, según la literatura e historia de Occidente (Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María). Se alude a varios poetas y diversas experiencias poéticas (como san Juan, Rimbaud, Quevedo, Breton, la escritura automática de los surrealistas, la poesía social, el romanticismo utópico y visionario). El poema también recorre el problema del tiempo y los modos en que el hablante poético experimenta su transcurrir.

El amor y la búsqueda de la amada, por medio de varios momentos de la relación amorosa, despliegan y organizan toda esta experiencia poética e histórica. El amor representa el acto privilegiado para exorcizar la historia. El concepto de amor para Paz, como señala Bernard, emerge de la típica idea romántica de la pasión que no puede existir dentro de las convenciones de la sociedad, específicamente dentro del matrimonio, pues éste está destinado a mantener y propagar las normas establecidas de esa sociedad: "El verdadero amor —explica Bernard— es imposible por la pérdida del estado paradisíaco de inocencia".⁷⁶ Por ello, todo intento de amor representa el intento de recobrar ese estado. Sin embargo, la experiencia del amor aparece ligada al tema mayor del poema sobre el transcurrir

⁷⁵ M. García Flores, "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta", p. 7.

⁷⁶ *México as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, p. 15. Traducción mía.

del tiempo en relación con la realidad histórica y la producción de sentido. En el repaso de la relación amorosa que emprende el poeta durante su búsqueda espiritual va implícito el intento por definir lo permanente y lo circunstancial de su experiencia como hombre y poeta en el mundo.⁷⁷

Durante el recorrido mental por diversos momentos de su vida, el hablante poético se debate y fluctúa continuamente frente a los tres tiempos que convergen en el poema: el tiempo subjetivo de la memoria, el histórico, y el mítico del instante trascendental que se busca fijar con la escritura. Los tres aparecen en conflicto en la estructura del poema y en las experiencias que el poeta despliega en el texto. Su reflexión se caracteriza por un avance accidentado de ascensos y caídas —tiempo mítico y tiempo histórico, respectivamente— que tejen la espiral del poema.⁷⁸ Los ascensos y caídas configuran el movimiento ondulante (serpiente) del poema.

Aunque las caídas y ascensos se repiten en el poema, esto no ocurre con la experiencia que el poeta va desplegando. La historia, a pesar de su degradación y falta de sentido, lleva su propio curso y es el poeta quien lucha decisivamente por imponer sentido al transcurrir histórico. La clave de la visión ordenadora (los principios eternos de la poesía y del instante de transcendencia) aparece en los cinco versos y el hemistiquio del sexto que inician y finalizan el poema (pp. 259-260):

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

Los versos indican que el transcurrir vital es resultado de una pugna. A pesar de los obstáculos, el "caminar de río", movimiento constante del espíritu, no se detiene nunca y busca su propio curso. Da un rodeo pero "llega siempre", estableciendo la integración de opuestos y de los objetos de la naturaleza (árbol de agua, agua de árbol, árbol-río). El árbol (el surtidor) alude al instante de revelación. El viento, la fuerza de la historia, no puede quebrantarlo. Los dos

⁷⁷ John Fein, *Toward Octavio Paz. A Reading of His Major Poems: 1957-1976*, Lexington, University of Kentucky Press, 1986, pp. 11-40.

⁷⁸ J. E. Pacheco, "Descripción de 'Piedra de sol'", p. 176.

puntos del hemistiquio dan paso a la experiencia del poeta: a su aparición como sujeto en el poema, su experiencia personal después de la expulsión del mundo de plenitud, la reconsideración de la historia, y su búsqueda de comunión con la otredad.

En el primer momento del poema se describe el nacimiento del poeta. Su nacimiento está ligado a la mujer, simbólicamente madre y amante. El acto amoroso-sexual representa una vuelta a un tiempo y espacio de plenitud. La mujer aparece definida, durante el momento de comunión, con los elementos de agua y fuego, que aluden al origen y al amor pasional. Además de representar la conexión con el origen, la mujer proporciona vitalidad a sus sentidos y significado al mundo que nombra con sus palabras. Según indican las metáforas, hay una compenetración entre mujer, cosmos y poeta: "voy por tu cuerpo como por el mundo", "voy por tu frente como por la luna" (vv. 41 y 56).

Sin embargo, en seguida se interrumpen la compenetración y el recorrido del poeta por la mujer-mundo. El poeta cae en la historia y la fragmentación, en el ser dividido: "y a la salida de tu blanca frente/ mi sombra despenñada se destroza" (vv. 72-73). Si en el momento anterior de la comunión no había alusiones al tiempo cronológico y sólo había un transcurrir sensual y significativo ("voy por tu cuerpo..."), ahora aparecen alusiones concretas al tiempo histórico y alienado: "días circulares", "instantes caminados", "años fantasmas". En el transcurrir histórico aparece el hablante como un ser solitario, con su memoria y su escritura como únicas armas para recuperar el sentido de la vida y el instante de trascendencia. El poeta inicia la búsqueda por medio del recuento ("fechas vivas" en el Calendario azteca) de las experiencias significativas de su vida.

Las primeras imágenes que el hablante recuerda de la amada en el colegio, aluden todavía a su estado de inocencia: "alta como el otoño caminaba/ envuelta por la luz bajo la arcada" (vv. 105-106). Sin embargo, en el presente encuentra a esa mujer sin identidad, y únicamente puede decir: "he olvidado tu nombre, Melusina,/ Laura, Isabel, Perséfone, María" (vv. 114-115). La amada se caracteriza ahora por la dualidad, tiene el poder de dar y quitar la vida: "enredadera, planta venenosa,/ flor de resurrección, uva de vida" (vv. 133-134). Su identidad aparece construida con varias imágenes míticas que eliminan el tiempo del poema y la joven mujer a quien evoca en el colegio: "todos los nombres son un solo nombre,/ todos los rostros son un solo rostro" (vv. 148-149). La amada representa un sincretismo

mo de figuras míticas de Occidente, que incluyen diferentes épocas y diferentes civilizaciones. Asimismo, su transfiguración mítica converge en el instante de la escritura: "todos los siglos son un solo instante" (v. 150). El hablante reduce la pluralidad de la historia y la evocación de la amada al "instante rescatado". El instante es lo único que puede oponer al tiempo amenazante de la historia ("y golpea las puertas de mi alma/ el mundo con su horario carnicero" (vv. 160-161)). Por eso, señala: "lo que pasó no fue pero está siendo/ y silenciosamente desemboca/ en otro instante que se desvanece" (vv. 192-194).

La mujer, fuente primordial de la trascendencia, carece ahora de sus atributos originales. Aparece convertida en una piedra: "y en tus ojos no hay agua, son de piedra,/ y tus pechos, tu vientre, tus caderas/ son de piedra" (vv. 201-203). La personalidad dual de la amada encarna atrozmente en la figura de Melusina, la mujer-serpiente. La decepción violenta de la mujer ("no eres nadie,/ un montón de ceniza y una escoba.../ un pellejo colgado de unos huesos", vv. 238-239, 241), lo vuelve hacia su propia alienación y soledad.

El poeta recorre en su memoria varios lugares y escenas pasados —en Nueva York, México, Oaxaca, París, Veracruz— sin encontrar sentido y momentos significativos, e incluso duda de la continuación entre el ser recordado y el que recuerda. Tal incertidumbre, sin embargo, saca al poeta de la esfera meramente individual en la que buscaba su identidad personal y trascendental, para retomar ahora experiencias históricas y colectivas, tales como la Guerra civil española. El hablante evoca a una pareja de amantes en Madrid, durante los bombardeos fascistas a finales de 1937. Elabora una imagen mítica y arquetípica de su experiencia histórica (vv. 288-298):

Madrid, 1937,
 en la Plaza del Ángel las mujeres
 corían y cantaban con sus hijos,
 después sonó la alarma y hubo gritos,
 casas arrodilladas en el polvo,
 torres hendidas, frentes escupidas
 y el huracán de los motores, fijo:
 los dos se desnudaron y se amaron
 por defender nuestra porción eterna,
 nuestra ración de tiempo y paraíso,
 tocar nuestra raíz y recobrarnos.

En plena lucha antifascista, al poeta se le revela la trascendencia social del amor. El amor configura una forma de recuperar la ino-

cencia y la humanidad. También se le revela la idea de una sociedad regida por la poesía y la solidaridad, el arquetipo de un socialismo espontáneo y trascendental. Frente a la lucha de las armas, el hablante propone una lucha más profunda y esencial con la poesía, las metáforas y los arquetipos. Por ello, el hablante señala que el amor "todo lo transfigura", desaparecen las "frentes escupidas" y "brotan alas en la espalda del esclavo". El amor es capaz, por un *instante* ("cuando dos se besan"), según la percepción romántica del poeta, de derrumbar las leyes, "las rejas de los bancos y las cárceles,/ las rejas de papel, las alambradas,/ los timbres y las púas y los pinchos,/ el sermón monocorde de las armas" (vv. 342-345). El amor tiene el poder de abstraer a los hombres de su circunstancia histórica y entrever instantáneamente la realidad y comunión que en verdad anhelan.

Paz había aludido a esta dimensión mítica de la guerra española en *El laberinto de la soledad*: "Recuerdo —decía entonces— que en España, durante la guerra, tuve la revelación de 'otro hombre' y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia."⁷⁹ Las imágenes arquetípicas, según Jung, recurren constantemente en la historia y aparecen cuando la fantasía se expresa con libertad.⁸⁰ De acuerdo con Paz, el arquetipo del amor pasional y de la nueva comunidad condensa el deseo del hombre de volver a ser otro, de renacer y realizar plenamente su ser. Paz resuelve, de este modo, el problema del ser en el tiempo plural que éste va experimentando en el devenir histórico, por medio de una imagen arquetípica en un instante aislado que supone reordena mágicamente la experiencia histórica.

En el nivel del discurso no hay diferencia ni ruptura epistemológica entre el momento de la decepción amorosa y el de la experiencia española. Ambas experiencias aparecen enfocadas de acuerdo con la búsqueda del instante trascendental, si bien en la última hay una apertura que incluye el destino colectivo de una nación. En los dos momentos converge el intento del poeta por condensar en un instante trascendental y mítico la experiencia personal e histórica. El poeta no asume el pasado histórico verdaderamente, sino que toma algunos de sus signos para transformarlos en imáge-

⁷⁹ *El laberinto de la soledad*, p. 25.

⁸⁰ C. G. Jung, "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry", en Hazard Adams (ed.), *Critical theory since Plato*, New York, Harcourt, 1971, pp. 810-818.

nes míticas. El tiempo histórico, para el poeta, es siempre un tiempo degradado, ajeno.

El amor adquiere una cualidad subversiva, al ser ahora reelaborado simbólicamente en un ambiente histórico. La transformación de la realidad ("cambiar la sociedad" y "cambiar al hombre") se convierte en un postulado implícito en el poema. En este contexto subversivo y detonante, el poeta prefiere aquellos comportamientos en la sociedad (el crimen, el suicidio, el incesto, el adulterio) que rechazan cambiar la eternidad del instante vital por las "horas huecas" de la sociedad tradicional.

Igualmente resulta esta visión del instante paradigmático, la que viene a negar otro momento decisivo del transcurrir histórico. A los nombres históricos que rememora el poeta, de Moctezuma a Madero, de Bruto a Robespierre, de Lincoln a Trotsky, símbolos del tiempo cronológico y la reflexión de la historia, el poeta antepone una simple respuesta que niega su transcurrir temporal y el trayecto específico que rodea a estas figuras históricas (vv. 488-492):⁸¹

—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morir de otra muerte.

Para el poeta "no pasa nada", el pasado histórico es un "parpadeo". Los nombres históricos pierden su significado, se convierten sólo en víctimas y ejemplos del fracaso del cambio histórico; incluso como mitos resultan inservibles. El hablante supone que estos nombres ya no dicen nada a nadie, ni quedan residuos utópicos de ellos en el inconsciente colectivo de los hombres.

El problema central de la sociedad moderna radica ahora en la alienación. Esto explica que los gritos de los hombres "no son nada", ni pasa absolutamente nada "cuando pasa el tiempo". Los hombres viven una vida ajena, sin comprender los hechos históricos ni poder llegar a ser dueños de su propio destino. El hablante, sin embargo, está consciente de que si el hombre vive bajo esta alienación que la historia le impone en todo momento, en realidad es inútil e insuficiente la poesía y el instante de trascendencia en el que perciba mo-

⁸¹ E. Escalante, "El sol y la pirámide. Poesía y verdad en Octavio Paz", en *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, pp. 37-55.

mentáneamente su ser realizado. Paz parece asumir una de las fallas centrales de su poética utópica, enunciada en *El arco y la lira*: "La poesía se realiza en el poema y no en la vida. Y la única posibilidad de poetizar la vida es a través del poema, que no es nada si no es comunión."⁸² No puede haber comunión si antes no hay un cambio en la sociedad y en el hombre. A partir de este cuestionamiento surge en el poema la tentativa de salir del tiempo mítico y del transcurrir alienado, mediante la búsqueda del otro. Se trata, efectivamente, de salir del solipsismo del poema e ir al encuentro de los hombres, renunciar a una identidad meramente ideal y textual (vv. 515-518):

para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.

Pero ese salir hacia la realidad social en búsqueda de sus semejantes nunca se lleva a cabo. A quien termina invocando el poeta para que le vuelva a dar "plena existencia" e identidad, no es el *otro* concreto de la historia (el chofer, el panadero, Pedro y Pablo, los otros que menciona en el poema), sino las figuras de un tiempo mítico (vv. 525-532):

Eloísa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,
cara de árbol y de panadero,
de chofer y de nube y de marino,
cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,
cara de solitario colectivo.

El hablante ve en estas figuras míticas los atributos esenciales para recuperar su inocencia y poder visionario. Es a ellas a quienes dirige su letanía final: "despiértame", "recógeme en tus ojos", "déjame ver el rostro de este día", "llévame al otro lado de la noche". Lo importante, según vemos, es salir del laberinto de la historia y volver al mundo de plenitud; poder elaborar nuevamente la visión trascendental, por medio del poder solar de las palabras. Resulta la única

⁸² *El arco y la lira*, p. 260.

manera de transformar los “sueños de piedra”, “los años como piedra”, “los siglos de piedra”, y convertir la piedra en sol. Al igual que en *¿Águila o sol?*, donde el águila se incendia y transforma en sol, superando así la dualidad de la nacionalidad mexicana, en “Piedra de sol” la poesía termina transformando la materia y la historia, imponiéndole un nuevo significado. La “puerta del ser”, por lo tanto, no la abren los hombres concretos de la historia. Tampoco son ellos los que “dan plena existencia” al hablante poético. Éstos, cuando finalmente existen o emergen en su poema, únicamente son caras o arquetipos inscritos en el papel.

El poema termina repitiendo los cinco primeros versos y el sexto del hemistiquio. La repetición de los primeros versos contribuye a afirmar la estructura circular del poema. Rachel Phillips señala, sin embargo, que la circularidad de “Piedra de sol” es aparente. Aunque el hablante llega de nuevo al principio, ha sido ya transformado por la experiencia del poema, y el círculo no se cierra; es una espiral. En la última parte del poema emerge “la conciencia conquistada” del poeta que no existía en el principio.⁸³ El problema, sin embargo, no radica tanto en su estructura externa sino que en la progresión de las experiencias que desenvuelve el poema quedan negadas por el poeta en cada nueva apertura.

Lo que viene a ser característico de su movimiento —el *rodeo* que señala en el quinto verso: “avanza, retrocede, da un *rodeo*! y llega siempre”— es su empeño por imponer en cada ocasión una imagen mítica del transcurrir histórico. La tentativa de salir del tiempo mítico y del tiempo histórico alienado —momento culminante de su poética, fin y comienzo de otro ciclo— queda también resuelta mediante la visión de un origen fundador y paradigmático. Jorge Aguilar Mora resume este rasgo del pensamiento poético de Paz, de la siguiente manera:

[...] saca al poema de la historia para arrancarle a ésta no su sentido sino el sentido en general. En realidad, lo único que demuestra este tejido de callejones sin salida es que no existe el menor intento de romper esa fácil dicotomía historia-mito; segundo, no existe tampoco, ni lejanamente, el menor intento de comprender el *sentido* (no la *racionalidad*) de la *historia* al tiempo que se insiste en interpretar a ésta como signo, como metáfora, como imagen; tercero, tampoco

⁸³ Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, FCE, 1976, p. 42.

existe el menor intento de colocar al poema en una verdadera dinámica, en un verdadero proceso (histórico y lingüístico): ni la singularidad del poema, ni la pluralidad de significados resuelve nada. Todo lo contrario: sólo demuestra un empeño de mezclar todos los conflictos, los poéticos, los políticos, los morales, en términos de la eterna oposición historia-mito.⁸⁴

“Piedra de sol”, bien dice Phillips, parece a primera vista el más complejo de los poemas de Paz. Indicamos que el marco de referencia a la vez mitológico e histórico es mucho más amplio que en cualquier otro poema de *Libertad bajo palabra*. Pero la diversidad de motivos, “encandila al lector”.⁸⁵ “Piedra de sol” resulta el intento fallido del poeta por salir del tiempo mítico, así como su incapacidad de salir al encuentro de los otros y mostrar solidaridad y fraternidad. Lo que el poeta propone, a fin de cuentas, es la experiencia del tiempo mítico, del instante trascendental “dominado por el magnetismo solar”, capaz de borrar las opacidades u obstáculos de la historia. El poeta quiere instalarnos en un “tiempo total donde no pasa nada/ sino su propio transcurrir dichoso”.⁸⁶

Poema que culmina un periodo importante de la poesía de Octavio Paz, “Piedra de sol” tiene en común con los otros poemas de *Libertad bajo palabra*, la fascinación por un mundo original y utópico, el pesimismo frente a los hechos históricos, la soledad como estado de autoconciencia y creación, el impulso erótico y amoroso por medio del cual se revela brevemente un sentido paradigmático de la existencia, y la incapacidad de fusionar la visión del instante trascendental con la realidad social de los hombres. Los poemas de *Libertad bajo palabra* obedecen no tanto a una conciencia individual que lucha por dar su testimonio frente al transcurrir histórico, sino a una conciencia solitaria que opta por liberarse del peso de la historia mediante la invención de mitos, postulando que el mito es capaz de modelar la realidad. Paz lo ha dicho mejor que nadie:

La poesía contemporánea se muev[e] entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición. “Cambiar al hombre”, así,

⁸⁴ *La divina pareja*, p. 82.

⁸⁵ R. Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, p. 42.

⁸⁶ Véase E. Escalante, “El sol y la pirámide. Poesía y verdad en Octavio Paz”, p. 50.

quiere decir renunciar a serlo: hundirse para siempre en la inocencia animal o *liberarse del peso de la historia*.⁸⁷

“Liberarse del peso de la historia” resulta la elección de Paz. Privilegio de aquellas individualidades instaladas cómodamente en los espacios de poder social y cultural.

⁸⁷ *El arco y la lira*, p. 36. Las cursivas son mías.

OTRA OBSESIÓN CON LA HISTORIA

*...lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece...*

“Piedra de sol”

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros mismos... Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables.

El arco y la lira

En cualquier caso, aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo.

“Los signos en rotación”

EL REVISIONISMO DE OCTAVIO PAZ

Libertad bajo palabra, según hemos señalado en el capítulo anterior, es un libro que va creciendo y cambiando en cada una de sus ediciones. En la primera, de 1949, Octavio Paz reúne setenta y cuatro poemas, divididos en seis secciones, que comprenden su producción poética de 1931 a 1948, excluyendo los poemas políticos. Esta primera edición es un proyecto poético sencillo, en el que continúa la práctica de reunir una selección de sus poemas, ya publicados e inéditos, bajo un título común. La sencillez del proyecto puede constatare en el primer título del libro, “Todavía”, según ha revelado el autor, con el cual pensaba reclamar su existencia como poeta, ya que

no había publicado poesía desde 1942. La exclusión de los poemas políticos, no obstante, indica que Paz no concebía el libro de 1949 como una obra representativa de su poesía.

En la segunda edición (1960) el libro crece considerablemente, pues Paz incluye tres poemarios escritos entre los años cuarenta y cincuenta: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Esta nueva edición consta ahora de cinco secciones en lugar de seis, contiene doscientos ocho poemas, entre ellos varios de los poemas políticos. Y según indica el nuevo subtítulo, *Obra poética (1935-1958)*, queda limitada a la poesía del autor publicada en estos años. La concepción del libro cambia significativamente: se convierte en un proyecto más ambicioso, inspirado en los grandes libros de la poesía moderna, como *Les fleurs du mal* de Baudelaire y *Cántico* de Jorge Guillén. De ahí que ponga especial cuidado en su arquitectura y corrija muchos poemas. En la tercera edición (1968) el libro mantiene las cinco secciones del anterior, aunque las reordena, siguiendo un orden cronológico, suprime más de cuarenta poemas y corrige otros. En la cuarta edición (1979) Paz reincorpora la mitad de los poemas suprimidos, y aparecen nuevas versiones, junto con extensas notas sobre los poemas revisados. Las notas parecen indicar que las nuevas versiones serán definitivas. Esta edición aparece incluida en una colección mayor de su poesía: *Poemas (1935-1975)*; en la quinta (1988), nuevamente como libro separado, las correcciones son mínimas. Esta edición reproduce la versión incluida en *Poemas (1935-1975)*.

La evolución y los cambios, según observamos, se caracterizan por la incorporación de poemarios, los ajustes a su organización interna y, sobre todo, las supresiones y depuraciones constantes. Estos rasgos han dado a *Libertad bajo palabra* un carácter bastante peculiar: es *idealmente* un solo libro, pero también son cinco versiones (hasta la fecha), marcadas por los distintos momentos de la evolución poética del autor.

Ahora bien, si desde la segunda edición de *Libertad bajo palabra* la corrección de poemas emerge como una característica de la personalidad de Octavio Paz, se ha estudiado poco este modo del autor de intervenir en el destino de su poesía. Ya lo había señalado Judith Goetzinger al emprender su estudio pionero sobre la reescritura del autor: "No se ha estudiado hasta la fecha el proceso de depuración en la poesía de Octavio Paz"... , "es muy obvio que la forma de muchos poemas sufre profundas alteraciones con el transcurso del

tiempo".¹ Desde luego, la falta de estudios sobre este rasgo de la actividad poética refleja el poco interés de la crítica en la relación entre el texto poético y la referencialidad, y el modo en que quedan entretejidos en el poema (acto verbal en el tiempo) los temas, visiones y estilos de la época. Es verdad que la crítica ha advertido la manía correctora de Paz sobre su primera poesía y ha advertido también las variantes de un solo poema. Pero casi siempre ha visto esta actividad como parte de un proceso típico y natural de los poetas por perfeccionar su obra. Carlos H. Magis, por ejemplo, asume esta posición sobre la reescritura de Paz:

Considero totalmente legítimo el cuidado que ponen los poetas en afinar constantemente su obra, pensando con Borges que "el concepto del texto definitivo sólo corresponde a la religión o el cansancio", o cuando sienten, con el propio Paz, que la poesía, *el poema* no es una producción separada y separable del autor, sino "una aventura espiritual" cuyo tiempo de motivación profunda y activa no puede predecirse. Y considero, por lo mismo, que los interesados en una lectura crítica deben respetar, en principio, la preocupación de los creadores por buscar repetidas veces la mayor coherencia posible entre una visión poética y su cristalización en palabra.²

Magis concibe la poesía como una "aventura espiritual", de tal manera que reduce la actividad poética de Paz a un proceso meramente ideal que va respondiendo a la búsqueda de mayor precisión poética. De ahí que enfoque su análisis a las últimas versiones de los poemas (consideradas como las más "cercanas" a la esencia del poeta), y no le interese analizar las diferencias que existen entre las versiones ni se percate de que tales revisiones obedecen a algo más que a la búsqueda de "mayor coherencia posible entre una visión poética y su cristalización en palabras".

Jason Wilson, en su estudio de la poesía de Paz, advierte el revisionismo del autor y la extensión de las supresiones. El objetivo de Wilson, no obstante, al comparar dos versiones de "Entre la piedra y la flor" (1937 y 1976), consiste en subrayar la cólera y el compromiso político del joven Paz a finales de los años treinta. Muestra con-

¹ "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'", en Alfredo Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 73.

² *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, p. 4. Las cursivas son originales.

vincentemente que en la versión de 1976, Paz suprime la "identificación política y revolucionaria" que operaba en el poema "entre el destino del campesino y la tarea del poeta". Sin embargo, llega a la misma conclusión que Paz sobre la versión de 1941: "en 1976 —dice— esta convención de los años treinta parece ingenua".³

Enrico Mario Santí, en un artículo de 1978, también advierte la actividad revisionista de Paz e incluso sugiere que ésta podría ser una estrategia de poder del autor, ya que las correcciones tienden a borrar sus orígenes poéticos: "La poética de Paz no sólo ha cambiado sino que a menudo se contradice a sí misma, aun cuando Paz ha buscado ansiosamente cubrir todas las huellas de ese cambio por medio de revisiones y reescrituras que intentan proyectar una imagen de constancia y continuidad".⁴

Sin embargo, en la introducción a *Libertad bajo palabra* (1990), según señalamos anteriormente, Santí olvida lo antes dicho y usando las ideas de Paz explica las constantes revisiones del autor como una "cambiante interpretación del autorretrato".⁵ La cita sugiere que para Santí el revisionismo de Paz es ahora un simple juego de máscaras. No es suficiente que el poema ya sea en sí una representación mediatizada de la persona real del poeta (una *máscara* o *metáfora*), sino que las versiones posteriores configuran la reelaboración de la persona ficticia: son otra máscara, otra metáfora, otro significante y así sucesivamente. Aunque este enfoque es acertado, nada explica los "cambios", "contradicciones" y "encubrimientos" que Santí advertía en 1978. En la nueva explicación va implícita la creencia de que el poeta no está sometido a lo temporal y contingente. Paz, en consecuencia, no sólo puede inventar utopías y metáforas sobre la realidad, sino también inventar su pasado poético.

Ha sido un lugar común de la crítica asociar la actividad revisionista de Paz con la de otros escritores, principalmente Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Jorge Luis Borges. Esta asociación, no obstante, se ha basado en el dato superficial de que estos autores también modifican sus textos, pues en ningún caso los críticos se han tomado la molestia de explicar de qué modo es igual tal actividad depuradora.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, la revisión es un elemento característico de su proceso de escribir: lo que se escribe de modo

³ Octavio Paz, pp. 9-10. Traducción mía.

⁴ "The Politics of Poetics", p. 33. Traducción mía.

⁵ "Introducción" a *Libertad bajo palabra*, p. 19.

“natural” y espontáneo debe pasar por un acto de depuración. Al respecto, es interesante el testimonio del poeta, en el que se jacta de su fecundidad: “He publicado treinta libros, digamos. Pues bien: tengo original inédito para unos ciento cincuenta; muchos de prosa... Tengo una capacidad de creación tan grande y tan sostenida que no me ha dejado tiempo para revisar lo creado.”⁶ Vicente Gaos indica que su “prurito de depuración está en relación directa con esa facilidad y fecundidad” de su actividad poética.⁷ En cuanto a la revisión de poemas ya publicados, ésta obedece a la búsqueda de mayor profundidad simbólica y a destacar ciertos elementos temáticos ya presentes en su obra. El poeta español cambia, por ejemplo, el título de su obra más importante, *Diario*, a *Diario de un poeta y mar*, para destacar la presencia que tenía el mar en su vida y en su obra poética. En Paz también advertimos este tipo de depuración: en la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) el título del poema “Sueño de Eva” cambia por “Virgen”, y “Envío” se convierte en “Escritura”. Sin embargo, más comunes son las modificaciones de versos y estrofas, que alteran el sentido o la concepción misma del poema. En dicha alteración, además, hay una gradual supresión del referente histórico del texto y del sujeto romántico.

Veamos, por ejemplo, “Entre la piedra y la flor”, escrito en el convulsivo año de 1937 y publicado en 1941. Es un poema en el que Paz enfrenta por primera vez la realidad mexicana, a raíz de su visita a Yucatán con Octavio Novaro y Ricardo Cortés Tamayo para fundar una escuela a los hijos de campesinos. Aunque unos meses antes había escrito su primer poema sobre la Guerra civil española, “¡No pasarán!”, “Entre la piedra y la flor” marca una transición significativa en su poesía al incorporar nuevamente la historia mexicana. Jason Wilson explica el contexto en el que Paz escribe este poema:

En 1937 Paz abandonó con sus estudios universitarios —a los cuales nunca volvió y desde entonces se definirá como autodidacta— para hacer algo más útil que estudiar literatura [sic] en la reclusión de una aula. Este gesto sugiere una inclinación de la balanza en favor de la acción revolucionaria sobre la reflexiva. El dilema de Paz se centraba en cómo seguir siendo un poeta lírico en un tiempo crítico, incluso en un México revolucionario, bajo el presidente más

⁶ Citado en la introducción de Vicente Gaos a *Antología poética*, de Juan Ramón Jiménez (México, REI, 1988, p. 29)

⁷ *Loc. cit.*

revolucionario hasta entonces, Lázaro Cárdenas. Ir a Yucatán resolvía tal dilema... Lo que llevó a Paz era una preocupación social, no el deseo de estudiar las ruinas mayas.⁸

Su artículo "Notas", escrito durante su estancia en Yucatán, revela la magnitud de este primer encuentro con los problemas sociales del país. Dice Paz al bajar del avión: "Lo cierto es que existo y que, otra vez, soy hombre terrestre y no hombre de nubes y aire. Hombre sitiado por la tierra que me saluda y el pasado que me recobra, cercado por la violencia y una naturaleza que rechaza."⁹ Difícil y a la vez esperanzador resulta este encuentro para el joven poeta de ciudad, de veintitrés años. Ha dejado sus estudios universitarios, el ambiente intelectual de la ciudad de México, y llega a descubrir, en pleno auge reformista del presidente Lázaro Cárdenas, el latifundio y la vida miserable de los campesinos mexicanos.

Entre la piedra y la flor trata precisamente de ese joven (poeta) y los campesinos, marcados por la violencia social y económica en la naturaleza hostil de Yucatán. Antes de escribir estos poemas, Paz había oscilado entre una poesía de temas universales y tratamiento hermético y otra vanguardista, preocupada por la condición histórica y moderna del hombre. En sus ensayos mantenía una posición menos vacilante y proponía un arte comprometido y trascendente, como se advierte en "Ética del artista", "Cercanía y distancia de Marcel Proust" y las "Vigilias". En el primer texto de las "Vigilias" había incluso expuesto una síntesis poética. En líneas generales tal poética se fundamentaba en la reconciliación del hombre con la naturaleza, la antítesis entre el mundo como presencia y como representación ideal, la mujer, el amor y el erotismo como los medios de reconciliación del hombre con un estado primordial y la utopía de una sociedad sin clases, regida por la poesía. *Entre la piedra y la flor* parece encarnar esta poética, todavía ajena a *Luna silvestre*, al hablar de la vida del campesino yucateco, el latifundio y la falta de modernidad en México. Es un momento de radicalismo.

El título del poema, "Entre la piedra y la flor", alude al ciclo vital del campesino y a su condición humana enmarcada entre estos dos poderosos símbolos. La piedra, como indica Judith Bernard, alude a la tierra árida y el carácter infecundo de la región. La otra imagen se refiere a la flor que brota del henequén y a la agonía del cam-

⁸ Octavio Paz, p. 8. Traducción mía.

⁹ "Notas", en *Primeras Letras (1931-1943)*, p. 129.

pesino, ya que el henequén, "al cabo de veinticinco amargos años/ alza una flor sola, roja y quieta" y muere.¹⁰

El poema de 1937 tiene cinco secciones. En la primera, el poeta presenta las condiciones sociales en que viven los hombres en Yucatán. Nos introduce a su mundo opresivo usando la primera persona del plural: "En el alba de callados venenos/ amanecemos serpientes."¹¹ Este "amanecemos" se repite al inicio de varias estrofas, volviéndonos dramáticamente a un amanecer degradado que campesinos y poeta comparten. En este repetido despertar el poeta confronta la alienación material y espiritual del hombre, pues lo ve como una miserable raíz atada "a las piedras" y cercada por el henequén que "vigila cielo y tierra" (p. 4). En la segunda sección el poeta busca revelar el enigma de la región a través de la figura omnipotente del henequén. Esta planta, símbolo de la muerte, "rige/ la vida de los hombres" (p. 6) y parece ser la causa de la violencia, explotación y silencio en que éstos viven. La tercera, alude al papel del poeta en relación con la humanidad ultrajada del campesino. El poeta cuestiona las limitaciones de la poesía expresando su impotencia y su deseo por dar un testimonio profundo y completo de ese hombre ultrajado e inmenso. La cuarta es una denuncia colérica de la influencia degradante del dinero. El poeta concibe el dinero como un "poder invisible" y "mágico" que todo lo permea y corroe. Encadena al tiempo, produce "olvido", "cierra las puertas del deseo" y "nos seca la sangre". Aparece a la vez como la sustancia y la forma, el medio y el fin: "es la señal y el signo,/ la palabra y la sangre,/ el misterio y la cifra,/ la espada y el anillo./ Es el agua y el polvo" (pp. 11-12). Sin embargo, el dinero no existe por sí mismo, son los hombres quienes lo reproducen y sostienen: "¡El mágico dinero!/ Sobre los huesos se levanta,/ sobre los huesos de los hombres se levanta" (p. 12). En la quinta, el poema culmina con una virulenta imprecación en la que el poeta, como indica Wilson, "quería absorber la angustia de los campesinos y terminar con el mundo capitalista".¹² Por ello, el poeta pronuncia: "Dame, llama invisible, espada fría,/ tu persistente cólera,/ para acabar con todo,/ oh mundo seco,/ oh mundo desangrado,/ para acabar con todo" (p. 14). Para el poeta, únicamente la destruc-

¹⁰ *Mexico as Theme, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, pp. 46-47.

¹¹ *Entre la piedra y la flor*, p. 1. En adelante sólo pondré el número de página entre paréntesis.

¹² *Octavio Paz*, p. 9. Traducción mfa.

ción total de ese sistema puede salvar al campesino de la opresión y recuperar su completa humanidad. La radicalidad e intensidad del acto aparece subrayada con la repetición de "para acabar con todo" y del verbo *arder* en once versos consecutivos.

La versión de 1976 reduce el poema a cuatro secciones.¹³ El autor elimina la última sección y las cuatro que se mantienen son reescritas en su totalidad. La primera sección consiste únicamente en dieciocho versos, comparada con los setenta y seis de la versión de 1937. Incluye ahora sólo una referencia humana ("Amanecemos piedras"), suprimiendo con ello las anáforas de "amanecemos" que iniciaban varias estrofas y sugerían la conexión entre los campesinos y el poeta. Las condiciones sociales de los campesinos se vuelven más abstractas con la supresión de referencias temporales ("A las seis de la tarde" y "la noche" en que el "agua gime"), y el dramatismo se desvanece con la modificación descriptiva del paisaje. Así, "el horizonte/ frenético de piedras y serpientes" de 1937 cambia a "El horizonte: unas cuantas nubes" y "[p]lanicie enorme" de 1976. El poeta nos introduce ahora a un vasto horizonte desolado, sin drama ni patetismo, y sin ningún agente humano. La segunda sección conserva únicamente el primer verso interrogatorio, "¿Qué tierra es ésta?". En la descripción de los plantíos de henequén surge ahora una imagen diferente. Los nuevos términos aluden a una sociedad totalitaria y nacionalista, ajena al referente histórico de Yucatán y a la sociedad mexicana durante el cardenismo: "ejército inmóvil", "plantaciones militares", "banderas enemigas". En la versión de 1937, decía: "isla inmóvil", "región de piedra", "banderas de fuego". En la tercera, desaparece la voz del poeta en primera persona que expresaba dramáticamente su impotencia como hombre y poeta. En esta sección continúa describiendo la región, como en la segunda, y aparece una extensa exposición del mundo cultural y espiritual del campesino. En la cuarta, con la que concluye el poema, el poeta ofrece una visión reelaborada sobre el dinero, dando mayor énfasis conceptual que se subraya por medio de versos encadenados ("El planeta se vuelve dinero,/ el dinero se vuelve número,/ el número se come al tiem-

¹³ Hay dos versiones anteriores de este poema (1960 y 1968). Aunque mantienen las cinco secciones de la primera, también hay cambios sustanciales y una gradual reducción de versos. Para los propósitos de mi enfoque, aquí me ocupo primordialmente de la versión de 1976, publicada en *Poemas (1935-1975)*.

po...").¹⁴ Si bien se mantiene la concepción anterior de ver el dinero como un poder "invisible" y "omnipotente". Aparece un nuevo significado en la descripción del campesino, al indicar que sus valores espirituales y culturales, por ser cercanos a sus orígenes ("la pirámide", "el ídolo", "el brujo", "la Virgen", "el Santito") se oponen al dinero y son una fuente de continua resistencia. Incorpora también una nueva noción del trabajo y ésta la opone a la del dinero. El poema concluye con un verso que sintetiza la condición laboral del campesino y el poder del dinero: "Monumento que tu muerte levanta a la muerte" (p. 99).

En el poema de 1937 hay una dimensión crítica y dramática de los tres principales componentes del mundo textualizado: el referente social, el sujeto poético y el campesino yucateco. En esa región impera un determinismo social, y ningún ser —incluyendo al poeta— permanece ajeno o intocado por la realidad. El tono es virulento y a la vez compasivo, ya que el sujeto poético se conduce de su impotencia ante la explotación del campesino yucateco, habitante de una región seca, infértil, que sólo da henequén ("espada vegetal") y donde imperan las relaciones de dinero (p. 8):

¡Si yo pudiera,
en esta orilla que la sed ilumina,
cantar al hombre que la habita y la puebla,
cantar al hombre que su sed aniquila!

En la versión de 1976, tales pugnas contra el sentimiento de impotencia y la realidad social desaparecen enteramente. El sujeto poético aparece ajeno al paisaje que crea con sus palabras, aunque utilice (en varias ocasiones) la primera persona del plural que supone su inclusión en él. Vemos únicamente una aceptación fatalista de la realidad degradada que entrevé el poeta en un fluir incesante (p. 94):

Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento.

En la última versión el hombre deja de correr "de la muerte al sueño", donde se recupera para la jornada siguiente, y el poeta deja

¹⁴ *Poemas (1935-1975)*, p. 97. En adelante las citas serán de esta edición y sólo pondré el número de página entre paréntesis.

de dolerse y compadecerse del campesino. Serenamente diserta sobre la vaciedad del dinero, ya no en una región específica como lo era Yucatán, sino en el planeta entero. Pasamos de lo relativo a lo absoluto, de la voz protagonista del poeta a la omnisciencia. Desaparece lo singular y explícito de la experiencia del trabajador del henequén, la experiencia anecdótica y las referencias temporales y espaciales que eran la razón de ser del poema y denotaban su dramatismo. El autor se enfoca ahora en los elementos religiosos que dominan la vida cotidiana, poniendo énfasis en la soledad y marginalidad del campesino (posible espacio de la conciencia) y haciendo alusiones críticas a la retórica del discurso político y social ("tú hablas una lengua que no hablan/ los que hablan de ti desde sus púlpitos"),¹⁵ que irónicamente caracterizan su primer poema.¹⁶

En la primera versión se impone el referente sobre la actividad poética, y no basta con nombrar la realidad para cambiarla. La voz poética no encuentra cómo trascender la realidad del campesino y se debate en la impotencia, soledad y amargura. De ahí que el poeta exprese en el último canto, absorbiendo la rabia del campesino, un deseo radical por destruir aquella estructura social: "Dame, llama invisible, espada fría,/ tu persistente cólera,/ para acabar con todo,/ oh mundo seco,/ oh mundo desangrado,/ para acabar con todo" (p. 14). Este canto desaparece en la versión de 1976. Desaparece la angustia existencial, la marca del compromiso político, y la postura anticapitalista que permea al primer poema. En cambio, aparece una dimensión mítica y utópica del hombre ("Tú, a las doce, por un instante,/ suspendes el quehacer y la plática,/ para oír, repetida maravilla,/ dar la hora al pájaro"; p. 96), propia del poeta de los años cincuenta; aunque no llega a imponer plenamente la idea del instante de trascendencia que caracteriza *Semillas para un himno* y *La estación violenta*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶ Debo señalar que Paz trata de validar su nueva versión con el nuevo énfasis que pone en la cotidianidad del campesino. A la pregunta que Anthony Stanton le hace sobre la revisión de "Entre la piedra y la flor": "¿No cree usted que en la más reciente versión de 1976 se pierde una parte de la pasión, el dramatismo y la fuerza, resultando este gran poema más conceptual y más estilizado?" Paz responde: "Es posible. Pero yo prefiero la última versión porque en ella desaparece el ideólogo y aparece la realidad. De una manera oblicua, digo cosas más fuertes que en la primera y más ingenua versión. En la primera yo veía al explotado; en la segunda, veo también a la cultura india humillada" ("Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*", pp. 15-21).

El poema de 1937 es el autorretrato de un poeta angustiado, que tiene como espejo la realidad yucateca; de esa relación emerge el *pathos* y la retórica que estructura el poema. En cambio, la versión de 1976 es una discusión sobre la mentalidad del campesino, su extrema alienación cotidiana y su potencial mítico y utópico. Este potencial utópico transforma el poema, puesto que aparece ahora como el único vehículo para resistir la realidad aplastante de la vida del campesino.

Dos utopías caracterizan ambas versiones. En el poema de 1937 vemos la utopía colectiva de la transformación total de un sistema social. En el poema de 1976, la utopía individualista del instante trascendental y la resistencia cultural del campesino. Indudablemente, en 1976, el poeta ya no tiene como espejo la realidad yucateca, las fragmentadas e inconclusas reformas de la revolución y la carencia de modernidad que agobiaba entonces a Paz y a otros intelectuales mexicanos. Tiene como espejo únicamente el poema de 1937: las metáforas, el *pathos* verbal, las referencias temporales y espaciales y la secuencia anecdótica que la reescritura desfigura e idealmente conforma. Tiene como espejo a un joven poeta en el que ya no se reconoce y le parece ingenuo y reprobable.

Este tipo de revisión se observa en otros textos. El poema "Niña" en las versiones de 1949, 1960 y 1968 aparece así:

Nombras el cielo, niña.
Y el cielo azul, la nube blanca,
la luz de la mañana,
se meten en el pecho
hasta volverlo cielo y transparencia.

Pero en la cuarta edición de *Libertad bajo palabra*, también incluida en *Poemas (1935-1975)*, leemos lo siguiente:

Nombras el cielo, niña.
Y las nubes pelean con el viento
y el espacio se vuelve
un transparente campo de batalla.

En la última versión desaparece la connotación sentimental del poema ("la luz que se mete en el pecho"), de modo que aquello que nombraba la niña se convierte en un vasto campo de significados más allá de las emociones del sujeto. Por eso también el autor elimina es-

tos dos últimos versos del poema: "¡Niña que me levanta y resucita!/
¡Ola sin fin, sin límites, eterna!", marginando al sujeto emotivo del poema y volviendo más abstracta su estructura anecdótica: el padre que reflexiona sobre el habla de la hija. Estos cambios, por supuesto, imponen al poema nociones propias del poeta maduro que incluso ha sido influido por la lectura de *Un coup de dés* de Mallarmé.

Volviendo a la posible comparación con Juan Ramón Jiménez: la obra de este autor constituye, de principio a fin, un extenso y esmerado proyecto de poesía hermética y, en cambio, la poesía de Paz sigue un desarrollo conflictivo y una ambigua posición dentro de la vanguardia. En los años treinta se desarrolla tratando de conciliar preocupaciones estéticas y políticas vanguardistas en una época de agitado fervor político e intelectual, caracterizada por los debates entre arte y política, la bancarrota de Wall Street, el auge del fascismo, el socialismo ruso y el nacionalismo cardenista. Durante los años de la Segunda Guerra Mundial va emergiendo una visión mítica de la función poética y de la palabra liberadora y lo que el poeta estima entonces como el derrumbe de los proyectos universales. En los años cincuenta, durante el itinerario de Paz por las capitales de Europa occidental, se plasma esa visión mítica y trascendental. En la siguiente década se filtran en su poesía algunos postulados del estructuralismo, dando mayor prioridad al espacio, a la dispersión de significados, ya que no resulta tan inmediato el papel de un sujeto poético absoluto. La revisión de sus poemas, por eso, plantea cuestiones sobre su desarrollo poético que no nos plantearíamos con la obra de Juan Ramón Jiménez.

La comparación con Jorge Luis Borges únicamente se ha planteado, sin proporcionar ningún análisis, a pesar de que las revisiones del escritor argentino a su primera obra muestran la misma intención política que las de Paz. En efecto, después de publicar poemas y ensayos permeados de nacionalismo, Borges se retracta de su actividad literaria y controla la publicación de varias de sus obras.¹⁷ E incluso, hasta su muerte, rehúsa que se vuelvan a editar *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Borges, además, reescribe varios de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).

¹⁷ G. Podestá, "Octavio Paz's Poetic Justice. Reading his 'Advertencias'", pp. 211-220.

Debemos notar, sin embargo, que en Borges la reescritura de textos llega posteriormente a constituir una característica fundamental de su noción de la literatura y la historia. Para Borges, según indica Jaime Concha, la invención narrativa surge de un contexto bastante peculiar: los datos originales de los sucesos históricos son inaccesibles para los hombres y mujeres (traición de la conciencia y de los sentimientos), de modo que cualquier elaboración lingüística de una experiencia resulta ser siempre una *versión*.¹⁸ Es decir, para Borges la literatura, como la historia, queda sometida a una multiplicidad de versiones y circunstancias. De ahí que la nueva versión de un suceso social e histórico constituya, tan sólo, un elemento adicional en el mundo borgiano, en el que abundan ya las ediciones, impresiones y reproducciones. El nuevo "texto" de una historia no significa la eliminación o superación del anterior, sino que representa una versión más de la suma de "verdades" o ficciones de la historia. Lo irónico de esta concepción es —por supuesto— que los textos primeros de Borges, sus versiones "nacionalistas", quedan eliminadas como "versiones" de la realidad.

LA OBRA POÉTICA: UNIVERSALIDAD, OMNISCENCIA Y PRESTIDIGITACIÓN

Resulta significativo que no se mencione a Mallarmé en la lista de escritores que la crítica a menudo utiliza para justificar el revisionismo de Paz. Sin embargo, este escritor francés, a quien Paz ve como el iniciador de un nuevo periodo de la modernidad por configurar el *poema crítico*, también cambia sus textos y se retracta de haber tratado temas no propiamente estéticos en su escritura.

Mallarmé publica en 1893 un artículo en un semanario británico con el título de "Faits-divers". En este artículo, como señala Barbara Johnson, Mallarmé comenta un escándalo suscitado entonces en Francia, en el cual Ferdinand de Lesseps, primer constructor del canal de Panamá, había sido acusado de fraude.¹⁹ Lesseps, empresario

¹⁸ Véase su artículo: "El aleph: Borges y la historia", *Revista Iberoamericana*, 1983, núms. 123-124, pp. 471-485.

¹⁹ "Erasing Panama. Mallarmé and the Text of History", en *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 57-67 (en adelante, "Erasing Panama"). Agradezco a Sol Nazari haberme proporcionado este artículo de Johnson y también haberme aclarado algunos as-

y diplomático francés, constructor del canal de Suez entre 1854 y 1869, intenta repetir su trascendental hazaña con la construcción del canal de Panamá, entre 1879 y 1888. Este nuevo proyecto, sin embargo, resulta un fracaso con graves consecuencias: la bancarrota de la compañía y la ruina de miles de inversionistas, la muerte de veinte mil trabajadores a causa de la fiebre amarilla y la malaria, y un escándalo político en Francia en el que docenas de diputados son acusados de haber recibido sobornos para salvar la compañía y el proyecto. Mallarmé escribe su artículo en primera persona usando un tono coloquial y se interesa en los datos del caso y en el destino de Lesseps (de su estatus como miembro de L'Académie Française).

Cuatro años después, en 1897, Mallarmé recoge sus escritos en prosa, en *Divagations*. Esta colección incluye sus poemas en prosa, reflexiones sobre artistas (Villiers, Manet, Poe, Rimbaud, Verlaine), homenajes (Wagner), notas sobre el teatro y meditaciones sobre varios temas (la soledad, la magia, la corte, la acusación). El libro muestra una cuidadosa arquitectura, parecida a la de sus libros de versos, con la que se busca dar a la prosa el mismo valor que a la poesía. A pesar de que, en la breve nota introductoria, Mallarmé señala: "Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture. Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il".²⁰ En la última sección incluye una nueva versión de su artículo "Faits-divers". El nuevo texto, indica Johnson, "es más corto, menos explícito y más elíptico, y el narrador en primera persona casi desaparece. Ahora se titula 'Or' (Oro). En este nuevo texto no se menciona explícitamente a Lesseps ni Panamá, y en lugar de una lectura del suceso de Panamá, ofrece una teoría general del valor".²¹

Barbara Johnson se interesa en este proceso de revisión, en el cual ve un paradigma del simbolismo de Mallarmé, y en analizar las relaciones entre la textualidad y el historicismo, y lo poético y lo político. Por una parte, compara las dos versiones del artículo, señalando las supresiones del referente histórico y las implicaciones en la obra de Mallarmé. A este respecto, alude al efecto que tendría un texto político en la imagen de Mallarmé como un poeta recluido en

pectos fundamentales de la revisión de Paz, en un trabajo final que escribí en mi clase sobre poesía mexicana en el otoño de 1992.

²⁰ *Divagations*, París, Fasquelle, 1943, p. 17 ["Un libro como los que no me gustan, aquéllos dispersos y sin arquitectura. Nada escapa, decididamente, al periodismo o aunque uno quisiera."]

²¹ "Erasing Panama", p. 57. Traducción mía.

su torre de marfil tratando temas mundanos y en el más venerado de los objetos literarios, sus obras completas; ya que su artículo, "Faits-divers", contradice su credo poético ("la divina transposición del hecho al ideal"), con el que busca despersonalizar la poesía y eliminar el referente de las palabras. Por otra parte, Johnson establece una conexión entre la poética implícita en *Un coup de dés* y la historia de Ferdinand de Lesseps sobre el fracaso de Panamá. Ve en Lesseps el modelo histórico de un poeta simbolista (en cuanto que ignora o minimiza el referente), pues Lesseps también se caracteriza por "su imaginación universalizadora, su tendencia de ver el mundo como una totalidad y como un sistema de relaciones (comerciales, por cierto) y desde la perspectiva de un centro imperialista europeo".²² Indica que en el proyecto de construir el canal de Panamá, Lesseps lleva a su extremo la analogía universal, puesto que no toma en cuenta que, "el referente, en sí mismo, es un proceso permeado por el clima, la enfermedad, las instituciones políticas, sociales, económicas y financieras, justamente como el sujeto llamado 'humanidad' es un campo conflictivo formado por esas mismas fuerzas, y no puede generalizarse como un agente unificado".²³ Lesseps es un romántico en la construcción del canal de Suez (en esta hazaña une a accionistas de varios países —Gran Bretaña, Egipto, Francia—, el canal conecta a Europa con Oriente y se convierte en la vía más concurrida del planeta). En la construcción del canal de Panamá Lesseps deviene un simbolista, por ignorar el nuevo referente histórico. La analogía universal resulta un fracaso y una trampa con graves consecuencias históricas.

Partiendo de este análisis sobre el revisionismo de Mallarmé, retomaremos la discusión sobre el poema "Entre la piedra y la flor". Nos interesa discutir la nueva universalidad que adquiere en la revisión de 1976 y analizar su posible significado. Ya señalamos algunos cambios en esa última versión y ahora conviene remitirnos a su contexto. Si el poema de 1937 representa el encuentro de Paz con la realidad mexicana, la versión de 1976 es producto de un encuentro, digamos, puramente textual: Paz prepara su primera gran colección de poemas, en la que recogerá todos los libros posteriores a *Libertad bajo palabra*, (incluyendo una obra de teatro): *Salamandra*, *Ladera este*, *Blanco*, *Topoemas*, *El mono gramático*, *Vuelta*, *Pasado en cla-*

²² *Ibid.*, p. 61. Traducción mía.

²³ *Ibid.*, p. 64. Traducción mía.

ro y *La hija de Rapaccini*. El hecho de reunir en un único volumen su obra poética, sin duda le representa un momento bastante trascendente. Especialmente si se toma en cuenta que muchos poetas de este siglo no alcanzan a ver su obra reunida en un volumen (como López Velarde, Vallejo, Mistral, Huidobro, Emilio Prados, Miguel Hernández, e incluso Neruda, quien recibe el premio Nobel). La publicación de la poesía completa, "el objeto más venerado en el campo de la literatura", como indica Barbara Johnson, seguramente representa un momento de consagración para Octavio Paz. A la vez, según veremos, es una oportunidad estimable para afirmar su universalidad como poeta y ofrecer versiones definitivas de sus poemas.

Paz advierte el carácter cronológico y biográfico que subyace en toda colección de poemas y, por ello, pone especial cuidado en su coherencia interna (su noción de lo poético), en incluir poemas que nunca antes había recogido y en revisarlos. Esta colección, *Poemas (1935-1975)*, que aparece en 1979, contiene más de setecientas páginas y, como indica el título, comprende cuarenta años de producción poética.²⁴ El afán revisionista de la segunda y tercera ediciones de *Libertad bajo palabra* (1960 y 1968), se cristaliza en la nueva colección: hay una drástica revisión de poemas, se incluyen varias dedicatorias, aparecen nuevas versiones de los poemas políticos, y vuelve a recoger el poema "Elegía a un camarada muerto en el frente de Aragón". A propósito, la edición de 1990 de *Libertad bajo palabra* se basa en este texto incluido en *Poemas (1935-1979)*; las revisiones de 1976, *ipso facto*, parecen ser las definitivas. La colección incluye una nueva advertencia sobre las revisiones y las nuevas versiones van acompañadas de extensas notas. Se pueden inferir, en la "Advertencia", las opciones que considera el autor respecto a incluir poemas que contradigan su poética, escribir nuevas versiones, o explicar su existencia. En las "Notas", Paz explica el origen de los poemas políticos y subraya su interés moral al escribir sobre esos temas.

La revisión de "Entre la piedra y la flor", como apuntamos, se caracteriza por la supresión del referente histórico y de la voz comprometida del poeta con el destino del campesino mexicano. Sin embargo, en dicha supresión, como señala Barbara Johnson en su análisis de Mallarmé, la historia no desaparece del texto sino que está ins-

²⁴ A esa misma edición de su obra poética se añadirán nuevos libros en la siguiente década, con el siguiente título: *Obra poética 1935-1988* (1990). Incluye toda su poesía.

crita de modo diferente.²⁵ La versión de 1937 se refiere a una situación histórica concreta (el fracaso de la reforma agraria en Yucatán), por tanto, tiene existencia fuera del texto. En la de 1976, se desvanece su especificidad geográfica e histórica y se acentúa su carácter universal. Donde decía "el dinero nos seca la sangre", cambia a "El dinero seca la sangre del mundo"; y "Donde la tierra es muerte", dice ahora: "El planeta se vuelve dinero". Estos cambios, de los sujetos y del referente geográfico, en los cuales un "nosotros" que incluye al poeta y a campesinos en Yucatán muda a toda la "humanidad", y una "tierra" con una revolución burguesa inconclusa cambia al "planeta" entero, remiten el poema, más que a un referente fuera del texto, al estilo y la voz discursiva del poeta.

El autor construye en 1976 un escenario universal donde el campesino y el poeta como agentes humanos dejan de ser el centro y significado del poema. Aunque describe momentos íntimos de la vida del campesino, sus tradiciones y contacto trascendente con la naturaleza, ahora ocupan ese centro el dinero y la voz del poeta. Ambos adquieren una dimensión universal: el dinero como sistema social, mecanismo económico y "fastuosa geografía" en el "planeta"; la voz del poeta como la conciencia crítica del mundo. De hecho, la voz del poeta posee ahora el rasgo de la omnisciencia, para ser esa conciencia universal. La voz del poeta emerge como una conciencia crítica ante el poder global del dinero, las dictaduras militares, los nacionalismos, los particularismos y la poesía política. Esa voz subraya el carácter artificial y antinatural del dinero: "Sus jardines son asépticos,/ su primavera perpetua está congelada,/ sus flores son piedras preciosas sin olor,/ sus pájaros vuelan en ascensor" (p. 97). También indica que la resistencia del campesino frente al dinero se encuentra en su propia cultura milenaria.

Ahora bien, para llegar a este modelo universal, Paz ha tenido que hacer una labor de *prestidigitador* con su poesía y con su pasado. Ha tenido que borrar momentos contradictorios de su trayectoria poética, "purificando" su biografía y definiendo la única relación que la literatura puede tener con la historia y las formaciones nacionales. Esta figura del prestidigitador incluso se encuentra en el poema de 1976, en su reelaboración estilizada del dinero: "El dinero es el gran prestidigitador/ Evapora todo lo que toca" (p. 98). No es difícil ver en esa entidad omnipotente que encuentra Paz en el dinero,

²⁵ "Erasing Panama", pp. 65-66.

una analogía de su poder de escamotear textos, postular apariencias como esencias, y de su sentido de omnisciencia. El nuevo rasgo de universalidad que adquiere "Entre la piedra y la flor" es producto de un ilusionista, de una figura obsesionada con la historia y con su imagen universal de poeta. La colección *Poemas (1935-1975)*, en este sentido, parece confeccionada también por esta figura paradigmática del prestidigitador. Las revisiones y supresiones más drásticas ocurren en esta colección, particularmente en su poesía primera. Al igual que "Entre la piedra y la flor", muchos poemas son radicalmente transformados, o se les eliminan las connotaciones sentimentales y dramáticas que expresaba un sujeto poético que no acertaba a saber cómo enfrentarse a la historia y a la experiencia del tiempo. Esos cambios se advierten en poemas tales como "Noche de resurrecciones", "Raíz del hombre", "Bajo tu clara sombra", "Palabra", "Jardín", "Nuevo rostro", "Primavera a la vista", "Otoño", "Insomnio", "Día", "Alameda".

No es exagerado ver en esta figura del poeta y en la voz omnisciente que emerge en 1976, durante la preparación de *Poemas (1935-1975)*, la expresión sesgada de la conocida figura pública y autoritaria de Paz. Efectivamente, junto con la dimensión universal que adquiere el poema, el nuevo carácter de la voz poética resulta su rasgo más sobresaliente. Vemos una voz omnisciente, que está en todas partes y en ninguna, y que describe y juzga, alude e instruye, recrimina y dispone de su autoridad en el orden del discurso. Con este don de la omnisciencia, según indica Monsiváis, Paz comúnmente asume el monopolio de la discrepancia y sabiduría.²⁶ Por ejemplo, la versión de 1976 incorpora el tema del discurso sobre el otro. El poema explícitamente articula una oposición entre el discurso poético y el discurso político. Para el poeta es imperativo mostrar cómo se debe hablar del campesino pobre o de los otros, cómo se deben tratar los temas sociales, cuál debe de ser la interacción del poeta con el referente histórico: "tú hablas una lengua que no hablan/ los que hablan de ti desde sus púlpitos/ y juran por tu nombre en vano,/ los tutores de tu futuro/ los albaceas de tus huesos" (p. 95). La voz poética concibe el discurso político como manipulador, ajeno a la realidad del otro y paternalista. Es un discurso utilitario, manchado. En la

²⁶ Esta figura de Paz puede constatarse en las diferentes conferencias y encuentros (organizados por él) en México, primero, por medio de la revista *Plural* y luego en *Vuelta*, así como durante sus presentaciones en Televisa y el Museo Rufino Tamayo.

alusión también subyace una defensa y legitimación de su poesía y una manera de entender la revisión de su poema. Así, si en el poema de 1937 el poeta habla *por* y *con* los campesinos, en 1976 habla *de* ellos. Habla, sin embargo, con una voz omnisciente y de oráculo, impositiva, reclamando ser la "verdad". En 1937 el poeta absorbía la cólera y la degradación que creaban el dinero y el henequén como medios para solucionar la opresión del campesino: "Dame, llama invisible, espada fría,/ tu persistente cólera,/ para acabar con todo". En 1976 esa voz ha aprendido a coexistir con el dinero y ha asumido algunos de sus atributos (todo lo permea y degrada, es el medio y es el fin). La voz busca ser la conciencia crítica de la modernidad-universalidad.

La actitud de Paz sobre la revisión de textos también ha sido ambigua y contradictoria y en cierto modo ha contribuido a la actitud de la crítica. En la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960), donde la revisión e incorporación de poemas se hace notoria, indica solamente que "aparecen versiones corregidas" de poemas. En la tercera (1968) es igualmente breve y declara: "corregí unos cuantos poemas"; ahora ofrece una explicación sobre la exclusión de poemas:

No estoy muy seguro de que un autor tenga derecho a retirar sus escritos de la circulación. Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante, decidí excluir más de cuarenta poemas en esta segunda edición de *Libertad bajo palabra*. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera.²⁷

Aunque apela al lector y sugiere el carácter semiautónomo de la obra poética respecto a su autor, acaba imperando la voluntad del poeta.

La explicación más sustancial aparece en *Poemas (1935-1975)*. En la "Advertencia", Paz explica su revisionismo a partir de una definición universal del poema y una propia definición como poeta "tardío":

Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama "versión definitiva": cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos [...]. Pero hay poetas precoces que pronto dicen lo que tienen que decir y hay poetas tardíos. Yo

²⁷ *Libertad bajo palabra*, México, FCE-SEP, 1983, p. 8.

fui tardío y nada de lo que escribí en mi juventud me satisface; en 1933 publiqué una *plaque*, y todo lo que hice durante los diez años siguientes fueron borradores de borradores. Mi primer libro, mi verdadero primer libro, apareció en 1949: *Libertad bajo palabra*.²⁸

Hay dos argumentos diferentes y contradictorios en esta explicación. Por una parte, señala Paz, el poema es un objeto imperfecto y nunca definitivo; esto sería un rasgo esencial y transhistórico del poema. A la vez, en cuanto al devenir histórico, señala que hay poetas que tempranamente —suponemos que en la juventud, según la autorreferencia— pueden escribir “versiones definitivas” en el sentido de que éstas satisfacen permanentemente al poeta. Por otra parte, Paz se define como un poeta “tardío”, de ahí que sea legítimo que revise su poesía primera. Esto es, el poeta “tardío” aspira al objeto acabado y definitivo en su poesía. Los hechos confirman esta aspiración: desde hace muchos años la mayor parte de sus poemas son “definitivos” y otros han llegado a serlo después de varias revisiones. En la última edición de *Libertad bajo palabra* (1995), aparece la siguiente “Advertencia”: “Esta edición, publicada anteriormente en *Obra poética 1935-1988* (Seix Barral, 1990), incluye correcciones hechas por el autor. Por lo tanto, puede considerarse una versión definitiva”.²⁹ Su noción del poema “inacabado” e “inacabable” resulta un argumento retórico, un enmascaramiento de su poderosa voluntad personal.

En la “Advertencia” de *Poemas (1935-1975)*, Paz también define el carácter del volumen: “Equidistante de la *Antología* y de las *Poesías completas*, este libro reúne mi obra poética —mía tanto como del tiempo y sus accidentes”.³⁰ Sin embargo, ya hemos visto cómo escamotea el “tiempo y sus accidentes”, y vuelve a su obra plenamente suya y plenamente ahistórica. En la extensa nota que acompaña a “Entre la piedra y la flor”, explica el contexto de su viaje a Yucatán en 1937, durante la reforma agraria y señala: “Quise mostrar la relación que, como un verdadero nudo estrangulador, ataba la vida concreta de los campesinos a la estructura impersonal abs-

²⁸ *Poemas (1935-1975)*, p. 11.

²⁹ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, México, FCE, 1995, p. 7.

³⁰ *Poemas (1935-1975)*, pp. 11-12.

tracta, de la economía capitalista".³¹ ¿De cuál poema habla el autor? De acuerdo con el contexto de la explicación, habla del poema de 1937, pero en verdad se está refiriendo al de 1976. En 1937 el poeta no "mostraba" únicamente esa relación de "estrangulamiento", sino que quería acabar con ella y el poema representaba su destrucción simbólica. Desde luego, no podemos ver en esta explicación del poema una simple traición de la memoria al dar testimonio de su pasado poético, treinta y nueve años después. Tampoco podemos atribuirle a una imprecisión lingüística en un escritor tan preocupado por el lenguaje y lo que denotan y connotan las palabras.

En *El arco y la lira* Paz advierte que toda revisión trastorna al poema y lo convierte *en otro*. La revisión es, por lo tanto, una re-producción:

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros. La imposibilidad de la traducción poética depende también de esa circunstancia. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irreemplazables.³²

Tal afirmación sobre la objetividad del poema y como acto verbal en el tiempo, sin embargo, se vuelve una verdad a medias cuando se trata de su propia actividad revisionista. Al explicar a Stanton el sentido de las correcciones que realiza para la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960), Paz señala:

Después me he dado cuenta de que no hice sino seguir el ejemplo de Yeats, Juan Ramón Jiménez, Borges y otros poetas. En mi caso, *yo no quise corregir al poeta, como Wordsworth, que se arrepintió de ciertas opiniones de orden político y filosófico al revisar The Prelude*. Lo que yo intenté fue buscar mayor perfección, hacer la forma más expresiva, es decir, servirle más al poema y menos al hombre que lo escribe.³³

³¹ *Ibid.*, p. 666.

³² *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, p. 45.

³³ Entrevista de Anthony Stanton a Octavio Paz, *op. cit.*, p. 16. Las cursivas son mías.

Vemos aquí también dos visiones diferentes —la del crítico literario y la del poeta— sobre la misma cuestión, que en ningún momento se asumen o dialogan, pero que por separado intentan plasmar cada una su “verosimilitud” lingüística.³⁴ Si en *El arco y la lira* Paz busca definir el poema y la experiencia poética de acuerdo con los elementos que los componen, al explicar su revisión recurre simplemente al prurito de la perfección estética. No sólo es insuficiente su argumento, sino que resulta a la vez engañoso, al proponer que la corrección tenía como finalidad “servirle más al poema y menos al hombre que lo escribe”, pues quien reescribe el poema —según vimos en “Entre la piedra y la flor”— es un Paz que ya puede ver con distancia crítica las dudas, aciertos y contradicciones de su primera etapa poética, y termina insertando nociones que no estaban en el poema inicial, ni tampoco en el poeta que lo había escrito por primera vez. Por otra parte, en 1976 nos encontramos a un Paz purgando textos y concepciones poéticas que podían manchar la publicación de su “obra poética”.

En la entrevista con Stanton, Paz también recurre a otro argumento para justificar su revisionismo, semejante al lema de *laissez-faire, laisser passer* de los fisiócratas, con el que preconizaban la libertad de comercio. Dice: “Las revisiones no fueron mutilaciones pues existen las versiones anteriores. El crítico y el lector pueden leer y preferir las versiones antiguas.”³⁵ Sin embargo, las versiones anteriores no aparecen en las nuevas ediciones de sus poemas y el lector carece de elección. El autor privilegia las versiones de *Poemas* (1935-1975), así que desaparecen de la circulación las versiones antiguas.

Aunque diga lo contrario, de hecho lleva a cabo la misma autocensura política en que incurrió Wordsworth al revisar *The Prelude*. El poeta inglés, movido por la reflexión poética, filosófica y política de varios años —expuesta en el segundo prefacio a *Lyrical Ballads* (1800)—, modifica algunas de sus visiones anteriores, en particular su entusiasmo por la Revolución francesa. Si en un primer momento

³⁴ Jorge Aguilar Mora ha señalado que el estilo prosístico de Paz descansa sobre la encarnación de una verosimilitud lingüística y de la plasmación de algunas afirmaciones que, sin embargo, pocas veces confluyen en la autorreflexión del poeta. “Esta voluntad de lo verosímil —indica— es el único instrumento de convencimiento con que cuenta Paz para hacerse creer que su congreso de imágenes tiene un sentido, constituye un sistema de disyuntivas” (*La divina pareja*, p. 92).

³⁵ Entrevista de Anthony Stanton a Octavio Paz, p. 17.

de su evolución poética Wordsworth estima que el poema es *a spontaneous overflow of powerful feelings*, años más tarde añadirá que ese desbordamiento espontáneo *takes its origin from emotion recollected in tranquility*. Es decir, para Wordsworth escribir un poema ya no constituye la respuesta crítica y espontánea del poeta frente a los acontecimientos históricos en el momento que suceden, pues tal emoción crítica debe pasar por la reflexión y la memoria *a posteriori*, incluso de varias décadas, como en su caso. Wordsworth señala que el poeta no debe ser imprudente y cometer el error de tomar directamente partido en los conflictos históricos, sin tener plena seguridad del curso que éstos irán tomando a la vuelta de los años. El poeta debe evitar todo compromiso político. Este proceso —eliminación de posiciones políticas e imposición de una distinta visión del mundo sobre lo ya escrito— caracteriza la revisión de Paz.

Otra explicación de su revisionismo se encuentra obviamente en sus propios poemas y ensayos, más que en declaraciones. A ellos recurren comúnmente muchos críticos para justificar conceptualmente la labor revisionista de Paz y la existencia de múltiples versiones de sus poemas. En particular, la descripción que ofrece de la obra de Lévi-Strauss ha encontrado resonancia en la crítica. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Paz caracteriza el pensamiento del antropólogo francés y su proceder hermenéutico a través de la figura de la *espiral*: "[...] cada paso es simultáneamente una vuelta al punto de partida y un avanzar hacia lo desconocido. Aquello que abandonamos al principio nos espera, transfigurado, al final. Cambio e identidad son metáforas de Lo Mismo: se repite y nunca es el mismo".³⁶

Esta imagen de la *espiral* ha sido usada, entre otros, por Maya Schärer-Nussberger para caracterizar el pensamiento de Paz y explicar la continua renovación de su escritura.³⁷ A diferencia de la figura del círculo, que anula toda progresión, la espiral describe una línea curva que semeja una vuelta al punto de origen (donde se realiza una autocrítica) y termina en un avance progresivo. Describe la secuencia de un pensamiento autocrítico. Idealmente cada revisión de un poema es una "metáfora de Lo Mismo", lo cambia y a la vez lo continúa. Textualmente, sin embargo, esa continuidad de Lo Mismo en muchos de sus poemas se mantiene solamente en su apariencia, en

³⁶ *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 122.

³⁷ Véase la introducción a su libro: *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, pp. 11-30.

su generalidad temática, e incluso a veces desaparece. Más que movimiento en espiral, la revisión es un proceso circulatorio, una anulación de su pasado poético.

Paz, como sabemos, a menudo trata en sus poemas sobre el pasado histórico y la pluralidad del tiempo. En dos conocidos poemas, "Piedra de sol" y "Pasado en claro" (1975), evoca y confronta el pasado personal e histórico y articula su noción del tiempo. Las ideas que aparecen allí sobre la historia (el pasado), el tiempo y su relación con la escritura, configuran un paradigma de su poética sobre la necesidad de volver constantemente al pasado y revisarlo. En "Piedra de sol", el yo poético alude al pasado reduciéndolo a una existencia meramente discursiva y presente: "lo que pasó no fue pero está siendo/ y silenciosamente desemboca/ en otro instante que se desvanece".³⁸ El poeta postula que el pasado no existe más que en su forma presente, esto es, en la memoria del sujeto y en la escritura. Sugiere que lo que cuenta para el sujeto no es tanto la existencia de una realidad exterior, independiente de su imaginación y de los otros con sus vivencias, sino su propia memoria, sus deseos, su experiencia. Lo que impera, entonces, es la voluntad absoluta del sujeto. Así, el sujeto puede reconciliarse momentáneamente con el pasado, en un instante de excepción mediante la conciencia crítica y la escritura. Desde este punto de vista, la revisión que hace Paz de sus textos anteriores representa una búsqueda de reconciliación consigo mismo y una manera de movilizar sus poemas, de convertirlos, por decirlo así, en un presente siempre presente. El concepto de la trayectoria poética o biográfica del poeta se reduce a una existencia textual ideal, a un mero juego de autorretratos.

En *Pasado en claro* continúa ese concepto, aunque ha profundizado su reflexión sobre la escritura y las palabras, en cuanto que éstas inscriben el pasado y el momento del encuentro del sujeto poético con las imágenes y voces de la memoria:

Un charco es mi memoria.
Lodoso espejo: ¿dónde estuve?
Sin piedad y sin cólera mis ojos
me miran a los ojos
desde las aguas turbias de ese charco
que convocan ahora mis palabras.
No veo con los ojos: las palabras

³⁸ *Poemas (1935-1975)*, p. 265.

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.³⁹

El poeta sugiere que hay una total autonomía entre el sujeto y la historia. Lo que siempre ha existido es la constante re-creación del pasado por medio de la imaginación y la memoria del sujeto. Por tanto, señala José Miguel Oviedo, "el tiempo es una ilusión. El ayer está aquí y estará mañana. Cada pasado es el mismo. Es ese instante en el cual visitamos el mismo 'patio de palabras'. La memoria fluye como un manojo de recuerdos extraños y personales".⁴⁰ Desvanecida y neutralizada la historia, lo único cierto que nos queda es la escritura, un texto, por eso hay que "deletrear el mundo" y "oír con los ojos". La revisión de poemas, según estos postulados, es la actividad de un individuo libre de toda atadura con la historia y con su determinismo. Los poemas dejan de ser actos verbales en el tiempo, para convertirse en actos atemporales. Desde esta perspectiva, en la obra de Paz no importa si hay evolución poética, ni momentos contradictorios de su poética. Cada texto se explica por sí mismo y explica enteramente la poética del autor. Sin embargo, el pasado no es un mero acto mnemónico y discursivo de un sujeto en el presente. En el caso de Paz, ese pasado tiene una existencia material, autónoma al autor, en textos escritos y publicados en momentos específicos de su biografía.

REINVENCIÓN DE LA BIOGRAFÍA

No es mi intención, en lo que sigue, hacer un análisis pormenorizado de la depuración de poemas que el autor lleva a cabo en cada una de las ediciones de *Libertad bajo palabra*. Me interesa, no obstante, resaltar los rasgos comunes y la dirección de las revisiones, con el objeto de definir el modo en que Paz va cambiando su biografía y su

³⁹ *Ibid.*, p. 646.

⁴⁰ "The Passages of Memoria: Reading a Poem by Octavio Paz", en Kosrof Chantikian (ed.), *Octavio Paz. Homage to the Poet*, San Francisco, Kosmos, 1980, p. 214. Traducción mía. La versión en español, que no tengo a mano, apareció en *Revista de Occidente*, diciembre de 1976.

imagen de poeta. Parto de la idea, según ha subrayado Paz, citando a Goethe, de que "el libro de poemas es un diario poético". En él van quedando inscripciones y figuraciones de la experiencia vivida, huellas del tiempo, ciertas disposiciones y significaciones por medio de las cuales un hablante, o hablantes, se explica a sí mismo su existencia. No importa que el poema se nos presente, como indica Eagleton, como una "zona momentáneamente liberada, en donde las exigencias de lo real parecen haberse evaporado [o como] un enclave de libertad encerrado en el reino de la necesidad".⁴¹

Ya señalamos la extensión de su revisionismo en el poema "Entre la piedra y la flor" y el paradigma del prestidigitador que emerge en la preparación de *Poemas* (1935-1976). Ahora importa mostrar el trayecto de ese revisionismo. En este sentido, el estudio de Judith Goetzinger citado anteriormente es un punto de partida fundamental para el análisis de este trayecto. Después de analizar los cambios que el poema "Bajo tu clara sombra" conlleva en tres momentos diferentes de la trayectoria poética de Paz (1938, 1960 y 1968), Judith Goetzinger llega a la conclusión de que la revisión, sobre todo la última, está más basada en el contenido que en la forma, e incluso "queda desnudada de cualquier marco anecdótico y estructurada conforme a las preocupaciones filosóficas del poeta maduro".⁴²

La conclusión de Goetzinger señala dos aspectos primordiales del revisionismo de Paz: su constante revisión no consiste, como se ha dicho insistentemente, en precisar la expresión poética o depurar el poema de vocablos deficientes, sino que constituye la creación de otro poema. Además, Goetzinger señala que en la última versión de "Bajo tu clara sombra" (1968) queda filtrada la visión del mundo del poeta que revisa, sugiriendo con ello que la revisión lleva explícita una suerte de forzada continuidad entre el joven poeta que escribe originalmente "Bajo tu clara sombra" (1935) y quien lo corrige treinta y tres años después.

Me parece que Judith Goetzinger habría llegado a una conclusión más abarcadora sobre el revisionismo de Paz si hubiera analizado también otros poemas de la primera época, incluidos en *Libertad bajo palabra*, que el autor modifica en los años sesenta y setenta. Se habría percatado de que los cambios que ella observa en las versio-

⁴¹ *Criticism and Ideology*, p. 72. Traducción mía.

⁴² "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'", p. 74.

nes de "Bajo tu clara sombra" (disminución del elemento anecdótico, tendencia hacia lo general y lo abstracto, eliminación de tonos y connotaciones sentimentales, introducción de imágenes simbólicas y míticas) no son exclusivos de este poema, sino que caracterizan todo el proceso de depuración. Se habría dado cuenta de que los poemas que sufren los mayores cambios son los de su primera etapa, particularmente aquellos en los que se transparenta la lucha del joven Paz por unir coherentemente intereses estéticos y políticos y configurar una poética histórica: los poemas escritos entre 1931 y 1945.⁴³ Se habría percatado que cada revisión responde a una poética diferente, de acuerdo con el modo en que Paz va retomando elementos de la tradición moderna. En otras palabras, Judith Goetzinger habría advertido que el autor modifica significativamente los poemas de su primera etapa con el fin de presentar, como todo revisionista, una visión coherente de su actual visión del mundo.

La revisión de poemas sigue un desplazamiento más o menos ascendente y acumulativo: en el primer libro, de 1949, ya se advierten modificaciones menores, aunque sustanciales, en varios poemas, pero los cambios más significativos aparecen en las siguientes ediciones (1960, 1968), y cristalizan en 1979. Por ejemplo, en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) aparecen algunos poemas corregidos en la sección "Vigilias". Se trata de poemas que Paz había escrito entre los diecisiete y los veintitún años. Aunque los cambios son menores (añade un título, modifica uno o dos versos, pone una mayúscula a un sustantivo, elimina paréntesis y cambia el orden de algunos adjetivos) contribuyen, de todos modos, a cambiar la visión del poema. Luis Mario Schneider ha visto que en "Nocturno", poema de 1931 que Paz corrige para la edición de 1949, el simple cambio de "sueño" a "Sueño" plantea ya una idea diferente en el poema y en la poesía de Paz: "pasamos —señala Schneider— de un sueño anodino y subjetivo al Sueño *tout court* que nos introduce al dominio de lo profético".⁴⁴ Lejos está la poesía de Paz, en 1931, de ser concebida todavía como una actividad profética.

⁴³ Aunque la revisión no se limita a los poemas escritos hasta 1945. Todavía en la segunda edición de *Pasado en claro* (1978), Paz suprime 23 versos. Sin embargo, los cambios ya son menos drásticos y no afectan profundamente la concepción del poema.

⁴⁴ "Historia singular de un poema de Octavio Paz", en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, p. 117.

Podemos señalar que, en general, los cambios son diversos. En primer lugar, Paz tiende a eliminar tonos y connotaciones sentimentales y románticos de los poemas (este énfasis se mantendrá en cada una de las revisiones); luego, a suprimir el eje anecdótico del poema y, finalmente, a reescribir enteramente poemas a fin de imponer una nueva universalidad y omnisciencia en el poema. En la eliminación de connotaciones sentimentales a menudo se margina al sujeto poético del poema: un sujeto emotivo y alienado que lucha por encontrar un sentido a la existencia y recurre comúnmente a desplantes románticos y sensibleros. Tal orientación, me parece, ya se advierte en la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960). El soneto "Junio" (1944), recogido en el libro de 1949, aparecía así:

*Bajo del cielo fiel Junio corría
arrastrando en sus aguas dulces fechas...*

Llegas de nuevo, río transparente,
todo cielo y verdor, nubes pasmadas,
lluvias o cabelleras desatadas,
plenitud, ola inmóvil y fluyente.

Tu luz moja una fecha adolescente:
rozan las manos formas vislumbradas,
los labios besan sombras ya besadas,
los ojos ven, el corazón presente.

¡Hora de eternidad, toda presencia,
el tiempo en ti se colma y desemboca
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

El corazón presente y se incorpora,
mentida plenitud que nadie toca:
mas recuerda también y, ciego, llora.⁴⁵

En el libro de 1960, se cambia el último verso del soneto y desaparece el tono sentimental con que el poeta concluía el recuerdo de una "fecha adolescente":

El corazón presente y se incorpora,
mentida plenitud que nadie toca:
*hoy es ayer y es siempre y es deshora.*⁴⁶

⁴⁵ *Libertad bajo palabra*, México, 1ª ed., p. 64. Las cursivas son originales.

⁴⁶ *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, 2ª ed., p. 65. Las cursivas son mías.

La versión de 1960, que hábilmente incluye un verso endecasílabo y rima consonante, finaliza con una declaración impersonal y abstracta sobre la persistencia del pasado en el presente, aun si la reconciliación fuese fallida. El nuevo énfasis conceptual se concreta a reafirmar la experiencia plural del tiempo. En el poema de 1944, según vemos, el sujeto poético que "llora" no tiene en cuenta que la función de la poesía radica en esa ilusión de acceder momentáneamente a lo eterno.

El poema "Junio" aparece por primera vez en *El Hijo pródigo*, en 1944. Por esos años, la poesía de Paz trata de manera recurrente sobre el transcurrir del tiempo y la soledad, sobre el modo en que el ser asume el pasado y las experiencias significativas de la vida: el amor, el desastre de la guerra y la muerte de los seres queridos. Los poemas escritos durante esa época aparecen en "Puerta condenada" (1937-1946), en la sección "Calamidades y Milagros" de *Libertad bajo palabra*. En ellos domina el pesimismo del autor ante el transcurrir histórico, por medio de un sentimiento de autocompasión y amargura; sin duda, debido a que el poeta no encontraba todavía una dimensión trascendental, la función mítica de la palabra y del instante paradigmático, en su reflexión del pasado. De hecho, para el poeta no hay nada que recupere la vida ya vivida: ni el afecto, ni la memoria, ni las palabras, de modo que se limitaba a mostrar su desgarradura frente a la historia.

Lo mismo sucede con el poema "Cuarto de hotel". En los versos finales de la versión de 1949 dice: "Pero no importan siglos o minutos:/ también el tiempo de la estrella es tiempo,/ gota de sangre viva en el vacío".⁴⁷ En la edición de 1960 desaparece la sangre "viva en el vacío", que enfatizaba su desgarradura ante el pasado, y emerge, de modo significativo, una disyuntiva con el elemento solar (como principio creador), característica de su poesía de los años cincuenta, que no estaba en el poema: "Pero no importan siglos o minutos:/ también el tiempo de la estrella es tiempo,/ gota de sangre o fuego: *parpadeo*."⁴⁸

De "Cuarto de hotel", Paz elimina el tono trágico con que el hablante asumía su incapacidad de encontrar significado en el transcurrir del tiempo y en el pasado, acentuado por los vocablos "sangre" y "vacío". La nueva versión incluye la posibilidad de trascendencia, de

⁴⁷ *Libertad bajo palabra*, 1ª ed., p. 117.

⁴⁸ *Libertad bajo palabra*, 2ª ed., p. 147. Las cursivas son mías.

acceder a un momento mítico de plenitud, simbolizada con el “fuego” y el “parpadeo”. Tal posibilidad sugiere, en la nueva versión, que el pasado es ahora recuperable por medio de la escritura y de la conciencia trascendente que surge del acto poético. Es decir, hay un cambio en la visión de mundo en el nuevo poema: ahora, la palabra y el quehacer poético vienen a configurar la salvación del sujeto. Esta idea sobre la trascendencia poética (“Hay instantes que estallan y son astros”, dice en un poema)⁴⁹ es la que estructura varios libros: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, y culmina en “Piedra de sol”. En este poema el hablante poético lleva a cabo el recuento de su vida, a través de momentos y fechas arquetípicos. Afirma que “lo que pasó no fue pero está siendo”, indicando que es específicamente durante el momento de la escritura y de la toma de conciencia sobre el pasado cuando los conflictos son transformados en el poema. De ahí que si anteriormente el poema configuraba el espacio del desgarramiento existencial y aparece un sujeto que *padece* tal desgarramiento, en la nueva versión el poema sea visto como el espacio de la trascendencia y de la reconciliación del ser.

Aunque esta dimensión mítica y utópica de la poesía de Paz aparece en algunos poemas escritos entre 1946 y 1948 (como en “Libertad bajo palabra”, “Himno entre ruinas”, “En la calzada”, entre otros), el poeta llegará a desarrollarla más plena y coherentemente en *¿Águila o sol?* (1951), *Semillas para un himno* (1954) y *La estación violenta* (1958). En estos poemarios dominan dos símbolos que constituyen los principios creadores y ordenadores de la visión mítica paciana: el fuego y el agua. El primero constituye una energía creadora y absoluta de cuyas virtudes y poder da testimonio el poeta: es la luz, el sol, el mediodía, el amor y las cosas rescatadas de su utilidad cotidiana mediante su singularización y la percepción poética. El segundo principio, el agua, alude a la conciencia, a la percepción desalienada, a los cambios de la materia y del ser; es distintamente río, lago, manantial, ola, espejo y fuente, según las connotaciones positivas. Una serie de dualidades y analogías que tienen su origen en este modelo binario (sol-sombra, agua-piedra) hilvanan los poemas de los años cincuenta: el sol transforma la piedra (o la palabra o el cuerpo de la amada o los “cerros pelados”) en pájaro, en fruto, en fecha trascendente, en “rumor de agua”; le quita su máscara, su apariencia infecunda o petrificada en la historia, transformando su iden-

⁴⁹ “Semillas para un himno”, *ibid.*, p. 105.

tividad. La pluralidad de transformaciones que experimentan el ser y la materia, según el poeta, obedece siempre a un principio espiritual, ideal o mítico: Eloísa, Perséfone, María, en "Piedra de sol"; el sueño y las metáforas en "Cántaro roto"; el arquetipo y el canto en "Fuente". Esta visión trascendental de la poesía —apenas sugerida en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) y fallida en muchos poemas—, es la que emerge durante las modificaciones que hace Paz para la edición de 1960, con el fin de atenuar la transición y tensión que hay entre una visión existencialista (el ser arrojado al mundo), cruzada de tonos románticos y desesperación, y una visión mítica que, si bien no deja de compartir también nociones existencialistas y el mismo pesimismo ante la historia, incluye ahora la dimensión mítica del lenguaje y de la historia. Por medio de esta dimensión el poeta afirma su función crítica y su supuesta posición marginal y solitaria en la sociedad. El autor reclama su posición crítica en los márgenes del poder.

Los cambios en la tercera edición de *Libertad bajo palabra* (1968) continúan en esta dirección, aunque emergen otras preocupaciones. En esta edición Paz excluye más de cuarenta poemas y otros sufren modificaciones considerables. Los poemas excluidos tienen una característica ya señalada con anterioridad: son donde el *sentir* traiciona al poeta, pues revelan la raíz romántico-existencialista de su poesía y sus excesos retóricos. Las supresiones y revisiones, no obstante, responden también al cuestionamiento que Paz realiza entonces de su concepción mítica y existencialista de la poesía, y del papel absoluto que depositaba en el sujeto como centro de toda significación, a raíz de su lectura del estructuralismo francés y de la poesía de Mallarmé. De hecho, unos meses antes de aparecer la nueva edición de *Libertad bajo palabra*, Paz efectúa esa misma revisión de su teoría poética en la segunda edición de *El arco y la lira* (1967). En cierta medida, los cambios y las contradicciones que vemos en la revisión de su ensayo, también emergen en la nueva edición de *Libertad bajo palabra* (1968).

Efectivamente, en la segunda edición de *El arco y la lira*, Paz combina dos visiones diferentes de la poesía. Como bien indica Stanton, Paz juxtapone:

un credo neorromántico (reforzado por Heidegger y el surrealismo) en el cual la poesía, íntimamente ligada a la magia y la religión, es un habla sagrada que articula una presencia ontológica, la plenitud del ser, la unidad primordial de la palabra y el referente, del hombre

y la naturaleza, del yo y la comunidad; y una visión derivada de una teoría "científica", racionalista y a ratos neopositivista (el estructuralismo), que postula el conocimiento como construido por las interrelaciones entre los elementos fijos de un sistema sincrónico en cualquier momento del tiempo, en lugar de una regresión etimológica a una fuente de totalidad en el pasado.⁵⁰

Esta nueva teoría de la significación pone más atención a la relación entre los signos y menos al desarrollo anecdótico de un poema. Pone más atención a las voces y a la posición del sujeto en el acto discursivo, que a un sujeto que se estima como única fuente de significación y va descubriendo el mundo mediante una enumeración prolija de metáforas e intentos frustrados de trascendencia. Lo que ahora importa para el autor, como subraya en el nuevo epílogo a *El arco y la lira* (1967), es el signo lingüístico, su pluralidad semántica y su relación multidireccional con otros signos. Igualmente importa la paulatina evaporación de la imagen del poeta, según la premisa poética de Mallarmé, más que del estructuralismo.⁵¹ Siguiendo algunos postulados de esta teoría y de su lectura de *Un coup de dés* (allí el poeta francés se interesa por el "espacio animado", la ruptura de la "sucesión lineal", la disolución textual del poeta, los silencios en el texto y la poca importancia de la anécdota), Paz suprime la secuencia anecdótica de varios poemas, eliminando secciones y estrofas completas, y excluye más de cuarenta. El poeta realiza un acto de economía poética.

⁵⁰ "Poetics of Apocalypse", p. 131. Traducción mía.

⁵¹ Paz, efectivamente, no emprende la completa descentralización del sujeto, asumiendo plenamente el postulado estructuralista de que es el lenguaje el que construye y condiciona el ser. Paz no puede ignorar que un sujeto fenomenológico conforma —de principio a fin— los poemas de *Libertad bajo palabra* y que en ese sujeto descansa la posibilidad (mítica) de transformar la realidad, realizar su propio ser y crear significados. Más afín a la poética idealista de Paz se encuentra Mallarmé. Paz retoma su premisa de eliminar al poeta del poema, para convertirlo en una voz que establece las analogías con el universo. Mallarmé indica: "La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras", (*Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1945, p. 36; traducción mía). En el prefacio a *Un coup de dés* Mallarmé explica la lectura espacial de su poema y alude a la inutilidad de la anécdota en el poema: "La ficción aflorará y se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito, en derredor de las pausas fragmentarias de una frase fundamental introducida y continuada desde el título. En resumen, todo sucede en hipótesis; se evita la anécdota" (*Obra poética II*, p. 131).

El poema "Noche de resurrecciones" (1939) indica claramente ese acto y el despojo de la retórica neorromántica. En la versión de 1960 contiene todavía once cantos. Cada uno describe un momento de la vigilia del hablante poético, en su lucha por reconciliarse con la naturaleza y con su origen, y por entender el significado de la noche en su diario transcurrir hasta convertirse en día. El poeta aparece como un Adán (el día nace de su costado) en busca de esa reconciliación, interrogando a la noche y a los elementos que se asocian con ella: el sueño, la amada, la tierra, el cielo.

Las secciones que integran el poema, de modo esquemático, son las siguientes: I. Caracterización de la noche (su existencia alienada) y el nacimiento irrevocable del día; II. Necesidad imperiosa de que la noche, personificada como la amada, enfrente su diario renacer y se reconcilie con su origen; III. Naturaleza y trascendencia del sueño (el sueño del poeta es un acto doloroso de resurrección y la noche es un sepulcro); IV. Momento fugaz entre la noche y el día, y la irreconciliación de estas dos entidades; V. Encuentro del poeta con la amada durante el entresueño; VI. Naturaleza intrascendente de la noche (la noche y la amada son vistas como un "paralizado río" y una "tierra ciega"); VII. Angustia del poeta al no poder revelar los secretos del origen; VIII. Destierro y soledad del poeta; IX. Lucha por romper su identidad de piedra ("cárcel mineral") y obtener la libertad; X. Invocación de un lugar trascendente ("allá"), donde puedan pactar los contrarios (ceniza-fuego, cielo-agua, razón-sentidos), y XI. Nacimiento del día y resurrección del poeta. Éste finalmente reconquista su libertad y su capacidad mágica. Logra reconciliarse con el mundo material, manteniendo a la vez su propia identidad: "soy —dice— al mismo tiempo fruto y labio/ y lo que permanece y lo que huye".⁵² Por tanto, el poeta (Adán resurrecto) vuelve a ser esencia y contingencia, totalidad y fragmento.⁵³

Sin embargo, en 1968 el poema queda reducido a cuatro cantos: I, II, VI y III. Según el nuevo orden, la secuencia anterior queda truncada, alterándose lo que era entonces su desarrollo anecdótico: el diálogo del poeta con la noche, la amada y consigo mismo; la bús-

⁵² *Libertad bajo palabra*, 2ª ed., p. 49.

⁵³ Este poema es un antecedente fallido de "Libertad bajo palabra", poema introductorio desde el primer libro de 1949. Su fallo se adierte en la aglomeración de símbolos, su declarada factura romántica, su abundante y minuciosa descripción, sus excesivas repeticiones que dan al poema un tono dramático y patético.

queda del origen y de la reconciliación con el mundo externo. Desaparece la interrogación del poeta a la noche, la asociación simbólica con la amada, y el nacimiento del día. Incluso el acto de resurrección no llega a consumarse. La noche, en su transcurrir, llega únicamente a penetrar en la sangre del poeta. Con ello se suprime la descripción minuciosa del transcurrir de la noche, que creaba la tensión existencial entre la situación presente del poeta-hombre (su búsqueda de autenticidad y origen) y el ciclo irreparable de la vida y la muerte (en su alienación y fatalidad):

Contempla, amor, al borde de la noche
infinita y vacía,
cómo los cuerpos ávidos se ligan
y cómo se deshacen;
cómo nada perdura,
ni el beso, ni la noche,
ni la espuma, ni el pecho, ni la roca,
ni el hijo, ni los sueños.⁵⁴

El poema queda despojado de su desarrollo anecdótico y de la lucha específica del hablante poético por encontrar sentido a la noche y a su existencia como ser caído. El autor elimina lo que juzga ahora como los excesos retóricos de su concepción neorromántica, fundamentada en la relación unidimensional entre poeta y el mundo. No es simple coincidencia que este acto de economía poética que Paz plasma en la tercera edición de *Libertad bajo palabra*, por esos mismos años también se encuentre en *Ladera este*, *Hacia el comienzo* y *Blanco*, si bien no desaparece la creencia en el instante de plenitud y de excepción.

En la edición de 1968 varios poemas sufren el mismo despojo que "Noche de resurrecciones". "Bajo tu clara sombra" queda reducido a cinco secciones de las diez originales —que se mantenían todavía en la edición de 1960. Según Judith Goetzinger, podría llamarse ahora "Selecciones de 'Bajo tu clara sombra'". El autor suprime todo elemento que sugiera "el desarrollo de un amor específico para conservar sólo la expresión más abstracta y simbólica del amor".⁵⁵ El poema "Raíz del hombre" que contaba con diez secciones en

⁵⁴ *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, 2ª ed., p. 42.

⁵⁵ "Evolución de un poema. Tres versiones de Bajo tu clara sombra", p. 104.

1960 y una introducción, "Testimonios", en la versión de 1968 queda reducido a cuatro breves secciones.

En la cuarta edición de *Libertad bajo palabra* (1979), incluida en *Poemas (1935-1975)*, los cambios se vuelven aún más drásticos y definitivos. Ya indicamos que en esta edición Paz pone un cuidado especial, pues ahora no se trata únicamente de preparar una nueva edición del libro sino de su *obra poética*. Señalamos también en nuestro análisis de "Entre la piedra y la flor" la dirección de los cambios, en cuanto que el autor impone una nueva universalidad y omnisciencia al poema. Como veremos, no es la excepción y señala una dirección dominante en la revisión, aunque no en todos los poemas.

En la edición de 1979 continúan las supresiones de estrofas en varios poemas y las alteraciones de su secuencia anecdótica. Sin embargo, emerge una nueva característica de la revisión con la reescritura completa de poemas. Esto sucede con varios de los suprimidos en 1968 y que el autor reintegra a la nueva colección. Es el caso paradigmático de "Jardín". Este poema aparece por primera vez en *A la orilla del mundo* (1942), cuenta con diez cuartetos de arte mayor y rima variada, y viene dedicado a Deva. El autor no lo recoge en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) pero ingresa a la edición de 1960, ahora con nueve cuartetos (el autor elimina uno que repetía la descripción de las nubes) y no lleva dedicatoria. Paz lo suprime nuevamente en 1968 y lo reintegra al libro de 1979. Ahora sólo contiene cuatro cuartetos (aludiendo quizás a un doble significado poético y musical) y todos vienen modificados. Veamos el contraste:

nubes, delgadas nubes, litorales
que dora y borra un lento sol tardío,
sonámbulos imperios en ruinas,
forma que no se atreve y se deshace (1960).⁵⁶

Nubes a la deriva, continentes
sonámbulos, países **sin** substancia
ni peso, geograffas dibujadas
por el sol y borradas por el viento (1979).⁵⁷

⁵⁵ "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'", p. 104.

⁵⁶ *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, 2ª ed., p. 57.

⁵⁷ *Poemas (1935-1975)*, p. 39.

El poema, además, aparece dedicado al poeta español Juan Gil-Albert, a quien Paz conoce en España durante el Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, y juntos colaboran en proyectos literarios a principios de los años cuarenta en México.

De la versión de 1960, el nuevo poema conserva únicamente su estructura externa: la contemplación del jardín por un hablante poético. En la versión de 1960 el poeta hacía —con la voz, la mirada y otros sentidos— el siguiente recorrido en los nueve cuartetos: *hojas* (“hojas dormidas”) → *nubes* (“sonámbulos imperios”) → *luz* (“melancólica luz”) → *plantas* (“verde ejército”) → *heliotropo* (“intangible y arrobado”) → *universo* (“reino deslumbrado a los sentidos”) → *tierra* (“piedra que entre mis manos se despierta”) → *interpenetración* entre el poeta y la amada (personificación de tierra) → *poeta y amada llegan a confundirse* (mutuo reconocimiento e identificación). El recorrido del poema de 1979 se reduce a cuatro momentos: *nubes* (“continentes sonámbulos”) → *jardín* (“cuatro muros de adobe”) → *heliotropo* (“cruza envuelto en su aroma”) → *instante de reconocimiento y desvanecimiento*. En el último cuarteto, ya no hay una dependencia entre la realidad exterior (el jardín, la amada) y el poeta; ahora todo depende del hablante poético. El poema termina así:

Verdor sobreviviente en mis escombros:
en mis ojos te miras y te tocas,
te conoces en mí y en mí te piensas,
en mí duras y en mí te desvaneces.⁵⁸

Aparece un nuevo sentido sobre el acto de la contemplación y la actividad poética. El hablante sugiere que el jardín llega a existir únicamente a través de un otro (el poeta) y que su existencia es fugaz. La secuencia del poema también es significativa: la mirada del hablante va de las nubes al jardín, al heliotropo (donde encuentra dos imágenes con las que compite en la práctica de significación: el Fresno-profeta y el meditabundo-pino), y al papel del poeta (“en mí duras y en mí te desvaneces”). Es decir, la mirada del poeta se mueve de lo infinito a lo concreto, del universo donde se pueden ver “continentes sonámbulos” al espacio cercado por “muros de adobe”, un jardín que parece simbolizar a México. Esta omnisciencia y función de la voz poética queda enmarcada y definida en el último verso del tercer cuarteto: “El jardín es pequeño, el cielo inmenso”. Así, el poe-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

ta emerge, ante tal polaridad, como el mediador entre ese jardín y el cielo. El hablante poético, a diferencia del fresno y del pino, no es un profeta ni un simple ser meditabundo, circunscrito a los "muros de adobe". Según el último verso, el poeta *dice* el mundo, su fugaz existencia, y en ese decir otorga una dimensión universal al jardín. Lejos estamos ya del neorromántico que en la versión de 1960 busca la total plenitud del ser y la reconciliación con el mundo externo. La universalidad de ese poema radicaba, entonces, en la compenetración entre poeta-hombre y jardín-amada. Ahora el poeta es el mediador entre el jardín y el mundo. Pero asimismo ambos existen por él.

Este tipo de reescritura aparece igualmente en poemas como "Primavera a la vista", "Otoño", "Día" y "Alameda". En otros se busca la misma dirección con la eliminación de estrofas y modificación de versos, como en "Palabra", "Mar por la tarde", "Nubes", "Nuevo rostro", "Delicia", "Lago", "Adiós a la casa", "Insomnio". El poema "Noche de resurrecciones", que mantenía cuatro cantos en 1968 (I, II, VI y III), se reduce a tres, según el siguiente orden: VI, III, I. El último canto queda reducido a cuatro versos, tres de ellos pertenecen al canto I de la versión de 1960. En "Raíz del hombre", el autor elimina otra sección, así que el poema se reduce a tres cantos. En la versión de 1960 todavía tenía diez.

Según hemos visto, las revisiones de Paz a la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) tienen por objeto eliminar las actitudes autocompasivas y las connotaciones sentimentales de su poesía, que revelan las raíces romántico-existenciales de su trayectoria poética. El autor se enfoca primordialmente en descentrar al sujeto emotivo —a veces virulento— de sus poemas, y eliminar la ambivalencia que mostraba al no encontrar solución al determinismo histórico. Junto a estas supresiones, incorpora elementos míticos y trascendentales a su poesía primera, a fin de adecuarla dentro de los lineamientos expresivos y conceptuales de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta* que configuran poéticamente *Libertad bajo palabra*, y de su poesía posterior —*Blanco y Ladera Este*—, de tal modo que dé la impresión de continuidad. En la edición de 1968, emprende un acto de economía poética con la supresión y la modificación drástica de poemas. Las supresiones de estrofas y modificaciones de versos alteran la secuencia anecdótica de varios, particularmente de los poemas largos que escribe a finales de los años treinta. La revisión los vuelve más abstractos y simbólicos. En la edición de 1979 culminan las revisiones de *Libertad bajo pala-*

bra, ya que Paz, poeta "tardío", finalmente llega a considerar estas versiones como las definitivas. En la revisión de poemas, no obstante, emerge una nueva universalidad en la voz y en la imagen del poeta como conciencia crítica del mundo.

Más que una simple actividad de precisión poética, el revisionismo de Paz es un acto de prestidigitación histórica; es una *intervención política*, que tiene como fin borrar sus ambivalencias poéticas, sus posiciones políticas en contradicción con las actuales, e imponer una visión actual del mundo a su poesía primera, con el fin de presentar una trayectoria *ideal* de ella. Ideal en el sentido de querer postularla coherente, unitaria, sin tensiones internas, sin diversos modos expresivos, sin contradicciones con el devenir histórico y su cambiante biografía. Esta intervención textual en sus poemas mediante la cual reformula la voz poética y le atribuye un don de omnisciencia, como he sugerido, revela un paradigma de la figura pública y autoritaria de Octavio Paz en el escenario cultural mexicano durante las últimas tres décadas del siglo.

Paz es un poeta que repetidamente subraya la transformación continua del ser, la búsqueda del otro y la fidelidad a los cambios. En el epílogo de la segunda edición de *El arco y la lira* enfatiza esta idea: "aspiro al ser que cambia, no a la conservación del yo". Irónicamente, en las revisiones de su poesía lo que censura Paz es ese cambio del ser, los momentos clave de su desarrollo poético, las tensiones de su retórica y las contradicciones ideológicas de su pensamiento. En su revisionismo vemos la intervención del autor tratando de controlar y manufacturar la pluralidad de su yo de acuerdo con los cambios históricos y epistemológicos de la segunda mitad del siglo XX. El poeta llega a ser víctima de sus propias palabras: "Ser *uno mismo* —dice— es condenarse a la mutilación, pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro".⁵⁹ La mutilación parece configurar una de las principales estrategias de su revisionismo y la omnisciencia un modo operatorio y característico de ejercer su poder. De ahí que todo análisis de *Libertad bajo palabra*, y por tanto de *Poemas* (1935-1975), deba incluir el análisis de esta mutilación: es su autorretrato poético, también su desfiguración; el poder de la escritura y la escritura del poder. Otra forma en la que se manifiesta el dilema y la obsesión de Paz con el fantasma de la historia.

⁵⁹ *El arco y la lira*, p. 268.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE OCTAVIO PAZ

POESÍA

- "El barco", *Hora de España*, 1938, núm. 23, pp. 43-45.
"Preludio viajero", *Barandal*, 1931, núm. 1, pp. 6-7.
"Nocturno de la ciudad abandonada", *Barandal*, 1931, núm. 4, pp. 7-9.
"Orilla", *Barandal*, 1931, núm. 2, p. 1.
"Poema del retorno", *Barandal*, 1931, núm. 7, p. 5.
"Vigilias III", *Tierra nueva*, 1941, núms. 7-8, pp. 32-43.
Luna silvestre, México, Fábula, 1933.
"¡No pasarán!", *El Nacional*, 4 de octubre de 1936, p. 7.
¡No pasarán!, México, Simbad, 1936.
Ratz del hombre, México, Simbad, 1937.
Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España, Valencia, Ediciones Españolas, 1937.
Entre la piedra y la flor, México, Nueva Voz, 1941.
A la orilla del mundo y Primer día, *Bajo tu clara sombra*, *Ratz del hombre*, *Noche de resurrecciones*, México, Compañía Editora y Librería, 1942.
¿Águila o sol?, México, Tezontle, 1951.
Semillas para un himno, México, Tezontle, 1954.
Piedra de sol, México, Tezontle, 1957.
La estación violenta, México, FCE, 1958.
Libertad bajo palabra, 1ª ed., México, Tezontle, 1949.
Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1958), México, FCE, 1960.
Libertad bajo palabra (1935-1957), 3ª ed., México, FCE, 1968.
Libertad bajo palabra, México, FCE-SEP, 1983 [3ª ed., 1968].
Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1958), 5ª ed., México, FCE, 1995.
Poemas (1935-1975), Barcelona, Seix Barral, 1979 [1ª reimpression, México, 1984].
Árbol adentro, Barcelona, Seix Barral, 1987.

PROSA

- "Respuesta a un cónsul", *Letras de México*, 1943, núm. 8, p. 5.
"Ética del artista", *Barandal*, 1931, núm. 5, pp. 1-5.

- "Vigilias I", *Taller*, 1938, núm. 1, pp. 3-13.
- "Razón de ser", *Taller*, 1939, núm. 2, pp. 30-34.
- "Introducción a la historia de la poesía mexicana", en *Anthologie de la Poésie Mexicaine*, París, UNESCO, 1952.
- "Poesía mexicana contemporánea", *México en la cultura*, 30 de mayo de 1954, núm. 271, p. 4.
- El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950.
- 2ª ed., revisada y aumentada, México, FCE, 1959.
- 1ª ed., en *Lecturas Mexicanas*, México, 1984.
- El arco y la lira*, 3ª ed., 6ª reimpr., México, FCE, 1986.
- El arco y la lira*, 1ª ed., México, FCE, 1956.
- El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, FCE, 1956; 2ª ed., correg. y aumentada, México, FCE, 1967.
- Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957.
- Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Puertas al campo*, México, UNAM, 1966.
- Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 5ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1984.
- Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 1967.
- Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970; 4ª ed. aumentada, 1970.
- El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- México en la obra de Octavio Paz: I. El peregrino en su casa; II. Generaciones y semblanzas; III. Los privilegios de la vista*, ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1987.
- Primeras letras (1931-1943)*, ed. de Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988.
- Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.
- Itinerario*, México, FCE, 1993.
- La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

OTROS: DIÁLOGOS, ENTREVISTAS

- Ríos, Julián y Octavio Paz, *Solo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973.
- Pasión crítica: Conversaciones con Octavio Paz*, ed. de Hugo J. Verani, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Stanton, Anthony y Octavio Paz, "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra", *Vuelta*, núm. 145, pp. 15-21.

ENSAYOS SOBRE OCTAVIO PAZ

LIBROS

- Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja: Historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1978.
- Bernard, Judith Ann, *Mexico as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz*, University of Wisconsin (tesis doctoral).
- Chantikian, Kosrof (ed.), *Octavio Paz. Homage to the Poet*, San Francisco, Kosmos, 1980.
- Chiles, Frances, *Octavio Paz. The Mythic Dimension*, New York, Peter Lang, 1987.
- Fein, John, *Toward Octavio Paz. A Reading of His Major Poems 1957-1976*, Lexington, University of Kentucky Press, 1986.
- Flores, Ángel (ed.) *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Gimferrer, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- González, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, México, FCE, 1990.
- González Rojo, Enrique, *El rey va desnudo: Los ensayos políticos de Octavio Paz*, México, Posada, 1989.
- Ivask, Ivar (ed.), *The perpetual present. The poetry and prose of Octavio Paz*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973.
- Magis, H. Carlos, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978.
- Phillips, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, FCE, 1976 [1ª ed. en inglés, Oxford, 1972].
- Rodríguez Padrón, Jorge, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1975.
- Roggiano, Alfredo (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979.
- Schärer-Nussberger, Maya, *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989.
- Verani, Hugo, *Octavio Paz: bibliografía crítica*, México, UNAM, 1983.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz. A study of his poetics*, London, Cambridge University Press, 1979.
- , *Octavio Paz*, Boston, Twayne 1986.
- Xirau, Ramón, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

ARTÍCULOS

- Aguilar Camín, Héctor, "Metáforas de la tercera vía", en *Saldos de la Revolución. Cultura y política de México, 1910-1980*, México, Nueva Imagen, 1982, pp. 207-234.
- Alvarado, José, "Nociones incompletas de un joven poeta", *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 7 de julio de 1971, pp. ii-iii.
- Blanco-Aguinaga, Carlos, "El laberinto fabricado por Octavio Paz", *De mitólogos y novelistas*, Madrid, Turner, 1975, pp. 5-25.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, 4ª ed., México, Katún, 1983, pp. 215-226.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, 1979, núms. 343-345. [Número especial dedicado a Octavio Paz.]
- Cuesta, Jorge, "Raz del hombre de Octavio Paz", en *Poemas y Ensayos*, prólogo de Luis Mario Schneider, ed. de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964, t. 3, pp. 282-284.
- Escalante, Evodio, "El sol y la pirámide: poesía y verdad en Octavio Paz", en *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, pp. 37-55.
- , "De la vanguardia a la transvanguardia. Octavio Paz y el surrealismo", *Signos. Anuario de Humanidades*, 1 (1990), pp. 173-188.
- , "El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz", en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California, 1994, pp. 338-346.
- , "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 391-401.
- García Canclini, Néstor, "La poesía de Octavio Paz: de la palabra al silencio", *Caravelle*, 21 (1973), pp. 89-103.
- Goetzinger, Judith, "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'", en Alfredo Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 73-106.
- Mignolo, Walter D., "La figura del poeta en la lírica de vanguardia (Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, Octavio Paz)", *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984, pp. 61-75.
- Monsiváis, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966, pp. 55-58.
- Müller-Bergh, Klaus, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", en Alfredo Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 53-72.

- Oviedo, José Miguel, "The Passages of Memory: Reading a Poem by Octavio Paz", en Kosrof Chantikian (ed.), *Octavio Paz. Homage to the Poet*, San Francisco, Kosmos, 1980, pp. 199-239.
- Pacheco, José Emilio, "Descripción de 'Piedra de sol'", en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 173-183.
- Podestá, Guido, "Octavio Paz's Poetic Justice: Reading his 'Advertencias'", *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), pp. 211-220.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Relectura de *El arco y la lira*", *Revista Iberoamericana*, 74 (1971), pp. 35-46.
- Rowe, William, "Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy", *Bulletin of Latin American Research*, 3 (1984), pp. 76-81.
- Santí, Enrico Mario, "The Politics of Poetics", *Diacritics*, 34 (1978), pp. 28-40.
- y Octavio Paz, "*Conversar es algo humano*", Hanover, Ediciones del Norte, 1988 (entrevista).
- , "Octavio Paz: Crítica y poética", *Escritura y tradición*, Barcelona, Laia, 1987, pp. 103-126.
- , "Introducción" a Octavio Paz, *Primeras Letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, pp. 15-59.
- , "Recargo", en *Octavio Paz. Primeras Letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, pp. 9-13.
- , "Introducción" a Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, ed. de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-68.
- Schneider, Luis Mario, "Historia singular de un poema de Octavio Paz", en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 113-117.
- Semo, Enrique, "El mundo desolado de Octavio Paz. Del irracionalismo filosófico al social reformismo" (1), *Proceso*, 1978, núm. 98, pp. 38-39;
- , "El mundo desolado de Octavio Paz. Socialismo y libertad" (2), *Proceso*, 1978, núm. 99, pp. 40-41.
- Stanton, Anthony, "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", *Literatura Mexicana*, 2 (1991), pp. 23-55.
- , "Poetics of Apocalypse, Spatial Form and Indetermination: The Prose of Octavio Paz in the 1960's", *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), pp. 125-142.
- Yamaguchi, Masao, "Octavio Paz: su visión de la historia", *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 23 de diciembre de 1978, núm. 58, pp. 2-6.

- Yurkievich, Saúl, "Octavio Paz, indagador de la palabra" y "La topoética de Octavio Paz", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1978, pp. 253-286.
- Williams, Raymond L., "The Octavio Paz Industry", *American Book Review*, 1992, pp. 3, 10.
- Zaid, Gabriel, "Nota convergente sobre Octavio Paz", en *Leer poesía*, México, FCE, 1987, pp. 168-170.
- , "Significaciones últimas", en *Leer poesía*, México, FCE, 1987, pp. 171-173.

BIOGRAFÍAS

- Viscaíno, Fernando, *Biografía de Octavio Paz o La razón ardiente*, Málaga, Algazara, 1993.

OTRAS OBRAS Y ARTÍCULOS

- Alquie, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974.
- Amin, Samir, *Eurocentrism*, New York, Monthly Review Press, 1989.
- Anderson, Perry, "Modernity and Revolution", en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 317-338.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- , *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.
- Bartolomé, Efraín, *Proceso*, 1990, núm. 728, pp. 50-51 [entrevista].
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1981.
- Berman, Marshall, *All that is Solid melts into Air*, New York, Penguin, 1982.
- Beverly, John, "Introducción" a Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Blanco Aguinaga, Carlos, "Del modernismo al mercado interno", en *Cultura y dependencia*, México, Departamento de Bellas Artes, 1976, pp. 35-83.
- Bosi, Alfredo, "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 13-24.

- Brunner, José Joaquín, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992.
- Burger, Peter, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Caillois, Roger, *Man and the Sacred*, trad. al inglés de Meyer Barash, Illinois, Free Press, 1959.
- Castro Leal, Antonio, *La poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1953.
- Concha, Jaime, "El aleph: Borges y la historia", *Revista Iberoamericana*, 1983, núms. 123-124, pp. 471-485.
- Castellanos, Rosario, "La tristeza del mexicano", en *El uso de la palabra*, México, Ediciones de Excélsior, 1974, pp. 174-177.
- Cuesta, Jorge, "La literatura y el nacionalismo", en *Poemas y ensayos*, t. 2, prólogo de Luis Mario Schneider; ed. de Miguel Capistrán y Luis Mario Scheinder, México, UNAM, 1964, pp. 96-101.
- Chumacero, Alí, "Presentación de 'El cántaro roto'", *México en la cultura*, 17 de agosto de 1958, p. 1.
- Derrida, Jacques, "Difference", en *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trad. al inglés de David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London, Verso, 1978.
- , *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Easthope, Anthony, *Literary into Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1991.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 6ª ed., México, Era, 1986.
- , *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1993.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 1988.
- , "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8 (1982), pp. 777-795.
- , "What is an Author?", en *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. de Mercedes Córdoba, México, FCE-El Colegio de México, 1994.
- , *La cultura moderna en América Latina*, trad. de Sergio Pitlor, México, Grijalbo, 1985.
- Franklin, Úrsula, *An Anatomy of Poesis: The Prose Poems of Stéphane Mallarmé*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, 1976.
- Gaos, Vicente, "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, México, REI, 1988.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García Flores, Margarita, "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta", *La Onda*, 9 de marzo de 1975, pp. 6-8.
- , "Es preferible escribir a reventar", *La Onda*, 9 de marzo de 1975, pp. 6-8.
- Gil-Albert, Juan, "Octavio Paz", *Hora de España*, 1937, núm. 11, pp. 75-76.
- Gracida, Elsa y Esperanza Figigaki, "El triunfo del capitalismo. Nueva burguesía (1938-1957)", en Enrique Sermo (coord.), *México, un pueblo en la historia*, México, Alianza, 1989.
- Gorostiza, José, *Prosa*, ed. de Miguel Capistrán, México, Universidad de Guanajuato, 1969.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Massachussets, Blackwell, 1990.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1988.
- Johnson, Barbara, "Erasing Panama. Mallarmé and the Text of History", en *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 57-67.
- Jung, Carl Gustav, "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry", en Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt, 1971, pp. 809-818.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, trad. de Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984.
- , *Language. The Unknown*, trad. de Anne M. Menke, New York, Columbia University Press, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, trad. al inglés de John y Doreen Weightman, New York, Penguin, 1973.
- , *Antropología estructural*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1981.
- , *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I*, trad. de Juan Almela, México, FCE, 1982.
- , *El pensamiento salvaje*, trad. de Francisco González Arámburu, México, FCE, 1984.
- Lukács, George, *Significación actual del realismo crítico*, 5ª ed., trad. de María Teresa Toral, México, Era, 1984.
- , *El asalto a la razón. Trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, trad. de Wenceslao Roces, México, Grijalbo, 1983.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1943.

- , *Obra poética II*, trad. de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Hispanión, 1981.
- , *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- Mancisidor, José, "Poesía y desesperación", *Ruta*, 1938, núm. 5, pp. 44-46.
- Martínez, José Luis sobre: Octavio Paz, *Entre la piedra y la flor*, *Letras de México*, 1941, núm. 5, p. 4.
- Maza, Enrique, "Octavio Paz dictó cátedra ante cincuenta intelectuales del mundo", *Proceso*, 1990, núm. 722, pp. 44-53.
- Meyer, Doris (ed.), *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women-Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. 4, México, El Colegio de México, 1976, pp. 303-476.
- , "Respuesta a O.P.", *Proceso*, 1977, núm. 59, p. 39.
- Novo, Salvador, *Nuevo amor y otras poesías*, México, FCE-SEP, 1984.
- Proceso*, 1990, núm. 722 (reseñas sobre la reunión organizada por Paz en agosto de 1990).
- Ramírez y Ramírez, Enrique, "La soledad en el mundo nuevo", *Barandal*, 1931, núm. 3, pp. 1-4.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE, 1983.
- Schaff, Adam, *Filosofía del hombre. (Marx o Sartre)*, México, Grijalbo, 1977.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Scholes, Robert, *Structuralism in literature*, New York, Yale University Press, 1974.
- Thompson, E. P., *Miseria de la teoría*, Madrid, Crítica, 1981.
- Toscano, Salvador, "El sentido de la cultura en el mundo", *Barandal*, 1931, núm. 4, pp. 1-6.
- Wordsworth, William, "Preface to the Second Edition of Lyrical Ballads", en Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt, 1971, pp. 432-443.

Autor, autoridad y autorización, se
terminó de imprimir en agosto de 1999, en
Corporación Industrial Gráfica, S.A. de C.V., Cerro
Tres Marías 354, 04200 México, D.F.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para
reposición. La edición estuvo al cuidado del
Departamento de Publicaciones de
El Colegio de México.

La obra de Octavio Paz, múltiple en géneros y temas, que se nutre de experimentos poéticos durante más de seis décadas, es al mismo tiempo ensimismada y abierta a su presente. En la poesía de Paz se encuentra la preocupación por el tiempo, el lenguaje poético y el cotidiano, el pasado indígena, la experiencia del amor, la crisis de Occidente, la modernidad, la historia. Aspectos que los críticos no han tratado lo suficiente son la figura múltiple del escritor —como crítico literario, poeta, ensayista, promotor cultural, intelectual orgánico—, la relación entre la poesía y el ensayo, así como la revisión constante a la que el poeta somete su obra, una manera de reconstruir su figura como autor.

Rubén Medina procura en este libro centrarse en esos aspectos y trazar críticamente el desarrollo poético de Octavio Paz, sus estrategias y la diversidad de su escritura desde los primeros poemas a *Libertad bajo palabra* en sus diferentes versiones, de “Ética del artista” a *El arco y la lira*. Su análisis se centra en los textos publicados entre 1931 y 1960, decenios que constituyen la etapa de formación, depuración y consolidación de la poética paciana, lo que Medina denomina en este estudio la configuración de Paz como autor y figura de autoridad.



EL COLEGIO DE MÉXICO

ISBN : 068-12-0876-5



9 789261 208769