

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
Departamento de Literatura Hispanoamericana, Sección de Filología Hispánica



TESIS DOCTORAL

## **La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Marta Rodríguez Santibañez**

Madrid, 2015

Marta Rodríguez Santibáñez

TP  
1981  
-----  
097



\* 5 3 0 9 8 5 5 7 3 3 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X-53-085211-0

LA CRITICA DE POESIA EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ

Departamento de Literatura Hispanoamericana  
Sección de Filología Hispánica  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1981



BIBLIOTECA

© Marta Rodríguez Santibáñez  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1981  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-11171-1981

LA CRITICA DE POESIA EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ .

Fe de erratas

Pág.

- VII Cernuda ( por ) ( Cernada )  
16 de especificaciones ( por ) ( deespecificaciones )  
16 estructura ( por ) ( extractura )  
16 en torno ( por ) ( entorno )  
17 estrictamente ( por ) ( extrictamente )  
106 "arte de estinar las cualidades y el carácter ( omitida )  
271 aspectos generales de la crítica sobre el poeta. ( por  
sobre )  
280 al distanciamiento ( por ) ( a el )  
281 oposición ( por ) ( sposición )  
281 le ( por ) ( la )  
281 enfrente ( por ) ( engrenta )  
281 el minutero ( por ) ( el numitero )  
294 jerarquizado ( por ) ( jerarquizados )  
318 Crevel ( por ) ( Clevel )  
329 suprimir ( por ) ( suplimir )  
329 narcisismo ( por ) ( narsicismo )
-



MARTA RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ .

LA CRITICA DE POESIA  
EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ .

DIRECTOR : DR.D. FRANCISCO SANCHEZ-CASTAÑER Y MENA .  
CATEDRATICO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA .

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID .  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS .  
1980 .



Mi más profundo agradecimiento a  
a los distinguidos catedráticos  
de Literatura hispanoamericana:  
Dr. D. Francisco Sánchez-Castañer  
y Mena y Dr. Don Luis Sainz de  
Medrano .

LA CRITICA DE POESIA EN  
EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ .

Introducción .

Este trabajo " La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz " , reúne tres investigaciones diferentes, destinadas a un conocimiento unitario del ensayo de Octavio Paz . Estas son : "teoría y método , en el ensayo de Octavio Paz " , " el ensayo literario de Octavio Paz " ; y "La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz " . En este trabajo , las investigaciones aparecen distribuidas en cuatro capítulos . La última investigación se presenta en los dos últimos capítulos .

Dado el escaso número de trabajos de investigación sobre el ensayo de Octavio Paz , y aún más , sobre aspectos estructurales o textuales que den una visión integral de la obra , este trabajo aspira , en parte a contribuir a una bibliografía crítica que contemple estos aspectos , indispensables para un conocimiento mayor de su ensayo . Creo que es necesario , tratar de equiparar la cantidad de trabajos dedicados a la poesía del autor . Como se sabe, la poesía de Octavio Paz registra un número impresionante de análisis críticos .

En consideración , de que esta situación indudablemente afecta el conocimiento sistemático del ensayo de Octavio Paz , en esta tesis se plantean tres problemas en la obra de Octavio Paz , prácticamente sin revisar . Estos son :

- 1.- Interpretar semiológicamente su teoría del poema .
- 2.- El ensayo literario de Octavio Paz como estructura textual
- 3.- La modalidad de su crítica literaria sobre poesía .

Lo primero ha consistido en interpretar semiológicamente el fundamento teórico de la organización verbal del poema , según la exposición de Octavio Paz en El arco y la lira . Esta indagación consiste en confrontar el conjunto de referencias empíricas establecidas por él, y ciertas categorías teóricas propuestas por Lotman , en relación al texto artístico verbal . Cada uno de los componentes de la formulación de Octavio Paz se analiza también , en la perspectiva de otras teorías complementarias , según lo exija la exposición .

En síntesis , los fundamentos epistemológicos de la teoría del poema , de Octavio Paz , en confrontación con otras teorías, permiten conocer mejor la complejidad de los textos artísticos

La investigación sobre el ensayo literario de Octavio Paz se desarrolla en dos partes : La primera consiste en plantearse - el ensayo literario problemáticamente. Se buscan rasgos específicos del discurso ensayístico por medio de un análisis comparativo con otras formas de discurso literario . Una vez, caracterizado el discurso ensayístico en sus rasgos más generales y después de haber determinado algunas notas características del ensayo de Octavio Paz , se procede a la elaboración de un esquema de lectura ensayística . Es la segunda parte de esta indagación .

El esquema de lectura está destinado , de preferencia , a los ensayos de construcción binaria que abundan en la obra de Octavio Paz . La concepción teórica de esta investigación es producto del estudio y de la selección de categorías analíticas procedentes de diversos estudios semiológicos y semánticos . Entre ellos los de Julia Kristeva, Greimas , Van Dijk , y Lotman , y desde luego , una lectura analítica del texto del autor .

El trabajo sobre el ensayo de Octavio Paz revela particularidades exclusivas en Octavio Paz . y demuestra las posibilidades inagotables del género .

## VI

El modelo de lectura que se propone , ciertamente implica un gran rigor de análisis y síntesis ; sin embargo , permite también , en gran medida , aprehender relaciones estéticas .

En este sentido, me he permitido esbozar , una forma de -- análisis textual . Este análisis , aunque considera aspectos estructurales no corresponde al análisis estructural . Este se preocupa de la interrelación de los elementos en niveles de descripción homogénea . El análisis textual puede concebirse como una combinatoria de procedimientos de descripción en distintos niveles, del enunciado , de la organización transfrástica , de la disposición del discurso . Todo ello , bajo un solo propósito : subrayar el modelo de concepción de la obra . El resultado de este análisis no es la descripción de la escritura sino la imagen móvil de la producción de la escritura del autor . La lectura persigue la reconstrucción de las líneas de pensamiento del autor . Precisamente aquellos puntos donde la linealidad discursiva se fractura son los más promisorios para el encuentro con el origen de la idea, con el perfil del tema del que habla el autor. La lectura , además, por las reiteraciones intensificadoras del discurso participa en las tensiones emotivas que subyacen en la superficie diferenciada del continuum del texto . La lectura dirige el análisis textual y semiológicamente , puede decirse que se identifican que se confunden al pretender este último , conservar la movilidad de la experiencia estética .

Por último, "la crítica de poesía " es el tema de la tercera investigación . Consiste en establecer los rasgos más característicos de la modalidad crítica de Octavio Paz .

De alguna manera , las investigaciones anteriores han esclarecido el texto de Octavio Paz . Este tema se ha podido abordar ; en términos distintos que si se hubiera ignorado la complejidad estructural y textual de su ensayo . Esta investigación comprende dos capítulos : uno que se refiere a la poesía moderna ,

## VII

interpretada como supuestos estéticos de Octavio Paz . El otro-capítulo corresponde al análisis de los ensayos de Cuadrivio . Se estima que este libro es un exponente privilegiado de una forma de su crítica : combinación de perspectivismo y hermenéutica. Entre el primero - supuestos estéticos de la modernidad - y el último , se desarrolla una función de código y de texto . Esto significa que la obra y la vida de Rubén Darío , Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernada están interpretados desde la perspectiva de " la conciencia del poeta moderno ." . Analogía , ironía , nostalgia de la armonía cósmica , reflexión acerca del lenguaje poético , imaginación y razón , realidad - irrealidad , realidad y deseo son algunas de las constantes que emergen en la interpretación de los poetas mencionados .

De todas estas observaciones , se puede concluir que la " crítica de poesía " de Cuadrivio presenta ciertos rasgos inéditos en la crítica literaria de nuestro ámbito cultural .

En este trabajo , se inserta al final , una investigación sobre la modalidad crítica de Octavio Paz de interpretar la literatura como un sistema de relaciones entre las obras . En este trabajo se estudia la visión del barroco - tanto hispánico como hispanoamericano que surge en la lectura de los ensayos de este autor . Su inserción , en esta tesis , tiene carácter complementario .

Al final también , se incluye una antología de textos poéticos de poetas europeos de "la tradición de la poesía moderna . Esta antología tiene como objetivo servir de referencia en el momento de la lectura de los comentarios de Octavio Paz sobre los autores de dichos poemas . Permiten profundizar en las concepciones estéticas de Octavio Paz .

---

C A P I T U L O I  
TEORIA Y METODO EN EL ANALISIS TEXTUAL  
EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ

Vida y obra del autor.

1914: Octavio Paz nace en México el 31 de marzo de 1914. Hijo de Octavio Paz, abogado, periodista y revolucionario y de Josefina Lozano, de ascendencia española. Su abuelo fue un conocido escritor de novelas indigenistas. Su padre representó al gobierno de Zapata ante los EE.UU.

Su gusto por la literatura se desarrolla tempranamente, favorecido por la educación familiar y la disponibilidad de la biblioteca de su abuelo.

Estudia en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Derecho; pero no se interesa por obtener los títulos universitarios, prefiriendo dedicarse exclusivamente a lo que sentía que era su verdadera vecaación.

1928: Escribe sus primeros poemas hacia los catorce años.

1931: Junto a otros jóvenes poetas funda Barandal, revista de vanguardia.

1933: Funda otra revista: Los cuadernos del valle de México. En esta época se inicia como crítico. Algunas obras comentadas en la revista: The Waste land, de T. S. Eliot, Ambase de Saint John Perre, algunos románticos alemanes (Hölderlin, Novalis), ingleses (Keats, Shelley, --

Blake), a Nerval y a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Publica además a los poetas vanguardistas españoles: Alberti, García Lorca, Cernuda. Y a los hispanoamericanos Neruda, Huidobro, Pellicer.

1933: Publica Luna silvestre, primer poemario no incluido en posteriores ediciones de su obra poética.

Octavio Paz ha declarado que en gran parte su información literaria provenía de las revistas españolas, Revista de Occidente y Cruz y Raya, de Sur de Buenos Aires y Contemporáneos de México. Estas revistas le brindaban las novedades del pensamiento y las ciencias de entonces, en especial, la filosofía alemana contemporánea, desde la fenomenología de Husserl, la sociología de -- Scheler, la caracterología de Spranger, hasta la filosofía de la cultura de Dilthey y el existencialismo de Heidegger. En esta época también se dedica a las lecturas políticas que "lo hacen simpatizar con la escisión troskysta del Partido comunista y con la Cuarta Internacional". ( 1 ).

1937: Asiste, invitado, al congreso de Escritores Antifascistas reunidos en España (en Valencia). Conoce a: Huidobro, Hernández, Antonio Machado, Luis Cernuda, Altolaguirre y otros poetas y artistas. Este año publica Perfil del hombre y Bajo tu clara sombra y otros poemas, en ediciones Hérve de Manuel Altolaguirre. Se queda un tiempo en España.

Este año se casa con la escritora Elena Garro de la -- que posteriormente se divorcia.

Primeros contactos con el surrealismo cuando pasa por

Paris, de regreso de España. Conoce allí a Desnos.

1938-1943: Se dedica a literatura y a la política. Brinda generosa colaboración a los poetas republicanos españoles, a algunos los había conocido en Valencia. En esta época se produce su ruptura con el partido comunista.

1939: Funda la revista Taller. El manifiesto del grupo ha sido recogido en su libro Las peras del olmo.

En algunas de sus notas más características se advierte el influjo del surrealismo:

"Preocupación fundamental por el lenguaje, entendido no tanto como medio de expresión sino como palabra original.

Concepción de la poesía como actividad vital y experiencia que como medio expresivo: el amor y la poesía -- son dos caras de la misma realidad que permite el salto mortal a la otra orilla.

La poesía tiene por misión cambiar al hombre y a la sociedad." ( 2 ).

1941: Publica Entre la piedra y la flor.

1940-42: Publica la revista Tierra Nueva.

1942: Invitado por José Bergamín, participa en el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz con el -- trabajo "Poesía de soledad y poesía de comunión". Este es el primero de sus ensayos que desarrolla el concepto de poesía, que expone en El arco y la lira.

Este año funda la revista El hijo pródigo, con Alf Chumacero, Xavier Villaurrutia y O. Barreda. ( 3 ).

1944: Se le concede la Beca Guggenheim. "Del trabajo realizado para cumplir con dicha beca surgirá más tarde El laberinto de la soledad". ( 4 ).

En la entrevista a Rita Guibert ha declarado que "la terrible realidad de Estados Unidos constituyó una experiencia decisiva. Período difícil en el aspecto económico pero que le permitió conocer a escritores, tanto a través de las lecturas como personalmente, como ocurrió con William Carlos Williams, Robert Frost y Cummings. ( 5 ).

1945: A fines de este año entra al servicio diplomático "gracias a su amistad con Francisco Castillo Nájera, Ministro de Relaciones Exteriores, y del poeta José Gorostiza, Jefe del Servicio Diplomático". ( 6 ). Se le envía a Paris.

Nuevas lecturas: Sartre y Camus. Reanudación de su interés en el surrealismo, que representa para él la síntesis de lo moderno en poesía: Roggiano, al respecto dice: "... prefirió situarse "dentro de la tradición de la -- poesía moderna" ( Siete voces, p. 232 ), para lo cual -- el surrealismo, actualizador y revitalizador de dos de los más esenciales designios del romanticismo, revolución y crítica, fue decisivo. Paz descubre y se instala, ahora definitivamente, en lo que él ha llamado ("trovata geniale") la tradición de la ruptura. Y toda su obra desde entonces está signada por ese benéfico germen de transgresión al Occidente, o por lo menos, en la línea de esa gran aventura de la disidencia que iniciaron al-

gunos románticos ingleses y alemanes, reforzaron simbolistas franceses, casi con heroísmo agónico, los surrealistas". ( 7 ). En una entrevista de Couffon, Octavio Paz, reconoce que la influencia surrealista ha sido decisiva para él: "He encontrado en el surrealismo la idea de la rebelión, la idea del amor y de la libertad, en relación con el hombre". ( 8 ).

1949: Aparece la primera edición de Libertad bajo Palabra.

1950: Publicación de El laberinto de la soledad.

1951: Publica ¿Aguila o sol?

Roggiano considera que de 1951 a 1968 "es el período -- más productivo y complejo de Octavio Paz y podríamos señalarlo como la tercera etapa de su persona y ámbito -- cultural (tanto de experiencia directa como de lectura crítica), época de la madurez, acaso definitiva, de su pensamiento y de su poética-poesía" ( 9 ).

1951-1952: Viaje a la India y a Japón. Según Rodríguez Padrón, este viaje significa "la revelación aunque el escritor -- confiese que su primer contacto con el mundo oriental, "fue la lectura de ese poeta mexicano, José Juan Tablada, que fue el introductor del haikai, en la lengua española". ( 10 ).

1953-1959: Vuelve a México, donde desarrolla una intensa actividad cultural:

En 1956 escribe su única obra de teatro: La hija de

Rappaccini.

Colabora en Revista Mexicana de Literatura.

Publicaciones de poemas y ensayos de este período

- 1954: Semillas para un himno.
- 1956: El arco y la lira.
- 1957: Piedra de sol.
- 1958: La estación violenta.
- 1959: Las peras del olmo.
- 1959: Libertad bajo palabra.
- 1959: Reinicia sus actividades diplomáticas en París. - De - 1959 a 1962 reside en esta ciudad. Colabora con la Nouvelle Revue Francaise. Se le empieza a traducir al francés, inglés e italiano. Escribe en Le Monde y otros -- diarios y revistas.
- 1963: Obtiene el Gran Premio Internacional de Poesía. (Knokke Le Zuote, Bélgica).
- 1964: Se casa con Marie J6, en la India.
- Bedouin lo incluye en Anthologie de la poésie surréaliste.
- 1965: Publicación de Cuadrivio.

- 1966: Participa en el festival de poesía de Spoleto. Viajes y conferencias en Londres, Estados Unidos.
- Publica Puertas al campo.
- 1967: Publicación de Blanco, en México y Marcel Duchamps ou la chateaus de la purité, en París.
- Corriente alterna.
- Ingresa en el Colegio Nacional de México.
- 1968: Publica Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo.
- 1968: Los sucesos de Tlatelolco determinan su dimisión del — cargo de Embajador en la India.
- Publica Marcel Duchamp o el castillo de la pureza y Ladera Este.
- 1969-1970: Publica Conjunciones y Disyunciones.
- 1969: Escribe Renga en colaboración con los poetas Sanguineti, Tomlison y Roubaud.
- 1971: Aparece en Tusquets su libro Traducción: literatura y literalidad.
- 1971-1972: Da un curso en la Universidad de Harvard que se publicó

- con el nombre de Children of the mire (1974).
- 1972: Publicación francesa de Le singe Grammairen (Skira).
- 1973: Publica El signo y el garabato y Sólo a dos voces en colaboración con Julián Ríos.
- 1974: Publica Los hijos del limo.
- 1974: Julián Ríos: publica un libro que demuestra las características combinatorias del ensayo: Teatro de signos/transparencias.
- 1975: Publica Pasado en claro.
- 1976: Premio de Crítica por su poemario Vuelta.
- 1977: Funda la revista Vuelta.
- 1979: Publicación de In / Mediaciones en Seix Barral.
- 1979: Publicación de El ogro filantrópico en Seix Barral.

## TEORIA Y METODO

Teoría

La noción de teoría en el ámbito de la investigación literaria actual, implica una serie de especificaciones que traducen las distintas formas de conceptualizar el término. ( 1 )

En este trabajo y dado que concebimos la relación entre teoría y método como correlato epistemológico en cuanto son conceptos que delimitan el objeto literario: el texto literario es decir, la obra escrita en un lenguaje artístico. La definición más aproximada a este concepto de correlato epistemológico la he encontrado en el libro de Walter Mignolo, Elementos para una teoría del texto literario, según la siguiente cita: " teoría no es una construcción conceptual que se " aplica " o se " proyecta " sobre un objeto existente y externo a ella, sino que el objeto es parte de la estructura conceptual de la teoría " ... " Porque el objeto no es externo a la teoría es por lo que su definición no es posible sin referencia al discurso que lo define " ( 2 )

Una definición operativa podría sintetizarse en los siguientes términos: " teoría es un conjunto de datos que especifican las condiciones abstractas que definen el objeto literario ". La teoría por lo tanto:

- 1.- Especifica las condiciones abstractas que determinan el objeto
- 2.- Describe las condiciones empíricas del objeto.

Este planteamiento teórico en el plano de las generalizaciones empíricas, consulta la determinación de categorías analíticas como son las que aquí se proponen con relación a la obra El arco y la lira de Octavio Paz. Considero que esta obra , aparte de la reflexión estética entorno a la naturaleza del lenguaje poético

propone un conjunto de datos que se pueden interpretar como fundamento teórico del poema. Las categorías analíticas señaladas son - nociones estrictamente estructurales y ponen en conexión la teoría del texto artístico verbal según la exposición de Yuri Lotman y - el conjunto de datos elaborados por Octavio Paz de esta conexión - extraeremos el instrumento analítico que ha de confrontar teorías ( de Lotman ) y proposiciones que puedan interpretarse con un alcance teórico. Estas categorías analíticas son:

- 1.- Delimitación
- 2.- Expresión
- 3.- Comunicación.

El objetivo de la indagación será describir el poema como - " un organismo verbal, según una de las definiciones de Octavio Paz. En consideración a la formulación de Paz se insistirá en que todos los aspectos de comunicación estética están dados por el poema como entidad epistemológica, rehusando por lo tanto de interpretaciones extraliterarias. En otros términos esta investigación pretende mantenerse exclusivamente en los límites impuestos por la semiología, según las proposiciones de Lotman y otros autores que comparten este criterio de análisis literario.

En lo concerniente al ensayo se tienen en cuenta algunas categorías teóricas, para plantear el problema de la descripción del texto y en lo posible, hacer referencia a ciertos principios generales.

---

### Método

Al integrar la noción de " método " en el conjunto de datos definidos como teoría ( en este sentido hablamos de correlato epistemológico ) se quiere destacar un aspecto fundamental: que el método se realiza en el campo de las generalizaciones empíricas. - El método presupone la teoría. Sólo en relación a un conocimiento que proporciona la teoría se puede proceder a un análisis metódico del objeto, esto es imponer el orden de los diferentes pasos que se requieren para llegar a un fin determinado. En este caso el análisis textual de la obra ensayística de Octavio Paz.

El método , de acuerdo a los datos teóricos que se tienen a cerca del objeto literario - el ensayo de Octavio Paz contribuirá a profundizar los conocimientos mediante procedimientos de segmentación , de jerarquización y confrontación de niveles constructivos. Por medio de estos procedimientos se pretende determinar los principios constructivos y estructurales que permitan finalmente poder organizar una proposición de modelo que implique simultáneamente su estructura y su significación.

La significación del texto literario en el análisis textual plantea un problema interesante; éste se relaciona con el proceso de decodificación que implica todo intento de conocer un mensaje, - una cierta información que surge en el texto. Este aspecto no es identificable con una interpretación del sentido como ocurre desde una perspectiva hermenéutica sino que se refiere a un hecho de metalenguaje señalado por Greimas al definir la significación como - la transposición de un lenguaje en otro lenguaje. El sentido se reduce así a una posibilidad de transcodificación. Esta operación se puede describir como sinónimo de explicación ó descripción de sentido. Greimas dice: " explicar el significado de una palabra o de una frase consiste en utilizar otras palabras u otras frases para dar una nueva versión de "lo mismo" en este contexto, cabe definir la significación como la correlación entre dos niveles lingüísti-

cos o entre dos códigos diferentes. Todas las descripciones semánticas contraen esta naturaleza ". ( 3 )

Por las características discursivas del ensayo de Octavio - Paz este método proporciona la recuperación de textos culturales - insertos en el mensaje. Para el lector de Paz la " poesía " del - ensayo no está en la libre interpretación de su mensaje sino en - el sometimiento al rigor formal con que lo artístico se hace pre-- sente.

En este trabajo la noción de método correlacionará estructu - ra y significación con el propósito de poder definir, especificar - en qué consiste el ensayo literario de Octavio Paz.

---

TEXTO, TEXTO ARTISTICO, TEXTO LITERARIO.Texto.

En la semiología soviética el término texto designa en su sentido general - " cualquier comunicación que se haya registrado ( dado ) en un determinado sistema sígnico ". En este orden de generalidad, el texto es el instrumento de que dispone la cultura para transmitir información no hereditaria, " que recogen - conservan y transmiten las sociedades humanas " ( 4 ). Tal concepción configura el concepto de la cultura como un sistema de - textos, en constante reorganización, ya que el mecanismo de la - cultura consiste en transformar la esfera externa ( la no cultura ) en la interna, la que reconocemos como cultura. En este nivel amplio de la noción, texto no significa sólo construcciones verbales sino también todo ese conjunto de símbolos que cumple - una función de comunicación en la cultura. De este modo, el texto literario es equivalente a un ballet, a un desfile militar, a una insignia, etc. En esta proposición se puede observar que texto es una noción sintetizadora que reúne, bajo una misma denominación, prácticas diferentes. Lo que las unifica es su condición de instrumento sígnico y su función de comunicación.

En la teoría semiológica de Lotman la premisa fundamental es que el arte, tanto como la cultura son sistemas modelizadores secundarios. Esto es que uno y otro nos proporcionan modelos del mundo. El concepto de modelo implica, precisamente, " todo cuanto produce el objeto mismo, subordinadamente al proceso cognoscitivo " ( 5 ).

Texto artístico

La definición de arte como sistema modelizador secundario indica que se le ha otorgado un estatuto de homología con respecto a la lengua natural, en el sentido en que esta transforma los

realias en palabras y los estructura como palabras para cumplir su papel de dispositivo estereotipador de la cultura. A su vez el arte se presenta como reproducción verbal del mundo, como un analogon del mundo. ( 6 ).

Este aspecto merece destacarse por la semejanza con el -- pensamiento de Octavio Paz. Bien se puede apreciar el concepto -- de analogía en la explicitación de Segre, aunque no hay exacta -- correspondencia, pues: Octavio Paz introduce la ironía como factor de distorsión:

" Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia ". ( H. L., P. 92 )

La operatoria modelizante en el texto artístico se realiza en las relaciones solidarias entre el pensamiento del artista y la estructura que la expresa. Efectivamente - como ya se ha dicho, el texto artístico tiene la propiedad de modelar la realidad. De aquí que " la idea en el arte es siempre un modelo, -- pues recrea una imagen de la realidad " ( ETA, p. 23 ) y, en -- consecuencia, " la idea es inconcebible al margen de la estructura artística ". ( ETA., P. 23 ).

Por su parte Octavio Paz:

" La poesía transforma radicalmente al lenguaje. Las palabras pierden de pronto su movilidad y se vuelven insustituibles. Hay varias maneras de decir una misma cosa en -- prosa. Sólo hay una en poesía. El decir poético no es un querer decir sino un decir irrevocable. Irrevocables e in -- sustituibles las palabras se vuelven inexplicables: ex -- cepto por sí mismas. Su sentido no está más allá de e -- llas, en otras palabras, sino en ellas. Toda imagen poéti -- ca es inexplicable: simplemente es ". ( A. L., p. 31 ).

Este principio modelizador - que en la estética de -

Octavio Paz corresponde a la imagen poética, otorga al arte en general sus cualidades específicas. Como muy bien lo explica Octavio Paz en la Introducción de El arco y la lira, el arte en general no es sino expresión de poesía.

" Nada prohíbe considerar poemas las obras plásticas y musicales, a condición de que cumplan las dos notas señaladas: por una parte, regresar sus materiales a lo que son materia resplandeciente y opaca - y así negarse al mundo de la utilidad; por la otra, transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación. Sin dejar de ser lenguaje - sentido y transmisión del sentido - el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje. Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico. Piero de la Francesca, Masaccio, Leonardo o Ucello no merecen ni consienten, otro calificativo que el de poetas. En ellos la preocupación por los medios expresivos de la pintura, esto es -- por el lenguaje pictórico, se resuelve en obra que trasciende en ese mismo lenguaje. Las investigaciones de Masaccio y Ucello fueron aprovechadas por sus herederos, pero sus obras son algo más que hallazgos técnicos: son imágenes, poemas irrepetibles. Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje ". ( A. L., p. 23 ).

Es interesante hacer notar que la perspectiva semiológica de Octavio Paz no ha variado sustancialmente. En sus textos actuales, el arte sigue concibiéndose como un lenguaje. En su exposición, lo único que ha cambiado son las precisiones propias de las formulaciones teóricas más recientes. El siguiente fragmento muestra cómo Octavio Paz ha incorporado en sus últimos libros, los nuevos códigos analíticos:

" La idea de lenguaje contiene a la de traducción: pintor

es aquél que traduce la palabra en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras la líneas y los colores. El artista es el traductor universal. Cier- to, esa traducción es una transmutación. Esta consiste, - como es sabido, en la interpretación de signos no lingüís- ticos por signos lingüísticos - o a la inversa. Cada una de esas " traducciones " es realmente otra obra, no tanto una copia como una metáfora del original. Más adelante to- caré este tema; por el momento señalo que, con la misma - vehemencia con que sostiene que la analogía ( la " traduc- ción " ) es la única vía de acceso al cuadro, Baudelaire afirma que el color piensa, independientemente de los ob- jetos que reviste. Mi comentario comenzará por un análi- sis de esta afirmación.

En el seno de la experiencia sensible la analogía entre pintura y lenguaje perfecta. Este consiste en la e- combinación de una serie limitada de sonidos; aquélla en la combinación de una serie de líneas y colores. La pintu- ra obedece a las mismas reglas de oposición y afinidad - que rigen al lenguaje; en un caso la combinación produce formas visuales y en el otro formas verbales. Como la pa- labra depositaria de una gama de sentidos virtuales, uno de los cuales se actualiza en la frase de acuerdo con su posición dentro del contexto, el color no posee valor por sí mismo: no es sino una relación, " el acuerdo de dos to- nos ". ( S. G., pp., 31 - 32 ).

---

### Texto literario

El texto literario se diferencia de los otros textos artísticos en el tipo de signos que utiliza para expresar ese modelo de la realidad. El texto literario construye su materialidad con los signos de la lengua natural. Fundamento de la expresión del texto artístico, la lengua natural aporta la sistematicidad de sus signos, indispensable para conferirle al texto su función comunicativa. Como dice Lotman, ( ETA., p. 71 ) " la expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como una realización de un cierto sistema, como su realización material ". Y en este sentido, " en la antinomia saussuriana de lenguaje y habla el texto pertenecerá siempre al dominio del habla. Por ello el texto poseerá, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Estos elementos justamente serán los portadores de la individualidad del artista pero sin la base de sustención de la lengua natural no podría existir el código común entre emisor ( autor ) y ( lector ) pues, precisamente los elementos invariantes del sistema son los que el receptor capta como significativos.

Ahora bien, el texto artístico verbal o texto literario - se estructura en un doble código:

- 1.- El de la lengua natural
- 2.- El del lenguaje artístico que se superpone a ella. " Para -- transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje de arte " ( ETA., p. 36 )

Este lenguaje es el de la literatura que como forma de comunicación de masas posee su propio lenguaje que no coincide con el de la lengua natural. " La literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos de reglas de combinación de estos, - los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios ". ( ETA., p. 34 )

---

PRINCIPIOS TEORICOS EN EL ARCO Y LA LIRA

La exposición de la noción de texto debe servir para situarse, lo más exactamente posible en el campo de esta investigación. Esto es - según se ha determinado anteriormente la obra literaria, el ensayo de Octavio Paz.

El concepto de " obra literaria ", en el sentido de texto escrito en lenguaje artístico. "Texto", que en la concepción de Lotman no coincide con el concepto de obra literaria, se refiere a unas zonas de signos dentro de la obra literaria perfectamente identificables en códigos culturales históricamente formados que han contribuido a su organización verbal. Géneros literarios, estilos, tendencias, autores, épocas, son formas de estos lenguajes artísticos empleados como códigos. Además deben considerarse aquí los textos ideológicos y religiosos que se incluyen en la obra.

El conjunto de estos aspectos referidos a El arco y la lira, permitirá determinar los datos que se insertan en la concepción teórica del objeto literario y confirmaría por otra parte la atribución de teoría al libro de El arco y la lira, - en relación con los otros de su producción, tanto los de poesía como los de ensayo, - en el sentido de conferir un fundamento epistemológico a la generalización de sus principios teóricos. De acuerdo con el principio de " pertinencia " se seleccionarán aquellos datos que, desde su perspectiva de objetividad garanticen la delimitación de los conceptos texto y obra literaria.

Con las especificaciones hechas, creo poder abordar el problema de los fundamentos teóricos en El arco y la lira.

Operatividad de los términos.

A.- Nivel de exposición teórica

El conjunto de aspectos que se extraerán de la siguiente definición planteará más concretamente este problema.

" El poema no es una forma literaria sino el lugar de --  
encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un orga--  
nismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma  
y sustancia son lo mismo ". ( A. L., p. 14 ).

En esta definición se pueden identificar por lo menos tres principios estructurales propios del texto artístico:

- 1.- El de la " delimitación " del texto, mediante la fijación de sus signos verbales.
- 2.- El de la " expresión " del texto en una estructura invariable que confirma la inseparabilidad de la idea poética de la estructura que la expresa.
- 3.- El de la " comunicación " de un mensaje peculiar, de carácter poético.

#### Delimitación.

1.- Este aspecto, indudablemente se refiere a los elementos que el poema - como objeto artístico - utiliza en su " materialización ". Estos elementos son unos signos determinados cuya fijación representa la realización de un cierto sistema que se encarna materialmente en él. Sistema de la lengua natural, por una parte que hace que el texto se identifique con la parole y sistema secundario de arte en el que el texto al " materializarse " se define como una "invariante" de un sistema que, por oposición aparece como un conjunto de variantes o alternativas de las que el escritor selecciona su material artístico. La relación del -- conjunto de elementos utilizados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la selección del elemento -- empleado constituye lo que Lotman ha denominado " conexiones extratextuales " . En referencia a la obra de Paz puede pensarse

en todas las posibilidades de realización del soneto en la poesía europea. En traducción, literatura y literalidad, Octavio Paz comenta la adaptación que hicieron Inglaterra, Francia y España del soneto italiano.

" Al trasplantar el soneto de Italia, los poetas franceses e ingleses lo convirtieron en el vehículo de los metros tradicionales de sus idiomas respectivos: el alejandrino y el pentámetro yámbico; en cambio en España el endecasílabo a la italiana desplazó a los metros tradicionales. Si la adopción española hubiera sido semejante a la francesa Garcilaso y Boscán habrían escrito sus sonetos en verso de arte mayor o en endecasílabos anapésticos. No fue así y el endecasílabo acabó con el verso de arte mayor " (TLL., p. 37 )

El soneto, como sistema admite una variedad de formas, y las innovaciones de los poetas consiste en el alejamiento del esquema tradicional. En el famoso " Soneto en IX ", Mallarmé altera la organización frástica del soneto; en lugar de utilizar el esquema cuadripartita, propio del soneto francés, y que consiste en que cada estrofa contenga una frase, la composición está formada sólo por dos frases que se superponen en la estructura retórica tradicional del soneto: dos cuartetos y dos tercetos. La innovación retituye " el soneto a su esquema estrófico esencial". Algo semejante puede decirse con respecto al endecasílabo o cualquier otro metro, que para Octavio Paz tiene realidad " ideal " es " una pauta " y, por tanto, es una medida, una abstracción ". ( A. L., p. 71 ). De aquí que diga:

" El verso concreto es único: " Resuelta en polvo ya, más siempre hermosa " ( Lope de Vega ) es un endecasílabo acentuado en la sexta sílaba, como " Y en uno de mis ojos te llegaste " ( San Juan de la Cruz ) y como " De ponderosa vana pesadumbre " ( Góngora ). Imposible confundirlos cada uno tiene un ritmo distinto. En suma habría que con

siderar tres realidades: el ritmo del idioma en éste o aquél lugar y en determinado momento histórico; los metros derivados del ritmo del idioma o adaptados de otros sistemas de versificación, y el ritmo de cada poeta. ( A. L., - p. 71 ).

Por todo lo expuesto, se puede observar que el texto artístico verbal - como otros sistemas semióticos - tiene una propiedad altamente específica. Esto es, su sustancia material está constituida " no por cosas sino por relaciones de cosas " ( ETA, p. 73 ). El texto artístico verbal se construye como una forma de organización, es decir como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales. El texto, como estructura jerárquica se puede descomponer en sub-textos ( fonológico, gramatical, etc., y cada uno de ellos puede analizarse en forma independiente. Las relaciones estructurales entre niveles deviene una característica determinada del texto en su conjunto. Son precisamente estos lazos estables ( en el interior de los niveles y entre los niveles ) los que confieren al texto el carácter de invariante ). El funcionamiento del texto en el medio social engendra una tendencia a la división del texto en variantes" ( ETA., p. 73 ).

En síntesis, el texto literario debe su existencia material a la delimitación de sus signos en un conjunto de relaciones y - que opera según el principio de inclusión-exclusión, según se ha descrito anteriormente. Desde este punto de vista la definición de texto literario como " un subconjunto del conjunto texto artístico ", al parecer queda suficientemente explicada. ( ETA., - p. 30 ).

#### B.- Nivel de exposición práctica.

De acuerdo a esta perspectiva intentaré la estratificación del enunciado organismo verbal con que Octavio Paz califica un aspecto del poema, con el propósito de establecer lo condicio--

namientos sociales o mejor dicho, estéticos que determinan una -  
problemática en la creación poética:

- A.- Relaciones del poeta con el lenguaje de su comunidad.
- B.- Estilo.
- C.- Lenguaje personal.

Una introducción poética dará la visión de conjunto necesaria:

" El poema se apoya en el lenguaje social o comunal, pero ¿ cómo se efectúa el tránsito y qué ocurre con las palabras cuando dejan la esfera social y pasan a ser palabras del poema ?. Filósofos, oradores y literatos escogen sus palabras. El primero, según sus significados, los otros - en atención a su eficacia moral, psicológica o literaria. El poeta no escoge sus palabras. Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que ande por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos , sino que indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y - las otras perdidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. El es su palabra. En el momento de la - creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros. La imposibilidad de la traducción poética depende también de esta circunstancia. Cada palabra del poeta es única. No hay si nónimos. 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 vi

viente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser así, sino recreación ". ( A. L., - p. 45 ).

A.- Relaciones del poeta con el lenguaje de su comunidad.

El poema, en cuanto texto que extrae sus particularidades artísticas de los códigos históricamente formados, en su aspecto lingüístico se apoya en el lenguaje de la comunidad. Así designa Octavio Paz al vínculo de comunicación que por medio del "habla" establecen los hombres de una comunidad. Es un nivel distinto al del propiamente idiomático que como sistema de signos es de carácter más general y más abstracto. En cierto sentido "el lenguaje social o comunal" corresponde a un nivel de diálogo que posibilita el sueño y " la comunión " de la colectividad:

" El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualquiera que esta sea. Entre uno y otro se establece un sistema de vasos comunicantes ". ( A. L., p. 40 ).

Puede que el poeta, ante el imperativo de " un querer decir ", de expresar una imagen del mundo sienta la necesidad de distanciarse de ese lenguaje comunal , especialmente cuando éste por razón histórica ha perdido algunas de sus propiedades evocadoras:

" Cuando la historia parece decirnos que quizá no posee más significado que ser una marcha fantasmal, sin dirección ni fin, el lenguaje acentúa su carácter equívoco e impide el verdadero diálogo. Las palabras pierden su sentido y, por tanto, su función comunicativa. La legendarización de la historia en mera sucesión entrama la del lenguaje en un conjunto de signos inertes. Todos usan las mismas palabras pero nadie se entiende; y es inútil que los hombre quieran ponerse de acuerdo sobre los significados

dos lingüísticos: el significado es incierto porque el - hombre mismo se ha vuelto encarnación de la incertidumbre! ( P. O., p. 32 ).

" Afirnar que el poeta no emplea sino las palabras que ya estaban en él, no desmiente lo que se ha dicho acerca de las relaciones entre poema y lenguaje común. Para disipar este equívoco, basta recordar que, por su naturaleza misma, todo lenguaje es comunicación. Las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían - palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vo cablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El - poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en - voces vivas. Lenguaje personal quiere decir lenguaje co-- mún revelado o transfigurado por el poeta. El más alto de los poetas herméticos definía así la misión del poema: -- " Dar: un sentido más puro a las palabras de la tribu " - ( A. L., p. 46 ).

Esta misión fue, por ejemplo la de Juan de Mena, Garcilaso o Góngora pues:

" Gran número de voces que ahora nos parecen comunes y co rrientes son invenciones, italianismos de Juan de Mena -- Garcilaso o Góngora. Las palabras del poeta son también - las de la tribu o lo serán un día. El poeta, recrea y pu rifica el idioma; y después lo comparte ". ( A.L., p. 46 ).

Octavio Paz, por otra parte, describe la neutralidad de - un lenguaje de uso corriente, despojado de sus poderes de evocación y mito. En concordancia con sus concepciones estéticas, Octavio Paz distingue diferentes actitudes del poeta con el lengu je de su comunidad. Una que sería de identificación con el len-- guaje de la comunidad:

" El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, - de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y - bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas - son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es - mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin - Homero el pueblo griego no sería lo que fue. El poema - nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos". ( A. L., p. 41 ).

" El lenguaje que alimenta al poema, no es al fin de cuenta, sino historia, nombre de esto o aquello, referencia y significación que alude a un mundo histórico cerrado y cuyo sentido se agota con el de su personaje un hombre o un grupo de hombres. Al mismo tiempo, todo ese conjunto - de palabras, objetos, circunstancias y hombres constituyen una historia, arranca de un principio, esto es de una que lo funda y le otorga sentido. Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar. Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre presente. Es algo que vuelve a acontecer apenas unos labios pronuncian los viejos hexámetros, algo que siempre está comenzando y que no cesa de manifestarse. La historia es el lugar de encarnación de la palabra poética. ( A. L., p. 136)

y refiriéndose a Cernuda dice:

" Descubre que no escribe sólo para decir la verdad de - sí mismo ". Su verdad verdadera es también la de su len-

gua y la de su gente. El poeta da voz " a las bocas mudas de los suyos y así los libera. ( S. R., p. 132 ).

Otra que es signo de ruptura con el lenguaje de la comunidad, como ocurre en épocas de crisis histórica:

" En tiempos de crisis se rompen o aflojan los lazos que hacen de la sociedad un todo orgánico. En épocas de cansancio se inmovilizan. En el primer caso la sociedad se dispersa; en el segundo se petrifica bajo la tiranía de una máscara imperial y nace el arte oficial. Pero el lenguaje de sectas y comunidades reducidas es propicio a la creación poética. La situación de exilio del grupo da a sus palabras una tensión y un valor particulares. Todo idioma sagrado es secreto. Y a la inversa: todo idioma secreto - sin excluir el de los conjurados y conspiradores - coincide con lo sagrado. El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia. Góngora es un testimonio de la salud del idioma español tanto como el Conde-Duque de Olivares lo es de la decadencia de un imperio. El cansancio de una sociedad no implica necesariamente la extinción de las artes ni provoca el silencio del poeta. Más bien es posible que ocurra lo contrario: - suscita la aparición de poetas y obras solitarias. Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimientos de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada, debe sospecharse que esa sociedad, no la poesía, parece males incurables. Y esos males pueden medirse atendiendo a las circunstancias: la ausencia de un lenguaje común y la sordera de la sociedad ante el canto solitario ". ( A. L., p. 44 )

Idea similar encontramos en el siguiente fragmento de su ensayo "Introducción a la historia de la poesía mexicana" , de su libro Las peras del olmo :

" Cuando la historia parece decirnos que quizá no posee más significado que ser una marcha fantasmal ni dirección ni fin , el lenguaje acentúa su carácter equívoco e impide el verdadero diálogo . las palabras pierden su sentido y por tanto su función comunicativa . La degradación de la historia en mera sucesión entrafia la del lenguaje en un conjunto de signos inertes . Todos usan las mismas palabras pero nadie se entiende ; y es inútil que los hombres quieran ponerse de acuerdo sobre los significados lingüísticos : el significado es incierto porque el hombre mismo se ha vuelto encarnación de la incertidumbre. El lenguaje no es una convención sino una dimensión inseparable del hombre. Por eso , toda aventura verbal posee un carácter total : el hombre entero se juega la vida en una palabra . Si el poeta es el hombre de las palabras , poeta es aquél para quien su ser mismo se confunde con la palabra " . (P.O., p 52 )

---

### El estilo.

La noción de sistema modelizador secundario como conjunto de códigos artísticos históricamente formados, - según se ha establecido - comprende las nociones de géneros literarios, estilos, tendencias, épocas, autor, etc. De estos lenguajes, el concepto de estilo se asocia de preferencia a la modalidad de escribir de una época determinada o a las formas expresivas de un determinado grupo dentro de una colectividad dentro de determinados límites históricos. Sin embargo es preciso reconocer que el término estilo, por otra parte se aplica a los rasgos individuales de la escritura de un autor. Lo que interesa en esta investigación es indagar en qué sentido define el término Octavio Paz, si en el sentido de aceptación de unas reglas precisas, impuestas por el código estilístico o, por el contrario, la actitud antagonica de refutación de estas reglas.

En el contexto de la teoría semiológica expuesta, la noción de estilo puede ser interpretada como " un subconjunto del lenguaje literario empleado o empleable en el ámbito de ciertos géneros literarios o para expresar ciertos contenidos " ( 7 ) .- Un somero análisis de esta definición nos lleva a comprobar el vínculo existente entre estilo y género literario, aspecto que - indudablemente determina un condicionamiento estético para el autor. Al respecto se puede decir que desde el momento en que el autor elige hablar en un determinado lenguaje debe someterse a las propiedades modelizadoras de este lenguaje. No es lo mismo expresarse dentro de los cánones de la épica, de la lírica, o de la dramática. Estos lenguajes codificados en las Poéticas son tanto modelos de imagen de mundo. Piénsese en el modelo de modelo que es la Poética de Aristóteles, o el modelo que impuso El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, de Lope de Vega. Cesare Segre que ha estudiado desde esta perspectiva el sentido de las Poéticas, comenta: " El hecho cierto es que en las teorías clásicas y medievales se da por verdadera la correspondencia de formas y contenidos en el interior de aquéllas formas más amplias -

que son los géneros". Para comprobar que las Poéticas son conjuntamente modelos de la literatura y modelos del mundo aduce, como ejemplo el de la " famosa rueda de Virgilio, donde a los tres estilos ( humilis, mediocris, gravis ) corresponden tres clases ( pastor, agrícola, miles ), tres tipos de personajes --- ( Tityrus y Meliboeus, Triptolemus y Coelius, Hector y Ajax ).. " ( - ) y así sucesivamente la tripartición de todos los estratos de la realidad, incluyendo el mundo de las cosas, de los animales, de las demarcaciones territoriales. Con esta cita he querido demostrar lo que, género y estilo pueden significar para un artista y, por supuesto lo que significa para Octavio Paz, según podremos ver en la siguiente selección de fragmentos:

" El estilo es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios ". ( A. L., p. 17 )

" El poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época - esto es, el estilo de su tiempo - pero transmuta todos esos materiales y realiza una obra única. Las mejores imágenes de Góngora - como ha mostrado admirablemente Dámaso Alonso - proceden precisamente de su capacidad para transfigurar el lenguaje literario de sus antecesores y contemporáneos. A veces claro está el poeta es vencido por el estilo. ( Un estilo que nunca suyo sino de su tiempo: el poeta no tiene estilo. ) Entonces la imagen fracasada se vuelve bien común, botín para los futuros historiadores y filólogos. Con estas piedras y otras parecidas se construyen esos edificios que la historia llama estilos artísticos ". ( A. L., p. 18 ).

" No quiero negar la existencia de los estilos. Tampoco afirmar que el poeta cree de la nada. Como todos los poetas Góngora se apoya en un lenguaje. Este lenguaje era al

go más parecido y radical que el habla: un lenguaje literario, un estilo. Pero el poeta cordobés trasciende ese lenguaje. O mejor dicho: lo resuelve en actos poéticos irrepetibles: imágenes, colores, ritmos, visiones; poemas. Góngora trasciende el estilo barroco; Garcilaso, el toscano, Rubén Darío, el modernista. El poeta se alimenta de estilos. Sin ellos no habría poemas. Los estilos nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás " ( A. L., p. 18 ).

En estos fragmentos Octavio Paz interpreta la creación poética como un alejamiento de la forma propia del lenguaje artístico dominante en la época y que el autor define como " estilo comunal o histórico ". En estos fragmentos se aprecia que la libertad de expresión del poeta se ve limitada por la fuerza de codificación de las estructuras artísticas de las que disponen en el momento de elegir el lenguaje que ha de " encarnar " su texto poético. Sin embargo el poeta no puede prescindir de este lenguaje, pues como Octavio Paz dice " el poeta no crea de la nada " . Este lenguaje es además, más rico, más elaborado, más preciso -- que el del habla común, tiene un poder de sugestión acrisolado a través de siglos y siglos de tradición literaria. De todas formas en opinión de Octavio Paz, estilo es sinónimo de técnica y de procedimiento por todo lo que tiene de consolidación, tanto en la expresión como en el contenido:

" Técnica y creación, útil y poema son realidades distintas. La técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia, es decir, en la medida en que es un procedimiento susceptible de aplicación repetida: su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco. La Eneida no sustituye a la Odisea. Cada poema es un objeto único, creado por una " técnica " que muere en el momento mismo de la crea--

ción. La llamada "técnica poética" no es transmisible, por que no está hecha de recetas sino invenciones que sólo sirven a su creador. ( A. l., p. 17 ).

En esta perspectiva, uno de los lenguajes artísticos en que más nítida es la acción del procedimiento es el de la métrica. En el capítulo " Verso y prosa ", de El arco y la lira se plantea las relaciones no siempre compatible entre ritmo y metro.

" Sostener que el ritmo es el núcleo del poema no quiere decir que éste sea un conjunto de metros. La existencia de una prosa cargada de poesía, y la de muchas obras correctamente versificadas y absolutamente prosaicas, revelan la falsedad de ésta identificación. Metro y ritmo no son la misma cosa. Los antiguos retóricos decían que el ritmo es el padre del metro. Cuando un metro se vacía de contenido y se convierte en forma inerte, mera cáscara sonora, el ritmo continúa engendrando nuevos metros. El ritmo es inseparable de la frase, no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad vocálica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso. El metro, en cambio, es medida abstracta e independiente de la imagen. La única exigencia del metro es que cada verso tenga las sílabas y acentos requeridos. Todo se puede decir en endecasílabos: una fórmula matemática, una receta de cocina, el sitio de Troya y una sucesión de palabras inconexas. Incluso se puede prescindir de la palabra: basta con una hilera de sílabas o letras. En sí mismo, el metro es medida desnuda de sentido. En cambio el ritmo no se da sólo nunca; no es medida sino contenido cualitativo y concreto. Todo ritmo verbal contiene ya en sí la imagen y constituye, real o potencialmente, una frase poética ". ( A. L., p. 70 ).

" El metro nace del ritmo y vuelve a él. Al principio las

fronteras entre uno y otro son borrosas. Más tarde el metro cristaliza en formas fijas. Instante de esplendor pero -- también e parálisis. Aislado del flujo y del reflujo del lenguaje, el verso se transforma en medida sonora. Al momento de acuerdo sucede otro de inmovilidad; después sobreviene la discordia y en el seno del poema se entabla una lucha: la medida oprime la imagen o ésta rompe la cárcel y regresa al habla para recrearse en nuevos ritmos. El metro es medida que tiende a separarse del lenguaje; el ritmo jamás se separa del habla porque es el habla misma. El metro es procedimiento, manera; el ritmo, temporalidad -- concreta. Un endecasílabo de Garcilasono es idéntico a -- uno de Quevedo o Góngora. La medida es la misma pero el -- ritmo es distinto. La razón de esta singularidad se encuentra, en castellano, en la existencia de períodos rítmicos en el interior de cada metro, entre la primera sílaba acentuada y antes de la última. El período rítmico forma -- el núcleo del verso y no obedece a la regularidad silábica sino al golpe de los acentos y a la combinación de éstos y a la combinación de éstos con las cesuras y las sílabas débiles. Cada período está compuesto por lo menos -- de dos cláusulas rítmicas, formadas también por acentos tónicos y cesuras ". ( A. L., p. 71 ).

En otros ensayos, Octavio Paz insiste en el carácter temporal del estilo . Así en " Tamayo: de la crítica a la ofrenda " sostiene que casi nunca coinciden las fronteras de los estilos -- con las naciones:

" Los estilos son más vastos, engloban a muchos países, -- son internacionales...

Los estilos son temporales no pertenecen a los suelos sino a los siglos. Son manifestaciones del tiempo histórico, la forma de encarnación del espíritu y las tendencias de una época ( P.C., p. 220 ).

En este mismo ensayo encontramos su crítica a los efectos del estilo, en la creación del poeta:

" Entre nuestra mirada y el mundo se interponen las imágenes previamente manufacturadas por el hábito, la cultura y los museos o las ideologías. Lo primero que debe hacer un pintor es limpiarse los ojos de las telarañas de estilos y escuelas. La experiencia es vertiginosa y literalmente cegadora. El mundo nos salta a los ojos con la ferocidad cegadora: el mundo nos salta a los ojos con la ferocidad inocente de lo demasiado vivo. Ver sin intermediarios: aprendizaje penoso y que nunca termina. Tal vez -- por esto los pintores, al revés de lo que sucede con los poetas, crean sus obras más frescas al final de sus días: ya viejos logran ver como niños " ( P.C., p. 221 ).

#### C.- Lenguaje personal.

Aunque aparentemente hay una gran distancia entre la exposición estética de Octavio Paz sobre la problemática de la creación poética y la formulación teórica del mismo problema desde el punto de vista semiológico - como ocurre en Lotman - hay una concepción común que permite trasponer los términos de Octavio Paz en un metalenguaje teórico. Esta concepción común se refiere al reconocimiento de propiedades icónicas del arte verbal, explícitas en " imagen " en Octavio Paz y en " modelo de la realidad " en Lotman .

Antes de entrar en la explicitación teórica creo conveniente referirme al aspecto pragmaático del problema de la creación poética. Debe observarse, en primer lugar que la noción de " lenguaje personal " no está definido sino en su relación dialéctica con las otras formas de lenguajes producidos en la comunidad: -- " el lenguaje común " o " habla " y " el estilo " o lenguaje artístico " comunal ". Ambos determinados históricamente. Ambos además intervienen en la organización estructural del " organismo ver--

bal que es el poema. En esta relación " el lenguaje personal " no se presenta en oposición absoluta con respecto a los otros -- lenguajes sino que deviene en una superación que Octavio Paz describe con términos como " transmutación ", " transfiguración ", según se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

" El poema se apoya en el lenguaje social o comunal, pero ¿ cómo se efectúa el tránsito y qué ocurre con las palabras cuando dejan la esfera social y pasan a ser palabras del poema ? ( A. L., p. 45 ).

" Las palabras del poeta son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después lo comparte. ( A. L., p. 46 ).

" Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original " ( A.L., p. 47 ).

" La originalidad de López Velarde consiste en seguir un procedimiento inverso al de sus maestros: no parte del -- lenguaje poético hacia la realidad, en un viaje descendente que en ocasiones es una caída en lo prosaico, sino que asciende del lenguaje cotidiano hacia lo nuevo, difícil -- y personal. El poeta se sumerge en el habla provinciana -- casi a tientas, con la certeza sonámbula de la doble vista -- y extrae de ese fondo maternal expresiones entrañables, que luego elabora y hace estallar en el aire opaco. Con menos premeditación que Elliot -- otro descendiente de Laforgue --, su lenguaje parte del habla común, esto es de la conversación. ( P. O., p. 72 ).

" El poeta utiliza, adapta o imita el fondo de su época, -- esto es: el estilo de su tiempo -- pero transmuta todos esos materiales.." ( A.L., p. 17.)

" Como a todo verdadero poeta, el lenguaje le preocupa. --

quiere hacerlo suyo. Pero quiere crearse un lenguaje personal porque tiene algo personal que decir. Algo que decirnos y que decirse a sí mismo y que hasta que no sea dicho no cesará de atormentarlo. Su conciencia de las palabras es muy aguda porque es muy honda la conciencia de sí mismo y de su propio conflicto. Y habría que agregar que si la conciencia de sí lo lleva a inventarse un lenguaje, también ese idioma lo inclina sobre sí mismo y le descubre una parte de su ser que de otra manera hubiera permanecido informada e invisible ". ( P. O., p. 28 ), ( referencia a López Velarde ).

" A pesar de sus limitaciones, en algunos poemas de Manuel Gutiérrez Nájera se entrevé ese otro mundo, esa otra realidad que patrimonio de todo poeta de verdad. Sensible y elegante, cuando no se complace en sus lágrimas o en sus hallazgos, acomete con gracia melancólica el tema de la brevedad de la vida. " ( P. O., p. 23 ).

Con relación a lo expuesto, la explicitación teórica de cómo opera la "transmutación ", la " transformación " o expresiones similares puede quedar enmarcada en citas como las siguientes:

" La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informal del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación ". ( A. L., p. 38 ).

" Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación se convierten en "otra cosa". ( A. L., p. 22 ).

" - el poema es algo que está más allá del lenguaje. Más eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje ". ( A. L., p. 23 ).

" La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y - el sonido en imagen ". ( A. L., p. 22 ).

" El poeta no quiere decir: dice. Oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El -- sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. - ( A. L., p. 110 ).

" Objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética ". ( A. L., p. 25 ).

Teóricamente, de acuerdo a estos antecedentes el ícono --- imagen - o modelo de la realidad opera sobre la organización de los signos. En el lenguaje poético todos los elementos destacados por Octavio Paz, el ritmo, el verso ( frase y melodía ) la imagen tienden a dar relieve al poema, como imagen total. Esta función de revaluación de las estructuras lingüísticas que constituyen la materialidad del " organismo verbal " requiere una explicitación sobre las relaciones del signo lingüístico.

#### El signo lingüístico

La lingüística estructural ( Saussure ) ha establecido como propiedad formal de la palabra ( signo ) la relación entre el concepto que implica y la imagen acústica que se asocia a este concepto. En esta relación se funda la concepción binaria del -- signo, es decir como un vínculo convencional entre el significado ( concepto ) y el significante ( imagen acústica ). Estos dos términos son dos relata, es decir, son dos entidades que se de-

finen por la relación recíproca donde el significado representa la contrapartida de un significante y viciversa . Tal es la estructura interna del signo . Octavio Paz justamente señala:

" Para que el lenguaje se produzca es necesario que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido " . (A.L. , p 45 )

De acuerdo a los principios que Saussure denomina primordiales, el signo desarrolla ciertas propiedades , como la arbitrariedad y la linealidad . La primera explica que un significado no exige intrínsecamente un significante determinado : entre los dos términos no existe una relación causal o analógica (salvo raros casos como la onomatopeya...) La última se refiere a la linealidad del significante . Este, por ser de naturaleza analítica se desenvuelve en el tiempo . Este principio aparece como una expresión del mecanismo del lenguaje, que en el plano del discurso , se manifiesta en la disposición de los significantes uno junto a otro , en una sucesión que puede desarrollarse a través de la dimensión del tiempo ( los significantes acústicos ) o del espacio ( los significantes visivos ) o ambos a la vez . De esta forma los diversos signos establecen dos tipos de relaciones "in praesentia " que garantizan su desarrollo en el discurso y las que se realizan sobre un eje opuesto , que son " in absentia " : se trata de asociaciones mentales de asociaciones mentales entre los signos que tienen algo en común , por sonido , por significado , por forma gramatical ? ( 8 ) . Ahora bien , según Cassetti en la interpretación de las ideas de Saussure se ha suscitado un problema. Las nociones de signo icónico y de semantización lo ponen de relieve . ( 9 )

Por efecto del signo icónico , que se instaura en una relación motivada y no convencional como el signo lingüístico , el texto literario se convierte en un signo integral y dentro de él , todos los signos se reducen al nivel de elementos de signos.

Una solución al problema de interpretación del signo la presenta Cesare Segre, al distinguir dos tipos de relaciones: relación signica, la interrelación entre significante y significado, Ste

Sdo

y relación discursiva a la que ocurre entre los signos ( monemas) " que constituyen el discurso: signo - signo - signo-n signos. - El estudio del signo literario es el estudio de las relaciones - entre estas dos correlaciones: estudio de la significación. (10) El criterio en que Segre basa esta distinción es semántico, en el que el significado de cada palabra está determinado por el conjunto del discurso. ( co - texto ). Por lo tanto - según explica, en la serie signo - signo - signo - n signos el significado de - cada signo ( signo verbal ) está constituido entre todos aquéllos posibles ( lista de vocabulario ) y de una serie de sucesivas exclusiones determinadas por los signos vecinos. Establece un mutuo condicionamiento entre la relación signica y la discursiva , lo que crearía una nueva dimensión signica que Segre denomina -- plurisigno discursivo y que describe como un reagrupamiento de -- signos dentro de las unidades como frases, grupos de frases y -- enunciados.

ste :

ste - ste-ste -ste

sdo sdo sdo sdo

sdo

Estas agrupaciones que no difieren esencialmente de las - de la lengua natural, por efectos de la retórica puede transformarse totalmente su estructura discursiva. Entra en juego la eficacia icónica de las figuras retóricas que cumplen una función interpretativa con respecto al significado de las partes del discurso al que pertenecen. Desde luego contribuyen a una revaluación de la dimensión signica.

Funcionamiento icónico del lenguaje poético.

Para aproximarnos al funcionamiento icónico del lenguaje poético se puede recordar una de las metáforas más originales de Octavio Paz, una verdadera imagen, tanto por su valor icónico como por el dramatismo de su sentido que incita a la identificación emocional:

" Apenas nacida Nueva España era ya una opulenta flor condenada a una prematura madurez " ( P. O., p. ).

En la frase poética - dentro del co-texto del ensayo al que pertenece -, convergen múltiples significaciones. La metáfora de " la opulencia de la flor condenada a una prematura madurez " - exalta, no sólo el fracaso y desorientación de una generación poética personificada en Sor Juana Inés de la Cruz. Revela también, la íntima frustración de Nueva España como proyecto histórico. - Este sentimiento de frustración, que surge en la contradicción entre la connotación de plenitud y lozanía de la opulencia de la flor y la amenaza, o el destino de muerte, en " la condena a una muerte prematura ", le confiere ese dramatismo sobrecogedor.

Esta imagen permite demostrar cómo la imagen no sólo revela la interacción de las estructuras lingüísticas de su propio co-texto sino que su riqueza de sugestión se mantiene en latencia en toda la obra instaurando una unidad de sentido " una imagen " capaz de disolver todas las contradicciones.

El funcionamiento poético del lenguaje se basa en interrelación o interacción de sus diferentes estructuras. Siendo que - el signo no se considera aisladamente sino en una estructura superior que determina su relieve significativo, puede ocurrir que o se reducen o se amplifican las propiedades de representación y de evocación de las palabras, o signos de acuerdo a la intencionalidad poética del autor o la capacidad del lector para extraer el potencial poético de la página escrita.

Icono. Concepto y aplicación al lenguaje poético.

Conviene recordar que el concepto de ícono que Lotman invoca para explicitar el proceso de modelización describe perfectamente la naturaleza de las transformaciones lingüísticas en el texto poético, tanto en su producción como en su actualización, por parte del lector. Antes de referir sus conceptos a Octavio - Paz, creo necesario sintetizar: el concepto de ícono y exponer - el debate que su reconocimiento ha suscitado.

En primer lugar citaremos a Pierce, a quien debemos la - formulación del concepto: Pierce definía los íconos como signos que guardan una semejanza natural con el objeto al que se refieren (11). Dicha definición ha sido retomada por Charles Morris, que primeramente concibe el ícono " como un signo que posee ciertas propiedades del objeto representado ". y después lo define: " un signo icónico es un signo semejante en ciertos aspectos a - lo que denota ". Por lo consiguiente la iconicidad es cuestión - de grados ". (12).

Se debe advertir que no es unánime el reconocimiento de - los signos icónicos, no obstante, en los términos en que lo expli - ca Lotman, en relación a su carácter de " signo motivado " y en los efectos de esta motivación, en la estructura lingüística, me parece convincente. De todos modos como se ha suscitado un deba - te, entorno a los signos icónicos me referiré brevemente a esto, resumiendo algunos alcances hechos por Casetti: Casetti señala - que " el centro de interés ha sido sobre todo la posición del re - ferente: se ha cuestionado, por tanto la pertinencia o no de la realidad a la que se refieren estos signos." Según Casetti, las - posiciones de Eco y Maldonado aunque contrapuestas son las que - mejor exponen esta discusión.

Eco " coloca el referente como horizonte - necesario e in - discutible pero de por sí - extra-semiótico - de las infinitas - posibilidades que se tienen de " representar " el real, por otra

cosa, mostrando que el contenido del signo no es la "cosa" sino - una unidad cultural, social e históricamente determinada: dicho quizá de manera demasiado aproximativa, lo que se representa es lo que se ve y al mismo tiempo lo que se sabe. Maldonado en cambio " aparentemente más decidido en la admisión del referente en el interior del signo ", considera que el signo icónico real y - directamente se refiere a la cosa que representa. Casetti observa que en ambos autores la entrada del referente en el signo está mediada. En Eco, por determinaciones culturales. En Maldonado por las prácticas técnico- operativas ( 13 ).

He aquí una definición referida al lenguaje poético:

" L'icône es un signe qui opere par la similitud de fait entre son signifiant et son signifié, a la différence de l'indice et du symbole qui reposent sur un rapport entre signifiant et signifié, rapport vécu ( " Pas de fumée sans feu " ) pour le premier, appris pour le second ". ( 14 ). Esta definición nos permite situarnos exactamente en el concepto. Es justo reconocer, sin embargo que ya el signo inserta en una frase de la lengua natural la noción de la realidad, la organización jerárquica de una determinada situación, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

" El Presidente y el Ministro tomaron parte en la reunión" ( 15 ) estructura oracional que reproduce el orden jerárquico de la realidad enunciada. Se puede observar, sin embargo que esta iconicidad finaliza con el enunciado, no tiene ningún poder de - sugestión.

En cambio, en el lenguaje poético - verso o prosa por la virtualidad de su significación, por la ambigüedad de sus significados puede decirse que el mensaje no concluye. El texto poético mantiene una reserva de significación que es lo que posibilita la pluralidad de lecturas.

Octavio Paz en sus reflexiones estéticas en El Arco y la

lira ha llegado a conclusiones semejantes a las de los teóricos acerca de la propiedad icónica del texto poético. Piénsese por -- ejemplo en lo que dice del ritmo ( frase rítmica ): y la imagen :

" La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase -- poética. Pero a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, -- sino el ritmo " ( A. L., p. 51 ).

" El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. El es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La hishtoria misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. Los antiguos chinos veían ( acaso sea más exacto decir: oían ) al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: " Una vez Yin --- otra vez Yang: eso es el Tao ". Yin y Yan no son ideas, -- al menos en el sentido occidental de l a palabra, según oboserva Granet, tampoco son meros sonidos y notas: son emblemas, imágenes que contienen una representación del universo. " ( A. L., p. 59 ).

" La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión -- poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a -- su vez en imagen, esto es, en espacio donde los comenta--- rios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando -- se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, opera--- ción alquímica, y por eso colinda con la magia, la reli --

gión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de éste y de " aquél " ese " otro que es el mismo ". ( A. L., p. 113 ).

#### Semantización.

El término teórico que da cuenta de esta " transformación " en la organización de las unidades lingüísticas es el de " semantización ". Según Lotman la semantización se relaciona tanto con el carácter icónico del signo artístico como con la modalidad de construcción de estos signos. " Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido ".... " El signo modeliza su contenido " ( ETA., p. 34 ). Lotman atribuye a esta propiedad modelizadora la producción en el texto artístico de la semantización de los elementos extrasemánticos ( sintácticos ) de la lengua natural. " En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto se revela como semántico a otro nivel ". ( ETA., p. 34 ).

Este aspecto tiene especial importancia en el análisis textual del ensayo pues permite segmentar el ensayo en proposiciones temáticas que generalmente corresponden a una estructura binaria que se desarrolla en alternancia de los temas en relación opositiva. El siguiente fragmento puede ilustrar el comentario:

" La alegoría fue el modo que asumió la comunicación poética durante el apogeo del cristianismo. La novela ha sido la forma de predilección de la edad moderna. La alegoría es una de las expresiones del pensamiento analógico e inclusive podría agregarse que es la formación didáctica - la analogía. Esta reposa en el principio esto es como aquello y de esta semejanza deduce o descubre las otras hasta convertir al universo en un tejido de relaciones. La -

alegoría, como su nombre lo indica, es un discurso en el - que al hablar de esto se habla también de lo otro. Esta referencia sería imposible si no existiese un nexo entre el esto y lo otro. La analogía es el nexo " ( S. R., p. 251)

Lo dicho anteriormente quiere decir que en la lectura analítica se puede prescindir de la oposición semántica - sintaxis e interpretar la obra literaria en su totalidad en bloques semánticos que organizan la totalidad de la significación de la obra literaria. Si Lotman admitió que el texto es un signo integral, creo que lo mismo puede decirse de la obra en su totalidad.

Por otra parte la semantización no ocurre sólo a nivel de signo, sino de elementos de signo, aspecto suficientemente estudiado en la poesía. Justamente uno de los estudiosos que se preocupó de este problema fue Dámaso Alonso que visionariamente se anticipó a estas nuevas proposiciones del signo cuando interpretó la estructura del verso y del poema como un signo complejo. Lotman dice al respecto: " Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural - fonemas, morfemas -, al pasar a formar parte de unas repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos ", ( ETA., p. 35 ).

De esta compleja metamorfosis y transfiguración que deja su huella en la organización de las unidades lingüísticas es de lo que surge la poesía.

#### Comunicación.

El último nivel estructural que se puede determinar en el "organismo verbal" es el de la " comunicación " del mensaje poético.

Para describir este nivel en un " organismo verbal " se puede partir del esquema o modelo general de comunicación propues

to por Jakobson y que supone una precisión del de K. Bühler.

Según este esquema se requieren seis elementos para la realización de todo acto de comunicación a través del lenguaje:

- 1.- Un emisor, codificador, o destinador que tiene la iniciativa de la transmisión del mensaje;
- 2.- Un receptor, decodificador o destinatario del mensaje;
- 3.- Un mensaje a transmitir, que es el objeto de la comunicación.
- 4.- Un código, común, total o parcialmente, al emisor y al receptor del mensaje;
- 5.- Un canal de comunicación, canal físico y conexión psicológica que permite que la comunicación se establezca y mantenga entre ambos polos.
- 6.- Un referente o contexto, factor complejo que establece conexión con el mundo de los realias.

Este último aspecto es de singular importancia en el lenguaje poético, pues nuevos estudios han demostrado la relación de lo poético con el mundo exterior. Al respecto Daniel Delas dice: " Il existe bien un rapport entre une structure linguistique ( code et contexte ) et la représentation que elle donne de l'univers extralinguistique. Le concept de structuration " endogène " du message implique que celui-ci, dans son déroulement, segmente le monde sensible ou les idées que nous avons sur lui; de plus cette structuration où les éléments linguistiques acquièrent valeur par position et opposition ne peut être que le reflet d'une certaine vision du monde " ( 16). Punto de vista teórico que puede ser confirmado por las palabras del poeta Octavio Paz:

" El sentido de la imagen es la imagen misma. El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y aquello, y dice lo indecible: las piedras son plumas, - esto es aquello. El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la rea-

lidad; pretende - y a veces lo logra - recrearla. Por tanto la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad

La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, -- que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la " realidad de la realidad ", tal como ha sido descrita por el pensamiento oriental y una parte del -- occidental. Esta experiencia, refutada por indecible, se expresa y comunica en la imagen ". ( A. L., p. 113 ).

Un comentario semejante encontramos en:

" Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto y oído, son la expresión genuina de su visión y - experiencia del mundo ". ( A. L., p. 107 ).

Ante estas consideraciones, necesarias para comprender la naturaleza de este mensaje poético debe precisarse lo siguiente: " cette de position ne signifie pas le réel ôbeit à des structures extralinguistiques aux quelles correspondraient les les structures d'un message donné. Tout au contraire. Ce que nous voulons dire, c'est que les structures linguistiques donnent une certaine représentation, également structurale, de la réalité. Le décodage, qui utilise un code a la fois réel et virtuel, s'applique a - un univers linguistique mais celui-ci est le signe, dans sa structuration même, d'une certain vision des données du réel, d'une adequation propre à chaque edifice poétique. La langue s'organise - de l'interieur, mais elle engendre en même temps un univers sensible dont doit tout particulièrement rendre compte la structuration du sens ". ( 17 ).

He considerado que esta extensa cita es necesaria para situarnos lo más exactamente posible en la peculiaridad del mensaje poético. Aunque, por razones metodológicas se haga referencia a - las condiciones abstractas de la comunicación en general se ten

drán presente estos datos para orientar la selección del material teórico.

En síntesis, respecto al esquema comunicacional propuesto por Jakobson se puede ilustrar con el siguiente diagrama, simplificado o reducido a la relación Destinador - destinatario. ( Emisor - receptor ).

	Contexto	
Destinador .....	Mensaje .....	Destinatario
	Contacto	
	Código.	

Este esquema debe ser complementado con la distinción que Jakobson hace entre código sintético del emisor y código analítico del receptor. Esta diversificación se basa en el hecho de que el acto de la comunicación no es una transmisión pasiva de información sino que es una forma de traducción y una recodificación - del mensaje que da cuenta de la comprensión del mismo.

Esta situación que es válida para el mensaje el mensaje hablado es determinante para el mensaje escrito. En este caso, el organismo productor - que conoce la lengua en que escribe posee - un conjunto de valores cuya función es otorgar una valencia a determinadas estructuras verbales las que en la superficie plana de la página, se convierten en signos gráficos que sirven de estímulo para que el receptor active el código analítico propio de la - decodificación, y descifre el significado de mensaje que le interesa.

Aún cuando, en principio los roles de escritor y lector no son intercambiables y sus sistemas son diferentes puede decirse - que " el que domine la literatura como un cierto código cultural único reúne en su conciencia estos dos enfoques distintos: es decir domina las estructuras analíticas y sintéticas de la lengua - natural ". ( ETA., p. 39 ).

Esto explica la concepción de la " comunicación poética " que tiene Octavio Paz:

" El poema es creación original y única, pero también es - lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo al recitarlo lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad". ( A. L., p. 39 ).

" Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía. Por tanto, la lectura de un poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía. Pero la experiencia del poema su recreación a través de la lectura o la recitación - también ostenta una desconcertante pluralidad y heterogeneidad ". ( A. L., p. 24 ).

" Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro ". ( A. L., p. 25 ).

" Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no se rían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales para ser otro. Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia y, al mismo tiempo niega la historia. El lector lucha y muere: con Héctor, duda y mata con Arjuna, reconoce las rocas natales con Odiseo. Revive una imagen niega la sucesión, revierte el tiempo. El poema es meliación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, - manatial que se alimenta a sí mismo y transmuta al hombre. - La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; y el poema

hace del lector imagen, poesía ". ( A. L., p. 25 ).

" El poema es creación original y única pero también es - lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; - el pueblo al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa ". ( A. L., p. 39 ).

Según estas proposiciones sobre la " comunicación poética" de Octavio Paz, al pareeer, no puede ser descrita mediante un esquema de la comunicación como el de Jakobson. La función poética al centrar la atención en el mensaje mismo mediante efectos repetitivos que desplazan el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación elude la relación destinatario - destinador necesaria para la comunicación. Ciertamente, bajo este concepto la literaridad se ve privilegiada, pero éste no es sino un aspecto del lenguaje poético y no exclusivo de la poesía. Por el contrario la " comunicación poética ", la relación entre poeta y lector es esencial en la poética de Octavio Paz. De las formas de calificar esta " comunicación " mediante términos como " participación ", " re - creación ", " revivir " " comunión " se puede inferir una concepción diferente a la establecida por el esquema de Jakobson. Esta limitación del esquema corrobora la observación de Fernando Lázaro Carreter sobre la crisis del paradigma de Jakobson. (18 ).

La relación descrita por Octavio Paz no es de simple diálogo sino de " comunión ". La transposición de tal término a lenguaje teórico no resulta fácil pero intentaré la explicación - que por cierto - será sólo una aproximación, dentro de los límites trazados en esta investigación.

Para ello es necesario recordar que " todo sistema de comunicación puede desempeñar una función modelizadora y que a la inversa, todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comu

nicativo ". ( ETA., p. 20 ). En la obra de arte verbal se dan si multáneamente estas dos funciones; pero, como consecuencia de su complejidad estructural, la información o mensaje que surge en el texto es indisociable de la estructura que lo expresa. En el poema esto significa que todos los aspectos - fónicos, sintácticos, semánticos, bajo el estímulo de una intencionalidad icónica, convergen en la creación de una imagen, único mensaje del poema. Mensaje irreductible a una forma de comunicación puramente intelectual, como se presupone en la teoría de la comunicación. -- Lotman dice: " La obra literaria modeliza su contenido " y Octavio Paz:

" Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase. En consecuencia, el sentido o -- significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes ". ( A. L., p. 110 ).

En un sentido general, Octavio Paz entiende por imagen:

" Toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema ". ( A. L., p. 98 ).

Entre estas expresiones verbales, Octavio Paz cita las -- comparaciones, los símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas etc. Pero además -- según hemos visto anteriormente -- el ritmo es "visión de mundo ", la frase o " idea poética " encarna en el ritmo y se confunde -- con él en una misma cosa, la " rima " tiene poderes de " convoca

ción " y " evocación " y la " imagen contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos ", o " la imagen es cifra de la condición humana ".

En consecuencia y de acuerdo a sus proposiciones podemos concluir que la " comunicación poética " se realiza en la multidimensionalidad de la imagen. Todo es imagen en el poema. Y -- tanto en su conjunto como separadamente las imágenes proponen un proyecto de transformar el mundo. La poesía tiene una intencionalidad mítica que solo puede alcanzarse a través del lenguaje. Pero la comunicación no es de carácter lingüístico solamente. - El poema, por medio del proceso de iconización transmite además un tipo de información extrasemiótica que se reconoce en el placer estético.

---

NOTAS DE BIOGRAFIA, CAPITULO I

- 1.- Alfredo Roggiano: Octavio Paz. Madrid: Fundamentos, p. 10.
- 2.- Diego Martínez Torrón: VARIABLES POÉTICAS DE OCTAVIO PAZ. Córdoba, 1979, p. 6.
- 3.- Diego Martínez Torrón: ídem., p. 7.
- 4.- Alfredo Roggiano: opus cit., p. 16.
- 5.- Alfredo Roggiano: ídem., p. 16.
- 6.- Alfredo Roggiano: ídem., p. 16.
- 7.- Alfredo Roggiano: ídem., p. 17.
- 8.- Claude Couffon: "Entrevista con Octavio Paz". Paris: - Cuadernos, núm. 36, mayo-junio, 1959, p. 3.
- 9.- Alfredo Roggiano: opus cit., p. 20.
- 10.- Jorge Rodríguez Padrón: Octavio Paz. Madrid: Ediciones Júcar, p. 26.

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO I (BIOGRAFIA DE O. PAZ)

- Couffon, Claude: "Entrevista con Octavio Paz". Paris: Cuadernos, núm. 36, mayo-junio, 1959.
- Martínez Torrón, Diego: VARIABLES POÉTICAS DE OCTAVIO PAZ. Córdoba, 1979.
- Paz, Octavio: "A Biographical Sketch" in The Perpetual Present, - The Poetry and Prose of Octavio Paz. University of Oklahoma Press. Norman: U.S.A., 1973, First edition.
- Rodríguez Padrón, Jorge: Octavio Paz. Madrid: Ediciones Júcar, -- 1975.
- Roggiano, Alfredo: Octavio Paz. Madrid: Editorial Fundamentos, -- 1979.

NOTAS, CAPITULO I (TEORIA Y METODO)

- 1.- Walter Mignolo: Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona: Crítica Grijalbo, 1978.
  - 2.- Walter Mignolo: ídem., p. 12.
  - 3.- A.J. Greimas: En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid: Fragua, 1978, p. 42.
  - 4.- Jurig M. Lotman y Escuela de Tartu: Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra, 1979, p. 41.
  - 5.- Cesare Segre: "Semiótica, historia y cultura" (texto en preparación).
  - 6.- Cesare Segre: ídem., (texto en preparación)
  - 7.- Cesare Segre: "Poética y modelos culturales".
  - 8.- Francesco Casetti: Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Fontánella, p. 126.
  - 9.- Yuri Lotman: Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones ISTMO, 1978, p. 35.
  - 10.- Cesare Segre: "Il segno letterario" (Separata)
  - 11.- Enrico Carontini y Daniel Peraya: Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 81.
  - 12.- Enrico Carontini y Daniel Peraya: ídem., p. 82.
  - 13.- Francesco Casetti: opus cit., pp. 122-134.
  - 14.- Daniel Delas et Jacques Filliolet: Linguistique et Poétique. Paris: Larouse, 1973, p. 71.
  - 15.- Daniel Delas et Jacques Filliolet: ídem., p. 71.
  - 16.- Daniel Delas et Jacques Filliolet: ídem., p. 109.
  - 17.- Daniel Delas et Jacques Filliolet: ídem., p. 109.
  - 18.- Fernando Lázaro Carreter: "¿Es poética la función poética?" en Estudios de Poética. Madrid: Taurus, 1976, - pp. 63-73.
-

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO I

- Barthes, Roland: Elementos de semiología. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- Barthes, Roland: El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires Argentina: Editorial siglo Veintiuno, 1973.
- Bertalanffy, Ludwig von: Perspectivas en la teoría general de sistemas. Madrid: Alianza Universidad, 1975.
- Carontini, Enrico y Peraya, Daniel: Elementos de Semiología general. El proyecto semiótico. Barcelona: Edit. Gili, S.A., 1979.
- Cassetti, Francisco: Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Fontanella, 1980.
- Cohen, Jean: "Teoría de la figura", Investigaciones retóricas II. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 11-43.
- Chomsky, Noam: Lingüística cartesiana. Madrid: Gredos, 1969.
- Durand, Gilbert: La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrorty Editores, s/f.
- Guiraud, Pierre: La semiología. Buenos Aires: Siglo XXI. Argentina, 1974.
- Heidegger, Martin: Arte y poesía. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Kuhn, Th. S.: La estructura de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Lafont, Robert et Gardès-Mairay, Françoise: Introduction a l'analyse textual. Paris: Larousse Université, 1976.
- Le Guern, Michel: La metáfora y la metonimia. Madrid: Cátedra, 1976.
- Lotman, Juri M.: Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones ISTMO, 1978.
- Lotman, Juri M. y Escuela de Tartu: Semiótica de la --

- Cultura. Madrid: Cátedra, 1979.
- Mignolo, Walter: Elementos para una teoría del texto - literario. Barcelona: Crítica, 1978.
- Mounin, George: Introducción a la semiología. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Paz, Octavio: Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio: Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Paz, Octavio: El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, primera reimpresión, 1970.
- Paz, Octavio: Los signos en rotación y otros ensayos. (Prólogo y selec. de Carlos Fuentes). Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Segre, Cesare: Le strutture e il tempo. Narrazione, - poesia, modelli. Torino: Giulio Einaudi editore, Quarta edizione, 1974.
- Segre, Cesare: "Poética y modelos culturales". (Apuntes)
- Segre, Cesare: "Semiótica, historia y cultura". (Apuntes)
- Ullman, Stephen: Lenguaje y estilo. Madrid: Aguilar, 1971.
-

C A P I T U L O   I I

EL ENSAYO LITERARIO DE OCTAVIO PAZ

La exposición teórica del ensayo literario plantea una serie de problemas que marcan su diferencia con los otros géneros literarios. Precisamente de estas diferencias se pueden extraer algunas características del ensayo; Otras pueden determinarse mediante una descripción diacrónica del funcionamiento social del texto ensayístico en otras épocas. El conjunto de datos que se obtengan pueden permitir definir el texto ensayístico y su realización en el ensayo de Octavio Paz.

Como se ha dicho, la primera aproximación se puede obtener mediante una oposición entre el ensayo y otros géneros literarios como el género lírico, dramático, narrativo.

Con este propósito se insertará el ensayo literario en un " esquema de géneros " ( 1 ) que opere con dos dimensiones: el discurso como reproducción de la realidad y los rasgos de instrumentalización y de emocionalización. Variables como objetivo y subjetivo, máximo y mínimo operan a nivel de discurso en el plano de la expresión y del contenido. En este esquema, los géneros literarios son posibilidades combinatorias articuladas por las variantes en juego. Así, el género lírico que en principio se puede caracterizar en términos de reproducción directa y máximo de instrumentalización y de emocionalización por esta combinatoria da origen a más formas líricas: lírico-dramático, lírico-narrativo, lírico-épico.

El discurso ensayístico, en este sistema de coordenadas sería : de reproducción directa subjetiva, aún cuando, la segunda dimensión, ostenta diversos grados : los que van del ensayo como " documentos vividos " a un ensayo como el de Octavio Paz que singulariza precisamente en este aspecto, por la complejidad de su sistema semiótico, que juega con recursos como los aquí señalados ( instrumentalización, en el plano de la expresión y emo---

cionalización, en el plano del contenido ).

Michaux viaja en sus lenguajes: líneas, palabras, colores, silencios ritmos. Y no teme romperle el espinazo a un vocablo como el jinete que no vacila en reventar una cabalgadura. Llegar: ¿ a dónde ? A ese ninguna parte que es todas partes y aquí. Lenguaje vehículo pero también - lenguaje cuchillo y lámpara de minero. Lenguaje cauterio y lenguaje venda, lenguaje- bruma y sirena entre la bruma Pico contra la roca y centella en plena noche. Las palabras vuelven a ser instrumentos, prolongaciones de la mano, el ojo, el pensamiento. Lenguaje no artístico. Palabras cortantes, tanjantes, reducidas a su función más inmediata y agresiva: abrirse paso. Se trata, sin embargo, de una utilidad paradójica, pues ya no están al servicio de la comunicación sino de lo incomunicable. Empresa inhumana y acaso, sobrehumana. La tensión extraordinaria del lenguaje de Michaux procede de que toda su acerada eficacia está regida por una voluntad de algo que es lo ineficaz por excelencia: ese estado de no saber que es el saber absoluto " ( C. A., p. 85 )

Otro esquema, el de Hernadi ( 2 ) permite igualmente, establecer rasgos definitorios del ensayo. En este esquema se incluye entre el "modo lírico ", modo dramático y modo narrativo - un modo temático, en el que se encuentra el diálogo expositivo, que perfectamente puede asimilarse al ensayo. Este esquema se establece en una doble polaridad: authorial ( autorial ) e interpersonal ( este corresponde aproximadamente a diegético y a mimético ). Otra polaridad es privado, dual. Los polos autorial-interpersonal se interrelacionan. El polo autorial constituye la " thematic presentation " de una visión y el polo interpersonal, la " dramática " r e presentación " de una acción ". Dentro de las coordenadas de este esquema el ensayo literario podría interpretarse como el discurso asertivo que se engendra en el punto -

de vista particular del autor; y en el se manifiesta la cualidad extratemporal de la visión temática:

" Temo que no sea posible entender lo que nos dicen su obra y su vida si antes no comprendemos el sentido de esta renuncia a la palabra. Oír lo que nos dice su callar -- es algo más que una fórmula barroca de la comprensión. -- Pues si el silencio es " cosa negativa " no lo es el callar: el oficio propio del silencio es " decir nada " -- que no es lo mismo que nada decir. El silencio es indecible, expresión sonora de la nada; el callar es significante aún de " aquellas cosas que no se pueden decir es menester decir siquiera que no se pueden decir ". ( P. O., p. 35 ).

Como resultados de la primera aproximación hemos obtenido los siguientes datos:

1.- El discurso ensayístico reproduce la realidad. Es un discurso asertivo sobre ella y esta particularidad le confiere ese carácter " histórico " con que ha sido definido. En este sentido -- se opone al discurso ficticio en sus dimensiones de diégesis y -- mimesis, propios del género narrativo y del género dramático.

2.- En el discurso ensayístico, ( en el que distinguimos la misma estructura comunicativa: emisor, mensaje, receptor del sistema semiótico de ficción ) el emisor coincide con el autor. La situación alocutiva de tiempo y espacio del hablante son reales.

3.- La referencia a una realidad concreta no es sino el punto de partida para la reflexión sobre un tema que le interesa particularmente al autor. En la " thematic presentation ", el autor manifiesta sus puntos de vista personal.

4.- Este aspecto temático confiere al discurso una invariabili--

dad temporal, pues la perspectiva del emisor ( autor ) desarrolla un discurso sin argumento ( 3 ).

La segunda aproximación nos permitirá establecer otras características:

El ensayo como producto textual es el heredero de dos prácticas significantes del humanismo ( 4 ) el florilegio y el comentario.

El florilegio se vincula a una suerte de antología de textos reunidos en torno a un tema. Esta característica hace que en la época se le pueda definir como un " vray seminaire de belles - et notables sentences ". ( 5 )

Basándose en procedimientos antológicos Montaigne recurre al método de retomar ciertas vías recorridas por los humanistas - de la primera generación ( Erasme, Lefèvre, d'Étaples ) seguidos por un gran número de traductores que ordenaban alrededor de un tema textos o fragmentos escogidos. Se podía así encontrar un amplio conjunto de traducciones diversas de diversos autores, referentes a la amistad, a la virtud cívica, a la justicia o inmortalidad del alma. Los primeros ensayos de Montaigne siguen este método de manera estricta. Esta forma del ensayo de Montaigne se relaciona con el gusto de la época por los apotegmas, los ejemplos, los dichos y gestos memorables. Ciertamente el género es fácil de practicar y se limita a transcribir un texto ya escrito y repetir las verdades de otros; pero, por sobre todo este género tiene un objetivo... constituer, por la compilación la autoridad de una tradición. En este sentido el florilegio enfrenta una verdad, establecida por la convergencia de opiniones amalgamadas. Estas vienen a ratificar la autoridad de la tradición que, se constituye como verdadera en la medida en que ella es conocida y aceptada.

El segundo género, el comentario es una práctica simultánea al florilegio. Este género surge en las notas marginales de -

lectura de Montaigne, lecturas que Montaigne trabaja, reelabora y enriquece con comentarios metódicos.

El comentario - en la época - es una especie de - desbordamiento de un texto antiguo en el tiempo presente. Comentar implica en principio que se comprenda el texto o "habla". Dicho de otra manera: existe una analogía entre el discurso antiguo y el discurso actual. En esos dos discursos, temas y palabras se parecen. ( 6 ).

De acuerdo a las dos prácticas textuales descritas se puede observar que en el ensayo moderno perviven, con algunas variantes, estas dos formas:

El comentario consiste en establecer una relación entre dos textos ( el florilegio ) que se comentan. El discurso ensayístico se inscribe así en un doble juego, en relación a sí mismo, como discurso asertivo y, en relación a la lógica propia de su funcionamiento orientado a discursos ajenos en que el autor se apoyará para sustentar el propio.

Este análisis se puede insertar en una teoría del texto . Siendo así, el ensayo se podría definir como una convergencia -- de discurso y código. Esta definición comprende dos aspectos:

1.- El discurso en cuanto acto de enunciación del emisor. En este sentido se relaciona con el comentario pues: " representa -- una forma particular de relacionar aspectos concretos de la realidad con problemas fundamentales de la existencia del ser humano ". ( 7 ). En este discurso coexisten enunciados ideológicos que son discursos de opinión con enunciados críticos que son -- discursos de análisis de las propuestas ajenas en confrontación con la propia.

2.- El discurso se relaciona con el florilegio en cuanto reproduce un conjunto de textos, que el lector infiere como un conjun-

to de códigos desde los cuales puede descifrar el mensaje. A este respecto, la cita y la alusión cumplen un rol muy importante. Puede decirse que funcionan a modo de conectores entre la voz -- central del autor y los textos citados.

En el ensayo de Octavio Paz estas características son perfectamente discernibles. Piénsese, por ejemplo en aquéllos ensayos dedicados a poetas en que se ofrece simultáneamente la selección antológica y la contraposición de opiniones que permite avanzar en la génesis de su propia opinión.

Adorno ha dicho que " el ensayo es la forma de la categoría crítica del espíritu ". Y que "ante todo hay que poner a prueba, ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto; este es precisamente el sentido de la ligera variación que el crítico somete el objeto criticado ". ( 8 ) Un juicio similar es el de Max Bense: " Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve, interroga, palpa, examina y atraviesa su objeto -- con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas a escribir ". ( 9 )

Etimológicamente " exagium " significa " acto de pensar ". En el ensayo, las relaciones discursivas analizadas reproducen -- exactamente el acto de reflexionarse sobre una misma realidad desde diversos puntos de vista.

" Antes había dicho que las cosas tienen un alma; ahora -- dice que las palabras la tienen. El lenguaje es un mundo -- animado y la música verbal es música de almas ( Mallarmé había escrito: de la Idea ). Si las cosas tienen un alma, el universo es sagrado; su orden es el de la música y la danza: un concierto hecho de los acordes, reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de un ánima con las

otras. A esta idea, antigua como el hombre y vista siempre con desconfianza por el cristianismo, los poetas modernos añaden otra: las palabras tienen un alma y el orden del -- lenguaje es el orden del universo: la danza, la armonía. -- El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por la poesía -- el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música . Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música. Ideas en el sentido -- platónico, realidades de realidades. Armonía ideal: alma -- del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, -- una misma alma. Pero el lenguaje aunque, sea sagrado por -- participar en la animación musical del universo, es también discordia. Como el hombre es contingencia: a un tiempo la palabra es música y significación. La distancia entre el -- nombre y la cosa nombra a, el significado, es consecuencia de la separación entre el mundo y el hombre. El lenguaje -- es la expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída. Por la herida de la significación el ser pleno que es el poeta se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo. A pesar de que Darío no -- formuló su pensar exactamente en estos términos, toda su poesía y su actitud vital revelan la tensión de su espíri -- tu entre los dos extremos de la palabra: la música y el -- significado " ( Cvio, p. 38 ).

Resulta interesante destacar cómo la definición operativa del ensayo como una convergencia de discurso y código puede explicarse desde otro contexto teórico como el de Julia Kristeva.

#### Dialogismo.

En esta perspectiva, el texto como discurso se plantea como un problema de dialogismo, esto es, se presenta como una heterogeneidad discursiva, producto de la inserción de enunciados -- procedentes de diferentes ámbitos culturales. Esto permite des--

cribir el texto discursivo " como un espacio en que se cruzan y neutralizan múltiples enunciados ". ( 10 ) " Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos - atravesado por el suplemento de la intertextualidad ". Como dice Kristeva, el autor puede utilizar la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el sentido que tenía ya el enunciado. De ello resulta que el enunciado se vuelve ambivalente. Esta categoría de enunciados ambivalentes se caracteriza por el hecho de que el autor explora la palabra de otro sin chocar contra su pensamiento, para sus fines propios: sigue su dirección haciéndola relativa. El efecto de dialogismo se aprecia muy bien en ciertas formas de la polémica oculta. Se caracteriza por la influencia activa ( es decir modificante ) del enunciado del otro sobre el enunciado del autor.

Este aspecto dialógico ha sido un recurso bastante frecuentado por algunos ensayistas españoles. Desde luego en Ortega y Gasset es un procedimiento constante y adopta diferentes formas. Entre ellas el diálogo con un interlocutor imaginario. Con ello, consigue exponer en forma de diálogo sus ideas personales. En la pedagogía del paisaje por ejemplo, en que hace como si reprodujera tan sólo lo que su acompañante le había confiado, Rubin de Cendoya no es sino Ortega mismo, " el místico " que en su opinión, cada español lleva en sí ". Esperanza Blanco-Sacristán de quien tomo estas referencias sostiene: " El diálogo - que Ortega considera todo un género " que no ha podido lograr independencia " ( I, 388 ), es empleado por él conscientemente como recurso desde el principio. La autora comenta que Ortega y Gasset consciente de -- que " una idea siempre un poco estúpida si el que la dice no cuenta al decirla con quién es aquél a quien se dice "; consciente de que el diálogo es el logos desde el punto de vista del otro, del "prójimo" Ortega y Gasset - según esta autora- " hace de ello la -- norma rectora de su escritura. " ( 11 ).

Alfredo Carballo Picazo, por su parte, en su estudio sobre el ensayo como género literario ( 12 ) destaca que lo que unifica

el material variable, circunstancial propio del ensayo es el propósito del ensayista de " descubrirse a sí mismo ", describir es sentirse vivir - diría Castro - de un hombre. Desde las primeras páginas de los Essais - ya hemos citado algunos testimonios - se nos advierte: " Ainsi, lecteur, je suis moi même la matière de mon livre " ( 13). Puede interpretarse que, en Alfredo Carballo - Picazo lo dialógico se entiende como un método experimental estricto. La diversidad de asuntos queda - en su opinión - resuelta por la uniformidad de actitud, es decir, por lo que en términos de la exposición anterior se ha denominado " visión personal del autor".

La multiplicidad de textos que se insertan en el ensayo de Octavio Paz establecen una relación que conduce a interpretar el discurso del autor como una " escritura - réplica ". " Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior y sincrónico el autor vive en la historia y la sociedad se escribe, se representa como un sistema de conexiones múltiples " ( 14 ). Posteriormente se desarrollará un modelo de lectura elaborado con categorías de esta teoría.

#### Ensayo, texto sin argumento.

Finalmente, la distinción de Lotman entre " texto con argumento y texto sin argumento ( ETA., pp. 283-298 ) propone una última aproximación.

Puede decirse que la oposición se establece entre textos - miméticos, que tienen desarrollo argumental y los que no lo tienen. Los textos sin argumentos poseen un carácter clasificatorio afirman un mundo y su organización. El carácter clasificador de estos textos se construye en una oposición semántica binaria que divide la realidad representada en dos mundos contrapuestos: Es lo que ocurre en los textos artísticos y míticos en que el mundo se divide en ricos y pobres, dioses y hombres, hombres de la naturaleza, hombres de la ciudad etc. En estos textos, el límite de

clasificación adquiere los rasgos de una línea espacial, característica de la representación topológica que corresponde a la imagen del mundo de determinadas culturas. Los textos con argumentos se basan en estos como negación, dado que, por efecto del acontecimiento el personaje se desplaza de un campo semántico a otro, interpretado por una tipología espacial. " El movimiento del argumento, el acontecimiento, es ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura sin argumento ". ( ETA., p. 291 ).

Esta relación del texto con argumento del texto sin argumento permite oponer, nuevamente, el ensayo al relato y al teatro. Se confirma la cualidad extratemporal de la visión temática que se opone a la de temporalidad, propia de la visión de la acción desarrollada argumentalmente.

Este principio de oposición binaria es uno de los aspectos fundamentales o más característicos del ensayo de Octavio Paz. La oposición temática que establece el binarismo semántico tiene consecuencias para la construcción del ensayo en el nivel compositivo, como veremos en los análisis extensos ( modelos de lectura ). Si, como se ha dicho para los textos sin argumento rige un principio de clasificación, éste se manifiesta en la organización temático-conceptual que ordena la disposición de las secuencias en alternancias temáticas que se proponen casi como una demostración. La relación con el entimema en algunos ensayos es muy pronunciada, sin embargo, de las propiedades combinatorias de los temas puestos en oposición se extraen también valores de comunicación poética. En ensayos con esta estructura Octavio Paz, generalmente recurre a topologías espaciales existentes como modelos de determinadas culturas como los modelos míticos que confieren a su ensayo una síntesis de " imagen de mundo ". Se puede apreciar perfectamente en su ensayo " Risa y Penitencia " en que la oposición de lo sagrado y lo profano representa la distancia infranqueable entre los dioses y los hombres y se construye a través de un sistema de oposiciones paralelas definitorias de los respectivos campos semánticos:

SagradoProfano

rito ( juego ) -	trabajo
risa	seriedad ( sacrificio )
creación	tarea productiva.

" El juego de Pelota era escenario de un rito en el que el victorioso ganaba la muerte por decapitación. Pero se corre el riesgo de no comprender su sentido, si se olvida que este rito era efectivamente un juego. En todo rito hay un elemento lúdico. Inclusive podría decirse que el juego es la raíz del rito. La razón está a la vista: la creación es un juego; quiero decir: lo contrario del trabajo. Los dioses son, por esencia jugadores. Al jugar, crean. Lo que distingue a los dioses de los hombres es que ellos juegan y nosotros trabajamos. El mundo es juego cruel de los dioses y nosotros somos sus juguetes. En todas las mitologías el mundo es una creación: Un acto gratuito. Los hombres no son necesarios; no se sostienen por sí mismos sino por una voluntad ajena: son una creación, un juego. El rito, destinado a preservar la continuidad del mundo y de los hombres es: una imitación del juego divino, una representación del acto creador original " . ( S. R., p. 20 )

En su ensayo " Eva Prajñaparamita " sintetiza la modelización de la realidad en términos de cuerpo no cuerpo.

" Cualesquiera que sean el nombre y la significación particular de cuerpo y no cuerpo dentro de cada civilización, - la relación entre estos dos signos no es ni puede ser sino inestable " ( C. D., p. 51 ).

En estos fragmentos de " El caracol y la sirena " de Quadrivio la oposición semántica que organiza el ensayo se da entre los conceptos de tradición y ruptura.

" Con el mismo frenesí con que destruyen y crean naciones, los españoles escriben, pintan, sueñan. Extremos: son los primeros en dar la vuelta al mundo y los inventores del -- quietismo. Sed de espacio, hambre de muerte. Abundante hasta el despilfarro. Lope de Vega escribe mil comedias y poco; sobrio hasta la parquedad, la obra poética de San Juan de la Cruz se reduce a tres poemas y unas cuantas canciones y coplas. Delirio alegre o reconcentrado, sangriento o pío: todos los colores y todas las direcciones. Delirio lúcido en Cervantes, velázquez, Calderón; laberinto de conceptos en Quevedo, selva de estalactitas verbales en Góngora.

" De pronto, como si se tratase del espectáculo de un ilusionista y no de una realidad histórica, el escenario se despuebla. No hay nada y menos que nada: los españoles viven una vida refleja de fantasmas. Sería inútil buscar en todo el siglo XVIII un Swift o un Pope, un Rousseau o un -- Laclos. En la segunda mitad del siglo XIX surgen aquí y -- allá tímidas manchas de verdor: Bécquer, Rosalía de Castro. Nada que se compare a Coleridge, Leopardi o Hölderlin; nadie que se parezca a Baudelaire. A fines de siglo, con idéntica violencia, todo cambia. Sin previo aviso irrumpe -- un grupo de poetas; al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de -- aquéllos que la crítica seria había llamado descastados y "afrancesados ", el idioma español se pone de pie. Estaba vivo, menos opulento que el siglo barroco pero menos enfático. Más acerado y transparente ". (Cvio., p. 12 ).

" El último poeta del período barroco fue una monja mexicana: Sor Juana Inés de la Cruz. Dos siglos más tarde, en esas mismas tierras americanas, aparecieron los primeros -- brotes de la tendencia que devolvería al idioma su vitalidad. La importancia del modernismo es doble: por una parte dió cuatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición

hispanica, rota o detenida al finalizar el siglo XVII; por la otra, al abrir puertas y ventanas, reanimó el idioma. - El modernismo fue una escuela poética; también fue una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada. Después de esa experiencia el castella no pudo soportar pruebas más rudasy aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue - un movimiento - cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo - aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo. ( Cvio , p. 12 ).

Otra oposición encontramos en el ensayo dedicado a Cernuda " La palabra edificante ". En este caso la oposición es realidad-deseo.

" Con cierta pereza se tiende a ver en los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir al deseo, nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal. El deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y - su alma deseo y realidad se interpenetran y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, si multáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras. ( Cvio., p. 191 ).

En " Conjugaciones ":

" Capitalismo y protestantismo, Contrareforma y poesía es pañola, mausoleos mahometanos y templos índicos: ¿ por -- qué nadie ha escrito una historia general de las relaciones entre el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el -- sexo y la cara ? . Sin duda por la misma razón que no se ha escrito una historia del hombre, es decir, de las civilizaciones y de las culturas. No es extraño: hasta la fecha nadie sabe qué sea realmente la naturaleza humana ".  
( C. D., p. 41 ).

---

## CONSTRUCCION DE UN MODELO DE LECTURA PARA EL ENSA- YO "EL DESCONOCIDO DE SI MISMO"

Una obra tan densa, como la ensayística de Octavio Paz, - difícilmente puede ser abordada por métodos tradicionales de análisis literario sin perder, en parte su condición de "cifra móvil que vuelve provisional cada desciframiento" ( 15). Es en relación a este dinamismo fundamental y a la posibilidad de tratar simultáneamente el texto en sus relaciones contextuales e intratextuales que en este trabajo se propone un modelo de lectura. Para ello se utilizarán categorías analíticas procedentes de otras teorías semióticas, como algunas de Julia Kristeva. Interesa que este modelo permita fundamentar coherentemente los procedimientos de descripción del texto ensayístico de Octavio Paz, - tanto como discurso, como su proceso de estructuración.

### Descripción del modelo

Las diferentes fases de la investigación, tanto la hipótesis a desarrollar, como " las conclusiones probables se insertan en la proposición de reglas que rigen el modelo de lectura.

En el estudio actual de la semiótica literaria, la "lectura " pueda entenderse como un análisis que "simultáneamente determina su objetivo, sus métodos y la justificación de su quehacer semiótico. Así, para J. C. Coquet, "la lectura" consiste - en reconocer las unidades lingüísticas, sus reglas de estructuración y de funcionamiento ( sintaxis ). Se completa este aspecto heurístico de la lectura ( que la convierte en un instrumento - de la elaboración teórica, insistiendo que la función de la lectura consiste en hacer válida la teoría. En otros términos, la labor semiótica queda definida como una praxis científica, "como un ir y venir entre la teoría y la práctica, entre lo construido y lo observable "

### Proposición de reglas

La observación de una regularidad textual (oposición semiológica marcada) permite la formulación de una regla que se relaciona con la descripción del texto:

- A) como discurso
- B) como proceso de estructuración.

Para determinar algunas de estas reglas se han escogido dos categorías formuladas por Julia Kristeva: dialogismo y paragrama.

El texto como " discurso " en este ensayo de Octavio Paz se plantea como un problema de dialogismo, esto es como heterogeneidad de textos que se insertan en un texto central. En la lectura se identifican en el plano sintagmático.

El texto como proceso de estructuración se organiza como la expansión de una pareja de opuestos semánticos que configuran una estructura paragramática. Se determina en el plano paradigmático, que en el análisis textual se relaciona con el contenido temático del ensayo.

Puede pensarse que estas reglas tienen carácter predictivo, al basarse en caracteres sistemáticos del código de la lengua. Es decir este modelo puede servir para la descripción de otro ensayo en que se observen las mismas constantes constructivas.

### Lectura

La lectura puede realizarse en dos niveles:

1.- Microtexto: defino así, al segmento correspondiente a secuencias mínimas, como enunciados, pero de preferencia unidades superiores al enunciado. Lo que interesa es determinar su organización mediante el análisis de las relaciones que los unen. Así -

en este ensayo se determinan relaciones de conjunción y disyunción en el paragrama básico constituido por la oposición de los términos realidad -irrealidad. La lectura, interpretada en este sentido como la de codificación de un conocimiento se hace cargo de clasificar las transformaciones isotópicas que ocurren en el conjunto de los enunciados. En este trabajo, con el propósito de establecer el sentido global del ensayo, el microtexto se subordina al macrotexto.

2.- Macrotexto: Se refiere a la segmentación composicional del ensayo. Su determinación consiste en captar la transformación temática del paragrama básico mediante efectos de sustitución que se dan en las secuencias sitagmáticas, ordenadas composicionalmente en párrafos relativos a los términos opuestos de realidad - irrealidad. En la lectura del ensayo " El desconocido de sí mismo ", este orden se invierte pues la irrealidad traduce las experiencias de la vida del poeta portugués Fernando Pessoa: " El desconocido de sí mismo ", y por el contrario, la realidad hace referencia a las obras de ficción : invención de los heterónimos: Alberto Caero, Alvaro de Campos, Ricardo Reis.

#### Relaciones del microtexto y macrotexto

Para establecer un nexo descriptivo entre el nivel del enunciado y el de la composición del ensayo y de acuerdo con una observación de la lectura (en el sentido de concebir una relación ideográfica entre el poeta Fernando Pessoa y sus heterónimos) se procede a la construcción de un ideograma combinatorio (que diseña la complementariedad de Fernando Pessoa y sus heterónimos). Este ideograma establece una oposición figurativa, icónica y una oposición semántica. Objetivo de la lectura: establecer la categorización del concepto de poeta, expuesto por Octavio Paz. ( en éste y en otros ensayos ): " poeta inocente " " poeta real " Poeta.

Como conclusión del desciframiento del ideograma se puede

decir que conduce a verificar:

- a) las relaciones de dependencia e interdependencia entre los componentes del conjunto.
- b) permite igualmente establecer las relaciones dialécticas entre los componentes del conjunto.
- c) estas relaciones, llevadas a nivel compositivo del texto ensayístico describen la variabilidad textual como producto de las contradicciones asumidas en un todo, por efecto de estructuración del ensayo.

#### Desarrollo del modelo de lectura

Todo ensayo puede considerarse como obra de carácter dialógico al poner en conexión diferentes textos producidos en la cultura. Es decir, el ensayo a través de la "citación" a través de la alusión se presenta como la absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos. ( 16)

El ensayo de Octavio Paz es particularmente sensible al " dialogismo " de ahí su " densidad " que en términos del modelo significa " el número de relaciones estructurales que exige la construcción del objeto poético " ( 17). Justamente en esta concentración de relaciones múltiples reciben las dificultades que el ensayo de Octavio Paz presenta al investigador.

En el ensayo de Octavio Paz " El desconocido de sí mismo " se presenta la experiencia de heteronimia del poeta portugués Fernando Pessoa. En este ensayo, por el estatuto de enunciación del ensayo, lo dialógico domina el espacio textual, siendo posible describirlo como la producción de un acto doble: escritura y lectura a la vez. " No se trata de un diálogo entre el Sujeto y el Destinatario, el escritor y el lector - dice Julia Kristeva - sino un diálogo que ocurre en el acto mismo de la escritura, donde el que escribe es el mismo que lee: " tout en étant pour soi même un autre ". ( 18).

Dentro de este mismo orbe teórico que concibe el texto -- literario como escritura-réplica de otros textos, otro concepto se hace presente en la descripción de " El desconocido se sí -- mismo ". Es como hemos dicho, el paragrama. Esta noción designa un modelo de funcionamiento del lenguaje poético. Lo representativo del paragrama es la idea de parejas oposicionales no exclusivas (" esto es contradicciones asumidas en un todo, como sucede en un texto dialéctico. Esta pareja configura una unidad mínima del lenguaje literario que se denomina doble. En otros términos, la secuencia paragramática es por lo menos un conjunto de dos elementos, una relación doble entre dos conceptos antitéticos definibles en cuanto a pareja como una y otra. Como ejemplos se pueden citar las parejas: naturaleza y sociedad, individuo y grupo. Lo que define su perfil de modelo es la espacialización -- como producto de su principio relacional. Desde este punto de -- vista el ensayo se presenta como un sistema de conexiones múltiples que se pueden describir como una estructura de redes paragramáticas. El término " red " reemplaza la univocidad, la linealidad anglobandola y sugiere, que cada conjunto, ( secuencia ) -- es resultado y comienzo de una relación plurivalente. ( 19 ).

#### Irrealidad - realidad, paragrama básico

En el ensayo " El desconocido de sí mismo " que, como hemos dicho, trata de la experiencia heteronimia del poeta Fernando Pessoa, el paragrama básico se da como la expansión de la función disyuntiva de irrealidad - realidad que organiza todo el ensayo y lo traspone en una combinatoria diferente, que se puede -- verificar al final de la lectura.

No significa esto, que la pareja oposicional se repita -- léxicamente, sino que la oposición se establece a través de las secuencias equivalentes a Una y Otra. En otros términos, por procesos de semantización se organizan conjuntos superiores al enunciado que hacen referencia a la irrealidad de la vida cotidiana del poeta Fernando Pessoa o a la realidad de sus obras de fic---

ción. Estos conjuntos correspondientes a períodos, párrafos -- y se cuencias del ensayo.

En relación, a la " historia " de Fernando Pessoa el ensayo remite al "tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones": Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, sus heterónimos y Fernando Pessoa, como discípulo de Caeiro.

Lectura: segmentación del discurso.

Metodológicamente se han determinado dos niveles descriptivos: micro-texto y macrotexto. El primero pretende describir -- las relaciones entre enunciados. Observemos qué ocurre en el siguiente párrafo:

" Anglómano, miope, cortés, huidizo, vestido de oscuro, -- reticente y familiar, cosmopolita que predica el nacionalismo, investigador solemne de cosas fútiles, humorista -- que nunca sonr<sup>íe</sup>y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua, como ella, vertiginosas: fingir es conocerse, misterioso que no cultiva el misterio, misterioso como la luna del mediodía, taciturno fantasma del medio--día portugués, ¿ quién es Pessoa ? Pierre Hourcade, que -- lo conoció al final de su vida, escribe: " Nunca al despedirme me atreví a volver a cara; tenía miedo a verlo desvanecerse, disuelto en el aire. " ( SR, p. 105 ).

En este párrafo lo primero que se observa es la forma -- enumerativa en que se ordenan los términos que componen el con--junto. El orden no lo impone la sintaxis sino la semántica poética que en la multiplicidad de imágenes parciales de la figura del poeta evoca persistentemente su imagen. Teóricamente todo -- el párrafo puede interpretarse como un conjunto sémico, vinculado por sus valores equivalentes, a un elemento común que los --

integra a todos. Es un signo integral. La semantización discursiva se apoya en particularidades rítmicas, que realzan la equivalencia de las secuencias constructivas con una distribución armónica de los acentos.

Macro-texto.

En este nivel interesan los modos de unión de las secuencias temáticas que en las relaciones de conjuntos conforman la estructura composicional del ensayo. Estas secuencias, estructuradas en la oposición irrealidad-realidad composicionalmente se organizan mediante relaciones de conjunción y de disyunción según veremos en el siguiente análisis:

Si se procede a segmentar el discurso, el ensayo admite una división en dos partes:

La primera comprende el primer párrafo que se enuncia positivamente al comienzo y que corresponde a una secuencia que contiene los elementos fundamentales de la argumentación:

" Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía"

" Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y sobre todo, el mismo Pessoa".

La formulación del tema, el poeta Fernando Pessoa, en consecuencia se organiza en la disyunción del paragrama básico: -- irrealidad - realidad y su correlativa transformación mediante conjuntos substitutivos en las relaciones sintagmáticas.

" Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía"

" Pessoa que dudó de la realidad de este mundo, aprobaría

que fuese directamente a sus poemas".

" Su secreto, por lo demás está escrito en su nombre. Pessoa quiere decir, persona en portugués y viene de persona, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa".

" Nada en su vida es sorprendente. Nada excepto sus poemas ".

" ... no es inútil recordar los hechos de su vida a condición de saber que se trata de las huellas de una sombra ".

Posteriormente, las secuencias se presentan en el siguiente orden:

A) Las primeras contienen referencias biográficas que confirman el aserto: " los hechos de su vida son las huellas de una sombra" que metaforiza la existencia del poeta Pessoa. Según se ha visto el predominio de elementos icónicos contribuye a dar relieve a la " imagen de Fernando Pessoa ".

Las secuencias siguientes se refieren a diversos aspectos de su producción literaria: filiación poética ( Milton, Shelley, Keats, Poe, Baudelaire ); ejercicio de crítica literaria, sus primeras experiencias poéticas, Estas secuencias culminan en la invención de los heterónimos y de sí mismo ( el discípulo, el iniciado ). El conjunto de ambos tipos de secuencia se organizaría bajo un mensaje combinatorio en que converge la oposición inicial y que se sintetiza así:

" El tema de la enajenación y de la búsqueda de sí mismo... es algo más que un tema: es una sustancia de su obra ".

" En esos años se busca; no tardará en inventarse ".

La segunda parte corresponde a la " realidad de la obra ficción " que en la composición del ensayo se postula como anti-nómica de la primera parte. Sirve como introducción a esta segunda parte el tema de la " invención o irrupción de los heterónimos, el que se presenta en dos formas:

- 1.- Como texto: una carta de Pessoa al poeta Adolfo Casais Monteiro y
- 2.- Como " ideograma " de las relaciones del conjunto.

#### 1.- Texto

En esta carta, transcrita por O. Paz, Pessoa relata a su amigo Cassais Monteiro la invención de los heterónimos:

" Por ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Per geñé unas cosas en verso irregular... y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello ( había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis ). Año y medio o dos después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sa Carneiro - inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido - fue el 8 de marzo de 1914 - me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojito de papeles, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo.- Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podía definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título El guardián de rebaños. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé - Alberto Casero. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Esa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta p-

poemas, en otro papel escribí sin parar Lluvia oblicua de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente. Fue el regreso de Fernando Pessoa - Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. Omejor fue la reacción de Fernando Pessoa contra su enexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro - traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo a Ricardo Reis latente le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo veía. Y de pronto derivación opuesta a Reis, surgió impetuosamente otro individuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la Oda triunfal, de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene."

El texto, estructuralmente corresponde a una cita. Esta cumple una función dialógica puesto que se trata de un enunciado con enunciación reproducida. Según V. Voloshinov, el enunciado citado y el enunciado que cita pueden o no entrar en continuidad. Lo dialógico se enfatiza, justamente, cuando hay ruptura de la linealidad discursiva. Es lo que ocurre también en otros segmentos del ensayo en que se yuxtaponen textos provenientes de distintas áreas de referencia cultural. Se puede observar en los comentarios interpretativos de Octavio Paz sobre las diversas explicaciones de esta experiencia de heteronimia. El comentario se inserta en un conjunto de textos producidos en la cultura como el psicoanálisis, el ocultismo, etc. La conjunción de enunciados procedentes de otros textos confiere a la organización sintagmática del ensayo de Paz ese tono irónico y humorístico que se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

" La psicología nos ofrece varias explicaciones. El mismo Pessoa que se interesó en su caso, propone dos o tres. Una crudamente patológica: " probablemente soy un hitérico neurasténico "... y esto explica bien o mal el origen de los heterónimos".

" Yo no diría bien o mal, sino poco. El defecto de esas - hipótesisno consiste en que sean falsas: son incompletas. Un neurasténico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿ es un enfermo ? . El neurótico padece sus obsesiones, el creador es su dueño y las transforma..."

" Lo mismo sucede con la hipótesis que Paz califica de -- "ocultista " a la que Pessoa, demasiado analítico no acu de abiertamente, pero que no deja de evocar. Sabido es -- que los espíritus que guían la pluma de los medium inclusive si son los de Eurípides o Victor Hugo, revelan una - desconcertante torpeza literaria " .

#### Relaciones del micro-texto y del macro-texto

##### 2.- Ideograma combinatorio.

Una vez conocida la relación de los heterónimos es necesario construir un objeto teórico que explicita el complejo significante que forma el conjunto de heterónimos: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa. Se diseña ideográficamente la posición y la relación dialéctica de cada uno -- respecto a Caeiro ( el maestro ) y de ellos entre sí. Estas relaciones se organizan combinatoriamente estableciendo la complementariedad recíproca de los cuatro poetas. De acuerdo con esto en el ideograma se establece dos niveles: uno, de carácter semiótico en el sentido que establece una oposición simbólica entre - dos elementos del conjunto. Otros de carácter metalingüístico.

" Caeiro es el sol y en torno suyo giran Reis, Campos y - el mismo Pessoa " .

Reis creen la forma	Caeiro no cree en nada
Campos en la sensación	
Pessoa en los símbolos	Existe.

En el ideograma, los elementos icónicos ( espacio sideral sol, astros ) aparecen sustituyendo la relación entre los cuatro poetas, A través de esta configuración se descubren dos oposiciones.

1.- Simbólica de tipo espacial. En el diseño de la imagen se descubren dos espacios.

Un espacio invariable en que domina el sol - Caeiro. Otro, móvil por el desplazamiento de los astros - poetas. En la constelación, el sol - núcleo de plenitud magnética para los astros -- que giran en torno suyo aparece como centro gracias al diseño tipográfico que se construye en la repetición de unidades significativas homólogas.

" El sol es la vida henchida de sí ".

" El sol no mira porque sus miradas son rayos convertidos en calor y luz "

" El sol no tiene conciencia de sí porque en él pensar y ser son uno y lo mismo ".

En consecuencia las analogías simbólicas del ideograma de la constelación ( 2o ) permiten descifrar y trasponer, sus atributos al poeta arquetípico que representa Caeiro. En este ideograma utilizado por Octavio Paz se condensan textos gnósticos, cabalísticos, y alquimistas conservados en la tradición poética de Occidente. La representación de Caeiro y los otros poetas, evoca la transposición del universo y su creador, y la representación de la psique.

## 2.- Metalingüística

El ideograma indica además una oposición del significado implícito que a nivel de superficie estaría significando la pare

ja antitética: creer - no creer que contrapone todos los heterónimos a Caeiro. Esta denominación " metalingüística " se basa en una distinción semántica que equivaldría a " existencia " y " conciencia " como formas opuestas de relación con el lenguaje, según la propia concepción de Octavio Paz. Se reconoce aquí que - el ideograma se constituye en soporte ambivalente del símbolo -- solar y del " poeta inocente " que lo sustituye en sus relaciones con los otros poetas. La noción de poeta "inocente" funda un primer entorno de la concepción de Poeta en el ensayo de Octavio Paz.

Lo semántico, derivado de lo metalingüístico, contrapone esta concepción de poeta inocente a poeta real, que representaría un segundo entorno en dicha concepción. El conjunto de las dos formas de concebir el poeta permitirá vislumbrar ese Poeta ideal que es el tema constante del ensayista Octavio Paz.

El poeta inocente como símbolo del mito que fundala poesía es la nostalgia de la unidad perdida que en el fondo de su ser - lleva todo poeta. El "poeta inocente"- Caeiro " que existe porque se lo dicen sus sentidos ", que " no necesita nombrar las cosas " pues " sus palabras son árboles, nubes, arañas, lagartijas "... en cuanto a su relación con el mito, es un texto que encuentra su expresión en El arco y la lira. Precisamente Octavio Paz al hacer referencia a las relaciones entre lenguaje y mito - a través del símbolo dice:

" Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. -- Ambos son esencialmente simbólicos porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre en la metáforas - ( Octavio Paz advierte, sin embargo, que la palabra no es idéntica a la realidad que nombra - pues entre el hombre y las cosas y más hondamente entre - el hombre y su ser se interpone la conciencia de sí: " la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de

salvar esa distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza. Para disolverla el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su ser le impone ".(A. L, p. 34 )

Paz presenta a Caeiro como el prototipo " poeta inocente" que proclama " el entrevisto acuerdo paradisiaco " los otros simbolizan la nostalgia o el presentimiento de esa unidad ". Pese a las diferencias entre Caeiro y los otros heterónimos:

" En todos ellos hay partículas de negación o irrealidad".

En conclusión, el desciframiento del ideograma conduce a verificar la relación de dependencia de Reis, Campos y Pessoa -- con respecto a Caeiro y la interdependencia de todos los componentes del conjunto:

" El poeta inocente es un mito, pero un mito que funda la poesía ".

" Caeiro es to o lo que no es Pessoa y además todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza ".

" Reis, Campos y Pessoa dicen palabras mortales y fechadas, palabras de perdición y dispersión: son el presentimiento o la nostalgia de la unidad ".

El conjunto integrado en el ideograma, a continuación se desglosa en una enumeración de los componentes. Cada uno asume un punto de referencia que transitoriamente organiza las relaciones del conjunto. Esto quiere decir que el discurso se fragmenta en unidades temáticas en que cada uno de los poetas es presentado aisladamente pero se le describe en relación al conjunto. Y esta relación adopta la forma de un juego dialéctico --

que se ejerce siempre en el mismo sentido: tiempo y espacio y en la misma forma: conjunciones y disyunciones. Todo ello conforma - un lenguaje textual de antinomias y afinidades que se engendra en la voz central del autor, en el doble proceso de escritura y lectura a la vez.

#### Alvaro de Campos

" Alvaro de Campos es el opuesto directo de Caeiro "

" Alvaro de Campos es el otro extremo ".

De acuerdo a lo planteado por Octavio Paz, si se toma como eje de combinación la palabra poética, tanto la de Caeiro como la de Campos resultan tan opuestas: la de Caeiro la define el panteísmo:

" La palabra de Caeiro evoca la unidad del hombre, la piedra y el insecto ".

En cambio, la palabra de Campos aparece definida por el panmaquinismo ":

( su palabra evoca ) el ruido incoherente de la historia".

Sin embargo, "panteísmo" y "panmaquinismo" no son sino dos modos de " abolir la conciencia ", dos modos extremos de " un no ser " inquietante que lleva a Caeiro a preguntarse ¿ qué soy ? y a Campos ¿ quién soy ?. En esta dialéctica del ser y del no ser , para Octavio Paz el poema " Tabacquería " es el poema de la conciencia recobrada:

" Desde su cuarto contempla la calle: automóviles, transeúntes, perros, todo real y todo hueco, todo cerca y todo lejos. Enfrente, seguro de sí mismo como un dios, enig-

mático y sonriente como un dios, frotándose las manos como Dios Padre después de su horrible creación, aparece y desaparece el Dueño de la Tabacquería. Llega a su caverna-templo-tendejón. Esteve el despreocupado, sem metafísica, que habla y come, tiene emociones y opiniones políticas y guarda las fiestas de guardar. Desde su ventana, desde su conciencia, Campos mira a los dos monigotes y, al verlos se ve a sí mismo. ¿ Dónde está la realidad: en mí o en Esteve ? ( S. R., p. 118 )

Esta duda sobre la realidad de sí mismo de Alvaro de Campos sirve a Octavio Paz para establecer una nueva oposición:

" Caeiro vive en la plenitud del ser ".

" Alvaro de Campos en la extrema privación ".

En estas oposiciones sistematizadas la relación dialéctica consiste en:

1.- La afirmación de la diferencia ( " presente intemporal:

" Caeiro vive en el presente intemporal de los niños y de los animales ".

( " instante " )

" Campos vive en el instante "

2.- La negación de esta diferencia:

" Ambos viven fuera de la historia "

3.- La negación de la negación:

" plenitud del ser " = Caeiro.

" extrema privación " = Campos.

Este mismo procedimiento describe las relaciones dialécticas entre las parejas heterónimas restantes: Campos - Reis --- Reis - Pessoa.

#### Pessoa y los heterónimos

Finalmente el enfrentamiento de todos los heterónimos con Fernando Pessoa queda definido en los siguientes términos:

" Al contradecirlo lo expresaron, al expresarlo lo obligaron a inventarse: él mismo se convierte en una de sus -- obras ".

" Caetano " el poeta inocente es lo que no podía ser Pessoa. Campos el dandy vagabundo lo que hubiera podido ser y no fue. Ambos son las imposibles posibilidades de Pessoa ".

Como contrapartida de esta multiplicidad de seres poéticos, fragmentos de su deseo de ser, el mundo poético que se afirma en su nombre, Cancionero se presenta como:

" Mundo de pocos seres y de muchas cosas ".

" Sin mujer el universo sensible se desvanece ".

( Sin amor ) " que es deseo de un ser único, cualquiera -- que sea ".

En cambio:

" Hay un vago sentimiento de fraternidad con la naturaleza: árboles, nubes, piedras, todo fugitivo, todo suspendido en un vacío temporal ".

---

" irrealidad de las cosas reflejo de nuestra irrealidad".

" Hay negación, cansancio y desconsuelo ".

En el libro de Desassossego, " el límite espiritual de la Hora Muerta " del que habla Pessoa pareciera relacionarse con la concepción de Octavio Paz sobre la imagen de " poeta moderno ":

" El poeta es un hombre vacío que en su desamparo crea un mundo para descubrir su verdadera identidad ".

La recreación de la "imagen" del poeta Pessoa avanza en el ensayo a través del movimiento de oposiciones y conjunciones que promueve la argumentación dialéctica. De aquí que, finalmente, - por expansión de los enunciados atribuidos a Pessoa, la imagen - se proyecta a la totalidad del ensayo. Imagen y estructura unidas indisolublemente. El trayecto de experiencia poética de plenitud y vacío, de realidad - irrealidad se puede condensar en:

" La búsqueda del yo perdido - encontrado - vuelto a perder - termina en el asco. Náusea, voluntad de nada, existir por no morir ".

#### Estructuración dialéctica del ensayo

El ensayo, además, - como hemos dicho respecto a su segmentación para el análisis - tiene una disposición, el orden de composición discursiva que, conjuntamente con la imagen, refuerza, tanto el contenido temático, como su dimensión poética. El tema, sabemos, es la experiencia poética extraordinaria de Fernando Pessoa. La composición del ensayo organiza conceptualmente este tema, organiza una síntesis del contenido total del ensayo, condensa líneas de apoyo intelectual por una parte y da relieve diagramático al tema y por tanto al mensaje configurado discursivamente.

En este sentido se puede decir que, en síntesis, la compo

sición discursiva reproduce el trayecto de experiencia poética - de Fernando Pessoa en: el desplazamiento del yo perdido ( de la vida ) al encontrado ( de la obra ) y vuelto a perder ( de la -- obra ). Esta dinámica de búsqueda está marcada por la estructura composicional del ensayo. La lectura que en un principio nos -- llevó a una relación de identidad entre dos ideas propuestas -- como antagónicas al comienzo del ensayo se resuelve en el si--- guiente movimiento conceptual:

- A.- Irrealidad de la vida cotidiana.
- B.- Realidad de la obra de ficción.
- C.- La doble irrealidad, resultante de una permutación de las ideas básicas que en el texto ensayístico corresponde a la destrucción del yo:

" Y sin embargo, la destrucción del yo, pues eso es lo -- que son los heterónimos, provoca una fertilidad secreta. El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encie-- rra en nosotros mismos, y así nos condena a vivir con un fantasma sino porque marchita todo lo que toca.

El sentido de "ausencia" que Octavio Paz propone como sus titución de esta nada en la realidad vital del poeta, curiosa--- mente viene a restituir las líneas básicas, eso si, no ya como -- oposición, sino como una nueva realidad producto de la conjun--- ción inestable de ambas:

" El mundo de Pessoa no es ni este mundo ni el otro ". La palabra ausencia podría definirlo si por ausencia se en-- tie nde un estado fluido en que la presencia se desvanece y la ausencia es anuncio ¿ de qué ?

" La ausencia no sólo es privación sino presentimiento de una presencia que jamás se muestra enteramente. Poemas -- herméticos y canciones coinciden en la ausencia: en la -- realidad que somos, algo está presente ".

En suma, la afirmación de la oposición inicial alcanza en el sentido de " ausencia ", la superación de la negación (la negación del yo). Tal proceso dialéctico sólo es posible mediante la estructura paragramática que expande las conexiones múltiples a todo el ensayo. Irrealidad - realidad, plenitud - vacío, unidad - dispersión son algunas de las perspectivas de oposición en que se configura la imagen de Fernando Pessoa.

El ensayo mediante la combinatoria de oposiciones discursivas que dialogan en su interior logra despejar la concepción - esencialmente poética que lo constituye y que en su título " El desconocido de sí mismo " alcanza su título total.

Debe admitirse sin embargo, que el sentido del ensayo no es privativo del poeta Pessoa. En virtud de la relación instaurada al comienzo del ensayo remite igualmente, al Poeta, como ser ideal.

El ensayo resulta así una pieza pertinente que puede entrar en oposición con otra partícipe del mismo sistema de relaciones. El libro al que el ensayo pertenece, Cuadrivio, puede interpretarse como un conjunto combinatorio de las posibilidades reales de ese ser ideal que es el Poeta y que líricamente se enuncia, - al final de este ensayo en su frágil y desamparada encarnación - humana.

" Pessoa o la inminencia de lo desconocido ".

---

## ESQUEMA DE ANALISIS TEXTUAL

El análisis del ensayo " El desconocido de sí mismo " ha permitido fundamentar un modelo de lectura o instrumento crítico válido para leer la pluridimensionalidad textual del ensayo de Octavio Paz. Este modelo es válido especialmente para los ensayos que se estructuran en una oposición binaria, las que, en algunos casos puede ser interpretada en una estructura textual de paragrama y en otros, como expansión de una oposición metalingüística, en la que es necesario establecer una transcodificación interna entre los términos contrapuestos. Es el caso del ensayo " la nueva analogía ", en que se contraponen dos formas de expresión literaria: la alegoría y la novela no directamente sino mediante sus componentes significativos, analogía componente de la alegoría; ironía, sentido inverso de la analogía como componente de novela. Como un gran número de ensayos de Octavio Paz se construyen sobre este modelo de oposición binaria intentaré sintetizar esquemáticamente el modelo propuesto.

En "El desconocido de sí mismo " después de las lecturas exploratorias necesarias se llegó a la siguiente conclusión: la totalidad de ensayo estaba estructurado en la oposición de dos términos, más bien implícitos: irrealidad - realidad. Esta observación se proyectó a hipótesis y determinó la segmentación del texto literario. La categoría teórica que permitió establecer esta oposición fue la del paragrama, concepto que permitió además establecer la red de conexiones múltiples que organizan la formulación del tema: la experiencia de heteronimia del poeta portugués Fernando Pessoa.

La categoría de dialogismo, por su parte sirvió para explicar la inserción de textos, de otros discursos en el discurso central de Octavio Paz como emisor real de este discurso con referente real.

La lectura se realizó dividiendo el ensayo en dos temas .

Cada uno de ellos representativa de la expansión de los términos opuestos del paragrama:

A.- irrealdad de la vida cotidiana.

B.- realidad de la obra de ficción.

Ambos términos enunciados opositivamente en la exposición del discurso. Esta oposición, esquematizada dió la siguiente combinación temática:

AB. A - B - C ( permutación de AB )

Se introdujeron los conceptos de micro-texto y macro-texto y mediante la relación entre ambos se estableció la jerarquización temática en las relaciones dialécticas que la pusieron en juego. Con ello se pretendió exponer el sentido del ensayo.

El concepto de esquema, como se puede ver se relaciona al estrato de la composición del discurso. Y es interesante aportar más datos que los suministrados por la experiencia de análisis.

Uno de los teóricos de la semiología francesa J. A. Greimas considera que la primera operación de la lectura debe ser la segmentación del texto. Pero la división del texto en partes - a su juicio - no es una simple segmentación sintagmática sino también es una proyección sobre el texto de un orden sistemático y jerárquico. ( 21 ).

Este orden sistemático y jerárquico correspondería - a mi modo de ver - a lo que en este trabajo se ha denominado macro-texto, segmentación composicional del ensayo.

Una vez establecida por la lectura ( nivel de estructura de enunciado ) del micro-texto la estructura de oposición semántica del ensayo se procede a la segmentación del texto. En este sentido el macro-texto puede considerarse la resultante de la lectura del micro-texto, pues en este último, por análisis de las -

recurrencias sémicas o de clasemas que configuran la isotopía -- ( en términos generales el significado homogéneo ) se puede determinar el tema de cada nivel compositivo o secuencias temáticas. Esta sistematización es lo que puede entenderse como un proceso significativo de ideación y reduce el ensayo de Octavio Paz a un esquema combinatorio de temas. Sin embargo, considero que -- la síntesis que proyecta esta forma de organización compositiva, al constituir un signo integral, genera la iconización, -- produce la imagen o modelo de la realidad en que se manifiesta -- el carácter artístico de la creación ensayística de Octavio Paz.

---

NOTAS, CAPITULO II (EL ENSAYO LITERARIO DE O. PAZ)

- 1.- Cesare Segre: "Generi". Separata, pp. 578-579.
- 2.- Paul Hernadi: Teoría de los géneros literarios. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1978, p. 130.
- 3.- Yuri M. Lotman: Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones ISTMO, 1978.
- 4.- Jean Yves Pouilloux: lire les "essais" de montaigne. Paris: François Maspero, 1970, pp. 94-100.
- 5.- Jean Yves Pouilloux: idem., p. 94.
- 6.- Jean Yves Pouilloux: idem., pp. 95-96.
- 7.- Fernando de Toro: "El laberinto de la soledad y la forma del ensayo" en Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid: enero-marzo, 1979, p. 402.
- 8.- Theodor W. Adorno: "El ensayo como forma" en Notas de literatura. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, p. 30.
- 9.- Theodor W. Adorno: idem., p. 28.
- 10.- En la teoría de Julia Kristeva el texto es un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua poniendo en relación una palabra comunicativa, apuntando a una información directa con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto, por tanto es una productividad... y constituye una permutación de textos, una intertextualidad. Véase: Julia Kristeva: El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1974, p. 15.
- 11.- Esperanza Blanco-Sacristán: "José Ortega y Gasset: significado de su crítica literaria". Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Universität zu Köln. Köln, 1976.
- 12.- Alfredo Carballo Picazo: "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España." Revista de Literatura. Madrid: Instituto de Miguel de Cervantes. U.S. I. C., 1954, pp. 93-156.
- 13.- Alfredo Carballo Picazo en su estudio sobre el ensayo, establece un esquema del essais de montaigne. Este esquema está integrado, según este autor, desde un principio por tres elementos: citas y anécdotas copiadas, reflexiones prácticas, experiencias e impresiones personales. Opus cit., pp. 113 y 106.

- 14.- Julia Kristeva: Recherches pour un semanalyse. Paris: - Edit. Du Seuil, 1969, pp. 174-206.
- 15.- Octavio Paz y Julián Ríos: Sólo a dos voces. Barcelona: Lumen, 1973, sin número de páginas.
- 16.- Como afirma Nicole Guernier "la cita y la alusión - la referencia - en el texto son una brecha abierta a la - violencia exterior , cuya irrupción contribuye a consti- tuirlo". En "L Imposible de George Bataille", "ensayo de descripción estructural" en A.J. Greimas y aa. vv. Ensa- yos de semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976, p. 114.
- 17.- A.J. Greimas: "Hacia una teoría del discurso poético" - en Ensayos de semiótica poética, Barcelona: Planeta, p. 24.
- 18.- Julia Kristeva: "Pour une semiologie des paragrammes". Recherches pour un semanalyse. essais. Paris: Edit. Du Seuil, 1969, pp. 174-206.
- 19.- Julia Kristeva: ídem.,
- 20.- El término "constelación" en la obra de Octavio Paz se asocia a Mallarmé, tanto explícitamente en la serie de ensayos dedicados a este autor o a su poema Un coup de dés "como implícitamente en la configuración tipográfi- ca de sus poemas y en el valor concedido a la combinato- ria".
- 21.- A.J. Greimas: "Hacia una teoría del discurso poético" - en Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Planeta, - 1976, p. 17.
-

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO II

- Adorno, Theodor: "El ensayo como forma" en Notas de literatura, Barcelona: Ediciones Ariel.
- Barthes, Roland: Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Barthes, Roland: Sade, Loyola, Fourier. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- Carballo Picazo, Alfredo: "El ensayo como género literario. Notas para su estudio de España". Revista de Literatura. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de C.S.I.C.. 1954, pp. 93-156.
- Casetti, Francesco: Introducción a la semiótica. Barcelona: Edit. Fontanella, 1980.
- Coquets, Jean-Claude: "Poética y lingüística", en Ensayos de semiótica moderna, Greimas A.J. vv.-aa. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 37-59.
- Delas, Daniel et Filliolet, Jacques: Linguistique et Poétique. Paris: Larouse, 1973.
- Ducrot Oswald y Todorov, Tzevetán: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Eco, Umberto: La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 1975.
- Greimas, Algirdas Julien: En torno al sentido: ensayos semióticos. Madrid, Editorial Fragua, 1973.
- Greimas, Algirdas Julien, y vv. aa. Ensayos de semiótica poética. Barcelona; Editorial Planeta, 1976.
- Hernadi, Paul: Teoría de los géneros literarios. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- Kristeva, Julia: "Semanálisis y producción de sentido", en Ensayos de semiótica moderna, Greimas A. J., vv. aa. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 273-306.
- Kristeva, Julia: Semiótica 1, 2. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Krysinski, "The Mimesis of Madness and the Semiotics -

of the Text".

- Krisinski, Wladimir: "Trois arts poetiques modernes: - Francis Ponge, Wallace Stevens et Octavio - Paz" Actes du VII<sup>e</sup> Congrès de l'association Internationale de Litterature Comparée. Akademiai Kiadó, Budapest.
- Lázaro Carreter, Fernando: "¿Es poética la función poética?" en Estudios de Poética. Madrid: Taurus, 1976.
- Lotman, Juri M.: Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo, 1978.
- Lotman, Juri y Uspenskij Boris A.: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" en Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 67-92.
- Poilloux, Jean Yves: Lire les "essais" de montaigne. Paris: Françoise Maspero, 1970.
- Rastier, François, "Sistemática de las isotopías" en Ensayos de semiótica poética, Greimas, A.J. y vv. aa. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 107-140.
- Ricoeur, Paul: La metáfora viva. Buenos Aires: Edic. Megápolis, 1977.
- Segre, Cesare: "Generi" (Separata pp. 578-579)
- Van Dijk, Teun A.: "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", en Ensayos de semiótica poética, Greimas A.J. y vv. aa. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 239-271.

C A P I T U L O    I I I

LA CRITICA DE POESIA EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ.

El término "crítica" en un sentido general implica establecer un juicio, un dictamen sobre una realidad cualquiera. El hombre en actitud crítica percibe, examina, escoge, toma posición -- frente a las cosas y enuncia un juicio que afirma o niega algo. -- Como dice Anderson-Imbert -- de quien tomó estas ideas generales -- pensar crítico es ése que después de reflexionar sobre las propias aserciones ordena los juicios amoldándolos a la peculiar índole -- de la realidad examinada". ( 1 ) Según este autor, el nombre de -- crítica literaria se reserva a la comprensión sistemática de todo lo que entra en el proceso de la expresión escrita. Lo que distingue a la crítica de otras disciplinas que estudian parcialmente -- la obra (historia, sociología, lingüística, etc.) es este enfoque total de la obra literaria. Su misión específica es " justipreciar el valor estético de la obra literaria". ( 2 )

Este aspecto de valoración estética, inherente a la crítica literaria ha primado en las diferentes definiciones recogidas en los diccionarios. Sólo a modo de ilustración se citarán aquí las definiciones seleccionadas por Schumaker ( 3 ). En este autor leemos que el New International Webster define el sentido primordial de la crítica como "el arte de juzgar o valorar con conocimiento y propiedad las bellezas y defectos de las obras de arte o de literatura. " El New English Dictionary afirma que " la crítica es -- "el arte destinado a las cualidades y el carácter de una obra literaria o artística". En el Dictionary of World Literature de Shipley (1945) se entiende que la palabra crítica es sinónimo de evaluación o apreciación consciente de la obra de arte, según el gusto personal del crítico o según algunos criterios estéticos adoptados a priori. Esta forma de crítica implica una elección de sistemas de referencias analíticas. ( 4 ) En general, estas y otras -- definiciones citadas por Schumaker coinciden en subrayar nociones

asociadas con la crítica, como la del gusto personal del crítico. También la metodología, exigencia de análisis como paso preliminar de la valoración. La verificación, los datos descubiertos en el análisis constituyen una evidencia para la valoración: "Cada apreciación es hipótesis y los materiales descriptivos la confirman o la rechazan" ( 5 ).

Es necesario referirse a la preocupación constante de algunos críticos por la objetividad de su crítica, por el interés de eliminar las interferencias personales en el proceso de evaluación. En parte, las nuevas tendencias de la crítica tratan de fundamentar objetivamente el factor subjetivo del juicio personal. No obstante, aún "la crítica saber" "presupone aunque a título provisional, el veredicto anterior de la crítica juicio" ( 6 ).

Para finalizar este preámbulo a la crítica de Octavio Paz, habría que interpretar que la idea de crítica en estas nuevas orientaciones es la de una actividad analítica cuyo objetivo es poner de manifiesto un orden inteligible en las obras mismas. Este orden puede estar basado en un método objetivo como el estructuralista o en una concepción ideológica, definiéndose, en este último caso, esta actividad como crítica de interpretación.

La crítica, para Roland Barthes, no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquella los produce. La crítica ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; de una lengua a la pura habla que lee y de un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra. Barthes considera que la relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma y agrega que es imposible para la crítica el pretender "traducir" la obra, principalmente, con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es "engendrar" cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra. Lo fundamental, en su opinión, es que la crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos. En su exposición, la crítica es -

una especie de anamorfosis (7) ,dejando bien sentado , por una parte, que la obra no se presta jamás a un puro reflejo (no es un objeto especular , como una manzana o una caja)y por otra, la anamorfosis misma es una transformación vigilada,ambas sometidas a sujeciones ópticas de lo que refleja , dbe transformarlo todo, transformar siguiendo ciertas leyes ,transformar siempre en el mismo sentido. Estas son las tres sujeciones de la crítica. (8)

Tras este preámbulo , corresponde ahora situar la crítica literaria de Octavio Paz . El panorama de su crítica es vasto y complejo . Su concepción original de la crítica - según se observa en sus artículos críticos de Las peras del olmo ,-se basaba casi exclusivamente en un distanciamiento ideal entre "estilo"-y"lenguaje personal " . Tal era su criterio crítico . A lo largo de su trayectoria de ensayista , Octavio Paz ha ido incorporando a su crítica , conceptos teóricos y analíticos procedentes de la lingüística , el estructuralismo , la crítica hermenéutica ,siempre bajo un enfoque semiológico dominante . Todo ello , ha hecho variar su forma original .

Su modalidad crítica participa de muchas de las formas canónicas de la crítica tradicional . Sin embargo, por la misma evolución que ha experimentado ,no conviene referirse a ella en términos generales . Es preferible delimitar un área de determinado estilo de crítica y describirla , en términos de sus rasgos más relevantes .

Uno de los pocos estudios descriptivos de su estilo de crítica es el de Allen W.Phillips . Destaca como nota esencial de la crítica de Octavio Paz , su creatividad . Phillips define la crítica del autor como una crítica creativa , inseparable de la actividad poética, siempre, altamente personal y el producto de una amplia y cuidadosa lectura . Este crítico menciona algunas preferencias de Octavio Paz , Baudelaire, Mallarmé , Lautremont, Rimbaud, Apollinaire ,y los surrealistas, los románticos alemanes e ingleses y otras figuras del idioma inglés, como Donne y Eliot. - Además ,los escritores barrocos españoles . Señala tam -

bién "cierta escritura contemporánea en castellano , desde Da--  
río , Lugones , hasta Cernuda y Guillén ". Subraya,asimismo , -  
este crítico que, entre los autores mexicanos , tres nombres pa-  
recen ser particularmente distinguidos por su preferencia : Alfon-  
so Reyes, Juan José Tablada y Ramón López Velarde . Según él, la-  
crítica de Octavio Paz es , en cierta forma fragmentaria . "Nor -  
malmente elige la forma de breves notas y se aproxima a autores -  
que despiertan su entusiasmo o admiración : la fluctuación entre-  
el comentario directo , en algún poema específico ; el ensayo con-  
centrado , abarcando el trabajo de un solo autor ; o temas más ge-  
nerales , como e l surrealismo o las agudas definiciones de la -  
" moderna " aventura. literaria , como por ejemplo , las páginas-  
recopiladas en Las peras del olmo (1957 ) una selección de los --  
primeros trabajos que no han perdido nada de su frescor y maes --  
tría ... "

En esta descripción . Phillips hace un alcance al estilo de  
crítica de Octavio Paz : " síntesis , segura y brillante, a menu-  
do , expresada en frase breve , casi aforística , que resume o ilu-  
mina claramente el significado de su pensamiento crítico ". Opi-  
na que la crítica de Octavio Paz es la recreación del poema por -  
un crítico poeta excepcionalmente dotado para la crítica litera-  
ria, que sabe identificarse asimismo , en la sensación ( lo cual-  
no excluye en absoluto la lucidez ) con la experiencia de otro " . -  
Phillips declara que esta descripción de la crítica de Octavio Paz  
corresponde a su forma personal de leerla y ser ilustrado por ella.  
( 10 )

Según se puede apreciar , el estudio de Allen W . Phillips  
proporciona una amplia información sobre el contenido y algunas -  
características estilísticas de la crítica de Octavio Paz . Tam-  
bién abunda en juicios admirativos hacia la obra de Paz . Así , -  
refiriéndose al ensayo "El caracol y la sirena " , subraya que -  
hay páginas definitivas y en su opinión , entre las mejores de -  
las escritas por Octavio Paz como crítico. Conviene recordar que la

crítica -profesión - según señala Jean Starobinski - tiene como objetivo poner de manifiesto un orden inteligible en las obras mismas , y así , en la sucesión de las obras " ( 11 )

Posición de Octavio Paz ante la crítica literaria .

Según el Sr. Phillips , Octavio Paz rechaza normalmente la crítica periodística , "llena de fácil entusiasmo y compromiso inútil " . Octavio Paz , según dice el Sr. Phillips - ve un peligro en que la crítica se corrompa por el comercialismo y la política . Tampoco - según él - Octavio Paz es un defensor de la ciencia tradicional de la literatura y las clasificaciones impuestas por la retórica tradicional .("clasificar no es entender " ) aunque puede escribir " la retórica , la estilística , la sociología , la psicología y todas las otras disciplinas literarias -- son indispensables si deseamos estudiar un trabajo , pero ellos no pueden decirnos nada acerca de su naturaleza íntima " . (A.L., p 15 ) .

Entre los textos de Octavio Paz que hacen referencia explícita a la crítica como actividad valorativa de la obra de arte y la literatura se pueden citar , especialmente, el ensayo , dedicado al pintor Tamayo (P.C , pp 215- 226 ) y el titulado "Sobre la crítica " , que estudiaremos posteriormente. En el primero , - Octavio Paz confiesa que juzgar , añade placer al placer , que éste , debe ser el punto inicial de toda crítica. En este ensayo , Octavio Paz defiende la idea de que las actividades espirituales de diverso origen ( intelectual, sensorial , imaginativo ) son complementarias en el ajuste de una verdadera visión crítica . Los sentidos no pueden ser eliminados, deben ser guardados para hacerlos más lúcidos. En este ensayo Octavio Paz opina que " el juicio enseña a desconfiar de los sentidos y emociones; pero los sentidos son irremplazables ."El juicio no puede sustituirlos porque su oficio no es sentir". Octavio Paz considera que el juicio :

"deshace y rehace el objeto que contempla y descubre que

aquello que me parecía un organismo vivo sólo es un ingenioso artefacto . Poco a poco me enseña a distinguir entre las obras vivas y los mecanismos . Así me revela los secretos de las astutas fabricaciones y traza la frontera -- entre arte e industria artística . En fin , al gustar las obras , las juzgo, al juzgarlas , gozo . Vivo una experiencia total en la que participa todo mi ser " .( P. C., 217 )

Finalmente , en este mismo ensayo , Octavio Paz describe - como toma posición del escrutinio de las obras y cómo concibe la crítica , siempre como una experiencia activa y creativa . En el acto crítico - sostiene- el trabajo se convierte en parte de él .- Juzgando , "también se juzga a sí mismo " . La crítica - dice Octavio Paz , no es tanto la traducción en palabras como la descripción de una experiencia .La historia de unos hechos , " una gesta que convirtieron un acto en palabras, en " obra " . "Acto , obra-gesta . Tal es , o debería ser el fin de la crítica . " ( P.C., p 217 ) .

Con estas citas , en este trabajo se intenta situar la crítica literaria de Octavio Paz en un marco de referencias que la expliciten y la hagan accesible a la descripción . En este sentido, son de gran importancia sus propias concepciones estéticas y sus ideas sobre la crítica y la literatura . Al configurar su crítica literaria sobre conceptos de su reflexión estética , Octavio Paz establece una interrelación entre sus ensayos , que es necesario - considerar en el momento del análisis .

Este trabajo consistirá en una descripción de su modalidad crítica . Interpretando su crítica como un "perspectivismo " se analizará en dos partes . En primer término se expondrán aspectos relacionados con las categorizaciones propias de su concepto de " la tradición de la poesía moderna " , redefinida como "la tradición de la ruptura . En segundo lugar , y tema de otro capítulo se verán los ensayos de Cuadrivio , según , este principio de referencias .

Límites de esta indagación .

Para fijar los límites de esta indagación, consideraré -- tres aspectos distintos, que explícita o implícitamente, permitirán ordenar el mensaje crítico de Octavio Paz y proceder a un a nálisis coherente. Estos aspectos se resumen en :

- 1.- Explicitar el fundamento estructural del discurso crítico .
- 2.- Exponer sintéticamente los conceptos y los procedimientos -- operatorios que Octavio Paz considera indispensables en la práctica de la crítica . (12 )
- 3.- Considerar los supuestos estéticos de Octavio Paz que subyacen en sus ensayos .

El primer aspecto tiene relación con los rasgos definitorios del ensayo, propuestos anteriormente en este mismo trabajo . A mi juicio, lo que concierne a la crítica se puede centrar en la especificidad del discurso ensayístico . En el ensayo, la estructura comunicativa se basa en los mismos factores de los sistemas semióticos de ficción , pero a diferencia de ellos el emisor coincide con el autor . En este tipo de discurso , la situación alocutiva de tiempo y espacio del hablante - autor- son reales . Estos aspectos , referidos a la crítica , definen el estatuto básico de este discurso . El autor , como sujeto de la enunciación, organiza libremente el conjunto de los enunciados de su discurso . Ello explica "el carácter subjetivo" , "valorativo " a que es propensa la crítica literaria . Todas las particularidades anotadas por los estudiosos sobre la crítica literaria derivan de este rasgo estructural y de su encuentro con la categoría de código que introduce el ensayo . Los comentarios y el alcance valorativo que les asigna el autor depende, exclusivamente de la posición del sujeto de enunciación , es decir , del punto de -- vista , de la "perspectiva" del autor sobre un tema determinado.

Esta perspectiva implica un conjunto de presupuestos de orden -- cultural e ideológico desde los que se organiza el tema de la -- exposición crítica. Así lo confirma la siguiente cita :

" Toda crítica , ya sea empírica o no , contiene una poética ; es decir, un modo de análisis basado en supuestos acerca del objeto apropiado para la atención de la crítica y de los procedimientos o modos de hablar, que pueden ejercer influencia sobre ella. Nosotros como críticos, no leemos cada obra literaria enteramente como si fuera algo nuevo ; vamos a ella con ciertos supuestos y expectativas derivados de nuestra experiencia previa en la literatura.

Estos pueden formularse como principios de modo axiomático o pueden ser supuestos menos positivos , ya sea porque creamos que la crítica debe ser un modo de ejercitar la simpatía en la lectura, o porque hayamos formulado nuestros principios de tal modo que las expectativas establecidas de antemano sean poco realizables". ( 13 )

En ello se ha visto el carácter subjetivo e individual del ensayo y, correlativamente , su falta de objetividad y rigor científico . En este sentido Theodor W. Adorno considera que en el ensayo :

" Sus conceptos no se constituyen a partir de algo primero ni se redondean de algo último. Sus interpretaciones no están filosóficamente fundadas , sino que son por principio hiperinterpretaciones " . ( 14 )

Otra nota , derivada también de la organización discursiva de la crítica es la forma de exposición " experimental " del ensayo. -- Adorno , al definir el ensayo como "la forma de la categoría --

crítica de nuestro espíritu . Y agrega :

" Pues el que critica tiene necesariamente que experimentar , tiene que establecer condiciones bajo las cuales - se hace de nuevo visible un objeto en forma diversa que en un autor dado ; y, ante todo, hay que poner a prueba , ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto" . --  
( 15 . )

Todas estas últimas observaciones se pueden aplicar a Octavio Paz, siempre que se mantenga la necesaria relativización de estos conceptos . El factor de mediatización que imponen los supuestos estéticos e ideológicos de Octavio Paz impide la lectura "literal" de sus ensayos . En este sentido es necesario recordar que Octavio Paz ha insistido en la idea de la literatura como "un espacio " que es el "lugar de encuentro de otras obras " :

" Cada una de las unidades que llamamos literatura inglesa, alemana, italiana o polaca , no es una entidad independiente y aislada sino en continua relación con las otras. Corneille leyó con provecho a Juan Ruiz de Alarcón y Shakespeare a Montaigne . La literatura de Occidente es un tejido de relaciones ; los idiomas , los autores , los estilos y las obras viven en perpetua interpenetración .- Las relaciones se despliegan en distintos planos y direcciones . Unas son de afinidad y otras de contradicción :- Chaucer tradujo el Roman de la Rose pero los románticos alemanes se alzaron contra Racine . Las relaciones pueden ser espaciales o temporales : Eliot encontró , al otro lado del canal de la Mancha , la poesía de Laforgue ; Pound, al otro lado del tiempo , en el siglo XII , la poesía provenzal . Todos los grandes movimientos literarios han sido transnacionales y todas las grandes obras de nuestra tradición han sido la consecuencia-a veces-la réplica de otras obras. (In/M , p39)

El segundo aspecto hace referencia a los principios sobre " crítica " de Octavio Paz, formulados principalmente en su artículo "Sobre la crítica" de Corriente alterna .( 16 ) En este artículo Octavio Paz propone sus conceptos de crítica . En síntesis, puede decirse que Octavio Paz entiende por crítica un sistema de conexiones entre las obras . También la crítica es una forma de creación basada, no en la invención de obras, sino en la creación del espacio en que se encuentran esas obras : "una literatura " . En esta segunda concepción, la crítica se identifica con "una perspectiva " , "un orden " a partir de las obras " .- Después de los análisis, se puede apreciar que sus ensayos están concebidos según estos principios . Ello determina que este trabajo se inserte en estos principios . Para mayor conocimiento , las siguientes citas ilustrarán las líneas fundamentales de sus conceptos de "crítica " .

"... carecemos de "un cuerpo de doctrina" o doctrinas, es decir de ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un espacio intelectual : el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. Ese espacio es el lugar de encuentro con las obras , la posibilidad de diálogo entre ellas . La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones : un campo de afinidades y oposiciones .

Crítica y creación viven en perpetua simbiosis. La primera se alimenta de poemas y novelas pero a su vez es el agua , el pan y el aire de la creación . En el pasado, el "cuerpo de la doctrina" estaba constituido por sistemas cerrados : Dante se nutrió de teología y Góngora de mitología. La modernidad es el reino de la crítica : no un sistema sino la negación y confrontación de todos los sistemas ... (C.A. p 40 )

"Ese espacio al que me he referido y que es el resultado de la acción crítica, lugar de unión y confrontación - entre las obras, entre nosotros es un no man's land . La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras -- sino ponerlas en relación : disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una . En este sentido , la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura ( una perspectiva, un orden ) a partir de las obras. ( C. A., p. 41 )

En este artículo Octavio Paz sostiene la conveniencia de - "leer" a los escritores desde una idea de la literatura como la-expuesta. Recuerda que Caillois ha leído a Borges desde la tradi-ción moderna y como parte de esa tradición. Es la misma forma de "lectura" que él practica en Cuadrivio, como se podrá ver en los análisis hechos en este trabajo.

Finalmente ,Octavio Paz se refiere a los procedimientos -- analíticos puestos en juego en la comunicación crítica:

"Su misión no es tanto transmitir informaciones como - filtrarlas, transmutarlas y ordenarlas. La crítica opera por negaciones y asociaciones: define, aísla, y después re-laciona. Diré mas: en nuestra época la crítica funda la - literatura. En tanto que esta última se constituye como - crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta so-bre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un-mundo de palabras, como un universo verbal. La creación - es crítica y la crítica creación". (C. A., p. 44)

---

### La crítica de la modernidad .

En las diferentes ensayos que tratan el tema de la modernidad , Octavio Paz , implícita o explícitamente distingue entre " modernidad " y "estética de la modernidad" . (CA, p 23 );lo que equivale a contraponer " modernidad" a la "crítica de la modernidad" que representa la poesía moderna . Esta diferenciación le permitirá a Octavio Paz trazar las relaciones contradictorias entre " el movimiento poético moderno " y "lo que llamamos "modernidad" ".(HL , p-9 )

Octavio Paz describe la modernidad como una " crítica cultural, que se instala desde un principio, en la perspectiva de la disidencia , de la oposición . Lo que Paz llama a lo largo de su obra ensayística "el mito de la crítica " (Aguilar Mora , La divina pareja , p 102) . En la doble vertiente en que Octavio Paz analiza el concepto , esto es, en referencia a la época histórica, y en relación a la historia literaria de la época, se puede apreciar el propósito de contraponer el arte a la sociedad burguesa para explicar la existencia marginal del artista en la época del surgimiento del capitalismo moderno .

El concepto de modernidad que Octavio Paz propone se da dispersa y fragmentariamente en muchos ensayos . Entre muchos otros pueden citarse los ensayos que constituyen la parte de "Poesía e historia " de El arco y la lira , especialmente en sus ensayos : "Ambigüedad de la novela " , "El verbo desencarnado " y " Los signos en rotación " . En Corriente alterna es fundamental el ensayo : "Invención , subdesarrollo , modernidad" . Todos los ensayos de Cuadrivio ilustran este concepto pero donde está definido más exhaustivamente es en la serie de ensayos de Los Hijos del limo . En este libro , se integran y se hacen más explícitas las conexiones de orden cultural que implica el concepto .

En su exposición del concepto de "modernidad" , como época , en su ensayo "La revuelta del futuro " ( HL , pp 37 -60 ) Octavio

Paz recupera el complejo conceptual que ha servido de base para ca racterizar a una época, cuyo desenvolvimiento cultural, se realiza - en la dinámica del despliegue de la razón crítica. En su argumenta ción, Octavio Paz recurre a dos términos: cambio y crítica. Estos - términos cohesionan el haz de significados implícitos que supone - laa doble referencia histórica en que se construye el concepto:

1.- La crisis y el quiebre de la tradición cristiana, tanto en su - dimensión doctrinal como en el imperio de su poder sobre la sociedad y la cultura.

2.- El cambio de estas estructuras, aparentemente inmutables, por -- negarse la razón, a seguir aceptando la concepción del hombre que - postulaba en la doctrina cristiana. ( 17 ).

Cambio, por otra parte, identificado más estrictamente con " El despliegue de la razón crítica, que sin cesar se interroga, - se examina y se destruye para renacer de nuevo. " (HL, p. 48) En - este caso, cambio se refiere a la sucesivas adaptaciones de la filo sofía al pensamiento científico, en la aceleración de sus cambios

El período elegido por Octavio Paz para la reflexión del -- concepto de " La crítica de la modernidad; " se centra fundamental -- mente en los inicios del romanticismo alemán, " Con la crítica conserv adora en el surgimiento del capitalismo ". ( Aguilar Mora, La Divina Pareja, p. 107 ). De aquí, que, aparte de asociar el cambio ( crítica ) con la vertiginosidad de la ciencia, ( evolución, progreso ) la noción de crítica alude también a los cambios sociales verificados en el decurso histórico: supremacía de la burguesía, -- surgimiento del capitalismo. Todo ello determina una diferencia--- ción de la trama social, por la acción excluyente de los intereses de la burguesía. Es lo que explica la expulsión del arte y la litera tura de la esfera del intercambio social a la que se ha referido Octavio Paz en diversos ensayos.

Ciertamente el propósito de este trabajo no es la reconsti-

tución de los códigos históricos desde los que se proyecta el discurso literario. Si, como hemos dicho, el concepto de " Crítica de la modernidad ", se sustenta en la conjunción de los términos cambio y crítica, en este trabajo interesa establecer en qué forma -- se articulan estos términos para hacer confluír las referencias de carácter histórico y cultural.

Paz distingue dos aspectos:

- 1.- El carácter único de la concepción del tiempo histórico de la sociedad occidental.
- 2.- El quiebre del arquetipo temporal de la sociedad cristiana -- por la acción del " despliegue de la razón crítica ".

El primer aspecto se puede resumir en la siguiente cita:

"Concebimos el tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene, Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral -- al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad -- de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso. "( HL, p. 43 ).

Octavio Paz invoca conceptos científicos y de carácter económico que indudablemente operan en la época como factores de cambio. Esta idea del tiempo es lo que hace de la modernidad un concepto exclusivamente occidental:

" La razón es simple: todas las otras civilizaciones postulan imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea del tiempo

po. La vacuidad budista, el ser sin accidentes ni atributos del hindú, el tiempo cíclico del griego, el chino y el azteca, o el tiempo arquetípico del primitivo, son concepciones que no tienen relación con nuestra idea del tiempo. ( HL, p 44 ).

Octavio Paz señala que el arquetipo cumple una función trasm histórica que preserva a la sociedad del cambio y que esta regla - universal hace de los arquetipos unos modelos temporales inmutables. En el conjunto de arquetipos el único que escapa a esta regla universal es el arquetipo cristiano. Contrariamente a los otros no -- postula ni el tiempo, como un pasado arquetípico que se renueva en el presente en las prácticas rituales:

" Un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Si como fuese un manantial, - este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que - de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo - inmutable; además ese pasado está siempre presente, ya que regresa en el rito y en la fiesta ". ( HL, p. 26 )

ni la idea de la recurrencia del tiempo original, como ocurría en las culturas del Mediterráneo en la época de la Antigüedad. En -- las civilizaciones de Oriente y del Mediterráneo, aunque el modelo sigue siendo " el pasado anterior a todos los tiempos", la recurrencia anima ese pasado como si tuviese las mismas propiedades de las plantas y de los seres vivos, que hacen de él:

" una substancia animada, algo que cambia y sobre todo, al

go que nace y muere. La historia es una degradación del tiempo original - y el comienzo de la inevitable degradación". - (H. L., p. 28)

En verdad, no existe, aparentemente, ningún parecido entre los arquetipos paganos y el de la sociedad cristiana medieval ( 18). Mientras el tiempo del mundo primitivo o el del mundo pagano es discontinuo, es decir propicia intervalos de tiempo sagrado - como el del rito y el de las fiestas periódicas - en el caso del tiempo primitivo o el del "eterno retorno" en el mundo pagano, el tiempo arquetípico cristiano es sucesivo, homogéneo y continuo. Referente a la concepción del tiempo mítico, leemos en Mircea Eliade: " El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos. Este comportamiento con respecto al Tiempo basta para distinguir al hombre religioso del no religioso: El primero se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el " presente histórico "; se esfuerza por incorporarse a un Tiempo sagrado que, en ciertos aspectos, puede equipararse con la " Eternidad ". ( Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano p. 64 ). En este cuadro de arquetipos es interesante remitir a las condiciones que favorecieron la difusión de la doctrina cristiana. Paz en su ensayo " La tradición y la ruptura " alude al sentimiento de "irremediable decadencia " que dominaba al mundo en la época de propagación del cristianismo y la convicción que tenían los hombres de que vivían el fin del ciclo. De esto anota Mircea Eliade lo siguiente: " La perspectiva cambia por completo cuando El sentido de la religiosidad cósmica se oscurece. Es lo que sucede en algunas sociedades más evolucionadas, en el momento en que las élites intelectuales se desligan progresivamente de los marcos de la religión tradicional. La santificación periódica del Tiempo cósmico aparece entonces como inútil e insignificante. Los dioses dejan de ser accesibles a través de los ritmos cósmicos.

La significación religiosa de la repetición de los gestos ejemplares se pierde. Ahora bien: la repetición despojada de su contenido religioso conduce necesariamente a una visión pesimista de la existencia. Cuando deja de ser un vehículo para reintegrar una situación primordial y para reencontrar la presencia misteriosa de los dioses, cuando se desacraliza, el Tiempo cíclico se hace terrófico: se revela como un círculo que gira indefinidamente sobre sí mismo, repitiéndose hasta el infinito. " ( Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, p. 95 ).

Por su parte, Octavio Paz dice:

" La creencia en la cercanía del fin requería una doctrina que respondiese con mayor calor a los temores y a los deseos de los hombres. El tiempo circular de los filósofos paganos entrañaba la vuelta de una edad de oro, pero esa regeneración universal, aparte de ser sólo una tregua en el inexorable movimiento hacia la decadencia, no era estrictamente sinónimo de salvación individual. El cristianismo prometía una salvación personal y así su advenimiento produjo un cambio esencial: el protagonista del drama cósmico ya no fue el mundo, sino el hombre. Mejor dicho: cada uno de los hombres. El centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal, el tiempo cristiano fue finito y personal ". ( HL, p. 31 ).

La responsabilidad de la salvación personal que agobia al cristiano y la promesa de su salvación eterna, hacen que el tiempo histórico se conciba:

" como un proceso finito, sucesivo e irreversible; agotado ese tiempo - o como dice el poeta: cuando se cierran las puertas del futuro -, reinará un presente eterno. En el tiempo finito de la historia, en el ahora, el hombre se jue

ga su vida eterna. Es claro que la idea de la modernidad só lo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible " ( HL, p. 44 ).

La idea del tiempo histórico de los cristianos es irreversibile tiene un comienzo y tendrá un fin. Esta idea, que proviene del judaísmo, según Mircea Eliade alcanza una mayor valoración en la concepción cristiana: " el cristianismo va aún más lejos en la valoración del Tiempo histórico. Por haber encarnado Dios, por haber asumido una existencia humana históricamente condicionada, la Historia se hace susceptible de santificarse. El illud tempus evocado por los Evangelios es un Tiempo histórico claramente limitado -el tiempo en que Poncio Pilato era gobernador de Judea-, pero fue santificado por la presencia de Cristo. ( Mircea Eliade , Lo sagrado y lo profano, p. 98 ).

Bajo esta perspectiva Octavio Paz puede llegar a la tesis -de que la modernidad sólo podía nacer "como una crítica de la eternidad cristiana. El segundo aspecto de nuestro trabajo se analizará a partir de la siguiente cita:

" La modernidad es una separación. Empleo la palabra en su acepción más inmediata: apartarse de algo, desunirse. La --modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamentenuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desu--nión nos lanza al encuentro con nosotros mismos .... Continuo ir hacia allá, siempre allá - no sabemos donde. Y llamamos a esto progreso". ( HL, p. 51 ).

---

El segundo aspecto de este trabajo se refiere a lo que Octavio Paz ha caracterizado como: " el despliegue de la razón crítica" ( HL, p. 48 ). En el planteamiento de Octavio Paz la modernidad se describe como: " separación " y desunión. En este plano interpretativo la modernidad viene a ser " como un desprendimiento de la sociedad cristiana y la "razón crítica" se realiza a expensas de la idea de la divinidad. En el concepto de Paz, la crítica de la modernidad, se recrea constantemente en la tendencia autodestructora que la domina. En su exposición Octavio Paz presenta a la modernidad como la consecuencia de las contradicciones de la doctrina cristiana, a la vez como su " resolución " en un sentido contrario al postulado por el pensamiento escolástico. Este había intentado resolver con " una ontología de sutileza extraordinaria " (HL, p. 46 ). La oposición irreductible entre la concepción de un Dios único y creador del universo, según el judaísmo y la idea griega del ser en cualquiera de sus versiones, de los presocráticos a los epicúreos, estoicos y neoplatónicos. Esta observación lo lleva a declarar :

" La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble". ( HL, p. 46 ).

" La contradicción de la sociedad cristiana fue la oposición entre razón y revelación, el ser que es pensamiento que se piensa y el dios que es persona que crea; la de la edad moderna se manifiesta en todas esas tentativas por edificar sistemas que poseen la solidez de las antiguas religiones y filosofía pero que estén fundados, no en un principio atemporal sino en un principio del cambio ". ( HL, p. 48 ).

De acuerdo con Paz, a partir de la separación, el protago--

nismo de la razón es dramático por la tendencia que esta tiene a separarse de sí mismo y aún cuando aspira a la unidad " no reposa en ella ni se identifica con ella ".

Octavio Paz describe dos momentos en el desarrollo de la filosofía en la época de la modernidad. Los grandes sistemas metafísicos en los que " la razón aparece como un principio suficiente " es lo característico de los albores de la modernidad. En estos sistemas la razón se presenta: " idéntica a sí misma, nada la funda - sino ella misma y, por tanto es el fundamento del mundo " ( HL, p. 47 ). A este primer momento sigue otro cuyo sistemas filosóficos - sustituyen a los anteriores y en los que " la razón es sobre todo crítica ":

" Vuelta sobre sí misma, la razón deja de ser creadora de - sistemas, al examinarse, traza sus límites, se juzga y al - juzgarse, consume su autodestrucción como principio rector. Mejor dicho en esa autodestrucción encuentra un nuevo fundamento. La razón crítica es nuestro principio rector, pero - lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es crítica de sí misma. -- Nos rige en la medida en que se desdobra y se constituye como objeto de análisis, duda, negación " ( HL, p. 47 ).

El proceso descrito por Octavio Paz corresponde al comentario que Aguilar Mora hace de sus planteamientos de la modernidad: " A medida que la ciencia fue apoderándose del espacio filosófico, a medida que el juicio de verdad de nuestra realidad se fue convirtiendo en un privilegio de la ciencia, la filosofía comenzó a desplazarse y a dividirse. Antes, la ciencia se tenía que adaptar a - los juicios de verdad que previamente establecía la filosofía; --- pero nuestro tiempo sucede todo lo contrario, la filosofía va -- detrás de la verdad científica para proponerle sus fundamentos e - pistemológicos, sus alcances éticos, sus consecuencias teóricas . Incluso los fundamentos de la ética, o sea, los fundamentos del -

bien y del mal se encuentran determinados en nuestra época por el avance científico : la ley científica se erige como causa primera del mal y el bien . Con Kant ( cf . la obra de Deleuze , La filosofía crítica de Kant ) se invierte la antigua relación entre el bien y la ley : nuestra modernidad establece la primacía de la ley frente a cualquier idea del Bien ( contraria a la idea platónica según la cual el Bien precede a la ley ) . Cuando Nietzsche en La genealogía de la moral analiza los orígenes históricos de del bien y el mal no sólo descubre la historicidad de la moral sino que desenmascara la supremacía que ha adquirido la ley en nuestra modernidad . Eso le permite posteriormente descubrir el carácter sistemático ( solipsista ) de la filosofía y demostrar con ello que las verdades filosóficas siempre tuvieron poder gracias a la fuerza que les daban las otras verdades filosóficas , incluso las opuestas .

Ahora bien , en esa asimilación de la filosofía al devenir vertiginoso de la ciencia , la cultura poco a poco tratará de ocupar el lugar vacío que deja aquella par a continuar la tarea crítica que le ha parecido siempre indispensable a Occidente para legitimarse a sí mismo en su desarrollo invasor , en su apoderamiento universal ( Cf Horda II , 3 ) . A fines del siglo XVIII , ante el avance de la ciencia y el desplazamiento de la filosofía , surgirá entonces desde el campo de la cultura , esa crítica de la modernidad . Se hará , por supuesto con un nuevo vocabulario, se hará con una nueva gramática , con nuevas imágenes , pero no dejará de traicionar constantemente su posición filosófica , su perspectiva, su distancia , heredada de la función que la filosofía abandonó .

En sus ensayos sobre el pensamiento conservador, Mannheim muestra los inicios de esta crítica en la sociedad alemana donde el avance capitalista se dio en un momento en el que las estructuras precapitalistas tenían todavía una enorme vigencia. La singularidad del proceso alemán Marx la señalaba con esta frase : "Alemania experimentó la Revolución Francesa en el plano filosófico ! Osea , era una crítica puramente intelectual , en la cual destacarán los ideólogos porque debido a la situación económica se

se encontraban sin posición fija en la sociedad : los intelectuales alemanes de esta época son singulares porque los estratos sociales a los que representaban no podían asimilarlos económica - mente ( la nobleza y la pequeña burguesía . Es importante señalar este hecho histórico porque de aquí surgirá cierto romanticismo alemán en el cual Paz basará sus argumentos de tipo cronológico para analizar la crítica de la modernidad . Los hijos del limo tiene como base precisamente esta rebelión intelectual en la Alema - nia del siglo XVIII , sólo que Paz la analiza siempre en un con - texto contemporáneo a nosotros y no histórico , es decir , contemporáneo a los propios críticos románticos alemanes (Aguilar Mo - ra, La divina pareja , pp 96-97 ) .

---

Concepto de "la tradición de la ruptura "

En esta etapa de la investigación por "concepto" de "la tradición de la ruptura se ha querido significar lo siguiente:-

- 1.- que la tradición de la ruptura es susceptible de representación .
- 2.- Esta representación es la del tiempo : tiempo como continuidad y ruptura de esa continuidad . Tiempo como "actualidad " y como "contemporaneidad ". Sobre estas nociones formativas del concepto operan otras como " nuevo ", "viejo" ,"heterogéneo" ,"plural" , etc que son determinaciones - tanto de la concepción general de " la tradición de la ruptura" --- como de la concepción estética de Octavio Paz .
- 3.- que este concepto es susceptible de una explicación en el ámbito de las referencias literarias y culturales en general . Por el carácter esquemático que describe las relaciones temporales puede aplicarse a cualquier circunstancia histórica que describa situaciones interpretables en forma similar a " la modernidad de la poesía" ---
- 4.- La contradicción del concepto "tradición de la ruptura" o "tradición de lo moderno " deriva, precisamente, de la abstracción de las referencias empíricas por el apriorismo , propio de la construcción teórica que es este concepto .

El concepto de " tradición de la ruptura, despojado de toda referencia a la realidad ,no es fácil de sintetizar . En las numerosas definiciones que en el ensayo de Octavio Paz encontramos del concepto ,( 19 ) lo sustancial, es que implica una concepción del tiempo que es exclusiva del hombre moderno . Para aproximarnos al concepto habría que recordar que el hombre contemporáneo concibe el tiempo como " un continuo transcurrir " -

"como un perpetuo ir hacia el futuro " . El tiempo se concibe - bajo una representación espacial que se ha caracterizado como - "tiempo rectilíneo " . La modernidad es hija del tiempo rectilíneo " . En esta concepción del tiempo " el presente no repite el pasado y cada instante es único , diferente , autosuficiente "

La época cristiana medieval hacía culminar esta representación del tiempo no en la idea de futuro y bajo los ideales de - progreso y evolución , como hace el hombre moderno - sino en un concepto de eternidad :

"La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico-como un proceso finito , sucesivo e irreversible ; agotado - ese tiempo - o como dice el poeta : cuando se cierran las -- puertas del futuro - , reinará un presente eterno . En el - tiempo finito de la historia , en el ahora, el hombre se juega la vida eterna . Es claro que la idea de modernidad sólo podía nacer como una crítica de la eternidad cristiana . (H. L. p 44 )

Una de las definiciones "personales " de Octavio Paz sobre la tradición postula la tradición como "la continuidad del pasado en el presente " (H.L. , p 15 ) . La definición implica el tiempo pero no es " tiempo histórico " pues éste en Octavio Paz se identifica con el cambio . La ruptura es una forma privilegiada del cambio . Según el planteamiento que Octavio Paz hace en su ensayo " La tradición de la ruptura " lo moderno , al sustentarse en la ruptura se niega doblemente. De ahí la calificación de "paradójico" para el concepto de " tradición de la ruptura" o de " tradición de lo moderno " . Desde una perspectiva puramente conceptual , la tradición se anula por efecto de la interrupción de la continuidad del pasado en el presente . Pero esa interrupción es " otra " tradición que, en la exaltación de la pura actualidad" , desaparece bajo la vertiginosidad de los cambios.

### La analogía

La presencia de la analogía en la poesía moderna occidental es uno de los temas constantes del ensayo de Octavio Paz. -- Para algunos críticos, la analogía en la poesía moderna - en --- términos generales - sería la asimilación al pensamiento poético de las teorías místicas que, como doctrinas apócrifas iluministas, se impusieron en Europa en el siglo XVIII y fueron, especialmente, difundidas por Swedenborg. Así lo establece Ana Balakian:

"Desde el comienzo del movimiento romántico la poesía se ha apropiado del terreno de lo místico como una especie de sucedáneo de la religión. Los románticos buscaban analogía o imitaciones del infinito" (20 )

Sin desconocer esta proyección mística y abundando en referencias a "la otra tradición", "la tradición oculta de la poesía moderna", en la obra de Octavio Paz, el término analogía implica además la actitud fundamental del poeta moderno: la crítica. De esto se deduce que el término analogía y lo que el vocablo designa, - una forma de conocimiento místico - según la tradición ocultista, cumple en el ensayo de Octavio Paz una doble - función:

- 1.- Designativa, cuyo propósito fundamental es transmitir la información. Es la que hace referencia a la tradición ocultista.
- 2.- Metalingüística. Es la que reviste, un sentido interpretable ya en un nivel metateórico, cuya formulación expositiva es el -- concepto de la crítica de la poesía moderna.

Para analizar este tema de la analogía, creo necesario -- ver por separado cada una de estas dos funciones del término.

La analogía como designación de un aspecto de la teoría -

de las correspondencias, explicita un acto de entendimiento propio de la visión ocultista del mundo. Esta visión puede reducirse al doble sentimiento de la diversidad y de la unidad del mundo. La analogía es el descubrimiento de esa unidad en la heterogeneidad de las cosas del mundo y parte de la creencia de que -- todo elemento del universo está ligado a otro. En la literatura ocultista, esta concepción se ha recogido en diversas versiones. -- Dos o tres de ellas ilustrarán la visión ocultista que exponemos aquí. Uno de los ocultistas del siglo XVII, Roch le Baillet escribió: " nuestro Dios se ha hecho y representado por dos imágenes, a saber; el mundo y el hombre, para gozarse en las admirables y ciertas operaciones que se realizan en el primero (que es su imagen) y gozar del último, imagen del primero. Otro ocultista, Nicolás Valois creía que "la sustancia primordial ha sido -- diferenciada en una multitud de elementos y que cada uno de ellos fue atribuido a cada reino separadamente sin que ninguno pueda -- pasar del uno al otro. Pero del uno al otro la analogía opera el milagro de una sola cosa. " Idea similar encontramos en Swedenborg que dice : "lo visible no es sino un reflejo de lo invisible. El reino de los cielos es el reino de los motivos. La acción se reproduce en el cielo, y de allí en el mundo, y, por -- grados, en los infinitamente pequeños de la tierra; estando los efectos terrestres ligados a sus causas celestes hacen que todo sea correspondiente y que tenga un significado. El hombre es el medio de unión entre lo natural y lo espiritual" ( 21). En suma, "la noción ocultista de un universo único, no implica, por lo -- tanto, un desconocimiento de la diversidad de los elementos que lo constituyen. El análisis de los componentes del mundo es una preocupación constante de la filosofía hermética. Si el ocultismo apela a la teoría de las correspondencias, es para conciliar la multiplicidad de los factores y la unidad fundamental del --- universo", pues, como se ha dicho, la idea central del pensamiento ocultista estriba en la intuición de la unidad en la diversidad del mundo. Pero esta idea sólo se hace accesible si se postula una armonía universal y complementariamente se propone --

la analogía como el medio para conocer la armonía universal. Las siguientes citas de Octavio Paz hacen referencia a estas teorías ocultistas:

"La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana" (H. L., p,100)

"La historia de la poesía moderna desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente - de ideas y creencias inspiradas por la analogía.

. La influencia de los gnósticos, los cabalistas, los alquimistas y otras tendencias marginales de los siglos XVII y XVIII fue muy profunda no sólo entre los románticos alemanes sino en Goethe mismo y su círculo. Lo mismo debe decirse de los románticos ingleses y, claro, de los franceses. A su vez, la tradición ocultista de los siglos XVII y XVIII se entronca con varios movimientos de crítica social y revolucionaria, simultáneamente libertaria y libertina." (H. L., p, 101)

Con la misma intención "informativa", Octavio Paz, describe los remotos orígenes de la analogía y su persistencia en el curso de la historia:

"La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo."

(H. L., p, 100).

Si, como se ha visto, la analogía designa un aspecto de la teoría de las correspondencias, desde la perspectiva de los supuestos estéticos de Octavio Paz, el término traduce un rasgo cualitativo de la poesía moderna: el carácter crítico de su lenguaje poético. El término analogía adquiere así un sentido que emerge del valor metacrítico que se le asigna. Este aspecto se aprecia claramente en la síntesis con que Octavio Paz caracteriza al romanticismo como un movimiento literario:

"El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje, y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres - o si el lenguaje es en su esencia - una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos - cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía. Blake dijo: "Todos los hombres son iguales en el genio poético". De ahí que la poesía romántica pretenda ser también acción: un poema no sólo es un objeto verbal - sino que es una profesión de fe y un acto. Inclusive la doctrina del "arte por el arte", que parece negar esa actitud, la confirma y la prolonga: más que una estética fue una ética, y aun, muchas veces, una religión y una política. La poesía moderna oficia en el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica. Pero esta ceremonia en las tinieblas también es una búsqueda del manantial perdido, el agua del origen." ( H. L., p, 89-90 ).

Este fragmento es importante, porque explicita qué entiende Octavio Paz por crítica de la poesía moderna o, desde el punto de vista del lector, por qué la analogía del lenguaje poético puede ser interpretada como crítica de la modernidad. En el fragmento aparecen por lo menos dos ideas fundamentales en co-nexión con la analogía:

1.- La poesía como "un principio original".

La experiencia poética se confunde con la religión, pero no como la interpreta la tradición cristiana sino como "acuerdo último del ser del hombre y del ser del universo".

2.- El mito de la Palabra.

La poesía, bajo la concepción de una "operación poética que consiste en ver el mundo como un tejido de símbolos" representa la búsqueda del lenguaje original de la humanidad perdido y con él, "la omnipotencia que encerraba". (22)

Estas ideas aparecen reiteradamente en los ensayos de Octavio Paz. Las encontramos ya en algunas de sus primeras obras. Pero es en la exposición de la tradición de la poesía moderna, donde, en su conjunto constituye este metatexto de su crítica. Ello, porque supone un propósito sistematizador válido, tanto para la información como para "la perspectiva" con que se enfoca esa información. Al rehuir el orden cronológico, o las relaciones de causa y efecto con que un historiador de la literatura pudiera acometer esta información, Octavio Paz, intenta cohesionarla bajo otros principios ordenadores. Uno de ellos es éste, que consiste en desdoblarse la información, con el fin de proyectarla simultáneamente con el código que la rige. Así, en todos los ensayos que exponen la tradición de la poesía moderna, la crítica de la poesía es el código que nos permite interpretar la analogía como sinónimo de negación de la sociedad y de los valores que sustentan esa sociedad.

La exposición de esta hipótesis de un metatexto, no con-

tradice en absoluto las características generales del ensayo de Octavio Paz. Creo, que una de las dificultades de su ensayo radica en la complejidad de su texto por el desdoblamiento de su lenguaje o el modelo implícito que organiza el orden de la exposición discursiva. ( 23 )

Las ideas que hemos subrayado en la síntesis hecha por Octavio Paz, sobre el movimiento romántico son por lo demás válidas para la poesía de la generación posterior al romanticismo-francés: - Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y para los surrealistas, por supuesto ya que Breton, Eluard, Aragon postularon la búsqueda del principio original del hombre.

Esta unidad que confiere a la poesía moderna la presencia de la analogía es subrayada por Octavio Paz:

"Si queremos comprender la unidad de la poesía europea sin atentar contra su pluralidad debemos concebirla, como un sistema analógico: cada obra es una realidad única y simultáneamente una traducción de las otras; una traducción de la metáfora."(H. L., p.99).

#### La poesía como principio original.

Este primer aspecto de la poesía de la tradición moderna, Octavio Paz lo ha explicitado preferentemente a través de las concepciones de los poetas románticos - alemanes e ingleses -.

Uno de los ensayos que da una visión más acabada de las relaciones contradictorias entre poesía y modernidad es " El verbo desencarnado " de El arco y la lira. En este ensayo la crítica de la poesía romántica se presenta bajo la oposición de imaginación- racionalismo, e imaginación- revelación. Es decir, la oposición entre espíritu crítico de la modernidad y poesía y tradición cristiana. La oposición con el espíritu moderno, - según dice Paz. - "empieza como un acuerdo", pues, "con la misma decisión del pensamiento filosófico la poesía intenta fundar la pala-

bra poética en el hombre mismo":

"El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un -- poder extraño. A diferencia de las Sagradas Escrituras, -- la escritura poética es la revelación de sí mismo que el -- hombre se hace a sí mismo". (A. L., p, 233)

En esta concepción de la poesía Octavio Paz ve la primera manifestación de actitud crítica de los poetas románticos:

"De estas circunstancias procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movidó por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le -- rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta -- se desdoble en crítico. Coleridge es uno de los primeros -- en inclinarse sobre la creación poética para preguntarle -- qué significa o dice realmente el poema." (A. L., p, 234)

El análisis de la crítica de la poesía que hace Octavio -- Paz consiste en establecer la primacía de la imaginación poética por la confrontación en el pensamiento moderno y la concepción -- de la religión de la tradición cristiana.

En primer término y para fundamentar su exposición Octavio Paz cita algunas definiciones de Coleridge sobre la imaginación. Para Coleridge "la imaginación es el don más alto del hombre y -- es su forma primordial"; es "la facultad originaria de toda per-- cepción humana". También Octavio Paz se refiere a unos comenta-- rios de Heidegger sobre lo que Kant definió como "la imaginación trascendental". Para Heidegger "es la raíz del entendimiento y -- la que hace posible el juicio"... Octavio Paz explica que la i-- maginación despliega o proyecta los objetos y que sin ella no --

habría ni percepción ni juicio". (A. L., p, 234).

Paz recuerda también que:

"Coleridge, además en una segunda acepción de la palabra, concibe la imaginación no sólo como un órgano del -- conocimiento sino como la facultad de expresarlo en sím-- bolos y mitos. En este segundo sentido, el saber que nos- entrega la imaginación no es realmente un conocimiento:- es el saber supremo..." (A. L., p, 234).

De este acercamiento, en que se demuestra que imaginación y razón, en su origen son una y la misma cosa, Octavio Paz deduce que "poesía y filosofía culminan en el mito" (A. L., p, 234) y- que ambas, se confunden con la religión; pero no en el sentido - que le asigna la tradición cristiana, como revelación, sino:

"Un estado de ánimo, una suerte de acuerdo último del- ser del hombre con el ser del universo". (A. L., p, 235).

La cita de Coleridge:

"The divine truths of religion should have been re---- vealed to us in the form of poetry; and that all times -- poets, not the slaves of any particular sectarian opinion, should have joined to support all those delicate senti--- ments of the heart..."

lo lleve a comentar:

"Coleridge despoja a la religión de su cualidad constitutiva: el ser revelación de un poder divino y la reduce a la intuición de una verdad absoluta, que el hombre expresa de formas míticas y poéticas." ( A. L., p. 235)

Según la interpretación que Octavio Paz hace de la frase: " la religión es la poesía de la humanidad ", se deduce que: " la forma que tiene la poesía de encarnar en los hombres y hacerse -- rito e historia es la religión ". Octavio Paz establece que:

"En esta idea, común a todos los grandes poetas de la edad moderna, se encuentra la raíz de la oposición entre poesía y modernidad. La poesía se proclama como un principio rival del espíritu crítico y como el único que puede sustituir los antiguos principios sagrados. La poesía se concibe como el principio original sobre el que , como manifestaciones secundarias e históricas , cuando no son superposiciones tiránicas y máscaras encubridoras, descansan las verdades de la religión. De ahí que el poeta no pueda sino ver con buenos ojos la crítica que hace el espíritu racional de la religión. Pero apenas ese mismo espíritu crítico se proclama sucesor de la religión, lo -- condena." ( A. L., p. 235 )

En síntesis, la crítica de la poesía romántica consiste -- en la derogación de los valores impuestos por la sociedad y sus -- instituciones, a la vez, que la proposición de nuevos fundamentos para la vida del hombre.

Llama la atención que en esta parte del ensayo, Octavio Paz no utilice para designar a la imaginación, el concepto más genera

lizado en su estética de analogía. Con mayor razón, cuando la imaginación en la segunda acepción que da Coleridge puede ser interpretada como analogía. (Me refiero a "saber supremo"). Así lo establece en uno de sus últimos libros, El signo y el garabato:

"La analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación. Es conocimiento y al mismo tiempo transmutación de la realidad." (S. G., p, 39).

Pienso que es lógico por otra parte, si se considera que la crítica de la poesía consiste en la oposición al racionalismo imperante en la época. El término, imaginación, describe una oposición conceptual a racionalismo, de aprehensión más inmediata que la que ofrece el término analogía.

El segundo aspecto, el mito de la Palabra, el mito del lenguaje original, fue planteado por Octavio Paz, en El arco y la lira, y es fundamental en su estética.

Lo esencial del pensamiento de Octavio Paz sobre el lenguaje es una discusión de la naturaleza mítica del lenguaje, y la pérdida de esa condición al hacerse el hombre consciente del mundo y de sí mismo. Estas ideas comportan dos aspectos:

- 1.- uno, que vincula la conceptualización lingüística a la mítica. En ello Octavio Paz parece seguir las exposiciones teóricas de Herder y los románticos alemanes, para quienes "desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación"
- 2.- otro, que opone estas dos formas a la conceptualización discursiva o teórica, característica de la condición reflexiva del hombre y cuyo surgimiento en su vida significó - según Herder - que el hombre inventara el lenguaje.

El primer aspecto es esencial para el desarrollo de la

tesis de Paz: el carácter simbólico es común al lenguaje y al mito.

"Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización." (A. L., p. 34.)

Este aspecto, ha sido estudiado en profundidad por Cassirer, que pone de relieve la raíz común de la conceptualización lingüística y mítica:

"Lo que nos induce a ubicar estos dos tipos de conceptos, el lingüístico y mítico, en una sola categoría y a oponerlos a ambos a la forma del pensamiento lógico, es que ambos parecen revelar una misma clase de aprehensión intelectual, que se contrapone a nuestros procesos del pensar teórico. Como ya hemos visto, el pensamiento teórico tiende especialmente a liberar a los contenidos de la experiencia sensible e intuitiva del aislamiento en que originariamente suelen darse; los saca de sus estrechos límites, los asocia con otros contenidos, los compara entre sí y los concatena en un orden definido y en un contexto globalizador. Procede "discursivamente" en cuanto toma al contenido inmediato sólo como un punto de partida, desde el cual puede reconocer toda la gama de las impresiones en sus múltiples direcciones hasta lograr combinarlas, por fin, en una concepción unificada, en un sistema cerrado ....

El pensamiento mítico contemplado en las formas más primigenias que podamos alcanzar, es ajeno al carácter de unidad intelectual, y hasta contrario a su espíritu, pues-

en esta especial manera de ser, el pensamiento no dispone libremente de los datos de la intuición para poder relacionarlos y compararlos entre sí mediante la reflexión consciente, sino que es subyugado y cautivado por las intuiciones que repentinamente lo encandilan. Llega a descansar sobre la experiencia inmediata; sólo siente y conoce esta presencia sensible, que es tan poderosa, como para hacer desaparecer todo lo demás." ( 24 )

De un modo semejante para Cassirer, "la función primaria de los conceptos lingüísticos no consiste en la comparación de las diversas experiencias sensibles ni en la selección de ciertos atributos comunes, sino en la concentración del contenido perceptivo, destilándolo, por así decir, en un solo punto. Pero el modo de esta concentración siempre depende de la dirección del interés subjetivo, y es determinado no tanto por el contenido de la experiencia, como por la perspectiva teleológica desde la cual se enfoca. Sólo lo que resulta importante para nuestro desear y querer, esperar y cuidar, obrar y actuar .... esto y sólo esto recibe el sello de la "significación" verbal." ( 25 )

Estos dos textos citados de Cassirer nos llevan a comprender en qué sentido Paz habla de la tendencia de "formar símbolos" y posteriormente afirmar que "la palabra es un símbolo que emite símbolos" y que:

"El hombre es hombre, gracias a la metáfora original -- que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural." (A. - L., p, 34)

Al caracterizar Octavio Paz el lenguaje por su funcionamiento simbólico, subraya el carácter teleológico de los concep--

tos verbales ya que: "sólo la expresión simbólica crea la posibilidad de la mirada retrospectiva y prospectiva, porque sólo -- mediante los símbolos es como las distinciones no simplemente se ocasionan, sino también se fijan en el interior de la conciencia. Lo que una vez fue creado, lo que fue destacado de entre el conjunto de las representaciones, ya no desaparecerá si la palabra-hablada le impone su sello y le confiere su forma definitiva".

( 26 ). De este último aspecto derivan las concepciones mágicas sobre el lenguaje, pues ya, las estructuras verbales "aparecen -- también como entidades míticas, provistas de determinados poderes míticos. De ahí, el mito de la Palabra, que se convierte en una potencia primigenia, de donde procede todo ser y todo acontecer." ( 27 )

En la tradición ocultista, el mito de la Palabra, o del lenguaje original remite también a la analogía o "ciencia de las correspondencias". Para explicar en qué consiste la concepción -- ocultista de la Palabra, es preciso diferenciar este concepto de "Palabra" del término en el sentido aristotélico. Esto es, aquella que ha recibido un significado convencional, esencialmente -- relativo. En la teoría aristotélica la palabra, no es, en hipótesis, más que un símbolo en el sentido restringido del término, un symbolon, que según el tiempo y el lugar, estará ligada a --- distintas ideas.

La palabra, en la tradición ocultista, tiene relación, -- con las "ideas" platónicas y otras doctrinas más antiguas. En -- Platón, la palabra posee valor en sí, a cada palabra corresponde su idea, a cada idea su palabra. El lazo que une la palabra con la cosa, no es ya convencional. La palabra es, ciertamente, la -- emanación misteriosa, pero bien real de la idea. En la visión -- ocultista se evoca y justifica en los temas de la palabra perdida o de la pronunciación del verbo de Dios. En esta teoría, la -- palabra no es ya símbolo sino semeion, signo de idea. La palabra no se considera únicamente como un elemento del universo único, -- sino como un objeto y por lo tanto puede ser sometida a las mismas relaciones analógicas. ( 28 )

Finalmente, dos citas más sobre las correspondencias y la

Palabra: Las citas son síntesis de Swedemborg que tanta influencia tuvo entre los poetas modernos:

"Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en un sentido espiritual y alcanza el conocimiento de verdades ocultas, de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la palabra hay un sentido literal y otro espiritual." ( 29 )

"Todas las cosas que existen en el mundo, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias.

La razón de que sean correspondencias estriba en que el mundo natural, con todo lo que contiene existe y subsiste gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a la Divinidad.

La Palabra fue escrita por puras correspondencias como medio de unión entre el cielo y el hombre:" ( 30 )

### Conclusión

En conclusión, en la poesía moderna y muy especialmente en la poesía romántica, analogía es sinónimo de crítica. Octavio Paz, así lo reconoce en sus comentarios sobre los efectos de las drogas en la experiencia poética:

"La experiencia mística culmina en la visión del ser o en la vacuidad, pero siempre, plenitud o vacío, se inicia como una crítica de este mundo y una negación de sus valores. La otra realidad exige la abolición de esta realidad. La visión se sustenta no sólo en una crítica intelectual sino en una práctica en la que participa el ser entero. -- Toda mística implica una ascética." (C. A., p, 93).

Analogía poética y droga:

En íntima conexión con el tema de la analogía - como una - de sus ramificaciones - Octavio Paz ha estudiado en profundidad - la experiencia poética bajo los efectos de la droga. ( 31 )

La idea más general aparece en "Conocimiento, droga e inspiración" de Corriente Alternativa ( 32 ). En este ensayo, bajo el pretexto de la comparación entre poesía moderna y ciencia ("Ambas -- son experimentos", lo que las distingue es "el sujeto de la experiencia") se presenta al poeta moderno como "el sujeto de la experiencia de sí mismo"; "él es el observador y el fenómeno observado". - Así, todo su ser - su cuerpo y su psiquis se convierten en "el campo en dónde opera toda suerte de transformaciones":

"La poesía moderna es un conocimiento experimental del sujeto mismo que conoce. Ver con los oídos, sentir con el pensamiento, combinar y usar hasta el límite nuestros poderes, para conocer un poco más de nosotros mismos y descubrir realidades incógnitas, ¿no es ése el fin que asignan a la poesía espíritus tan diversos como Coleridge, Baudelaire y Apollinaire?" (C. A., p, 81).

La comparación establece que la poesía, como la ciencia, - explora el universo por cuenta propia:

"Y en esto también se parecen algunos poetas y hombres de ciencia: unos y otros no han vacilado en someterse a -- ciertas experiencias peligrosas, con riesgo de su vida o - de su integridad espiritual, para penetrar en zonas vedadas. La poesía es un saber; y un saber experimental." (C. A. p, 81).

Octavio Paz relaciona la inspiración con el efecto de las drogas:

"Una de las pretensiones más irritantes de la poesía moderna es la de presentarse como una visión, esto es como un conocimiento de realidades ocultas, invisibles. Se dirá que lo mismo han dicho los poetas de todos los tiempos y lugares. Pero Homero, Virgilio o Dante aseguran que se trata de una revelación que viene del exterior: un dios o un demonio habla por su boca. Hasta Góngora finge creer en este poder sobrenatural: "Cuántos me dictó versos dulce Musa ..." El poeta moderno declara que habla en nombre propio, sus visiones las saca de sí mismo. No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas -- coincide con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética". (C. A., p, 81).

En este ensayo Octavio Paz se refiere a las experiencias con droga de Coleridge, De Quincey y Baudelaire: - Lo que distingue a Baudelaire de Coleridge y De Quincey es que extrajo de su conocimiento de esta experiencia en "estética" y en "filosofía". - La experiencia se produjo en dos fases: una, de ruptura con el exterior, en que la droga:

"provoca la visión de la correspondencia universal, suscita la analogía, pone en movimiento a los objetos, hace -- del mundo un vasto poema hecho de ritmos y de rimas." (C. A., p, 82).

y otra en que la droga nos introduce en el interior de otra realidad: el mundo no ha cambiado pero ahora lo vemos regido por --

por una armonía secreta". (C. A., p, 82).

Tal es la interpretación de Paz sobre las observaciones de Baudelaire, que califica de "visión de poeta". Octavio Paz considera que:

"la droga trastorna la ilusoria realidad cotidiana y nos obliga a contemplarnos por dentro, "abre las puertas de nuestro mundo y nos enfrentamos a nuestros fantasmas." (C. A., p, 82).

Octavio Paz se refiere a la idea de Baudelaire de que la "tentación de las drogas, es una manifestación de nuestro amor -- por el infinito. - Este, - lo interpreta Paz, - como el centro -- del universo, lugar de reconciliación de todas las contradicciones".

"El hombre regresa, por decirlo así, a su inocencia original." (C. A., p, 83).

Esta es la aspiración de todo poeta moderno y que en el heterónimo de Pessoa, Alberto Caeiro alcanza su forma arquetípica, - es también la tentativa de Henri Michaux. (C. A., p, 85)

"Todas sus tentativas se dirigen a tocar esa zona, por definición inexpresable e incommunicable, en donde los significados desaparecen, devorados por las evidencias. Centro nulo y henchido, vacío y repleto de sí al mismo tiempo. El signo y lo señalado - la distancia entre el objeto y la conciencia que lo contempla - se evaporan ante la presen--

cia abrumadora, que sólo es. La obra de Michaux - poemas, viajes reales e imaginarios, pintura - es una carga y sinuosa expedición hacia algunos de nuestros infinitos - -- los más secretos, los más terribles, y asimismo, los más - irrisorios - en busca siempre del otro infinito." (C. A., p, 85).

El conjunto de tres obras de Henri Michaux sintetiza perfectamente la experiencia de disgregación del yo.

El ensayo "Henri Michaux" se estructura sobre tres momentos fundamentales de la creación artística de Michaux bajo la influencia de la droga.

Miserable miracle (1956) condensa el primer encuentro -- con la mezcalina, es la iniciación de un viaje cuyo descubrimiento es "un mecanismo de infinito". La idea central de su argumento es la que concibe la droga como un medio de un conocimiento - más profundo de sí mismo. De ahí que el encuentro con la mezcalina sea un encuentro con nosotros mismos, con "el conocido-desconocido" (C. A., p, 86).

"Gran regalo, don de dioses, la mezcalina es una ventana donde la mirada se desliza infinitamente sin encontrarse sino su mirada. No hay yo: hay espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. Luchas, terrores, exaltaciones, pánicos delicias: ¿es Michaux o la mezcalina? Todo ya estaba en Michaux, todo ya existía en sus libros anteriores. La mezcalina fue una confirmación. Mezcalina: testimonio. El poeta vio su espacio interior en el espacio de afuera. Tránsito del interior al exterior - un exterior que es la interioridad misma, el núcleo de la realidad. Expectáculo atroz e inefable. Michaux puede decir: salida de mi vida-

para vislumbrar la vida." (C. A., p, 87).

L'infinito turbulento (1957) representa el tránsito a otra-realidad más allá de lo humano. Expresa la revelación del caos - como origen del ser. "La visión del caos es una suerte de baño - ritual, una regeneración por la inmersión en la fuente original, verdadero regreso a la vida anterior". (C. A., p, 89).

"La exploración de la mezcalina, como el incendio o el temblor de la tierra, fue devastadora; sólo quedó en pie lo esencial, aquello que, por ser infinitamente débil, es infinitamente fuerte. ¿Cómo se llama esta facultad, de un poder o más bien, de la ausencia de poder, del total desamparo del hombre? Me inclino por lo segundo. Ese desamparo es nuestra fuerza. En el momento último, cuando ya nada queda en nosotros - pérdida del yo, pérdida de la identidad - se opera la fusión con algo ajeno y que, sin embargo, es nuestro, lo único en verdad nuestro. El hueco, el agujero que somos se llena hasta rebasar, hasta volverse puente. En la extrema sequía brota el agua. Quizá hay un punto de unión entre el ser del hombre y el ser del universo. Por lo demás, nada positivo: agujero, abismo, infinito turbulento." (C. A., p, 88)

En el último libro, tercer momento de exploración o encuentro, Paix dans les brisements (1959), el poeta reconcilia la realidad humana con lo divino.

"La visión divina - inseparable de la demoníaca, ya que ambas son revelaciones de la unidad - se inició con la aparición de los dioses. Miles, cientos de miles, uno tras

otro; en largas hileras, infinito de rostros augustos, ho-  
rizonte de presencias benéficas. Estupor y reconocimiento.  
Pero antes: oleadas de blanco. En todas partes la blancu-  
ra, sonora, resplandeciente. Y luz, mares de luz. Después,  
las imágenes desaparecieron sin que cesase de manar la --  
cascada tranquila y gozosa del ser. Admiración: " Yo me -  
adhiero a la divina perfección de la continuación del Ser  
a lo largo del tiempo, continuación que es de tal modo --  
hermosa - hermosa hasta perder el conocimiento - que los  
dioses, como dice el Maharabata, los dioses mismos se en-  
celan y vienen a admirarle". Confianza, fe (¿en qué? fe-  
sin más), sensación de transcurrir con la perfección que-  
transcurre (y no transcurre), incansable, igual a sí mis-  
ma. Un instante nace, asciende, se abre, desaparece en el  
momento en que otro instante nace y asciende. Dicha tras-  
dicha. Sentimiento indecible de abandono y seguridad".  
(C. A., p, 89).

---

La ironía.

Octavio Paz concibe la ironía junto al humor como "la gran invención del espíritu moderno".

La ironía es el rasgo fundamental de la novela (33), el género literario por excelencia y corresponde a un modo de concebir la realidad inverso al de la analogía. Esta última consiste en un descubrimiento de la presencia, en el descubrimiento de lo uno en lo múltiple y en la creencia de que todo elemento del universo está ligado a otro. La ironía en cambio, "revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, la quiebra del principio de identidad". (H. L., p. 71) La ironía es la posibilidad inversa de la analogía. Esto ya lo vio Quintiliano - que le dio a la ironía el nombre de "conversión", figura que pone de manifiesto "una cosa por las palabras, otra por el sentido". En términos retóricos - "cuando la intención es contraria a las palabras nos hallamos ante la ironía".

En la tradición de la poesía moderna, la ironía es el otro rasgo caracterizador de la tradición de la ruptura. Si la analogía es la constante de continuidad, lo que da fisonomía unitaria a los movimientos poéticos que la integran, la ironía aporta la noción de crítica y por lo tanto de ruptura de esa continuidad. El arte y la literatura toman conciencia de la realidad y conciencia de sí misma. Todo se somete a la reflexión y a la crítica.

La ironía - según Lefebvre (34) - es una actitud del espíritu humano que aparece especialmente en ciertos períodos agitados, turbulentos, inseguros... "de ahí que Octavio Paz la considere como "hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible" es decir "hija del tiempo histórico en oposición al tiempo mítico - que es el reino de la analogía. Para Octavio Paz, "la ironía consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad". (H.L., p 71)

"la ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la -  
escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón; la que  
bra del principio de identidad." (H. L., p. 71)

Los autores y las obras de más alto valor para Octavio Paz,  
y de mayor representatividad en la época moderna, son aquellos -  
en que más agudamente se da esta conciencia crítica, así, los ro  
mánticos alemanes. Lefebvre, que ha estudiado la ironía, se plan  
tea la problemática de la ironía en torno a tres formas caracte-  
rísticas de determinadas épocas: la ironía socrática, la románti  
ca y la marxista.

Resulta interesante - en relación a la concepción de Paz -  
sobre la ironía - contraponer la ironía que describe la posición  
de Sócrates y la de los románticos.

Lefebvre se pregunta ¿No habrá en la ironía una protesta-  
de la subjetividad vejada u oprimida contra lo que aliena al in-  
dividuo? Esta fuerza espiritual, es decir, débil, íntima y extra-  
ña al mismo tiempo, protesta contra lo externo y lo extraño. Tan  
pronto viene de lo exterior y de las circunstancias inestables, -  
como, para el ironista, de su propio pensamiento. En el primer -  
caso, el ironista acomete primero al mundo, a los demás, a la so  
ciudad existente. Los discute y los rechaza en espíritu. En el -  
segundo, ejerce, sobre todo, contra él su fuerza mortífera y cruel;  
se rechaza a sí mismo, y para rechazarse refuta el mundo y la so  
ciudad de que forma parte. En la primera situación, la de SOCRA-  
TES, la ironía va de lo interno a lo externo, lo cual distancia-  
para juzgarlo. En la segunda, la de la ironía romántica, la de -  
KIERKEGAARD, pone en duda lo externo, sólo de un modo secundario,  
a partir del esfuerzo del yo para ser más que el él: para ser lo  
absoluto y para consolidar la subjetividad inagotable..." ( )

Octavio Paz ha planteado la relación de la analogía y la-

ironía como una relación irreconciliable:

"ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia ( y la conciencia ) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación del abanico de las semejanzas. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal en el doble sentido - del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no comunicación: El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal." (H. L., p. 109)

En este fragmento se reúne una serie de observaciones sobre la ironía. Destacan, por una parte, la concepción de la ironía como manifestación del tiempo histórico, en oposición a la analogía "fundamento del tiempo mítico". Por otra, la interrelación de ambas en la dialéctica de la creación artística moderna y de la reflexión acerca de esa creación. (...) Tal vez el momento de la poesía moderna en que estas dos formas de "ver" la realidad se proyectan con más vigor una sobre otra es el de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX:

"La poesía francesa del siglo pasado - llamarla simbolista sería mutilarla - es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se -- vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende." (H. L., p. 99)

Las obras de Baudelaire y Mallarmé ilustran la problemática del poeta moderno. En sus obras , la distancia , la conciencia de sí y la conciencia de esa conciencia es un rasgo distintivo de la ironía .

---

SEGUNDA PARTEPOETAS DE LA TRADICION DE LA POESIA MODERNARománticos ingleses y alemanes.

En el ensayo de Octavio Paz, la tradición de la poesía moderna se inicia en Europa con los románticos alemanes e ingleses: Hölderlin, Novalis, Blake, son algunos de los nombres de los poetas comentados por Paz. Para él, el romanticismo no sólo consistió en un cambio de estilo y de lenguaje sino, fundamentalmente, en un cambio de creencias. Estas se pueden sintetizar en "la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica". (H. L., p.89)

Octavio Paz concede gran importancia a la ruptura del romanticismo con la tradición estética greco-latina. - Asocia esta actitud con el carácter introspectivo de la religión protestante que predispuso "a la interiorización de la visión poética":

"El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso; el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial." (H. L., p. 93)

Octavio Paz opina que puede ser aventurado sostener que - las raíces espirituales del romanticismo están en el protestantismo, pero que no lo es si se "recuerda que el romanticismo es, una reacción contra el racionalismo del siglo XVIII." (H. L., p. 95)

Octavio Paz describe la poesía romántica como una empresa

"autónoma y a contracorriente" respecto a la crítica de la modernidad: la crítica de la razón o el pensamiento filosófico que dio origen a la modernidad. Como crítica de la modernidad la poesía opone al racionalismo la imaginación simbólica, la analogía, y a la incertidumbre de lo real, la ironía. - La analogía hace del lenguaje, una operación poética que consiste en ver al mundo como - un tejido de símbolos".- (H. L., p. 89) y hace posible, la correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, convirtiendo al segundo en reflejo del primero.

La analogía - en la exposición de Paz - es el principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje. El pensamiento romántico se despliega en "la búsqueda de ese principio" y en "la unión de ese principio de la vida histórica". Estas ideas de Octavio Paz, en parte son una síntesis de las concepciones de los teóricos y poetas alemanes e ingleses. Entre los primeros se puede citar a Herder y Schelegel, entre los alemanes. - Coleridge, entre los ingleses. Hölderlin, Novalis y Blake, entre los poetas románticos anglosajones. Según el programa romántico que Octavio Paz resume en "El verbo desencarnado" los románticos concebían la poesía:

"no sólo como una filosofía progresista. Su fin no consiste sólo en reunir todas las diversas formas de poesía y - restablecer la comunicación entre poesía, filosofía y retórica. También debe mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, - vivificar y socializar la poesía, hacer poética la vida y la sociedad, poetizar el espíritu, llenar y saturar las formas artísticas de una substancia propia y diversa y animar el todo con la ironía." (A. L., p. 239)

Todos estos aspectos han sido comentados en dos ensayos -

de Los hijos del limo: el ensayo del mismo nombre del libro ( H. L., pp. 61-85) y "Analogía e ironía" (H. L., pp. 89-112)

Los poetas románticos:

1.- Hölderlin:

Octavio Paz interpreta la obra de este poeta alemán, bajo su concepto de la misión del poeta de restablecer la palabra original - en el sentido de revolución - según la idea de la Revolución francesa que proponía una nueva concepción de la sociedad y del Estado. Octavio Paz, comenta el Hyperion en relación a este aspecto.

"El tema de Hyperión es doble: el amor por Diótima y - la fundación de una comunidad de hombres libres. Ambos -- son actos inseparables. El punto de unión entre el amor a Diótima y el amor a la libertad es la poesía. Hyperión no sólo lucha por la libertad de Grecia sino por la instauración de una sociedad libre; la construcción de esa comunidad futura implica asimismo un regreso a la poesía. La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad." (H. L. p. 65)

2.- Novalis:

En Novalis, Octavio Paz subraya muy especialmente la tentativa del poeta por "insertar la poesía en el centro de la Historia" y el carácter profético de su palabra poética. En su poesía "la sociedad se convertirá en comunidad poética y más precisamente en poema viviente". "Cambiarán las formas de relación entre - los hombres y dejará de haber señor y siervo, patrón y criado. -

Estas sagradas escrituras poéticas profetizan el advenimiento de un hombre que ha recobrado su naturaleza original y que ha vencido el peso del pecado". Octavio Paz, refiriéndose al ensayo Europa y la Cristiandad, sintetiza:

"La poesía, una vez más, ostenta una doble faz: es la más revolucionaria de las revoluciones y, simultáneamente, la más conservadora de las revelaciones, porque no consiste sino en restablecer la palabra original." (A. L., p. - 242)

### 3.- William Blake:

En la poesía de William Blake, igualmente como en los otros poetas anteriores, se da la misma actitud: negación de la religión: pasión por la religión.

"Blake no escatima sus ataques y sarcasmos contra los profetas del siglo de las luces y especialmente contra el espíritu volteriano, Sólo que, con el mismo furor, no cesa de burlarse del cristianismo oficial. La palabra del poeta es la palabra original, anterior a las Biblias y Evangelios. "El genio poético es el hombre verdadero... -- las religiones de todas las naciones se derivan de diferentes recepciones del genio poético... los Testamentos judío y cristiano derivan originalmente del genio poético ... El hombre y el Cristo de Blake son el reverso de los que nos proponen las religiones oficiales. El hombre original es inocente y cada uno de nosotros lleva en sí un Adán. Cristo mismo es Adán..... La misión del poeta es restablecer la palabra original -- desviada por los sacerdotes y los filósofos." (A. L., p.-

237)

En síntesis - en consideración de Octavio Paz - "cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales". (H. L., p. 70)

Octavio Paz considera que la poesía no sólo fue un cambio de estilo y lenguaje: fue, un cambio de creencias y esto es lo que la distingue de otros movimientos poéticos anteriores. - Entre estas creencias, el descubrimiento de la correspondencia entre "los ritmos poéticos tradicionales" y "la visión analógica - del mundo y del hombre, resucitada en estos ritmos:

"Ciertamente, sería muy difícil probar que hay una relación necesaria de causa a efecto entre versificación acentual y visión analógica; no lo es sugerir que hay una relación histórica entre ellas y que la aparición de la primera, - en el período romántico, es inseparable de la segunda. La visión analógica había sido preservada como una idea por las sectas ocultistas, herméticas y libertinas de los siglos XVII y XVIII; los poetas ingleses y alemanes traducen esta idea del mundo - como - ritmo y la traducen literalmente: la convierten en ritmo verbal, en poemas. (H. L., - p. 96)

### La ironía

Es para Octavio Paz, "la gran invención romántica". - La ironía "es amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción". - Octavio Paz define la ironía en el sentido de Schlegel, y la caracteriza como "el gusto - por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo -

grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural." - Octavio Paz declara que "la ironía define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán."

"Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, - la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y - una política". (H. L., p. 65)

Octavio Paz se refiere también a la unión entre prosa y -- poesía, "constante en los románticos ingleses y alemanes":

"Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y por otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen." (H. L., p. 90)

Octavio Paz comenta que en algunos poetas como Coleridge o Novalis, el verso y la prosa, pese a la intercomunicación, mantienen su autonomía, "Kubla Khan y The rime of the ancient mariner - frente a los textos críticos de Biografía literaria ( 1 ), los - Hymnen an die Nacht ante la prosa filosófica de Blütenstaub." (H. L., p. 91)

En otros, en cambio:

"la inspiración y la reflexión se funden lo mismo en la -- prosa que en el verso: ni Hölderlin ni Wordsworth son poe-

tas filosóficos, por fortuna para ellos, pero en ambos --  
 tiende a convertirse en imagen sensible. En fin, en un --  
 poeta como Blake la imagen poética es inseparable de la --  
 visión profética, de modo que es imposible trazar la fron-  
 tera entre la prosa y la poesía." (H. L., p. 91)

#### Inspiración y videncia.

Dos aspectos del romanticismo tienen especial interés pa-  
 ra Octavio Paz: el problema de la inspiración y la solución que-  
 le dieron los poetas románticos. El otro es el de la videncia --  
 del poeta y sus conexiones con el tema del sueño y vigilia.

El primero lo trata especialmente en su ensayo "la inspi-  
 ración" de El arco y la lira; el segundo está constantemente alu-  
 dido en diversos ensayos, muy especialmente en los de Cuadrivio.

La inspiración se plantea como un problema de la creación  
 poética:

"Si se ha de creer a los poetas en el momento de la ex-  
 presión hay siempre una colaboración fatal y no esperada.  
 Esta colaboración puede darse con nuestra voluntad o sin-  
 ella, pero asume siempre la forma de una intrusión. La --  
 voz del poeta es y no es la suya. ¿Cómo se llama, quién --  
 es ese que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas --  
 que yo no pretendía decir? Algunos lo llaman demonio, mu-  
 sa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, in-  
 consciente, razón; Unos afirman que la poesía viene del --  
 exterior; otros, que el poeta se basta a sí mismo. Mas --  
 unos y otros se ven obligados a admitir excepciones... "-  
 (A. L., p. 157)

El problema reside en que el subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. (A. L., p. 161) La conciencia trascendental" términos de la metafísica Kantiana a que Octavio Paz alude, designa un cierto tipo de conocimiento. No el conocimiento directo de objetos, ni siquiera el conocimiento a priori, sino el conocimiento reflejo de lo que puede haber de a priori en el conocimiento directo de los objetos. Kant dice: "llamo trascendental a todo conocimiento que se ocupa en general no tanto de objetos, como de nuestro modo de conocerlos, en cuanto éste debe ser posible a priori." (2) De ahí que Octavio Paz diga:

"Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un nudo de objetos y relaciones. Dios ha desaparecido de nuestras perspectivas vitales y las nociones de objeto, substancia y causa han entrado en crisis." (A. L., p. 161)

Octavio Paz opina que para el intelectual y para el hombre común, "la inspiración es un problema, una superstición o un hecho que se resiste a las explicaciones de la ciencia moderna. -- Pueden hacer abstracción de este asunto." En cambio los poetas - deben afrontarla y vivir el conflicto:

"La historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración." (A. L., p. 165)

En este ensayo Octavio Paz se refiere a que los primeros que "padecen el conflicto son los poetas románticos. Asimismo:

"son los que lo afrontan con mayor lucidez y plenitud y - los únicos - hasta el movimiento surrealista - que no se limitan a sufrirlo sino que intentan trascenderlo". (A. - L., p. 165)

El problema se plantea en que la inspiración es inconciliable con el subjetivismo e idealismo. Los románticos defendieron ambos - inspiración y subjetivismo - y algunas de las tentativas de explicación, como la de Novalis, merece de parte de Octavio Paz los calificativos de "audacia y temeridad". La explicación de esta tentativa de Novalis aparece formulada en los siguientes términos:

Quando Novalis proclama que "destruir el principio de contradicción es quizá la tarea más alta de la lógica superior" ¿no alude, en su forma más general, a la necesidad de suprimir la dualidad entre sujeto y objeto que desgarró al hombre moderno y así resolver de una vez por todas el problema de la inspiración? Sólo que la supresión del principio de contradicción - a través, por ejemplo, de un "regreso a la unidad" - implica también la destrucción de la inspiración, es decir, de esa dualidad del poeta que recibe y del poder que dicta. Por eso, Novalis afirma que la unidad se rompe apenas se conquista. La contradicción - nace de la identidad en un proceso sin fin. El hombre es pluralidad y diálogo, sin cesar, acordándose y reuniéndose consigo mismo, más también sin cesar dividiéndose. Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces son una sola voz. El poeta es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la

la poesía romántica alemana se entendía por vidente, al artista, iluminado por sus percepciones interiores. Jean Paul en sus escritos sobre lo imaginario, llegó al concepto de Je est un autre, y que describe la relación entre el autor y su creación. "El poeta es espectador objetivo de su yo actuante, como en el sueño." ( 4 )

Octavio Paz se ha referido a este tema especialmente en los ensayos de Cuadrivio.

Finalmente, creo que el siguiente fragmento sintetiza la concepción del romanticismo de Octavio Paz:

"La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. En ambas lenguas la creación poética se alía a la reflexión sobre la poesía con una intensidad, profundidad y novedad que no tienen paralelo en las otras literaturas. Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía." (H. L., p. 90)

Antes de terminar , es interesante destacar aquí la comparación que Octavio Paz establece entre romanticismo y vanguardia. Para él , "ambos son movimientos juveniles ; ambos son rebeliones contra la razón , sus construcciones y sus valores ; en ambos :

es la "otredad".

La videncia del poeta. Sueño y vigilia.

Los poetas alemanes exaltaron todas aquellas formas de -- percepción interior que les revelara un mundo sobrenatural. Para los poetas alemanes, "el sentido interior" es un equivalente a -- las correspondencias de Swedenborg. Se refiere también a la inde-- pendencia de las sensaciones espirituales en relación a los estí-- mulos exteriores. Uno de los poetas alemanes, Baader, considera-- ba que el artista es un ser iluminado por esas percepciones inte-- riores y apartado, por tanto, de las impresiones exteriores. Afir-- maba: "El sentido interior y no el que copia al exterior es el -- que ilumina el progreso del genio." El sueño es uno de esos esta-- dos de iluminación en que al hombre le es dado relacionarse con-- lo imaginario. En la época del romanticismo -- según anota Ana Ba-- lakian ( 3 ) -- solía compararse el acto de soñar con el sueño, -- considerándose el poeta como un espectador objetivo de su yo ac-- tuante. Jean Paul, ilustra perfectamente esta idea: "El poeta -- real al escribir es sólo un oyente, no el dueño de sus personajes, es decir que no compone el diálogo reuniendo las respuestas de -- acuerdo con una estilística espiritual que ha aprendido con es-- fuerzo, sino que, como en un sueño, contempla como adquieren vi-- da sus personajes, "escucha".

El poeta romántico concebía el sueño como una de las for-- mas de estar más cerca de la realidad universal por la mayor auto-- nomía de los estímulos externos. En poetas como von Arnim y E. T. A. Hoffmann: "las fronteras entre el sueño y la realidad se hacen más confusas de modo que lo que realmente tenemos en este caso -- es una proyección del estado interior sobre la realidad objetiva"

La asimilación del acto poético al sueño, derivó tambié-- en la concepción del poeta como un vidente o un visionario. En --

creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz. "Soñar y no soñar simultáneamente: operación del genio." Y del mismo modo: la pasividad receptora del poeta exige una actividad en que se sustenta esa pasividad. Novalis expresó esta paradoja en una frase memorable: "La actividad es facultad de recibir". El sueño del poeta exige, en una capa más profunda, la vigilia; y ésta, a su vez, entraña el abandonarse al sueño. ¿En qué consiste, entonces la creación poética? El poeta, nos dice Novalis, "no hace, pero hace que se pueda hacer". La sentencia es relampagueante, y describe de un modo justo el fenómeno....

Octavio Paz dedica la parte final del ensayo a dar solución a este problema. Finalmente, concluye que es la naturaleza social del lenguaje la que crea la ilusión de una exterioridad.

"El lenguaje es social y siempre implica por lo menos dos: el que habla y el que oye. Así, la palabra que inventa el poeta - esa que, por un instante que es todos los instantes se había evaporado o se había convertido en objeto impenetrable - es la de todos los días. El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros son ajenas, son de los otros: son una forma de nuestra "otredad" constitutiva." (A. L., p. 179)

Para Octavio Paz, la explicación final de la inspiración -

" el cuerpo, sus pasiones y sus visiones - erotismo , sueño e inspiración , ocupan un lugar cardinal ; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra - mágica, sobrenatural , superreal. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente - los fascinan y los desgarran : al romanticismo , la Revolución francesa , el Terror jacobino y el Imperio napoleónico ; a la vanguardia , la Revolución rusa , las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin . En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor - armas que destruyen también al que las usa , en ambos , en fin , la modernidad se niega y se afirma . No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades . Los futuristas, los dadaístas , , los ultraístas , los surrealistas , todos sabían que su negación del romanticismo era un acto - romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse , la tradición de la ruptura " (H.L., p 145 )

---

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé: " La generación siguiente: al romanticismo francés".

En el ensayo de Octavio Paz, tres grandes figuras de la -- poesía francesa del s. XIX representan la tradición de la poesía moderna: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé.

Para situarnos en la perspectiva crítica de Octavio Paz, -- con cierta economía analítica - propongo establecer una correlación entre la visión de conjunto que Octavio Paz ofrece de estos poetas (Cvio. p, 15) y la referencia individual de cada uno de -- ellos. Esto nos llevará a apreciar hasta qué punto su crítica se mantiene en los límites prefijados de su concepción de la poesía moderna.

"Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones (si se exceptúa a Nerval y al Victor Hugo del Fin de Satán), la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras que, simultáneamente, consuma la tentativa romántica y la trascienden. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia - quiero decir: una forma significativa - al romanticismo; además , y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda - o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánimo. - En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras con lo desconocido, están en Francia. - En las obras de sus poetas la inspiración romántica se -- vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula." (Cvio., p, 15)

En esta visión de conjunto Octavio Paz presenta la obra -- de estos poetas bajo el esquema de la continuidad y discontinuidad que representa el concepto de la tradición de la poesía moderna. Aunque estos poetas no ~~entran~~ en abierta discrepancia con los románticos, el hecho de "trascender" la tentativa romántica implica una superación, una negación de algunos de los aspectos de la estética romántica. Es la forma de definir la modernidad:

"Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo -- nuevo se opone a lo antiguo, esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifestaba antes -- como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras; ahora se manifiesta como -- negación u oposición." (C. A., p, 20)

Lo que confiere unidad a la creación de estos poetas, es su actitud frente al lenguaje. Esta no responde solamente a determinaciones estéticas, como parece sugerir el planteamiento de Octavio Paz. La actitud de estos poetas traduce también "el sentimiento y la conciencia de discordia" hacia la sociedad y los valores que la sustentan. Este segundo aspecto es mucho menos -- evidente en la crítica de Octavio Paz. En general, apenas si aporta otros antecedentes que los estéticos. Por ejemplo, no hay ninguna alusión a la problemática que llevó a Baudelaire a plantearse la poesía como un doble del mundo y en la "que el lenguaje quiere ser mundo y la palabra creadora de mundo". No obstante, -- de esta problemática emerge una nueva conciencia estética, que -- en los nombres de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé encuentra sus mejores exponentes.

En esta nueva tradición que surge con Baudelaire, "lo único que puede hacer el poeta es privilegiar una abstracción de -- segundo grado que es el lenguaje, al cual se esfuerza en confe-

rir una virtud singular: no la de imitar o representar la reali--  
dad, sino la de transfigurarla, y mejor aún, de ser (algo real,--  
algo concreto humano) Como dice Lefebvre - " el lenguaje quiere--  
ser mundo y palabra creadora de un mundo. La poesía y el poema,--  
como objetos que son - conjuntos de palabras -, se dicen enigmas--  
revelados del mundo y mundo humano y sobrenatural al mismo tiem--  
po." ( 5 )

Esta cita, cuyo texto está referido a Baudelaire, permite--  
interpretar mejor el proceso de sublimación del lenguaje. Inicia--  
do por Baudelaire y que Octavio Paz, describe - exclusivamente --  
en función de su interpretación de las correspondencias. De ahí --  
que diga:

"El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivien--  
tes: animación de la escritura por el espíritu, por el á--  
nima." ( Cvto., p. 15)

En la visión de conjunto que Octavio Paz propone, el movi--  
miento iniciado por Baudelaire se sintetiza en dos momentos. El --  
primero, - representado por Baudelaire -, describe los cambios de  
concepción de la poesía, de actitud del poeta hacia el lenguaje --  
poético, de la forma de comunicación poética: - El último lo per--  
sonifica Mallarmé y el comentario de Octavio Paz alude a lo que --  
significa en la poesía moderna su poema, Un coup de dés.

Para completar esta exposición creo necesario considerar --  
una perspectiva distinta a la de Paz:

"Así, Baudelaire, como poeta, abre a la poesía y al arte  
modernos el camino por el que se van a lanzar Rimbaud, --  
Lautreamont, Mallarmé, Valéry y otros. Hay en estos poetas

y en la poesía posterior a Baudelaire una esperanza insensata, desalienante con relación a la cotidianidad, a la burguesía que desprecian, pero, por otra parte, alienante y alienada, esperanza potente, fecunda y vana. la de convertir lo abstracto en cotidiano, puesto que lo cotidiano no es más que abstracción. La poesía, en distinto plano -- que la novela, va más lejos. El relato novelesco acepta la cotidianidad, la cuenta. La toma como un objeto. El lenguaje poético persigue la metamorfosis de lo cotidiano. La operación tiene un doble carácter. Lo cotidiano, rechazado, es "llevado al lenguaje" a través de este rechazo y el lenguaje es llevado a lo absoluto, lo que acarrea pronto la duda y la inquietud frente al lenguaje, convertido en fetichismo también. El silencio eterno se cierne por encima -- del verbo, le envuelve, le amenaza." ( 6 )

Tales son las notas generales de este movimiento iniciado por Baudelaire y cuyas más conspicuas figuras son Rimbaud y Mallarmé.

#### Baudelaire.

La exposición de Octavio Paz sobre Baudelaire se centra casi exclusivamente en la analogía ( 7 ) Octavio Paz comenta que para Baudelaire el sistema del universo es el modelo de la creación poética. (H. L., p, 105). Idea, por lo demás, corriente en los poetas de la época, que buscaron la equivalencia del pensamiento poético y el pensamiento analógico. Se trata de operaciones análogas pero no idénticas, como se demuestra en la síntesis de la concepción de Baudelaire, que propone Octavio Paz:

"En la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. La primera es muy antigua y consiste en ver al universo como-

un lenguaje. No un lenguaje quieta, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; su ensayo sobre wagner vuelve sobre esta idea: "no es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudiesen dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; -- las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad". Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo sino que lo profirió, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas palabras -- están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía." (H. - L., p, 105-106).

Según Octavio Paz, en la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. En el análisis que se hace de la exposición de Octavio Paz se ve: que la primera idea, corresponde a una aplicación de los conceptos místicos de Swedenborg a su concepción de la interrelación de las formas artísticas basada en la interrelación de las percepciones sensoriales. En este ensayo Baudelaire trata de

explorar "la posibilidad de una mezcla sinéستésica más amplia en los estímulos temporales: también trata del poder de la música - para provocar, a través del estímulo de un sólo sentido, un plano multisensorial de imágenes". ( 8 ) Octavio Paz centra su atención en la referencia a las correspondencias de Baudelaire. - De ahí que la primera idea que destaca es de carácter místico. - De todo el texto de Baudelaire retiene sólo este aspecto. Octavio Paz comenta: "Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo sino que lo profirió, lo dijo."

Con esta cita de Baudelaire, Octavio Paz sitúa la explicación en un doble plano - contradictorio - si se considera que -- convergen en él tanto la idea mística de la Palabra, implícita - en el término profirió (subrayado por Paz) y lo que la palabra, - el signo, significa en la estética de Paz. La "vertiginosidad" - con que Paz califica esta idea - traduce nítidamente la distancia que hay de una a otra.

La Palabra en las doctrinas esotéricas, se opone a la noción de arbitrariedad de la palabra signo. De esta idea participó Baudelaire y así escribió: "Hay en el verbo algo sagrado que osveda hacer de él un juego de azar. En estas teorías, la Palabra simboliza el conocimiento de una verdad. Lo escrito (en el universo) deviene el signo de lo trascendental por excelencia. En la diversidad de las cosas del mundo resplandece la unidad. En la interpretación de Paz, en cambio, se despoja de todo atributo de trascendentabilidad a la palabra. El mundo en su origen es la traducción de la Palabra. De ahí que Octavio Paz lo defina como "la metáfora de una metáfora." y diga que "el mundo pierde su -- realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay texto original." ( 9 )

En toda esta segunda parte, el código que permite descifrar el sentido de esta interpretación está en su propia obra: -

Así en El arco y la lira ha señalado que: "lenguaje y mito son -- vastas metáforas de la realidad." Postula que la esencia del lenguaje es simbólico porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, "según ocurre con las metáforas". Octavio Paz subraya que la palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas y más hondamente entre el hombre y su ser, se interpone la conciencia de sí:

"La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla el hombre debe renunciar a su humanidad ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo -- las limitaciones que su condición le impone." (A. L., p.36)

El comentario de la segunda idea es éste:

"No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, "¿qué es el poeta, en el sentido más amplio sino un traductor, un descifrador?" Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa -- traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: -- una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: --

el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que los comprende, los engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje. Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje habla a través de ellos. La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor. Pero no fue Baudelaire, sino los poetas de la segunda mitad del siglo XX, los que harían de esta paradoja un método poético." (H. L., p, 106-107).

En este segundo comentario, su punto de partida es también una frase de Baudelaire. La que interpreta al poeta como "traductor", como "descifrador". En su comentario, aparte de sus ideas sobre la traducción, reproduce algunos conceptos mallarmeanos: la "desaparición elocutoria". De Mallarmé procede igualmente la concepción del protagonismo del lenguaje: "el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje." Todas estas ideas se verán con mayor profundidad en Le coup de dés de Mallarmé.

Se ha visto ya la conexión de la analogía y la droga. Según Paz: "Baudelaire es uno de los primeros que se inclina con "ánimo filosófico", como él mismo dice, sobre los fenómenos espirituales que engendra el uso de las drogas." (C. A., p, 82) Indudablemente Octavio Paz se refiere a "El poema del haschich" y la serie de relatos acerca de la experiencia de Thomas de Quincey en Los paraísos artificiales. Comparándolo con de Quincey y Coleridge que habían revelado que "uno de sus poemas más célebres se debía a una visión por el láudano....." Octavio Paz observa que: ni De Quincey ni Coleridge, me parece, intentaron extraer una estética-

y una filosofía de su experiencia:

"Baudelaire, en cambio, afirma que ciertas drogas intensifican de tal modo nuestras sensaciones y las combinan de tal suerte que nos permiten contemplar la vida en su totalidad." (C. A., p. 82)

Siguiendo a Baudelaire, Octavio Paz, describe el estímulo de la droga:

"La droga provoca la visión de la correspondencia universal, suscita la analogía, pone en movimiento a los objetos, hace del mundo un vasto poema hecho de ritmo y de rima. La droga arranca al paciente de la realidad cotidiana, enmaraña nuestra percepción, altera las sensaciones y, en fin, pone en entredicho al universo. Esta ruptura con el exterior sólo es una fase preliminar; con la misma implacable suavidad, la droga nos introduce en el interior de otra realidad: el mundo no ha cambiado pero ahora lo vemos regido por una armonía secreta. La visión de Baudelaire es la de un poeta." (C. A., p. 82)

Octavio Paz concluye esta exposición:

"El hachis no le reveló la filosofía de la correspondencia universal ni la del lenguaje como un organismo animado, dueño de vida propia y, en cierto modo, arquetipo de la realidad: la droga le sirvió para penetrar más profundamente en sí mismo." (C. A., p. 82)

Octavio Paz - indica - que Baudelaire consideraba "la tentación de la droga" como una manifestación de nuestro amor por - el infinito" pues:

"La droga nos devuelve al centro del universo, punto - de intersección de todos los caminos y lugares de reconciliación de todas las contradicciones. El hombre regresa, - por decirlo así, a su inocencia original. El tiempo se detiene, sin cesar de fluir, como una fuente que cae interminablemente sobre sí misma, de modo que ascenso y caída - se funden en un solo movimiento. El espacio se convierte en un sistema de señales relampagueantes y los cuatro puntos cardinales nos obedecen. Todo se logra por medio de - una comunión química. Un compuesto farmacéutico, señala - el poeta, nos abre las puertas del paraíso." (C. A., p, - 83).

#### Rimbaud.

En el ensayo de Octavio Paz, Rimbaud personifica el concepto de la crítica de la Poesía: Octavio Paz estima que,

"su obra, por una parte es una crítica de la realidad y - de "los valores" que la sustentan o la justifican: cristianismo, moral, belleza, y por la obra es una tentativa - para fundar una nueva realidad, una fraternidad, un nuevo erotismo, un hombre nuevo." (C. A., p, 6)

Todas estas ideas aparecen en la parte que dedica a Rimbaud en su ensayo "Los signos en rotación":

"Tal vez fue Rimbaud el primer poeta que vio, en el -- sentido de percibir y en la evidencia, la realidad presen-- te como la forma infernal o circular del movimiento. Su -- obra es una condenación de la sociedad moderna, pero su -- palabra final, Une saison en enfer, también es una conde-- nación de la poesía. Para Rimbaud el nuevo poeta crearía un lenguaje universal, del alma para el alma, que en lu-- gar de ritmar la acción la anunciaría. El poeta no se li-- mitaría a expresar la marcha hacia el Progreso, sino que-- sería vraiment un multiplicateur de progrès. La novedad -- de la poesía, dice Rimbaud, no está en las ideas ni en -- las formas, sino en su capacidad de definir la quantité -- d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle. El poeta no se limita a descubrir el presente; despierta-- al futuro, conduce el presente al encuentro de lo que vie-- ne: cet avenir sera matérialiste. La palabra poética no -- es menos "materialista" que el futuro que anuncia: es movi-- miento que engendra movimiento, acción que trasmuta el -- mundo material. Animada por la misma energía que mueve a-- la historia, es profecía y consumación efectiva, en la vi-- da real, de esa profecía. La palabra encarna, es profecía práctica. Une saison en enfer condena todo esto. La alqui-- mia del verbo es un delirio: vielleire poétique, halluci-- nation, sophisme de la folie. El poeta renuncia a la pala-- bra. No vuelve a su antigua creencia, el cristianismo, ni a los suyos; pero antes de abandonarlo todo, anuncia un -- singular Noël sur la terre: le travail nouveau, la sage-- sse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin -- de la superstition. Es el adiós al mundo viejo y la espe-- ranza de cambiarlo por la poesía: Je dois enterrer mon -- imagination. La crónica del infierno se cierra con una de-- claración enigmática: Il faut être absolument moderne. -- Cualquiera que sea la interpretación que se de a esta fra-- se, y hay muchas, es evidente que modernidad se opone a--

quí a alquimia del verbo. Rimbaud no exalta ya la palabra, sino la acción: point de cantiques. Después de Une saison en enfer no se puede escribir un poema sin vencer un sentimiento de vergüenza: ¿no se trata de un acto irrisorio o, - lo que es peor, no se incurre en una mentira? Quédan dos - caminos, los dos intentados por Rimbaud: la acción (la industria, la revolución) o escribir ese poema final que sea también el fin de la poesía, su negación y su culminación. Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. - Tal vez esto fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de Une saison en enfer nuestros grandes poetas -- han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado. (A. L., p, 256-257).

La siguiente cita puede interpretarse como la conclusión - de Octavio Paz sobre la obra de Rimbaud. Servirá a la vez como introducción a la exposición de la poesía de Mallarmé:

"La poesía moderna, como prosodia y escritura, se inicia con el verso libre y el poema en prosa. Un coup de des cierra ese período y abre otro, que apenas si comenzamos a explorar. Su significado es doble. Por una parte, es la -- condenación de la poesía "idealista", como Une saison en enfer lo había sido de la "materialista"; si el poema de Rimbaud declara locura y sofisma la tentativa de la palabra por materializarse en la historia, el de Mallarmé proclama absurdo y nulo el intento de hacer del poema el -- doble ideal del universo." (A. L., p, 270).

Me parece interesante reseñar aquí algunas acotaciones de Ana Balakian sobre Rimbaud :

" Sin las Illuminations , es dudoso que Rimbaud tuviera la gran importancia que tiene hoy día ; sin embargo , - este libro apareció de repente en el horizonte literario en 1886 , después de haber estado durante unos siete años en el bolsillo de Charles Sivry . Para entonces , las -- teorías que los simbolistas debían desarrollar y sustanciar estaban ya formadas , igual que lo estaban las metes de los numerosos poetas que se denominaban a sí mismos " simbolistas ."

.....  
 Pero de Rimbaud sólo conocían su fama de niño prodigio , su virtuosismo , demostrado en esa extraordinaria pieza literaria Le Bateau ivre , el poema de viajes que terminaba con todos los viajes " anti " romántico más que "pro " cualquier otra forma nueva . Sabían que Rimbaud -- había inventado los colores de las vocales y creado inteligentes y crípticas imágenes asociadas con ellos ; --

.....  
 Pero el arte del niño -genio permaneció incomprendido -- no sólo en su misma época sino hasta los años 1920 , en -- que se realiza el primer intento de analizar su notable técnica " (Ana Balakian , p 80 )

Mallarmé.

En Sólo a dos voces, Octavio Paz refiere que los poetas -- simbolistas inspirados por una idea de simbología universal buscaron una suerte de sinestesia tipográfica: páginas y letras de diferentes colores, combinaciones insólitas entre los distintos tipos de letras, de modo que "la página escrita debería ser simultáneamente color, sonido, sentido y hasta olor." El libro de acuerdo a esta concepción -- "se vuelve un objeto sensible y semántico -- al mismo tiempo: significa, dice, canta, huele". En este sentido, Octavio Paz considera que Mallarmé "representa la experiencia más osada y rigurosa", al formular que "el universo entero tenía por fin transmutarse en un libro: toda la creación convertida en una idea, pero en una idea sensible hecha de letras, sonidos y tipografía".

Ahora bien, ese nuevo objeto que es "la transmutación y la traducción del universo" y que es por sí mismo un universo, no -- está pensando "como un libro hecho de páginas cosidas o pegadas, -- sino que se convierte en un montón de hojas sueltas que se distribuyen de un modo caprichoso en el momento de la lectura y que después vuelven a juntarse como si se tratara de un abanico". Lo curioso -- dice Paz -- es que este libro, concebido como dispersión -- de páginas, sólo fue una invención mental que Mallarmé nunca realizó. Las consecuencias de su teoría -- prosigue -- han sido, sin -- embargo, de fundamental importancia para la literatura. (10)

Con esta introducción, quiero destacar el valor concedido por Octavio Paz al poema Un coup de dés de Mallarmé, objeto de -- los comentarios anteriormente citados. Una confirmación de su interés por el poema es el número de páginas que Octavio Paz le ha consagrado. Hay en su ensayo, otras obras de Mallarmé (11) pero -- es Un coup de dés, la obra -- que al proclamar absurdo y nulo el -- intento de hacer del poema el doble ideal del universo" representa "la condenación de la poesía "idealista"". (A. L., p, 325) "Es

la obra que cierra ese período y abre otro". (A. L., p, 325)

"Su publicación señala algo más que el nacimiento de un estilo o un movimiento: es la aparición de una forma abierta, que intenta escapar de la escritura lineal". (S. R., - p, 287)

Los aspectos de la obra de Mallarmé que atraen mayormente su atención pueden sintetizarse en:

- 1.- La concepción estética del poema.
- 2.- El poema, como modelo de un género nuevo.
- 3.- Un coup de dés: Poema crítico.

#### La estética de Mallarmé.

Para algunos intérpretes de Mallarmé, su mundo poético representa la rebelión del hombre contra una creación absurda y la única manera de justificar al hombre es "tirar los dados", (el pensamiento del poeta) e intentar contra la Nada, la Obra absoluta. "En su primera madurez - escribe Maurice Blanchot - parece ne cesitar un libro de caras múltiples, con uno de sus lados mirando hacia lo que llama la Nada y el otro hacia la Belleza, como la Música y las Letras." (12)

En esta concepción, es de primordial importancia la noción del azar, la casualidad. Es esencialmente, la contingencia. En el plano estético, el azar se traduce por la inspiración. Pero la Obra mallarmeana pretende ser una representación del Absoluto: un libro "arquitectónico y premeditado, y no una compilación de inspiraciones casuales aunque fuesen maravillosas". (13)

Siendo suceso, contingencia, el azar se sitúa en el tiempo, mientras que el arte es promoción de eternidad. El azar resulta - así la presencia y el abandono a la existencia sensible en la pura historicidad. Mallarmé, en una carta a Coppée le decía: "La casualidad no afecta ni un verso, esto es lo importante" y creo que estando las líneas tan perfectamente delimitadas, debemos aspirar ante todo a que, dentro del poema, las palabras - que ya son bastante en sí para no recibir más impresiones desde afuera - se reflejen unas sobre otras hasta parecer no ya tener color propio, - sino ser únicamente las transiciones de una gama. (15) En estas observaciones de Mallarmé asoma la interpretación de su obra como "una decisión de excluir la casualidad, pero de acuerdo con la decisión de excluir las cosas reales y de negar a la realidad sensible el derecho a la designación poética. La poesía no responde al llamado de las cosas. No está destinada a preservarlas nombrándolas. Al contrario, el lenguaje poético es "la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria":

"El libro tendrá en jaque a la casualidad, si el lenguaje, yendo hasta el fin de su poder, atacando la substancia concreta de las realidades particulares, sólo dejara aparecer "el conjunto de las relaciones que existen en todo".

En la obra de Mallarmé se han destacado dos aspectos de la lucha contra el azar:

- 1.- la voluntad que hace del hombre un ser todopoderoso.
- 2.- el intelecto, que permite apropiarse de la totalidad de las relaciones entre las cosas y las leyes.

Ambos se consideran subordinados al descubrimiento de las relaciones

nes de las esencias en el absoluto y quien las haya expresado en una obra eterna.

Llevados a la obra de Mallarmé estos conceptos vemos que mientras en Igitur habría de reinar la confianza (al arrojar los dados, el pensamiento anula el azar) Un coup de dés certificaría el fracaso de esa tentativa.

Todas estas referencias nos permiten situarnos en la perspectiva crítica de Octavio Paz:

"La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto; de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar - salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa) La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar. El poema, el acto de arrojar los dados o pronunciar el número que suprimirá el azar (porque sus cifras coincidirán con la totalidad), es absurdo y no lo es; devant son existence, dice uno de los borradores de Igitur, la negation et l'affirmation viennent echouer. Il continent l'Absurde l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être. El poema de Mallarmé no es la obra que tanto lo desveló y que nunca escribió, - aquel himno que expresaría o, mejor dicho, consumaría la correlación íntima entre la poesía y el universo; pero en cierto sentido, Un coup de dés la contiene." (S. R., p. 326)

Esta concepción del poema como "la nulidad del acto de escribir" suscita una forma poética ideográfica, como:

"una constelación que rueda sobre el espacio y que en cada una de sus momentáneas combinaciones dice, sin decirlo jamás enteramente, el número absoluto: compte total en formation. Su carrera estelar no termina sino hasta tocar quelque point dernier qui sacré. Mallarmé no dice cuál es ese punto. No es temerario pensar que es un punto absoluto y relativo, último y transitorio: el de cada lector o, más exactamente, cada lectura: compte-total en formation". (S. R., p, 327)

"El poema, como modelo de un género nuevo"

Octavio Paz, -en su ensayo de "Las dos razones" anota:

"A fines del siglo pasado, un poco antes de morir, Mallarmé publica Un coup de dés. En "Los signos en rotación" me he referido a la significación de ese texto. Repetiré - que su publicación señala algo más que el nacimiento de un estilo o un movimiento: es la aparición de una forma abierta, que intenta espacar de la escritura lineal. Una forma que sin cesar se destruye y recomienza: regresa a su nacimiento sólo para volver a dispersarse y volverse a reunir. La página deja también de ser un foro: es un espacio que - participa en la significación no porque la posea en sí misma sino porque vive en relación de alteridad y conjunción-alternativamente con la escritura, que la cubre y la desnuda. La página es escritura, la escritura-espacio. El poema cambia de significados a medida que cambia la posición de sus elementos: palabras, frases, blancos." (S. R., p, 287)

En "Los signos en rotación" concibe el poema emancipado de-

su " sucesión lineal ", y subraya que aunque:

"la lectura de Un coup de dés se hace de izquierda a derecha y de arriba abajo, las frases tienden a configurarse - en centros más o menos independientes a la manera de sistemas solares dentro de un universo, cada racimo de frases, - sin perder su relación con el todo, se crea un dominio propio en esta o aquella parte de la página; y los distintos espacios se funden a veces en una sola superficie sobre la que brillan dos o tres palabras. La disposición tipográfica verdadero del espacio, que ha creado la técnica moderna, en particular la electrónica, es una forma que corresponde a una inspiración poética distinta. En esa inspiración reside la verdadera originalidad del poema. Mallarmé lo explicó varias veces en Divagations y otras notas." (S. R., - p, 326)

En esta organización ideográfica que adoptan los elementos del poema, el blanco de la página juega un papel tan importante - como el verso. No sólo es el marco de fondo del poema. También es el silencio. **Claudiel** reconoce en el silencio "la condición misma de la existencia del verso. El verso - según dice - es una línea que se detiene no porque haya llegado a una frontera material y - porque el espacio le falte, sino porque ha cumplido su cifra interior, y porque su virtud se ha consumado". Desde esta perspectiva, el blanco se convierte metafísicamente en el orden negativo de lo gráfico. Guy Delfel parece confirmarlo: "Le hallamos la función - de todo orden negativo que es la de poner de relieve el ser por - contraste". Todos estos alcances concuerdan con Octavio Paz, que considera que:

"El espacio de la página participa en la significación

no porque la posea en sí misma sino porque vive en relación de alteridad y conjunción, alternativamente, con la escritura que la cubre y la desnuda." (C. A., p, 211)

Mallarmé en sus reflexiones estéticas expuso la relación de "los blancos y el silencio en el Poema", "la versificación lo exige como silencio en derredor"...Y agregó:

"El papel interviene cada vez que una imagen, de por sí cesa o se retira aceptando la sucesión de las demás, y como no se trata, al igual que siempre, de rasgos sonoros regulares o versos - más bien de subdivisiones prismáticas - de la Idea, el instante en que aparecen y mientras dura su concurso en cualquier disposición escénica espiritual exacta -, en puestos variables, cerca o lejos del hilo conductor latente ..." ( 15)

Mallarmé veía en esta disposición una ventaja en esa distancia que "mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí". Parece - decía -:

"ya acelerar, ya retardar, el movimiento, escondiéndolo, imitándolo, incluso según una visión simultánea de la página: tomada ésta como unidad, como lo es en otra parte el verso o línea perfecta. Aflora la ficción y se disipa, rápido, según la movilidad del escrito, en torno a las retenciones fragmentarias de una frase capital introducida y continuada a partir del título. Todo ocurre por escorzo, - en hipótesis, se evita el relato". ( 16)

### 3.- Un coup de dés, poema crítico.

En la interpretación de Octavio Paz, Un coup de dés es un poema crítico. La crítica es, en esencia una declaración de la -- nulidad del lenguaje. Un coup de dés como poema crítico, representa la culminación de la reflexión de Mallarmé sobre el lenguaje. Mallarmé le asigna al lenguaje una función negativa ( 17 ). Considera "que no está hecho para nombrar cualquier cosa que sea de -- particular sino la ausencia de lo que se nombra --, "la puesta en escena entraña a la vez una obertura, una virtualidad reanimada y una confirmación paradójica de lo concreto por la evolución ( 18 ). En la estética de Mallarmé, la palabra símbolo es fundamental para comprender este aspecto de su teoría del lenguaje. En Mallarmé, el símbolo representa la trascendencia del arte que busca la unidad de la Idea (que las palabras son capaces de evocar por sus aspectos sensibles, su silueta fónica) en la diversidad de las apariencias! El "arte -- decía -- es cierto debe de recrearlo todo con reminiscencias". Pero a falta de la omnipotencia absoluta, la superación de lo real por el arte elabora otro universo que habremos de preferir porque está más conforme con el espíritu. Esta operación artística que es capaz de transfigurar la realidad, y permite llegar a la idea esencial, es lo que Mallarmé denominó transposición. Es así como la obra de arte es más que una traducción, -- una expresión o una recomposición de los elementos reales, trascendiendo la realidad, en busca de una pura esencia, tras la que se esconde la unidad. Para él, poesía es sugerir no nombrar. El concepto de poesía es contrario a representación pero se asimila a -- la idea de teatro en el sentido de ser una pura virtualidad.

En la poesía, como arte de la sugerencia en la estética Mallarmeana, el poema se propone sugerir la Idea en ayuda de su materia propia que son las palabras. Este propósito es susceptible de alcanzar siempre que se logre eliminar dos fuentes de impurezas:

El poeta mismo, en cuanto que el poeta líricamente nos habla sólo de sí, es "como el actor" que obstaculiza el pensamiento a su em-

barazoso personaje . La eliminación del poeta es lo que Mallarmé denominó " desaparición elocutoria del autor " quien sólo es concebible como un artífice del significante , como un productor en un trabajo equivalente al de un director de orquesta . La otra exigencia se refiere a la palabra cuya significación cotidiana consiste en designar los objetos de la realidad o servir de medio de comunicación en vez de sugerir lo Inteligible .- Pero - en la concepción estética de Mallarmé , la palabra no sólo cumple una función comunicativa , por el carácter abstracto del lenguaje la palabra tiene también una función destructiva , vuelve ausente el objeto , lo aniquila . Esta ausencia es sin embargo , el símbolo de otra cosa de la verdad, por ejemplo , en el sentido clásico . El interés del lenguaje - dice Blanchot - es pues destruir por su poder abstracto la realidad material de las cosas y de destruir por el poder de evocación sensible de las palabras este valor abstracto . La trasposición , que es el efecto que se está describiendo, es otro de los aspectos de la estética de Mallarmé y que tiene relación con el sentido crítico del poema Un coup de dés . Para Octavio Paz "transposición" es "volver imaginario todo objeto real " :

"Mallarmé anula lo visible por un procedimiento que él llamó la trasposición y que consiste en volver imaginario todo objeto real : la imaginación reduce la realidad a idea . El mundo ya no es ni energía ni deseo . En verdad , nada sería sin la poesía que le da la posibilidad de encarnar en la analogía verbal " .

Octavio Paz distingue dos momentos en la aventura poética de Mallarmé :

"En un segundo momento de su aventura, Mallarmé comprende que ni la idea ni la palabra son absolutamente reales: La única palabra verdadera es " tal vez" y la única realidad del mundo se llama probabilidad infinita. El lenguaje se vuelve transparente como el mundo mismo y la trasposición que anulaba lo real en beneficio del lenguaje, ahora anula también la palabra . (A.L., p 325 )

Después de esta reflexión Octavio Paz concluye :

"Aunque el horizonte de Un coup de dés no es el de la técnica - su vocabulario es todavía el simbolismo , fundado en el anima mundi y en la correspondencia universal , - el espacio que abre es el mismo de la técnica : mundo sin imagen , realidad sin mundo e infinitamente real " .....

.....  
 .....  
 A diferencia de los poetas del pasado, Mallarmé no nos --  
 presenta una visión del mundo ; tampoco, nos dice una pala-  
 bra acerca de lo que significa o no significa ser hombre.-  
 El legado a que expresamente se refiere Un coup de dés -  
 sin legatario expreso : à quelqu ' un ambigu es una forma -  
 y más , es la forma misma de la posibilidad . : un poema ce-  
 rrado al mundo , pero abierto al espacio sin nombre . Un --  
 ahora en perpetua rotación , nu mediodía nocturno - y un -  
 aquí desierto . Poblarlo : tentación del poeta por venir .  
 Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio  
 que abre su palabra . (S.R, p 330 )

---

Lectura de poetas modernos.

Estos tres poetas confirman la idea de que:

"la poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad". (C. A., p, 7)

Desde Baudelaire, la concepción del poema difiere de la -- tradición anterior. "No se puede leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé, a Donne y a Rimbaud. Las dificultades de Góngora o Donne son externas: gramaticales, lingüísticas, teológicas..." En los dos poetas "las referencias" se encuentran fuera del poema: la sociedad, el arte, la mitología o la teología. El poeta habla de algo que está fuera del poema.

"En Rimbaud y en Mallarmé el lenguaje se interioriza, - cesa de designar y no es símbolo ni mención de realidades-externas." (C. A., p, 6)

La lectura de estos poemas - a juicio de Octavio Paz, presenta una dificultad, que no es de orden intelectual sino moral:

"Se trata de una experiencia que implica una negación - así sea provisional, como en la meditación filosófica - -- del mundo exterior: la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones, porque ella misma se presente como el significado último de la vida y el hombre.- Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje: Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente, palabra en busca de la palabra"

Surrealismo.-

El surrealismo, antes que un movimiento literario, una escuela, o un sistema es " una pura práctica de existencia " - en el sentido en que Blanchot lo ha caracterizado. ( práctica de conjunto que acarrea su propio saber, una teoría práctica ) " Se trata pues, de un proyecto existencial ; los vuelcos de la sensibilidad y de la estética que acarrea sus consecuencias, no datos primarios. ( 18 ).

En este sentido:

" El surrealismo aporta nuevas perspectivas sobre el hombre sobre su relación con el mundo, sobre su manera de expresarse y de pensarse ". ( 19 )

Su punto de partida es una toma de conciencia y un rechazo de los límites que definen la condición humana. ( 20 ).

El surrealista constata que el hombre ha perdido los poderes de conocimiento de la realidad del mundo y de la vida. En " Secretos del arte mágico ", del Primer manifiesto, los surrealistas exaltan las formas del pensamiento mágico como un tipo de conocimiento distinto al conocimiento racional. En oposición a éste, el pensamiento mágico afirma la posibilidad de un conocimiento inmediato, que reúne directamente al sujeto conociente con el objeto conocido. El propósito de los surrealistas es el de recuperar " el secreto obliterado por el racionalismo y deformado por el cristianismo, de ese pensamiento mágico, de " esos poderes perdidos " ( 21 ). Según G. Durosoi y B. Lecherbonnier, lo que a los surrealistas les parece primordial, en la mentalidad mágica es que " ella precede a la separación de los poderes del hombre, esos poderes que precisamente el proyecto surrealista aspira a reunificar, con anterioridad a la instauración de una distinción entre - poesía, filosofía y ciencia:

" Hay que admitir que un común denominador une al hechicero, al poeta y al loco, ( el cual ) no puede ser mas que la magia. La magia es la sangre y la carne de la poesía. Es más, en una época en que la magia resumía toda la ciencia humana, la poesía aún no se distinguía de la magia." ( 21 ).

Esta conexión de la poesía con la magia es central en el pensamiento surrealista y en esta relación los surrealistas encontrarán los medios definitorios de la poesía.

Esta caracterización del surrealismo " como veremos ", se corresponde totalmente con la versión de Octavio Paz en los diferentes ensayos en que se ha referido al surrealismo. Para él el surrealismo:

" No es una escuela (aunque constituya un grupo o una secta ), ni una poética ( a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador - de la inspiración ), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano". ( B. C., p. 10 ).

El surrealismo es un:

" Movimiento de rebelión total, nacido de Dadá y su gran sacudimiento, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana". ( B. C., p. 10 ).

A juicio de Octavio Paz lo que distingue al surrealismo -- del dadaísmo es su carácter de " empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y así ser ella misma. Habría que recordar que los dadaístas, por su nihilismo sólo acometieron la destruc

ción de los valores tradicionales.

A la destrucción y horror de la guerra no propusieron ninguna alternativa. Sólo pretendieron el aniquilamiento de las formas existentes de la cultura y de la vida. La deserción de algunos, inspirados en una visión más esperanzada dió origen al surrealismo : éste, desde sus orígenes: "

" Quiso ser liberación integral de la poesía y, a través - de ella, de la vida. (....). El principal obstáculo con - el que tuvo que enfrentarse es la lógica racionalista(22 )"

Lo importante del Manifiesto surrealista se debe, a que -- mostrando la inadecuación fundamental de la vida, al hombre, re- husa con energía el estado de hecho y todas las formas de capitu- lación, la resignación lo mismo que la muerte: Para Breton la - desgracia del hombre no reside en una maldición metafísica cual- quiera; proviene de un desconocimiento de nuestra naturaleza en - el que nos ha mantenido un sistema de pensamiento reductor y erró- neo, el racionalismo occidental, que engendra " la imperiosa nece- sidad.... las selecciones absurdas, las rivalidades, las largas - paciencias, el orden artificial de las ideas, la rampa del peligro". Contra él, apela a la imaginación, proponiendo una técnica de escri- tura que permite su libre florecimiento; pero las consideracio- nes sobre el lenguaje no apuntan en absoluta a una meta artísti- ca; el papel que se asigna al automatismo psíquico puro es el de " arruinar definitivamente " todos los otros meca\_nismos psíqui- cos y sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida ".- ( 23 ).

Dado que se trata de liberar el espíritu de los límites in- puestos por la razón, la poesía se considerará el modo fundamental de actividad destructora al oponerse a las formas del pensamien-

to racional por su analogía con el pensamiento mágico. De ahí -- que según sostiene Octavio Paz:

"El programa surrealista, aspira a transformar la vida en poesía. Y operar así una revolución decisiva en los es píritus, las costumbres y la vida social". (B. C., p. 72)

Lo esencial de la versión de Octavio Paz sobre el surrealismo consiste en interpretarlo como una tentativa de la liberación de la vida del hombre por mediación de la poesía: - Por el conocimiento psíquico del hombre y particularmente siguiendo la vía "poética" que supone el surrealismo se alcanzará el objetivo moral de todo sistema: "la liberación del hombre mental y luego la liberación total del hombre". ( 24)

"Se trata de llegar a una declaración de los derechos del Hombre; de todos sus derechos naturales (sus impulsos, al igual que sus deseos rechazados por la razón).

En este sentido Octavio Paz, explicita cómo opera la transformación de la realidad en el conocimiento poético:

"Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica". (B. C., p. 11)

Esta transformación es posible en el sentido en que Breton considera la poesía como creación de realidades por la palabra y no - mera invención verbal.

El planteamiento de Octavio Paz acerca de la postura crítica del surrealismo se centra en el rechazo que éste hace de - las formas de concebir la realidad del pensamiento racional y - de la religión cristiana:

" El surrealismo se rehusa a ver el mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo... Asimismo se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo, Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras. Finalmente, tampoco considera el mundo a la manera del hombre de ciencia puro, es decir como un objeto o grupos de objetos desnudos de todo valor desprendidos del espectador."... - ( B. C., p. 11 ).

En relación al conocimiento de la realidad Octavio Paz -- presenta al surrealismo como un intento de resolver el antiguo conflicto entre el yo y el mundo exterior, originado en el racionalismo cartesiano. Este problema lo trata Octavio Paz en profundidad en su ensayo de " La inspiración " de El arco y la lira.

En este ensayo Octavio Paz plantea la problemática que se cita al poeta moderno la creación poética, al sentir cómo " una colaboración ", la presencia de " una voz " que convierte al poeta en un espectador de lo que crea.

La idea de la inspiración es inconciliable con el subjetivismo moderno que afirma la existencia del mundo exterior solamente

te a partir de la conciencia, según Octavio Paz caía movimiento - intentó resolverlo según sus particulares tendencias. ( 25 ).

En este ensayo Octavio Paz subraya que:

" El surrealismo se presenta como una radical tentativa - por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad " ( A. L., p. 171 ).

El surrealismo es " un ataque contra el mundo moderno por que pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto". Los surrealistas pretenden destruir la dualidad entre sujeto y objeto en el sentido propugnado por Novalis al hablar de la tarea de una lógica superior destinada a destruir este antinomio.

" Los románticos niegan la realidad... en provecho del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sin una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables ". ( A. L., p. 171 ).

Idea que también reitera cuando dice que los surrealistas

" Descubren que el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones pensamientos y deseos ". ( B. C., p. 14 ).

Para lograr la vasta transformación de la realidad, los surrealistas se proponen diversos procedimientos que van desde - las operaciones de la imaginación y el deseo a la subversión de

la realidad misma en distintas manifestaciones que ponen en duda el principio de identidad del sujeto. Así las imágenes del sueño y " otros estados análogos desde la locura hasta el ensueño - diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real ". ( B. C., p. 13 ).

Los surrealistas practicaron diversos métodos destinados a la exploración del conocimiento de la realidad: (26 )

" Todos estos métodos - y otros muchos - no eran, ni son, ejercicios gratuitos de carácter estético. Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera". ( B. C., p. 13 ).

#### La escritura automática.-

La definición del término propuesta por Breton en el Primer manifiesto expone su relación con una de las técnicas más efectivas para conseguir " la sistemática destrucción del yo - o mejor dicho: la objetivación del sujeto - ". Es la escritura automática:

" Surrealismo: n.m. Automatismo psíquico puro mediante el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón ajeno a toda preocupación estética o moral ". (27 ).

La definición de Octavio Paz de la escritura automática es:

" El dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de - las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico ". ( B. C., p. 15 ).

En los "Secretos del arte mágico" se describe como realizar la experiencia:

" Mandad que os traigan con qué escribir, tras haberos irs talado en un lugar que sea de lo más favorable para la concentración de vuestra mente sobre sí misma. Acomodados - en el estado más pasivo o receptivo que podais (...). Escribid aprisa sin un tema preconcebido, lo bastante aprisa para no retener ni sentir la tentación de releeros (...). Seguid todo el rato que queráis. (28 ).

Según explican G. Durozoi y B. Lecherbonnier, es en aparencia algo sencillo; sólo se trataría de lograr el vacío en la mente, a fin de que pueda irrumpir un flujo incontrolado de palabras; dejar que el lenguaje hable dentro de uno mismo sin pretensión de orientarlo mínimamente; confiar la escritura a un dictado interior que obliga a transcribir estrictamente lo que da a entender. Sin embargo; encierra dificultades casi insuperables: "acomodar la mente" en el estado " más pasivo o receptivo " supone una capacidad de abstraerse radicalmente del mundo cotidiano. La escritura automática exige una total desconexión con la realidad externa, y además, " una ruptura total con relación a lo que suele creerse como constitutivo del pensamiento: preocupación lógica moral, estética. Precisamente el automatismo aspira a demostrar que esas preocupaciones no son nada esenciales para el pensamiento, o mejor dicho que lo deforman y lo restringen. ( 29 ).

Octavio Paz concuerda con estas opiniones:

" Aunque se pretende que constituye un método experimental no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable; al menos en forma absoluta. Y más -- que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de perfecta espontaneidad o inocencia sino que, si fuese realizable, sería ese estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia - si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo - , ¿ a qué escribir ? El estado a que aspira la " escritura automática " excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable. En suma, practicarla efectivamente y no como ejercicio psicológico, exigiría haber logrado una libertad absoluta, o lo que es lo mismo, una dependencia no menos absoluta: un estado que suprimirá las diferencias entre el yo, el superego y el inconsciente. Algo contrario a nuestra naturaleza psíquica. No niego, claro está, que en forma aislada, discontinua y fragmentaria, no nos dé ciertas revelaciones preciosas sobre el funcionamiento del lenguaje y del pensamiento. En este sentido quizá Breton tenga razón al insistir en que, a pesar de todo, es uno de los modos más seguros " para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales". Por lo demás ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo con misteriosas ocurrencias. " ( B. C., p. 16 ).

## NOTAS, CAPITULO III

PRIMERA PARTE: LA CRITICA DE POESIA EN EL ENSAYO DE O. PAZ)

- 1.- Enrique Anderson-Imbert: La crítica literaria y sus métodos. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979, p. 44.
- 2.- Enrique Anderson-Imbert: ídem., p. 45.
- 3.- Wayne Chumaker: Elementos de teoría crítica. Madrid: - Cátedra, 1974, p. 16.
- 4.- Wayne Chumaker: ídem., p. 16.
- 5.- Wayne Chumaker: ídem., p. 111.
- 6.- Jean Starobinski: "Consideraciones sobre la crítica literaria". Revista de Occidente, vol. 30, julio, 1970, - p. 2.
- 7.- Roberto Hozven: El estructuralismo literario francés. Edición del Departamento de Estudios Humanísticos. Universidad de Santiago-Chile, 1975, pp. 97-98.
- 8.- Roberto Hozven: ídem., p. 98.
- 9.- Allen W. Phillips: "Critic of Modern Mexican Poetry". - The Perpetual Present. Ivar Ivask, editor. Norman: University of Oklahoma Press, 1973, pp. 53-65.
- 10.- Allen W. Phillips: ídem., p. 55.
- 11.- Jean Starobinski: opus cit., p. 2.
- 12.- Octavio Paz: Corriente alterna. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 39-44.
- 13.- Malcom Bradbury y David Palmer: Crítica contemporánea. Madrid: Cátedra, 1974, p. 41.
- 14.- Theodor W. Adorno: "El ensayo como forma" en Notas de literatura. Barcelona: Editorial Ariel, 1962, p. 12.
- 15.- Theodor W. Adorno: ídem., p.
- 16.- Octavio Paz: opus cit., pp. 39-44.
- 17.- Octavio Paz: "La revuelta del futuro" en Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 37-60.
- 18.- Mircea Eliade: Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Guadarrama, 1979.

- 19.- Las principales definiciones sobre el concepto de tradición de la ruptura están dadas en el ensayo "La tradición de la ruptura" en Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974, p.p. 15-35; en "Invención, subdesarrollo, modernidad" en Corriente alterna. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 19-24.
- 20.- Ana Balakian: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 29.
- 21.- Robert Amadou: El ocultismo. Argentina: Ediciones Pentaclo, 1956, pp. 25-26.
- 22.- Paul Ricoeur: La metáfora viva. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1977, pp. 357-366.
- 23.- Ernest Cassirer: Mito y lenguaje. Buenos Aires: Nueva - Visión, s/f, p. 45.
- 24.- Ernest Cassirer: ídem., p. 43.
- 25.- Ernest Cassirer: ídem., p. 47.
- 26.- Ernest Cassirer: ídem., p. 54.
- 27.- Octavio Paz: Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 100.
- 28.- Robert Amadou: opus cit., pp. 90-91.
- 29.- Ana Balakian: opus cit., p. 27.
- 30.- Ana Balakian: ídem., p. 26.
- 31.- La correspondencia entre droga y analogía, Octavio Paz la ha estudiado en los siguientes ensayos de Corriente alterna: "Conocimiento, droga, inspiración", pp. 79-83; "Henri Michaux", pp. 84-90; "Gracia, ascetismo, méritos", pp. 91-96; "Paraísos", pp. 96-99; "Las metamorfosis de la piedra", pp. 99-102; "El banquete y el ermitaño", pp. 103-112. Y en su ensayo "La mirada anterior" = de In/Mediaciones. Barcelona: Seix Barral, 1973, pp. 119-133.
- 32.- Octavio Paz: "La nueva analogía" en Los signos en rotación. Madrid: Alianza Editorial, 1971, pp. 251-260.
- 33.- Henri Lefebvre: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1971, p. 17.
- 34.- Henri Lefebvre: ídem., pp. 17-13.

NOTAS, CAPITULO III

(SEGUNDA PARTE: POETAS DE LA TRADICION DE LA POESIA MODERNA)

- 1.- En este libro Coleridge establece su célebre distinción entre imaginación y fantasía, proporcionando una de -- las fórmulas más completas: "La fantasía es un modo de "memoria" que opera asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es -- la "facultada unificadora" que disuelve y transforma -- en datos y crea la novedad y la cualidad resultantes".
- 2.- R. Verneaux: Inmanuel Kant. Crítica de la Razón pura. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970, p. 30.
- 3.- Ana Balakian: opus cit., p. 37.
- 4.- Ana Balakian: ídem., p. 37.
- 5.- Henri Lefebvre: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1971, p. 160.
- 6.- Henri Lefebvre: ídem., p. 161.
- 7.- Me refiero especialmente a su ensayo "Analogía e iro-- nía". Octavio Paz: Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 87-112.
- 8.- Ana Balakian: opus cit., pp. 68-69.
- 9.- Octavio Paz y Julián Ríos: Sólo a dos voces. Barcelona: Lumen, 1973, sin número de páginas.
- 10.- Además de Un coup de dés, Octavio Paz ha comentado los siguientes poemas: "Igitur" en El arco y la lira, pp. 55-56 y "El soneto en ix" en Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editor, 1971, pp. 33-51.
- 11.- Maurice Blanchot: El libro que vendrá. Caracas: Monte Avila Editores, 1969, p. 252.
- 12.- Maurice Blanchot, cita de Mallarmé: ídem., p. 252.
- 13.- Maurice Blanchot: ídem., pp. 252-253.
- 14.- Maurice Blanchot: ídem., p. 253.
- 15.- Stéphane Mallarmé: Un golpe de dados jamás abolirá el azar, (poema). Prefacio en Antología. Madrid: Visor, - 1978, p. 109.
- 16.- Stéphane Mallarmé: ídem., p. 109.
- 17.- Philippe Sollers , opus cit , p 178.

- 18.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: El surrealismo. Madrid:-  
Guadarrama, 1974, p. 31.
- 19.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: opus cit., p. 5.
- 20.- Adriana Yáñez: El movimiento surrealista. México: Joa-  
quín Mortiz, 1979, p. 21.
- 21.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: opus cit., p. 8.
- 22.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 9.
- 23.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 13.
- 24.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 13.
- 25.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 7.
- 26.- Octavio Paz: "La inspiración", en El arco y la lira. —  
México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1970, —  
pp. 157-181.
- 27.- André Breton: Manifiestos del surrealismo. Barcelona: -  
Guadarrama, 1980, p. 44.
- 28.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: opus cit., p. 95.
- 29.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 96.
- -----  
-----
-

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO III(PRIMERA PARTE: LA CRITICA DE POESIA EN EL ENSAYO DE O. PAZ)

- Alonso, Amado: Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1969.
- Alonso, Dámaso: Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1971.
- Amadou, Robert: El ocultismo. Argentina: Ediciones Pentaclo, 1956.
- Anderson-Imbert, Enrique: La crítica literaria y sus métodos. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- Balakian, Ana: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión poética. (cuarta edición) Madrid: Gredos, 1966.
- Bradbury, Malcom y Palmer, David: Crítica contemporánea. Madrid: Cátedra, 1974.
- Cassirer, Ernest: Mito y lenguaje. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Cernuda, Luis: Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Cohen, Jean: Structure du langage poetique. Paris: Flammarion, 1966.
- Eagleton, Terry: Literatura y crítica marxista, Madrid: Zero, - 1978.
- Eliade, Mircea: Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Guadarrama, - 1967.
- Eloit, T.S.: Criticar al crítico. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Frye, Northrop: Anatomie de la critique. Paris: Gallimard, 1969.
- Greimas, Algirdas Julien: En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid: Editorial Fragua, 1973.
- Jakobson, Roman: Questions de poetique. Paris: Edit. Du Seuil, -- 1973.
- Kristeva, Julia: Semiotike. Recherches pour un sémanalyse. Paris: Edit. Du Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia: El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1974.
- Lausberg, Heinrich: Manual de retórica literaria: Fundamentos de

- una ciencia de la literatura. Madrid: Gredos, 1966-67,  
3 vols.
- Lefebvre, Henri: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial  
Tecnos, 1971.
- Poulet, Georges: Los caminos actuales de la crítica. Barcelona:  
Planeta, 1969.
- Ricoeur, Paul: La metáfora viva. Buenos Aires: Ediciones Megápo-  
lís, 1977.
- Sebeok, Thomas: Estilo del lenguaje. Madrid: Cátedra, 1974.
- Segre, Cesare: Crítica bajo control. Barcelona; Planeta, 1970.
- Schumaker, Wayne: Elementos de teoría crítica. Madrid: Cátedra,  
1974.
- Starobinski, Jean: "Consideraciones sobre el estado actual de la  
crítica", Revista de Occidente, vol. XXX, julio, 1970,  
pp. 1-18.
- Yllera, Alicia: Estilística poética y semiótica literaria. Madrid:  
Alianza Editorial, 1974.
- Welleck, René: Conceptos de crítica. Caracas: Biblioteca de la U-  
niversidad Central de Venezuela, 1968.

#### BIBLIOGRAFIA, CAPITULO III

##### (SEGUNDA PARTE: POETAS DE LA TRADICION DE LA POESIA MODERNA)

- Balakian, Ana: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Baudelaire, Charles: Los paraísos artificiales. Buenos Aires: Efe-  
cé Editor, 1974.
- Baudelaire, Charles: Las flores del mal. Madrid: Visor, 1977.
- Blanchot, Maurice: "Le mythe de Mallarmé", en La part de feu. Pa-  
ris: n.r.f., Gallimard, 1949.
- Blanchot, Maurice: El espacio literario. Buenos Aires: Paidós, -  
1969.
- Blanchot, Maurice: El libro que vendrá. Caracas: Monte Avila Edi-  
tores, 1969.
- Blake, William: Matrimonio del Cielo y el Infierno. Los Cantos de  
experiencia. Prólogo de Luis Cernuda. Madrid: Visor,  
1979.

- Breton, André: Manifiestos del surrealismo. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- Breton, André: El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Duplessis, Yvonne: El surrealismo. Barcelona: Oikos-tau ediciones, 1979.
- Durozoi, G. y Lecherbonnier, B.: El surrealismo. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Eliade, Mircea: Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus, 1979.
- Eliade, Mircea: Lo sagrado y lo profano. Madrid: Guadarrama, 1979.
- Friedrich, Hugo: Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Gadamer, Hans Georg: La dialéctica de Hegel, cinco ensayos hermenéuticos. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Hölderlin, Friederich: Hiperión. Madrid: Ediciones Peralta, 1979.
- Lefebvre, Henri: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.
- Mallarmé, Stéphane: Antología. Prólogo de J. Lezama Lima y epílogo de Rubén Darío. Madrid: Visor, 1978.
- Minc, Z.C.: "El concepto de texto y la estética simbólica" en Semiótica de la cultura. Juris M. Lotman y Escuela de Tartu. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 137-144.
- Monroe, C. Beardsley y Hospas, John: ESTETICA, historia y fundamentos. Madrid: Cátedra, 1980.
- Novalis, : Himnos a la Noche y Enrique de Ofterdingen. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Simons, Edison: Poética de Mallarmé. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Sollers, Philippe: "Literatura y totalidad" en La experiencia de los límites. Valencia (España): Pre-textos, 1976, pp. 69-90.
- Yáñez, Adriana: El movimiento surrealista. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Verneaux, R.: Inmanel Kant: Crítica de la Razón Pura. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1973.
- Zárate, Armando: Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teófilo a la poesía concreta. Bs. As.: Rodolfo Alonso Editor, 1976.

C A P I T U L O I V

LA CRITICA DE POESIA EN LOS ENSAYOS DE CUADRIVIO.

El libro Cuadrivio reúne cuatro ensayos. Octavio Paz — consagra cada uno de ellos a un poeta determinado . "El caracol y la sirena" a Rubén Darío , "El camino de la pasión" a Ramón López Velarde, "El desconocido de sí mismo " , a Fernando Pessoa y "La palabra edificante " a Luis Cernuda.

En una caracterización preliminar de estos ensayos se puede anticipar que en el discurso crítico intervienen tanto elementos de crítica tradicional como de crítica hermenéutica, matizados por procedimientos operatorios de carácter estructural y metalingüísticos . Todo ello , bajo el propósito de estilización (idea modelizadora subyacente ) que imponen los supuestos estéticos de Octavio Paz .

Efectivamente , tanto su teoría del poema , en sus aspectos principales : lenguaje, ritmo , imagen , como el concepto de " tradición de la ruptura " , surgen constantemente en estos textos como líneas organizativas del discurso crítico .

En estos ensayos, la formulación crítica consiste en la sutil transposición de cada uno de los poetas : Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda , a un ámbito de valor universal : el de la tradición de la poesía moderna . Octavio Paz lo ha dejado establecido en el prólogo del libro :

" Los cuatro subrayaron su disidencia y su creación fue también crítica, ruptura con el lenguaje, la estética o la moral de su tiempo. Sus obras además de ser distintas y — únicas como lo son todas las que de verdad cuentan , están

selladas por la voluntad de ser diferentes . Así, los define no sólo la ruptura con la tradición inmediata sino el - constituir una tradición de la ruptura. Es la tradición de - nuestra poesía moderna . (Cvico , Prólogo ) .

En la modalidad crítica de estos ensayos se distinguen -- dos aspectos : la perspectiva estética desde la que se organiza la exposición de la obra de estos poetas y el desciframiento o ac to de interpretación del sentido profundo de esta poesía . Ambos - están intimamente relacionados , puestos que el primero funciona - con respecto al segundo como código que rige los rasgos definiti - rios del poeta moderno , que cada poeta expone desde la singulari - dad de su obra . Sin renunciar a la aprehensión de los matices in - dividuales de estos poetas, Octavio Paz remite estos rasgos a una concepción más amplia que los sobrepasa y engloba . Es la proble - mática del poeta moderno .

En estos ensayos cada uno de los poetas es interpretado -- desde un determinado punto de referencia . Rubén Darío ejemplifi - ca " la conciencia del poeta moderno " , López Velarde, la constan - te del amor, según la tradición del amor cortés y de la mística de la poesía occidental . En Fernando Pessoa , Octavio Paz descubre la suprarrealidad y finalmente , en Luis Cernuda , en su poesía, Octavio Paz ve la encarnación de la concepción ética del surrea - lismo . En estos ensayos el desciframiento de cada poeta pone de relieve la figura humana y la conciencia artística de cada uno - de ellos , descrita según los caracteres generales del poeta mo - derno .

La exposición de estos ensayos en este trabajo comprende - rá aspectos teóricos y metodológicos en la medida en que sean ne - cesarios para esclarecer problemas de tipo estructural o discursi - vo . La constante referencia a otras obras de Octavio Paz de - mostrará el carácter de código que asumen con respecto a ésta .

"EL CARACOL Y LA SIRENA" Y LA TRADICION DE LA RUPTURA.

En el prólogo de Cuadrivio - libro al que pertenece este ensayo de "El caracol y la sirena", Octavio Paz, al referirse a los poetas a los que dedica cada uno de los ensayos reunidos en el libro, describe la "perspectiva" crítica desde la que coordinará las múltiples referencias, tanto sobre el modernismo como sobre Rubén Darío. A estos poetas:

" los define no sólo su ruptura con la tradición inmediata sino el constituir una tradición de la ruptura. Es la tradición de nuestra poesía." (Cvio., prólogo).

Bajo este presupuesto, la estrategia de Octavio Paz consiste en dos operaciones:

- 1.- Trasponer el modernismo y la imagen poética de Rubén Darío - al plano de la poesía moderna: romanticismo y poetas franceses de fin de siglo.
- 2.- Introducir una forma de representación - modelo - de las relaciones múltiples que explicitan la modernidad. Esta función, a mi parecer, bajo el esquema de continuidad y discontinuidad que lo sustenta.

Este ensayo de "El caracol y la sirena" está dividido en dos partes, que aunque forman un conjunto unitario son independientes en la estructura.

La primera parte versa sobre el modernismo . La imagen poética de Rubén Darío, la universalidad de su poesía , puesta en evidencia por su filiación al romanticismo y simbolismo es el

tema de la segunda .

La versión crítica de Octavio Paz , en muchos aspectos no difiere de lo ya conocido en otros autores . La crítica ineludiblemente es una práctica de apropiación que desplaza sus -- afirmaciones a textos ya escritos.. No obstante , siempre queda la posibilidad de decir algo personal. Octavio Paz lo demuestra Su crítica del modernismo es una proposición totalizadora de la poesía, de la cultura de la modernidad y de la civilización occidental. El modernismo , en "la búsqueda de un lenguaje moder--no, cosmopolita, lleva a redescubrir la tradición hispánica ".

#### Aspectos metodológicos .

El concepto de tradición de la ruptura , - de acuerdo a lo estipulado anteriormente - se considerará , simultáneamen--te , como modelo y como código . Modelo, en cuanto constituye una representación esquemática ( continuidad - discontinuidad ) del conjunto de relaciones contradictorias que convergen en el modernismo . Código - en cuanto este concepto dirige las operaciones de "filtrar", "transmutar" y "ordenar" las informaciones " , de acuerdo a los principios de crítica, establecidos por Octavio Paz .

El trabajo del receptor analista consistirá en la transposición - explicación en otros términos - del discurso crítico de Octavio Paz . Es un trabajo no limitado al simple comentario de las afirmaciones del autor. Por sobre todo , en la intersección del enunciado ajeno y en el del autor, busca -- configurar el espacio textual , el adentro - afuera de la -- cultura , mirada desde la perspectiva de la creación poética .

Cada una de las partes de este ensayo se estudiarán separadamente. En la primera parte , la explicación del concepto de la ruptura se proyectará en tres fragmentos del texto . elegi

dos como zonas de modelización del concepto de la tradición de - la ruptura .

El texto Nº 1 , interpretado como crítica del lenguaje , sitúa, por una parte, a los poetas modernistas frente a un lenguaje " en que ya nada personal podía decirse " , " que había perdido - el secreto de la metamorfosis y la sorpresa " ; por otra , describe las diferencias entre la literatura hispánica - española - e hispanoamericana y la poesía moderna europea . La separación de los modernistas de la tradición inmediatamente anterior se explica en función de este contraste entre las dos literaturas .

El texto Nº 2 , permitirá la indagación de " lo moderno " - en la estética modernista y la particular interpretación sobre este término en la exposición de Octavio Paz .

El texto Nº 3 se interpretará como síntesis de la versión personal de Paz sobre el modernismo .

La totalidad del ensayo se describirá en función del esquema de lectura ensayística propuesto en el capítulo II de este trabajo . Ello permitirá demostrar la operatividad del concepto de " tradición de la ruptura " en su doble función : de código y modelo . Este concepto , en la primera parte de " El caracol y la sirena " postula el redescubrimiento de la tradición hispánica por parte de los modernistas . Esta tesis se verá confirmada estructuralmente . En la segunda parte o el ensayo dedicado a Rubén Darío , expone la visión de conjunto de las referencias críticas acerca del autor . Es un nivel de generalidad crítica . Existe otro , que por sus características - desciframiento del texto , interpretación simbólica , recreación de la imagen del universo poético de Darío y de la imagen de Rubén Darío , - se ha denominado nivel de crítica hermenéutica . En el análisis de los ensayos se atiende, simultáneamente, a la significación y a la forma expositiva , esta última de gran complejidad .

Antes de entrar en el análisis del ensayo es necesario-  
considerar qué entiende por modernismo , Octavio Paz :

" Hacia 1888 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos modernismo . Aquí conviene hacer una pequeña aclaración : el modernismo hispanoamericano es , hasta cierto punto , un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés , de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama modernism .- Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el modernism de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispanicos se llama vanguardia , Para evitar confusiones emplearé la palabra: modernismo en español , para referirme al movimiento hispanoamericano ; cuando hablo del movimiento angloamericano del siglo XX , usaré , la palabra modernism , en inglés . (H. L., pl26 )

---

Conceptos y estrategias de formulación crítica .

Como se ha dicho anteriormente la crítica es un lenguaje de apropiación. En este sentido muchas de las afirmaciones de este ensayo son reconocibles en otros textos críticos: uno que me parece muy importante porque corresponde al esquema de la tradición de la ruptura es el que concibe al modernismo como un movimiento. Juan Ramón Jiménez, tal vez ha sido uno de los primeros en sustentar una idea del modernismo no interpretándolo como:

"Un movimiento general de busca, de liberación, de restauración" ( 1 ).

Juan Ramón Jiménez subraya que "lo que se llama modernismo no es cosa de escuela, ni de forma sino de actitud". El modernismo para Juan Ramón Jiménez:

"Es un gran movimiento de libertad hacia la belleza".- ( 2 ).

Idea que también reitera en:

"El modernismo no es una escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades. Es un movimiento general de busca de liberación de restauración". ( 3 ).

Maz Henríquez coincide en la misma idea:

"El modernismo no fue una escuela sino un movimiento - que tendió a la renovación de la forma literaria y el libre desarrollo de la personalidad del escritor sin ponerle normas". ( 4 ).

Ricardo Gullón por su parte, estima que el modernismo no debe ser considerado como un bloque, monólito en que las tendencias y las personalidades se reduzcan a un programa y a una actitud. Sostiene que la naturaleza, compleja y varia del modernismo es irreductible a la precisión del concepto. ( 5 ) Otro autor; Guillermo Díaz Plaza también concibe que:

" El modernismo es una evolución en cuanto movimiento artístico, es una evolución y en cierto sentido un renacimiento ". ( 6 ).

El pensamiento de Octavio Paz se inscribe en esta línea:

" Entendido como lo que realmente fue - un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo aún - no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo ". ( Cvio., p. 12 ).

Con la misma convicción con que Juan Ramón Jiménez afirmaba que " el modernismo es un movimiento general de búsquedas de liberación... dentro del cual - decía - Lorca , Neruda, Alberti, o Vallejo son tan modernistas como Rubén Darío , Antonio Machado o yo ( 7 ), Octavio Paz subraya la tendencia a la transformación que - inspiró a los modernistas y que los hizo ir más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado.

" Preparan así cada uno a su manera, la subversión de la vanguardia: Lugones es el antecedente inmediato de la nueva poesía mexicana ( Ramón López Velardo ) y argentina ( Jorge Luis Borges ); Juan Ramón Jiménez fue el maestro de la generación de Jorge Guillén y Federico García Lorca; -- Ramón del Valle Inclán está presente en el teatro moderno y lo estará más cada día..." ( Cvio., p. 13 ).

Esta idea por lo demás la había defendido el propio Rubén Darío:

" La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos ". ( 8 ).

En Los hijos del limo Octavio Paz comenta:

" Entre los " modernistas " hispanoamericanos de fin de siglo, el cosmopolitismo fue una tendencia predominante en la fase inicial, pero, en el seno mismo del movimiento, según ya señalé, brotó la reacción coloquialista, crítica e irónica. El llamado " postmodernismo ". Hacia 1915 la poesía hispanoamericana se caracterizaba por su regionalismo o provincialismo, su amor por el habla de la conversación y su visión irónica del mundo y del hombre. Cuando Lugones habla del peluquero de la esquina, ese peluquero no es un símbolo, sino un ser maravilloso a fuerza de ser el peluquero de la esquina. López Velarde exalta el poder del grano de mostaza y afirma que su voz " es la gemela de la canela ". En España el coloquialismo hispanoamericano se transformó en la reconquista de la riquísima poesía tradicional, medieval y moderna. En Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez predominó también la estética ( y la ética ) de la pequeñez inmensa: los universos caben en una copla. Algunos jóvenes intentaron otro camino: un simbolismo dotado de una conciencia clásica, mas o menos inspirado en Valéry, como Alfonso Reyes y su Ifigenia cruel ( - 1924 ), o una poesía despojada de todo pintoresquismo, como la de Jorge Guillén pero la alternativa extrema fue la aparición de un nuevo cosmopolitismo, ya no enparentado con el simbolismo sino con la vanguardia francesa de Apollinaire y Reverdy. Como en 1885, el iniciador fue un hispanoamericano: a fines de 1916 el joven poeta chileno Vi-

cente Huidobro llega a París y poco después en 1918 y en Madrid publica Ecuatorial y poemas árticos. Con esos libros comienza la vanguardia en castellano ". ( H. L., p. - 184 ).

Con posterioridad , Octavio Paz ha reflexionado sobre la existencia de un lenguaje literario hispanoamericano :

"¿Hay un lenguaje hispanoamericano distinto al de los españoles ? Lo dudo. Por encima de las fronteras y del océano se comunican los estilos , las tendencias y las personalidades . Hay familias de escritores pero esas familias no están unidas ni por la sangre ni por la geografía sino por los gustos , las preferencias , las obsesiones . -- Más de un escritor hispanoamericano descende de Valle Inclán, que a su vez descende de Darío y que aprendió mucho en Lugones . ¿Entonces ? Debemos distinguir entre las influencias literarias , los parecidos involuntarios y las diferencias irreductibles . Las primeras han sido recíprocas y profundas. Los estilos, las maneras y las tendencias literarias nunca son nacionales . Los estilos son viajeros , atraviesan los países y las imaginaciones , -- transforman la geografía literaria tanto como la sensibilidad de autores y lectores . ¿Hay países expresionistas , barrocos, románticos , neoclásicos . El país expresionista no está en México ni en España ni en Perú sino en algunos escritores españoles , mexicanos , peruanos . La nación-vanguardista es nómada aunque muestra predilección por las capitales sudamericanas : Buenos Aires, Santiago " (H.L p 32 )

---

Texto nº 1

"La historia del modernismo va de 1880 a 1910 y ha sido contada muchas veces. Recordaré lo esencial. El romanticismo español e hispanoamericano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión - en el sentido que daba Arnim a esta palabra: "Llamamos videntes a los poetas sagrados, llamamos visión de especie superior a la creación poética". Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior: diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad. La pobreza de nuestro romanticismo resulta aún más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses España fue la tierra de elección del espíritu romántico: el grupo de Jena descubrió a Calderón; Shelley tradujo algunos fragmentos de su teatro; uno de los libros centrales del romanticismo alemán, el poderoso Titán, está impregnado de ironía, magia y otros elementos fantásticos que Jean - Paul recogió probablemente de una de las obras menos estudiadas ( y más modernas ) de Cervantes:

Los trabajos de Persiles y Segismunda... Cuando la ola del romanticismo se retira, el paisaje es desolador : la literatura española oscila entre la oratoria y la charla ,la Academia y el café.

Francia había sido la fuente de inspiración de nuestros románticos . Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones ( si se exceptúa a Nerval y al Victor Hugo del Fin de Satán ) , la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras que , simultáneamente consuman la tentativa romántica y la trascienden . Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia - quiero decir : una forma significativa- al romanticismo ; además , y sobre todo , hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual . La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda - o lo cambia . El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes : animación de la escritura por el espíritu , por el ánima . En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía , las fronteras de lo desconocido , están en Francia . En las obras de sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla . El entusiasmo , origen de la poesía para Novalis , se convierte en la reflexión de Mallarmé : la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula . Pero los escritores españoles , a pesar de su cercanía de ese centro magnético que era la poesía francesa ( o tal vez por esotismo ) , no se sintieron atrídos por la aventura de esos años . En cambio , insatisfechos con la garrulería y la tiesura imperante en España , los hispanoamericanos comprendieron que nada personal podía decirse en un lenguaje que había perdido el secreto de la metamorfosis y de la sorpresa . Se sienten distintos-

a los españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia. Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo, si no un nuevo lenguaje. Lo harán suyo para ser más ellos -- mismos, para decir mejor lo que quieren decir. Así la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en -- primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea. Su modelo inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesible, sino porque veían en -- ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de su época."

Romanticismo y simbolismo , el doble código de la poesía modernista .

En este fragmento Octavio Paz inserta el doble código , el del romanticismo y el del simbolismo o de los precursores del -- simbolismo , que ha de tenerse en cuenta para descifrar el ideal estético y el contenido poético de la empresa modernista . Dada la complejidad de la expresión literaria del discurso de Octavio Paz , es necesario detenerse también en la forma expositiva de -- la crítica de Octavio Paz .

Su crítica tiene una densidad extraordinaria , pues , se constituye en la superposición de diferentes códigos : los propiamente discursivos , retóricos y todos aquellos que conforman la información y el juicio valorativo . La siguiente exposición nos hará conocer en detalle, las particularidades de su modalidad crítica .

---

Lo que interesa en este fragmento es ver cómo Octavio Paz explica la ruptura de los modernistas con la tradición inmediatamente anterior. La estrategia crítica no consiste en registrar una discrepancia directa entre modernismo y la literatura española e hispanoamericana del momento, sino en una confrontación entre las literaturas en lengua española y la poesía moderna europea. De esta contraposición, se desprenderá, como conclusión lógica, la separación del modernismo de la literatura española.

La dialéctica de la argumentación consiste en la ponderación de los valores de la poesía moderna europea - romanticismo alemán e inglés mediante la reiteración de su ausencia en la poesía española. Este procedimiento es especialmente evidente en la oposición de romanticismo español e hispanoamericano al romanticismo germano o sajón. En esta parte, Octavio Paz recurre a técnicas discursivas conocidas ya en la retórica antigua. Así la comparación entre las dos formas literarias contrapuestas consiste en una forma de discusión conocida bajo el nombre de argumenta (9). En sus Investigaciones retóricas, Barthes cita algunas definiciones como las de Cicerón y Quintiliano: Para Cicerón - dice Barthes - "es a la vez algo ficticio que hubiera podido ocurrir" ( lo plausible ) y "una idea verosímil empleada para convencer" cuyo alcance lógico Quintiliano precisa - mejor "manera de probar una cosa por otra, de confirmar lo que es dudoso por lo que no lo es" (10). Precisamente, la argumentación de Octavio Paz consiste en demostrar "la pobreza" (Criso, 14) del romanticismo hispánico. Además es verosímil suponer, la nostalgia de los poetas modernistas por lo que la poesía española e hispanoamericana no les podía ofrecer: un lenguaje en el que pudieran expresar su aspiración a un mundo poético más universal. En este fragmento, la alusión al romanticismo alemán e inglés representa, a mi juicio, el ideal en que Octavio Paz encarna una afinidad del modo de pensar y de sentir de los poetas modernistas.

Los siguientes fragmentos permitirán ilustrar lo anterior mente dicho :

"El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación , no una visión - en el sentido - que daba Arnim a esta palabra : "Llamamos videntes a los poetas sagrados ; llamamos visión de especie superior a la creación poética ". Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa " (Cvio , 14 )

"Entre nosotros falta también la ironía , algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva : disgregación del objeto por la inserción del yo ; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior, diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. (Cvio , p 14 )

"Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia ; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora-- como la facultad más alta del entendimiento . En suma , falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad . (Cvio , p 14 )

En síntesis , en el romanticismo español e hispanoamericano , Octavio Paz critica la ausencia de las más universales experiencias de la poesía moderna : la interpretación del poeta como un ser visionario , un iluminado por sus percepciones interiores que se convierte en expectador de sí mismo en el momento de la creación poética . Uno de los poetas románticos alemanes es

cribió : "El sentido interior y no el que copia el exterior es--  
el que ilumina el progreso del genio " ( 11)

El sueño , como vía de conocimiento de lo sobrenatural es--  
otra de las formas de percepción interna exaltadas por los poe--  
tas románticos . Por la mayor autonomía de las estímulos exter--  
nos , el poeta romántico concebía el sueño como una de las for--  
mas de estar más cerca de la realidad universal . El poeta ro -  
mántico además, descubre una analogía entre el acto de creación --  
poética y el sueño : " El poeta real al escribir es sólo un --  
oyente, no el dueño de sus personajes, es decir que no compone  
el diálogo reuniendo las respuestas de acuerdo con una estilísti  
espiritual que ha aprendido con esfuerzo , sino que como en un -  
sueño , contempla como adquieren vida sus personajes , " escu--  
cha " ( 12)

La analogía, como la intuición de la unidad en la diversi--  
dad del universo , es el descubrimiento de la relación existente  
entre todas las cosas del mundo . La analogía no es una identi--  
dad sino una proporción de elementos del mismo dominio , una re  
lación en que estos elementos se corresponden recíprocamente .  
En Octavio Paz , la imaginación creadora no es sino una forma del  
pensamiento analógico pero visto desde la crítica de la poesía --  
romántica al racionalismo de la época . ( 13) "El presentimiento-  
de que la realidad es una constelación de símbolos " es , en -  
el discurso de Octavio Paz , una forma metafórica de aludir a la  
analogía , es también una referencia al método intuitivo del sim-  
bolismo : el descubrimiento de un sentido espiritual en un ob-  
jeto de la realidad . Todas estos rasgos propios de la poesía ro  
mántica tienen - según Octavio Paz - un sentido , el de res-  
tablecer la palabra original .

---

### Los precursores del simbolismo : Baudelaire y Mallarmé

En este ensayo , junto a la poesía romántica , la poesía de los precursores del simbolismo- Baudelaire , Mallarmé , constituye el otro código de referencias poéticas del modernismo .

"La poesía francesa- dice Octavio Paz en una entrevista- de Baudelaire y Nerval a Rimbaud y Mallarmé , recoge y modifica - profundamente la herencia romántica" . Es , lo que se aprecia - en este texto . Baudelaire y Mallarmé representan los dos momentos más relevantes de la nueva tradición que viene a transformar los principios estéticos del romanticismo .

Baudelaire representa el momento inicial . El poeta no se propone imitar la realidad ni representarla , sino transfigurar - la. De ahí , que le confiera a la palabra el poder de ser creadora de mundo . Baudelaire modifica la concepción de la poesía recitada de los románticos , formula los cambios de actitud del poeta hacia: hacia el lenguaje poético .

Mallarmé , en esta tradición representa la causura de una concepción idealista de la poesía . Un coup de dés , la obra de Mallarmé más comentada por Octavio Paz " proclama absurdo y nulo el intento de hacer del poema el doble ideal del universo " . "Este poema "representa la condenación de la poesía idealista".

El fragmento contiene aspecto ya subrayados en este trabajo como característicos de estos poetas . Se pueden reconocer - en el texto , el propósito de Baudelaire de crear un mundo con la palabra poética , el principio estético de las correspondencias , bajo la particular concepción del símbolo no referido ya a un ámbito sobrenatural sino al mundo cotidiano , la despersonalización del poema por este mismo procedimiento del símbolo . Respecto a Mallarmé , la contraposición con los románticos está indicada- en la alusión al carácter crítico de su arte .

La situación de la literatura española de fines del si  
glo XIX queda sintetizada por Octavio Paz en los siguientes tér  
minos :

" cuando la ola del romanticismo se retira , el paisaje  
es desolador: la literatura española oscila entre la --  
or atoria y la charla, la Academia y el café " (Cvio,pl5)

"Pero los escritores españoles, a pesar de su cercanía --  
de ese centro magnético que era la poesía francesa ( o --  
tal vez por eso mismo ) , no se sintieron atraídos por  
la aventura de esos años . ( Cvio , p 15)

Sobre este aspecto de la literatura española de fines --  
del siglo XIX hay un considerable número de opiniones coinciden-  
tes a la de Octavio Paz .

Así , Guillermo Díaz Plaja reconoce que :

" Hacia 1890 se produce un evidente bache en la producción  
poética española . Muerto Bécquer , agotado el hontanar --  
poético de Zorrilla , sólo quedan la grandilocuencia de --  
Núñez de Arce y de sus epígonos y la dulzona ironía de --  
Campoamor y sus seguidores . , el naturalismo, en pleno -  
hervor polémico , apenas deja margen al fervor lírico. La  
mediocridad de los poetas del momento - como Grillo - ha  
ce más desolador el panorama literario " ( 14)

"En España , Erato, no hay poetas nuevos ... porque no los  
hay, porque no han nacido... Parece que no vivimos en la-  
Europa civilizada ... , no pensamos en nada de lo que --

piensa el mundo intelectual ; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar nada. ¿ Cómo ha de salir de esto una poesía nueva ? ( 15 )

"Qué ensayos nuevos, qué arriesgadas tentativas, qué copia de producción podemos oponer en España a las novedades extranjeras interesantes por su misma temeridad ? Sólo las pocas obras de costumbres contemporáneas que apuntó en el sumario. Fuera de ellas, no hay nada más: ni renacimiento de teatro poético; ni misticismos ni idealismo alguno. Estamos todavía del lado de allá de esas literaturas novísimas y empezamos a discutir mal, y a interpretar a veces peor , lo ya discutido en todas partes; esto es las que ya todo el mundo llama a estas horas las -- " nuevas tendencias del drama de asunto contemporáneo " ( 16 )

" Del mismo modo que no existe un partido político que -- arrastre en pos de sí a la multitud , no hay un literato de renombre que acierte a hablar del alma de los españoles contemporáneos. Legajos medievales han ahogado a Menéndez Pelayo; las imágenes históricas han desorientado a Castelar ; Sellés , apenas escribe; Gaspar tampoco ; ni Palacios Valdés . Pereda se encastilla en el verdor de la montaña, sin advertir que sus tipos van desapareciendo a medida que la piqueta del minero allana la comarca ; la Señora Pardo Bazán requerida al mismo tiempo por sus lecturas naturalistas y por sus creencias ortodoxas, no sabe con quien ir; Ganivet ha muerto cuando más lo necesitábamos; Benavente murmura deliciosos requiescat ante las "figulinas" que Madrid exhibe en su bohemia política y en su aristocracia agonizante , pero no vislumbra la nueva España que se está inculcando ". ( 17 )

Por su parte , hacia 1899 , Rubén Darío advertía :

" el formalismo tradicional, por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales , por otra, han arraigado el españolismo que según Don Juan Valera, no -- puede arrancarse ni a veinticinco tirones: esto impide -- la influencia de todo soplo cosmopolita , como asimismo -- la expansión individual , la libertad, digámoslo con la pa labra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo -- que constituye la evolución moderna o modernista " ( 18)

La preocupación por el lenguaje poético queda expuesta en la siguiente crítica de Rubén Darío :

" A Valle Inclán : le llaman decadente porque escribe en -- una prosa trabajada y pulida de admirable mérito formal" .  
( 19.)

"Aunque respecto a la técnica tuviese demasiado que decir -- en el país en donde la expresión poética está anquilosada -- a punto de que la modificación del ritmo ha llegado a ser -- un artículo de fe , no haré sino una corta advertencia .-- En todos los países de Europa , se ha usado el hexámetro, absolutamente clásico , sin que la mayoría letrada y sobre todo que la minoría leída se asusten de semejante manera -- de cantar" ( 20 )

Sería interminable , el hecho de aducir otros testimonio . Me limitaré a agregar que en otras obras de Octavio Paz apare -- cen ideas semejantes a estas :

"El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patrótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán . No las ideas : los tópicos ; no el estilo : la manera; no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta , una excepción en el sistema del universo ; no la ironía: el subjetivismo sentimental . Hubo actitudes románticas y hubo poetas no desprovistos de talento y de pasión -- que hicieron suyas las gesticulaciones heroicas de -- Byron ( no la economía de su lenguaje ) y la grandilocuencia de Hugo ( no su genio visionario ) . Ninguno de los nombres oficiales del romanticismo español -- es una figura de primer orden , con la excepción de Larra . Pero el Larra que nos apasiona es el crítico de sí mismo y de su tiempo; un moralista más cerca del siglo XVIII que del romanticismo , el autor de epigramas feroces : "aquí yace media España, murió de la otra media " . ( H.L. p115 )

"El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre -- que el español : reflejo de un reflejo. No obstante -- hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo . Me refiero a la Revolución de Independencia . ( En realidad debería emplear el plural -- pues fueron varias y no todas tuvieron el mismo sentido , pero , para no complicar demasiado la exposición -- hablaré de ellas como si hubiera sido un movimiento -- unitario , ( 21)

Antes de finalizar el comentario de este primer texto cre o conveniente hacer referencia a los testimonios críticos sobre "la búsqueda de un nuevo lenguaje" del modernismo:

Esta búsqueda del lenguaje, empieza - como es lógico - en muchas ocasiones casi en la infancia o en la adolescencia de los poetas modernistas. Se puede ilustrar con la referencia a Rubén-Darío. Jaime Concha señala que:

" desde los trece años por lo menos, hay constancia de - piezas escritas por el poeta - niño" ( 22 )

Jaime Concha menciona, como "composiciones no exentas de calidad" los poemas "A ti" y "Cámara oscura", ambos, al parecer, de 1880. Después - según indica - siguen las "Epístola y poemas" "Primeras notas" (1885). En Chile, en 1887 se publican Abrojos, - Las Otoñales (Rimas) y el Canto épico a las glorias de Chile. -- Jaime Concha comenta: (23)

"Desde el punto de vista formal todos estos libritos - iniciales constituyen un verdadero recorrido por la historia de las formas poéticas en lengua castellana. Representan esa ejercitación torrencial del gran poeta que prepara, a lo largo de su adolescencia la eclosión definitiva de la originalidad. Desde las formas neoclásicas y del -- canto civil a la manera de Quintana hasta un romanticismo de impronta francesa ( ;el siempre presente Victor Hugo!); desde las variaciones métricas y estróficas de Espronceda hasta la sensibilidad mas vigente del post-romanticismo becqueriano , todo es recogido y experimentado -- una y otra vez , sostenidamente por el naciente poeta.- Se produce así , por consejo y enseñanza del estu---

dioso salvadoreño Francisco Antonio Gavidia , una tenaz-compenetración en los secretos y misterios de la métrica - castellana y de la versificación francesa , cuyos sistemas resultan investigados en profundidad - en la práctica - - por el joven Darío . ( 24 )

Jean Franco interpreta desde otra perspectiva esta busca:

"En Hispanoamerica el romanticismo había significado nostalgia de la estabilidad , de la seguridad de la fe católica del sistema tradicional de jerarquías sociales . El modernismo , por su parte, flotó en los ámbitos de la incertidumbre, de la pérdida de la fe y del derrumbe del orden social . El escritor realista aceptaba el determinismo y cayó en el cliqué estilístico, mientras que el modernistas trataba de ver más allá de las limitaciones biológicas y sociales y de explorar la innovación lingüística . En resumen , el modernismo tradujo la crisis de la que habla Onís a términos estéticos ; la crisis y reposo , la contradicción y resolución , se plasman en imágenes " .  
( 25 )

---

---

Texto Nº 2.-

Desde 1888 Darío emplea la palabra modernismo para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos. En 1898 - escribe: " El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo..." Más tarde dirá: los modernos la modernidad. Durante su extensa y prolongada actividad crítica no cesa de reiterar que la nota distintiva de los nuevos poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos. Del mismo modo que el término vanguardia es una metáfora que delata una concepción guerrera de la actividad literaria, el vocablo modernista revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad. La primera implica una visión espacial de la literatura; la segunda, una concepción temporal. La vanguardia quiere conquistar un sitio; el modernismo busca insertarse en él ahora. Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad; desear ser su contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta de un tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia - y la conciencia de esa situación. Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local - que era, a sus ojos, un anacro

nismo - en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos.- No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres.

La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad. La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes - leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombina y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea - es una de las formas de su apetito de presente. Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del art nouveau. La modernidad no es la industria, sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley.- Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal); sus paraísos secretos los del Huysmans de A. Rebours; sus infiernos los de Poe y Baudelaire. Un marxista diría, con cierta razón, que se trata de una literatura de clase ociosa, sin quehacer histórico y próxima a extinguirse. Podría replicarse que su negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. Además, en algunos de estos poetas coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: apenas si es necesario recordar a José Martí, libertador de Cuba, y a Manuel González Prada, uno de nuestros primeros anarquistas. Lugones fue uno de los fundadores del socialismo argentino; y muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo: Valencia, Chocano, Díaz Mirón, Vargas Vi

la... El modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral. Tampoco es un hedonismo. Para ellos el arte es una pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como todas las pasiones. El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también: instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo. Es la contemporaneidad. Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita...

El término " modernismo " .

En este texto el planteamiento crítico consiste en presentar las tendencias modernistas de los poetas hispanoamericanos a través de las explicitaciones de las diversas acepciones de la palabra " modernismo " . Llama la atención el procedimiento de Octavio Paz para "traducir" el concepto de " modernismo " a un conjunto de términos que en su estética son " más o menos sinónimos " . Este procedimiento es similar a lo que Jakobson ha denominado " traducción intralingüística " . Según este autor , el significado de un signo lingüístico equivale a su traducción a algún otro signo alternativo , especialmente , un signo en aquél que está más plenamente desarrollado .

En el texto, este procedimiento consiste en conferirle al término "modernismo " una representación temporal . A partir de allí , todas las equivalencias establecidas desarrollan esta idea de temporalidad. Lo moderno es "lo actual " y también " el instante.

Indudablemente es preciso reconocer que el precursor de estas ideas de " lo moderno " como sinónimo de " instante " fue Baudelaire . En su época Baudelaire aporta una gran novedad en la conciencia de lo nuevo . (26) En su concepto lo moderno es expresamente " lo efímero , lo fugaz " . Lo más paradójico y original de su pensamiento es la identificación de lo moderno con la moda . Ciertamente la moda se identifica con lo fugaz . Pero si hipotéticamente a alguien le fuera posible contemplar la totalidad de las modas francesas a lo largo de la historia no encontraría "ninguna sorpresa " vería "que profunda armonía regía a todos los miembros de la historia " ! Se puede decir que de esta hipótesis extrae Baudelaire el fundamento de sus concepciones sobre lo moderno :

"Hay aquí una buena ocasión , en verdad, para establecer una teoría racional de lo bello, para mostrar que lo bello tiene siempre, de un modo inevitable , una doble composición ... , un elemento eterno , variable , y un elemento relativo , circunstancial , que sería , por turno o a la vez, en la época, la moda , la moral , la pasión."

( 27 ) .

De esta identificación de "lo moderno" con la moda Henri Lefebvre comenta lo siguiente :

"Parte de lo eterno para invertir la perspectiva; buscando la belleza, la hace coincidir con el instante que sorprende la expresión verbal . Es debido a que el término "moda" ha cambiado de sentido . Hace tiempo designaba la regularidad de los cambios y la previsibilidad de los ciclos . Feminizado, designa actualmente lo imprevisible y el encanto imprevisto inventado por artistas espontáneos,

no profesionales (los dandies ). Designa la flor de lo -- cotidiano, la novedad por la novedad, en sus manifestaciones más pasajeras, por tanto , las más profundas según Baudelaire . Para él casi toda nuestra originalidad viene de la estampilla que el tiempo imprime en nuestras en nuestras sensaciones . Moda y moderno se relacionan con el tiempo y con el instante, misteriosamente ligados a lo eterno, imágenes inmóviles de la inmóvil eternidad " ( 28 )

El comentario de Lefebvre me parece dilucidatorio del pensamiento subyacente de este texto . Octavio Paz en Los hijos del limo hace referencia a Baudelaire precisamente en relación a este término de lo " moderno " :

"Desde 1888 Darío usa la palabra modernismo para designar a las nuevas tendencias . Modernismo : el mito de la modernidad o , más bien su espejismo. ¿ Qué es ser moderno? Es salir de su casa , su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio. "Il court , il cherche. Que cherche-t-il ? " se pregunta Baudelaire . Y se responde: "il cherche quelque chose qu on nous permettra d appeler la modernité . Pero Baudelaire no nos da una definición de esa inasible modernidad y se contenta con decirnos que es "l element particulier de chaque beauté". Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural . La modernidad es aquello que distingue a la obras de hoy de las de ayer , aquello que las hace distintas y únicas . Por eso " le beau est toujours bizarre " . La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena la pena capital . Si la modernidad es lo transitorio , lo particu--

cular, lo único y lo extraño , es la marca de la muerte. La modernidad que seducía a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres ; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo : se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo bizarro es una de las encarnaciones de la ironía romántica" (H.L. p ,128 )

En el texto de Octavio Paz la identificación de lo moderno con la actualidad y de lo moderno con el instante pone en juego la contraposición de historia y mito . Ello explica las referencias al progreso de la técnica que hace posible a los modernistas ser actuales y ser contemporáneos :

"Los modernistas no querían ser franceses : querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica . Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar otro siglo ". ( Cvio , p 19 ).

La contemporaneidad es otro de los términos que Octavio Paz identifica con lo " moderno " , según se ha visto anteriormente . Octavio Paz designa como contemporaneidad : "la voluntad de participar " , "de compartir una historia que siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra ":

"Es una afinidad y una distancia - y la conciencia de esa situación . Los modernistas no querían ser franceses : querían ser modernos ". ( Cvio , p 19 )

Otros críticos han dado una versión menos intelectualizada de la identificación modernidad - instantaneidad . Me refiero especialmente a Guillermo Díaz Plaja que desde una perspectiva orteguiana plantea una equivalencia similar a la de Octavio Paz :

"Recordemos que , a través de una famosa definición de -- Ortega y Gasset , la cultura mediterránea es " una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad , de la apariencia , de las impresiones fugaces que dejan las cosas - sobre nuestros nervios conmovidos". Para un mediterráneo, - añade - no es lo más importante la esencia de las cosas sino su presencia , su actualidad : a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas "... ( 29)

Dentro de esta concepción , Guillermo Díaz Plaja asocia el modernismo al impresionismo , "entendido esto último justamente como la valoración instantánea de lo especial por obra de una aprehensión fulminante ":

"Es posible que derive justamente de esta concepción del mundo como instantánea presencia , como choque sensorial momentáneo , un elemento de melancolía que encontramos en casi todos los poetas del Modernismo . Como en el verso-inmortal de Virgilio, se siente la tristeza de las cosas, porque las cosas no sólo son meramente aparentes, sino que llevan dentro de sí la semilla de la muerte " ( 30 )

Guillermo Díaz Plaja opina que no es difícil establecer - la ecuación entre la instantaneidad y la poesía de Rubén Darío ". Según él : " no cuenta con el pasado ni en general con el futu-

ro, sino en cuanto se hacen presentes y sensibles. Lo que vale - es lo que pasa en el minuto que pasa ". La interpretación de la "instantaneidad " en los poemas de Rubén Darío no difiere, esencialmente de lo que Paz entiende por "contemporaneidad .Así , - Díaz Plaja considera que la temática de lo lejano , lo es más - en apariencia que en la realidad , ya que el poeta lo actualiza aproximándolo a su sensación " . Por eso comenta :

" los amores más exóticos y antiguos, las evocaciones más extrañas y misteriosas se funden en una presencia inmediata que lo contiene todo" ( 31 )

---

---

---

Texto Nº 3.-

No deja de ser una paradoja que, apenas nacida, la poesía hispanoamericana se declare cosmopolita. ¿Cómo se llama esa Cosmópolis? Es la ciudad de ciudades. Nínive, París, Nueva York, Buenos Aires; es la forma más transparente y - engañosa de la actualidad, pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio. El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro ávido y tenso, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por -- los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida, sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras. La perpétua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo - y de lo nuevo a condición de que sea único - es avidez de presencia más que de presente. Si el modernismo - es apetito de tiempo, sus mejores poetas saben que es un - tiempo desencarnado. La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. - Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera -- presencia. Ese es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas.

Toda revolución, sin excluir a las artísticas, postula un futuro que es también un regreso. En la Fiesta de la -- Diosa Razón los jacobinos celebran la destrucción de un -- presente injusto y la inminente llegada de una edad de oro

anterior a la historia: la sociedad natural de Rousseau. - El futuro revolucionario es una manifestación privilegiada del tiempo cíclico: anuncia la vuelta de un pasado arquetípico. Así la acción revolucionaria por excelencia - la ruptura con el pasado inmediato y la instauración de un orden nuevo - es asimismo una restauración: la de un pasado inmemorial, origen de los tiempos. Revolución significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra -giro de los astros y otros cuerpos - como el de nuestra visión de la historia. Se trata de algo más profundo que una mera supervivencia del pensamiento arcaico. El mismo Engels no resistió a esta inclinación casi espontánea de nuestro pensar e hizo del "comunismo primitivo" de Morgan la primera etapa de la evolución humana. La revolución nos libera del orden viejo para que reaparezca, en un nivel histórico superior, el orden primigenio. El futuro que nos propone - el revolucionario es una promesa: el cumplimiento de algo que yace escondido, semilla de vida, en el origen de los tiempos. El orden revolucionario es el fin de los malos tiempos y el principio del tiempo verdadero. Ese principio es un comienzo, pero sobre todo es un origen. Y más: es el fundamento mismo del tiempo. Cualquiera que sea su nombre - razón, justicia, fraternidad, armonía natural o lógica de la historia - es algo que está antes de los tiempos históricos o que de alguna manera los determina. Es el principio por excelencia, aquello que rige el transcurrir. La fuerza de gravedad del tiempo, lo que da sentido a su movimiento y fecundidad a su agitación, es un punto fijo: ese pasado que es un perpetuo principio.

Aunque el modernismo canta el incesante advenimiento -- del ahora; su encarnación en esta y aquella forma gloriosa y terrible, su tiempo marca el paso, corre y no se mueve. - Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado de pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es -

una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu. Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un gritar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. El hombre se persigue a sí mismo al correr tras este o aquel fantasma: anda en busca de su principio. Apenas el modernismo se contempla, cesa de existir como tendencia. La aventura colectiva llega a su término y comienza la exploración individual. Es el momento más alto de la pasión modernista: el instante de la lucidez que es asimismo el de la muerte.

-----  
-----

Análisis del texto N° 3

Este último texto viene a confirmar las referencias implícitas antes mencionadas . Todo el texto es una interpretación nihilista de la experiencia poética , en su intento de operar una transformación ideal a partir de la realidad fundada por la palabra poética . En primer término Octavio Paz registra esta frus--tración en una serie de metáforas negativas :

"La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos , se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro "(Cvio,p22)

"Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento " .(Cvio , p 22)

"El modernismo es un mito vacío , un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia . Ese es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo , de los mejores poetas modernistas " . (Cvio , p 22 )

"El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos , no símbolos : algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación . Su amor desmedido por las formas redondas y plenas , por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados , delata una obsesión . No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras . La perpetua búsqueda de lo extraño a condición de que sea único - es avidez de presencia más que de presente ".(Cvio,p22)

"En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y - cosmopolitismo eran términos sinónimos . No fueron anti-americanos, querían una América contemporánea de- París y Londres." (Cvico , p 21 )

Esta noción de contemporaneidad , no sólo explica la vida de los modernistas - su cosmopolitismo , su amor al lujo , la ideología de algunos de ellos - explica también su poética :

"La lejanía geográfica y la histórica , el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo : se vuelven presencia." La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las - tierras más distantes - leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombina y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea - es una de las formas de su apetito de presente "- ( Cvico , p 20 )

La contemporaneidad puede interpretarse como el reverso - del tiempo histórico : es el tiempo encarnado , es el descubrimiento de lo eterno , es la plenitud de una presencia que devuelve al poeta su propia imagen . Estar en el presente es - como ha dicho Octavio Paz compartir una historia " . De ahí que Octavio Paz diga:

"Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente , aquellos que se saben fuera de la historia viva , - postulan la contemporaneidad como una meta " . (Cvico,19)

En estas palabras Octavio Paz alude a la situación del -

poeta moderno como un hombre marginado del acontecer histórico. - Esta alusión a la marginalidad del "poeta maldito" de la sociedad moderna, retoma aspectos discutidos en su época, por Marx y Baudelaire.

En el concepto de Marx la modernidad designa una forma del Estado erigido por encima de la sociedad y la relación de esta -- forma con la vida cotidiana, así como en la práctica social en general. La forma del Estado se define como aquello que separa la vida cotidiana (la vida privada) de la vida social y de la vida política. (32) En sus escritos, Marx invoca constantemente a "la naturaleza extraviada, perdida, rota por la escisión... por el poder que el hombre gana sobre ella y que hace al hombre, naturaleza que el hombre deberá volver a encontrar después de haberla metamorfoseado a través de la dura prueba de la abstracción llevada al extremo de la sociedad burguesa". (33)

Baudelaire, por su parte dirige una requisitoria contra la naturaleza. No es allí donde el hombre puede realizar "la transformación ideal que sustituiría a la transformación real, proyectada por la revolución de 1848:

"Baudelaire trata de pensar el mundo moderno desde un punto de vista estético, subordinando el arte a los otros géneros de acción y de conocimiento. El poeta, decimos, acepta y sin embargo no acepta la división y la escisión que comprueba en el seno de lo real y él mismo, entre lo real y lo posible. Partiendo de una decisión la voluntad de crear, toma en este real la base y la materia de la obra poética. Lo único que puede hacer es privilegiar una abstracción de segundo grado, el lenguaje literario, al cual se esfuerza en conferir una virtud singular: no la de imitar o representar la realidad, sino la de transfigurarla, y mejor aún, de ser (algo real, algo concreto humano). El lenguaje quiere ser mundo y palabra creadora de un mundo." (34)

### Redescubrimiento de la tradición hispánica

La primera parte del ensayo "El caracol y la sirena" con - cluye con la interpretación del modernismo como redescubrimiento de la gran tradición hispánica :

"A través de un proceso en apariencia intrincado, pero natural en el fondo , la búsqueda de un lenguaje moderno , -- cosmopolita, lleva a los hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo la y no una tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas es la tradición central y más antigua . Y precisamente por esto apareció ante sus ojos como ese pasado inmemorial que es también un perpetuo comienzo. Ignorado por los tradicionalistas, esa corriente se revela universal ; es el mismo principio que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo , como -- fuente de la creación poética y como llave del universo . Así, no se trata únicamente de una restauración . Al recuperar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición " ( Cvio., p 28 )

Comprobamos que en esta última parte Octavio Paz retomó el planteamiento inicial del ensayo y procede a la clausura de la exposición ensayística , no sin antes afirmar la unidad esencial de la poesía occidental. En la primera parte había dicho :

"La importancia del modernismo es doble : por una parte -- dio cuatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición hispánica, rota o detenida al finalizar el siglo XVIII, por la otra, al abrir puertas y ventanas reanimó el idioma." ( Cvio , p 12 )

En el capítulo segundo de este trabajo se propone como instrumento crítico un esquema de lectura . Intentaré sintetizar el ensayo según este esquema con el propósito de evidenciar el contrapunto de tradición y ruptura como principio estructurador del ensayo .

Según se ha dicho , este modelo de lectura puede ser válido , especialmente, para los ensayos que se estructuran en una oposición binaria . En este ensayo , tradición y ruptura son los términos antitéticos que en sus diversas fases dialécticas articulan la totalidad del ensayo .

En principio , la introducción o exordio del ensayo propone el tema de la tradición de la ruptura . Octavio Paz evoca la gran literatura hispánica de los siglos de Oro en sus momentos de mayor esplendor , para después entrarnos una visión de decadencia . Un análisis textual de esta visión de la literatura hispánica de los siglos de oro nos revelaría tres unidades temáticas: auge, decadencia y transmigración a América :

"Extremos: son los primeros en dar la vuelta al mundo y los inventores del quietismo. Sed de espacio , hambre de muerte. Abundante hasta el despilfarro , Lope de Vega escribe mil comedias y pico; sobrio hasta la parquedad, la obra poética de San Juan de la Cruz se reduce a tres poemas y a unas cuantas canciones y coplas. Delirio alegre o reconcentrado , snagriente o pío : todos los colores y todas las direcciones . Delirio lúcido en Cervantes, Velázquez, Calderón ; laberinto de conceptos en Quevedo , selva de estalactitas verbales en Góngora. De pronto , como si se tratara del espectáculo de un ilusionista y no de una realidad histórica , el escenario se despuebla . No hay nada y menos que nada : los españoles viven una vida refleja de fantasmas .....

.....

"A fines de siglo , con idéntica violencia , todo cambia Sin previo aviso irrumpe un grupo de poetas ;al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de aquellos que la crítica sería había llamado descastados y " afrancesados " , el idioma se pone de pie . Estaba vivo, menos opulento que en el siglo barroco pero menos enfático . Más acerado y transparente.

El concepto de tradición de la ruptura, en su aspecto modelizador reproduce la idea de una continuidad- discontinuidad temporal que da cuenta total de la trayectoria de la literatura hispánica , incluyendo el modernismo , que renueva los valores universales de su poesía . Se observa así que el concepto de tradición de la ruptura , desde el comienzo del ensayo se constituye en representación de la realidad literaria que se desea exponer : la ruptura del modernismo con respecto a la tradición casticista española .

En síntesis , tanto por el concepto de tradición de la ruptura , como por el esquema de lectura del ensayo (A B =tradición y ruptura . B = ruptura , búsqueda de un origen , A =tradición -- casticista , C = redescubrimiento de la tradición ) en esta obra de Octavio Paz se proyecta la imagen del " movimiento " , de la trayectoria del modernismo .

---

## II

Como en el ensayo introductorio dedicado al modernismo , en éste , que Octavio Paz dedica a Rubén Darío , la crítica alterna dos aspectos diferentes y complementarios : la referencia crítica y la reflexión personal .

El primera comprende consideraciones generales destinadas a configurar la imagen conocida - convencional de Rubén Darío : amistades literarias , presupuestos estéticos, beligerancia con la tradición anterior , valoración de su obra . A partir de estas consideraciones generales , Octavio Paz inicia una indagación diferente . No es lo general sino lo individual y único de Rubén Darío lo que le interesa . Octavio Paz interroga el verso y la reflexión sobre ese verso ., y de la tensión espiritual que le revelan esas líneas surge la imagen poética que Octavio Paz nos entrega de Rubén Darío . Este es el aspecto de la reflexión personal .

En otro nivel de recepción del ensayo , interpreto que el propósito de Octavio Paz es el de proyectar en Rubén Darío los rasgos más sobresalientes del poeta de la tradición moderna. En este ensayo , la modernidad del poeta se descubre en zonas poco frecuentadas por la crítica y aún , en algunas totalmente inexploradas .

La crítica de Octavio Paz se interna - en esta fase de indagación - por los dominios de la hermenéutica y de la concepción estructural de la obra ( no quiero decir análisis estructuralista ) . Esto es , la imagen vital y espiritual de Rubén Darío se despliega "en la tensión de su espíritu entre los dos extremos de la palabra : la música y el significado " ( 35 )-- En otros términos , la creación y la reflexión estética , en la multidimensionalidad de sus respectivas variaciones .

De acuerdo a los aspectos señalados , en primer término - me referiré a los comentarios críticos de Octavio Paz sobre Rubén Darío de carácter más general . Mi punto de partida será la siguiente cita :

"Darío no era únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos .- Es el origen " (Cvio , p 30 )

En esta cita se puede apreciar que los nombres de Poe, Whitman y Victor Hugo sirven a Octavio Paz para insertar el nombre de Rubén Darío a un plano de universalidad . En su opinión , al que más - se asemeja Darío es a Victor Hugo :

" elocuencia, abundancia y la sorpresa continua de la rima ; esa cascada inagotable. Como el poeta francés , tiene inspiración de escultor ciclópeo; sus estrofas son bloques de materia animada, veteada por delicadezas súbitas - la estría del relámpago sobre la piedra. Y el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática . Darío es menos desmesurado y profético; también - es menos valiente: no fue un rebelde y no se propuso escribir la biblia de la era moderna. Su genio era lírico y profesó el mismo horror a la miniatura y al titanismo . Más nervioso y angustiado, oscilante entre impulsos contrarios, se diría un Hugo atacado por el "mal "decaentista". ( Cvio , p 31 )

La referencia a Verlaine , me parece más un pretexto para presentar la obra de Darío como una síntesis de romanticismo , - parnasianismo y simbolismo .

La crítica de la poesía de Rubén Darío .

En literatura, todo cambio es síntoma precursor de una nueva sensibilidad y de un nuevo lenguaje . La "ruptura " es la forma privilegiada del cambio . Este es el sentido que Octavio Paz descubre en las dos grandes obras de Rubén Darío : Prosas profanas y Cantos de vida y esperanza . Octavio Paz lo subraya al decir que ambos son los libros más representativos del modernismo :

"Prosas profanas fue y es el libro que define mejor al primer modernismo : mediodía , non plus ultra del movimiento . Después de Prosas profanas los caminos se cierran : hay que replegar las velas o saltar hacia lo desconocido . Rubén Darío escogió lo primero y pobló las tierras descubiertas, Leopoldo Lugones se arriesgó a lo segundo . Cantos de Vida y Esperanza (1905 ) y Lunario sentimental (1909) son las dos obras capitales del segundo modernismo y de ellas parten directa o indirectamente todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana . (Cvio , p 36 )

Entre Prosas profanas y Cantos de Vida y esperanza , Octavio Paz no ve diferencias estilísticas esenciales ; en Cantos de vida y esperanza " aparición de nuevos temas " y " la expresión es más sobria y profunda " pero " no se amengua el amor por la palabra brillante " . " Tampoco desaparece el gusto por las innovaciones rítmicas ; al contrario , son más osadas y seguras " !

"En suma , la originalidad de Cantos de vida y esperanza no implica negación del período anterior: es un cambio natural y que Darío define como " la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año " . (Cvio, p45 )

Entre los datos biográficos de Rubén Darío , Paz destaca la precocidad literaria:

"innumerables poemas, cuentos y artículos, todos ellos -- imitaciones de las corrientes literarias en boga. Los temas cívicos del romanticismo español e hispanoamericano : el progreso , la democracia , el anticlericalismo , la independencia , la unión centroamericana ; y los líricos : el amor, el más allá, el paisaje, las leyendas góticas y árabes " ( Cvio , p 32 )

Octavio Paz subraya también que "el despertar erótico" fue igualmente precoz . En el Salvador , donde lo envían para evitar el matrimonio con Rosario Murillo conoce la poesía de Hugo y los parnasianos . Paz anota que - según decía Rubén Darío - ya en esa época al leer los alejandrinos de Hugo , surgió en él la idea de la renovación métrica , que debía ampliar y realizar más tarde . Durante su permanencia en Chile, en la biblioteca de su amigo Balmaceda "sacia su sed de nuevas lecturas : Gauthier, Copée , Catules Mendès su iniciador, su guía " . En 1888 publica Azul ...

" Con ese libro, compuesto de cuentos y poemas, nace oficialmente el modernismo " ( Cvio , 34 )

En la primera edición - Octavio Paz comenta que "desconcertó sobre todo la prosa, más osada que los versos ". En la segunda -- ( 1890 ) , "Darío restablece el equilibrio con la publicación de varios poemas nuevos, sonetos en alejandrinos ( un alejandrino - nunca oído antes en español ) , otros en dodecasílabos y otros más en un extraño y rico metro de diecisiete sílabas "(Cvio, p34)

" No sólo fueron los ritmos insólitos sino el brillo de las palabras, la insolencia del tono y la sensualidad de la frase lo que irritó y hechizó . El título era casi -- un manifiesto : Jeo de Mallarmé ( Je suis hanté ! L azur l azur, l azur , l azur ) o cristalización de algo que es taba en el aire del tiempo ? ( Cvio, p 34 )

Octavio Paz comenta que allí está todo Darío : los maestros -- franceses, los contemporáneos hispanoamericanos , las civilizaciones prehispánicas, la sombra del águila yanqui ... Su dictamen final , no exento de ironía : " En su tiempo Azul... fue un libro profético ; hoy es una reliquia histórica . Rescata sí un poema que a su juicio es :

"el primero que escribió Darío ; quiero decir : el primero que sea realmente una creación , una obra ". (Cvivo, p 34 )

El análisis del poema, de Octavio Paz es interesante . El poema "Venus " que es el poema al que se refiere Octavio Paz , es como se puede apreciar en una simple lectura , de un fuerte contenido romántico : "En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría , En busca de quietud , bajé al fresco y callado jardín. En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía , como inscrustado en ébano un dorado y divino jazmín " . El último verso dice : "Venus desde el abismo me miraba con dulce mirar " . En su interpretación, Octavio Paz despoja a la noche de su representación convencional ( la noche no es alta , sino honda ) y en cambio la presenta como el espacio simbólico del deseo . El verso final , que indudablemente sugiere la imagen , induce la visión-cosmológica; la representación simbólica del universo . La oposición del espacio sideral al abismal, resuelta finalmente en su inversión dialéctica . De ahí el poema " negro y blanco , " .

Notas de "la tradición de la poesía moderna" en Rubén Darío .

Si al primer libro le aplicáramos la concepción melélica - de la tradición de la ruptura veríamos cómo, en las disquisiciones filológicas sobre el título de Prosas profanas, Octavio Paz inserta la noción de ruptura y la de filiación a la tradición de la poesía moderna de la obra de Rubén Darío. En primer término Octavio Paz discurre entre el impacto que produjo el título de Prosas Profanas y la consiguiente reacción del público de la época:

" Prosas profanas: el título, entre erudito y sacrílego, - irritó aún más que el del libro anterior. Llamar prosas - himnos que se cantan en las misas solemnes, después del evangelio - a una colección de versos predominantemente eróticos era, más que un arcaísmo, un desafío. El título, es - una muestra de confusión deliberada entre el vocabulario - litúrgico y el del placer. Esta persistente inclinación - de Darío y otros poetas está muy lejos de ser un capricho; es uno de los signos de la alternativa fascinación y repulsión que experimenta la poesía moderna ante la religión - tradicional. El prólogo escandalizó: parecía escrito en - otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja. Amor - con la novedad a condición de que sea inactual; exaltación del yo y desdén por la mayoría; supremacía del sueño sobre la vigilia y del arte sobre la realidad... ( Cvio., p. 37 ).

La filiación con la poesía moderna se sugiere en la enumeración de los rasgos que sintetizaré brevemente

En la primera nota, " amor por la novedad a condición de - que sea inactual " el culto de lo nuevo por lo nuevo con que se ha caracterizado la modernidad, se sustituye por un concepto exclusi

vo del arte: la identificación del instante y lo bello según lo había preconizado Baudelaire. En Prosas profanas es el mundo de la armonía dieciochesca que se plasma en el poema. La aprehensión de lo bello está confiada a la musicalidad de los versos, a la -suntuosidad de la imágenes, a la perfección de las combinaciones métricas.

Jean Marco, relacionando Prosas profanas con Estival, observa que en el primer libro Darío evita establecer paralelos entre el amor y el ciclo de la naturaleza- como ocurre en Estival:

" Se siente separado de ella, quizá protegido de ella gracias al arte. A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, escribié, " me rio del viento que sopla -afuera, del mal que pasa ". Y en el poema inicial del libro, " Era un aire suave ", Eulalia, el prototipo de le -- belle dame sans méçi, se entrega al poeta desdeñando a más nobles galanes. Ahora la poesía hace de mediadora entre -Darío y la crudeza de la experiencia. " (36).

La segunda nota, "exaltación del yo y desdén por la mayoría" puede interpretarse como el mito de la superioridad del poeta y -sus dones proféticos, que en tan altoaprecio tuvieron los modernistas. Efectivamente, como señala Jean Franco, el poeta modernista fue el primero en hispanoamérica que tendió a considerar la actividad literaria como superior en la escala de valores a la actividad política:

" Los modernistas vieron en Victor Hugo el ideal del poeta laureado que permanecía encima de la lucha política. Si -por una parte el poeta se veía a sí mismo como un proscrito de la sociedad, también se consideraba como proscrito --

genial . Este mito de la superioridad del poeta y sus -  
dones proféticos iba a influir hasta el más humilde de -  
los versificadores provincianos hasta Rubén Darío", (38)

La tercera nota " la supremacía del ensueño sobre la vi-  
gilia es otra de las constantes del romanticismo .En la época --  
romántica solía compararse el acto de creación poética con el -  
sueño . Jean Paul sostenía que en el acto de escribir el poeta-  
no es el dueño de sus personajes , sino que " contempla como -  
adquieren vida " , "escucha " , como en un sueño . En esta épo--  
ca , se concibe al poeta , como alejado de los estímulos exter --  
nos y atento sólo a su " percepción interior , que lo pone en -  
comunicación con el mundo sobrenatural . Este rasgo, junto a los  
demás , pasa a formar parte del repertorio de actitudes universa  
les del poeta .

Finalmente , la "supremacía del arte sobre la realidad "   
es otra nota que se podría referir a Baudelaire . Se relaciona-  
con su intento de transfigurar la realidad por medio de la pala-  
bra poética creadora de mundo . Baudelaire , como poeta "abre a  
la poesía y el arte modernos, el camino por el que se van a lan-  
zar Rimbaud , Lautremont , Mallarmé y Valéry y otros ; ellos y-  
otros, posteriores a Baudelaire , persiguen la metamorfosis de -  
lo cotidiano mediante un lenguaje poético llevado a lo absoluto,  
como si fuera lo concreto .

---

Perspectivismo y hermenéutica .

Toda la parte final del ensayo, Octavio Paz la dedica a profundizar en el universo imaginario de Rubén Darío . De ello surge la imagen humana y mítica del poeta modernista . La indagación crítica de Octavio Paz trasciende los métodos tradicionales de aproximación al conocimiento de un autor y su obra . La "imagen" de Rubén Darío no es el resultado de una búsqueda de las particularidades psíquicas del autor y de la aplicación de éstas a su obra. Tampoco es el procedimiento inverso , que consiste en ver la obra como el testimonio efectivo de las hipotéticas motivaciones del autor. El procedimiento de Octavio Paz se configura en una lectura hermenéutica de la poesía de Rubén Darío , lectura -- inducida, en parte , por los supuestos estéticos de la poesía moderna . Octavio Paz, sin renunciar a los aspectos individuales de Rubén Darío , proyecta sobre su poesía caracteres propios de la tradición moderna .

En primer término, Octavio Paz se plantea el problema de la creación poética , como expresión de "la conciencia del poeta moderno" . En diversos ensayos , Octavio Paz identifica modernidad y conciencia . Así, en El arco y la lira , refiriéndose a Baudelaire afirma que , lo que hace a Baudelaire un poeta moderno " no es tanto la ruptura con el orden cristiano , cuanto la conciencia de esa ruptura". En ese mismo ensayo dice : modernidad es conciencia . Y conciencia ambigua : negación , nostalgia , -- prosa y lirismo " ( A.L., p 78 )

En Los hijos del limo , igualmente , aludiendo a Baudelaire , sintetiza su visión del poeta francés en los siguientes términos : " Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma ferocidad " --- (H. L., p 108 )

Rubén Darío , en este ensayo , encarna esa conciencia --

del poeta-moderno . Es decir, en su obra la reflexión sobre la -  
creación poética es inseparable de la creación . La tensión poéti-  
tica entre música y significado de la palabra poética que Octavio  
Paz descubre en la vida y en la obra de Rubén Darío es la forma -  
en que se expresa esta conciencia moderna .

La exposición del tema del poeta moderno , en este ensayo,  
tiene su punto de partida en el comentario de algunas ideas esté-  
ticas de Rubén Darío . Octavio Paz comenta un pasaje de Palabras  
liminares de Prosas profanas en que Rubén Darío formula su concep-  
ción de la palabra poética : " como cada palabra tiene un alma --  
hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal  
La música es sólo la idea, muchas veces " .

En su exposición , el comentario de Octavio Paz se bifurca  
en dos direcciones, que se precisan en los siguientes términos :

"Antes había dicho que las cosas tienen un alma; ahora di-  
ce que las palabras también la tienen " (Cvio , p37 )

ideas que se desarrollan más ampliamente en la continuación del -  
texto :

"El lenguaje es un mundo animado y la música verbal es músi-  
ca de almas ( Mallarmé había escrito : de la Idea ) Si las-  
cosas tienen un alma , el universo es sagrado; su orden es-  
el de la música y la danza; un concierto hechos de los acor-  
des , reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de  
un ánima con las otras . A esta idea , antigua como el hom-  
bre y vista siempre con desconfianza por el cristianismo, -  
los poetas modernos añaden otraz: las palabras tienen un al-  
ma y el orden del lenguaje es el del universo : la danza ,  
la armonía. El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por  
la poesía el lenguaje recobra su ser original , vuelve a "

ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música. Ideas en el sentido platónico, realidades de realidades. Armonía ideal: alma del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, una misma alma. Pero el lenguaje, aunque sea sagrado por participar en la animación musical del universo, es también discordancia. Como el hombre es contingencia: a un tiempo la palabra es música y significación. La distancia entre el nombre y la cosa nombrada, el significado es consecuencia de la separación entre el hombre y el mundo. El lenguaje es la expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída" (Cvico, p 38).

Según se puede apreciar, Octavio Paz distingue entre una concepción de orden místico y hermético y otra de carácter predominantemente estético, que ha sido una constante en el pensamiento de la poesía moderna. Ambas están presentes en la poesía de Rubén Darío como manifestación de esta conciencia de poeta moderno. Tal vez en el pasaje de Rubén Darío en que mejor se refleja la dualidad que impone la palabra poética es el que continúa la cita hecha por Octavio Paz: "En el principio está la palabra como una representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola, El verbum est Deus. La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas no lo contiene todo por la virtud demiúrgica".

Especialmente el primer aspecto ha tenido un considerable número de expositores críticos. Ricardo Gullón ha estudiado el sentido del pitagorismo en la poesía de Rubén Darío (38). Lo mismo han hecho - entre otros - Erika Lorenz y Sánchez Castañer (39). En este ensayo, Octavio Paz pone el acento en el segundo aspecto, en la problemática de la creación poética. La cita de

Mallarmé es alusiva a la constante de reflexión sobre el lenguaje poético en la tradición de la poesía moderna.

Según la exposición de Octavio Paz , la palabra poética - como nostalgia de la armonía cósmica , es música , Idea, manifestación de la unidad primordial del universo . Como significado , en cambio , representa la distancia entre el nombre y la cosa-nombrada:

" El lenguaje es la expresión de la conciencia de sí que es conciencia de la caída . Por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa : descripción e interpretación del mundo " . (Cvio , p 38 )

A partir de este planteamiento , Octavio Paz interpreta - la vida y la obra de Rubén Darío en términos de :

" la tensión de su espíritu entre los dos extremos de la - palabra : la música y el significado . Por lo primero, el poeta es " de la raza que vida con los números pitagóricos crea; por lo segundo , es la conciencia de nuestro humano cieno" . (Cvio ., p 39)

El desciframiento total de la obra de Rubén Darío se aborda críticamente: a través de dos de sus obras : Prosas profanas y -- Cantos de vida y esperanza . En la primera, la tensión espiritual del poeta se revela como una oposición de sensibilidad y estética , en el plano de caracterización externa de la obra ; y de unidad y dispersión en la profundidad del mundo imaginario del poeta . Frente a estas oposiciones , Octavio Paz encuentra un punto de conciliación en la unidad de acento que convierte al libro del

poeta hispanoamericano en un " prodigioso repertorio de ritmos , formas, colores y sensaciones " .

En Prosas profanas , Octavio Paz destaca el placer como - tema central del libro. En su opinión , en la poesía de Rubén Darío no es equivalente a "religión del placer " que implica que la "exigencia estética se convierta en rigor espiritual" sino que se identifica con pasión . En este sentido , el motivo dominante de la poesía de Prosas profanas es la mujer en sus más variadas metamorfosis :

" La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales : colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. Es un surtidor de imágenes: en el lecho se " vuelve gata que se encorva" y al desatar sus trenzas asoman bajo la camisa, " dos cisnes de negros cuellos ". Es la encarnación de la "otra" religión : "Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar ". Es la presencia sensible de esa totalidad única y plural en la que se funden la historia y la naturaleza :

...fatal, cosmopolita ,  
universal, inmensa, única, sola  
y todas; misteriosa y erudita;  
ámame , mar y nube, espuma y ola .

(Cvico., p 40 )

Octavio Paz infiere que el erotismo de Darío es " pasional". En su interpretación del erotismo se asocian dos ideas : la del surrealismo y la de " la creencia en la analogía universal " :

" El erotismo de Rubén Darío es pasional. Lo que siente no

es tal vez el amor a un ser único sino la atracción , ---  
 en el sentido astronómico del término , hacia ese astro -  
 incandescente que es el apogeo de todas las presencias -  
 y su disolución en luz negra " (Cvio., p 41 )

En la interpretación del "erotismo pasional " de Rubén -  
 Darío , Octavio Paz realza la importancia de " la analogía univer-  
 sal " en la poesía del poeta modernista . Ello se aprecia tanto -  
 en la visión de la mujer como en la concepción erótica de Darío ,  
 entendiendo que ambos aspectos se funden en una totalidad simbóli-  
 ca. En otros términos , como manifestaciones de la imaginación --  
 simbólica su virtud esencial " es asegurar la presencia misma de  
 la trascendencia en el seno del misterio personal " . ( 40). Ello  
 lleva a comprender la teoría surrealista que concibe a la mujer -  
 como " lugar de reconciliación entre el mundo natural y el huma-  
 no " y la interprete como " revelación encarnada " . (B.C., p 48)  
 Octavio Paz , como poeta surrealista, participa de esta visión y -  
 en este sentido se configura en perspectiva crítica en este ensa-  
 yo . Lo mismo ocurre, con la alusión a la creencia en la analogía  
 universal en su interpretación del erotismo de Rubén Darío como -  
 " atracción " en el sentido astrológico :

"La creencia en la analogía universal está teñida de erotis-  
 mo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por -  
 las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las  
 conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustan-  
 cias materiales " .( H.L., p 101 )

Según Octavio Paz , el punto de unión entre " sensualidad y  
 reflexión apasionada " se alcanza en " el espléndido "Coloquio -  
 de los Centauros " : "En el espléndido "Coloquio de los centauros"  
 la sensualidad se transforma en reflexión apasionada : " toda for-  
 ma es un gesto, una cifra , un enigma " . El poeta oye "las pala-

bras de la bruma " y las piedras mismas le hablan ". (Cvio., p41)

Octavio Paz concluye el análisis de Prosas profanas con el comentario del último poema del libro : " el más hermoso del libro para mi gusto " , " es un resumen de su estética y una profecía del rumbo futuro de su poesía " :

"La primera línea del soneto es una definición de su poesía "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo ..." Busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir . Todo el romanticismo , aspiración al infinito está en ese verso ; y todo el simbolismo: la belleza ideal , indefinible que sólo puede ser sugerida!"( Cvio .p 42)

Aparte de precisar la relación de Darío con el romanticismo y el simbolismo en su lectura de la primera línea del poema, Octavio Paz destaca también la conciencia crítica de Darío :

"El sentimiento de esterilidad e impotencia- iba a escribir : indignidad - aparece continuamente en Darío , como en otros grandes poetas de esa época , de Baudelaire a Mallarmé . Es la conciencia crítica que a veces se resuelve en ironía y otras en silencio . En el verso final el poeta ve el mundo como una inmensa pregunta: no es el hombre el que interroga el ser sino éste al hombre . Esa línea vale todo el poema como ese poema vale todo el libro: " Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga ." ( Cvio. ,p 427 43 )

En suma , la poesía romántica , de los simbolistas y de Baudelaire y Mallarmé es el conjunto de referencias estéticas, el código de su discurso crítico . La analogía y la ironía son las constantes poéticas que dan unidad a la poesía moderna.

Cantos de vida y esperanza es , en consideración de --- Octavio Paz el mejor libro de Rubén Darío . Como ya se ha conseguido anteriormente , Octavio Paz no advierte diferencia esencial entre Prosas profanas y Cantos de vida y esperanza . En este -- último libro - según Octavio Paz aparecen nuevos temas y " la expresión es más sobria y profunda- pero no se amengu a el amor por la palabra brillante ". Octavio Paz hace la siguiente presentación del libro :

" El primer poema de Cantos de vida y esperanza, es -- una confesión y una declaración . Defensa ( y elegía ) de su juventud: " ¿ fue juventud la mía ? ; exaltación y crítica de su estética : " la torre de marfil tentó mi anhelo" , revelación del conflicto que lo divide y afirmación de su destino de poeta : "hambre de espacio y sed de cielo ". La dualidad que en Prosas profanas se manifiesta en términos estéticos - la forma que persigue y en -- encuentra su estilo - se muestra ahora en su verdad humana: es una escisión del alma. "(Cvivo ., p 45 )

#### La hermenéutica , método de interpretación simbólica .

En este trabajo se ha establecido que la actividad de desciframiento de los textos poéticos por parte de Octavio Paz corresponde a una forma de hermenéutica , es decir es un método de interpretación simbólica, y su campo de acción se sitúa en el dominio predilecto del símbolo : lo no- sensible en todas sus formas; inconsciente , metafísico, sobrenatural y surreal . Estas " cosas ausentes o imposibles de percibir " , por definición , serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica , el arte , la religión, la magia: causa primera , fin último , "finalidad sin fin " , alma, espíritus, dioses , etcétera . ( 41) Ahora bien , dado que la hermenéutica opera con símbolos habría que

considerar algunas propiedades del símbolo .

Se puede entender por símbolo , de acuerdo con Lalande - todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural-, algo ausente o imposible de percibir . El símbolo , como la alegoría , conduce lo sensible de lo representado a lo significado - pero , además , por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía , es decir , aparición de lo inefable por el significante y en él . La re-presentación , por tanto, no es del significado , que sólo es concebible , sino del significante en que - arraiga dicho significado . El término significante , el único conocido concretamente , remite por "extensión " , digámoslo así, - a todo tipo de cualidades no representables, hasta llegar a la - antinomia. Paralelamente , el término significado , se difunde -- por el universo concreto : mineral, vegetal , astral , humano , " cósmico " , "onírico " , "poético " . Este doble imperialismo - del significante y del significado - en la imaginación simbólica caracteriza específicamente al signo simbólico y constituye la - flexibilidad del símbolo " . Tanto el término significado como el significante del símbolo posee el carácter común de la " redundancia " o poder de repetición perfeccionante .

Si trasladamos estos conceptos al plano de una descripción del pensamiento analógico descubrimos que su especificidad reside en dos factores : la constante epifánica, es decir el descubrimiento de un sentido trascendente en un signo determinado y la - posibilidad de difusión de ese sentido en elementos pertenecientes a ámbitos de representación análoga . Es decir, se descubre una - correspondencia entre elementos que en sí no son semejantes pero - que se interpretan en una relación que el espíritu descubre entre ellos. Una frase de Lalande caracteriza perfectamente esta operatoria de la imaginación : " Los elementos respectivos (de los reinos análogos se corresponden uno a uno y, por consiguiente , pueden recíprocamente servirse de símbolos , revelar sus propiedades -- o incluso obrar uno sobre otro por simpatía " .

Las cosmologías se basan en estos principios analógicos - y en la polarización dualista con que la imaginación organiza - el universo simbólico . Dado que Octavio Paz configura la cosmología poética de Rubén Darío he considerado necesario hacer hacer estos alcances .

El desciframiento de Cantos de vida y esperanza profundiza en el universo imaginario de Rubén Darío . El desciframiento se organiza en torno de unas cuantas imágenes que en conjunto o - aisladamente exteriorizan la "escisión de alma " que Octavio Paz ha descubierto en la obra . La exploración del universo simbólico de Darío no sólo revelará la escisión de alma del poeta sino la polarización de su conciencia artística .

En principio , Octavio Paz presenta la cosmología poética de Rubén Darío como un vasto campo organizado por fuerzas recí - procamente antagónicas. La formulación crítica corresponde a una forma de hermenéutica topológica . Octavio Paz instaura en el universo poético de Rubén Darío una organización binaria: lo alto y - lo bajo, cuya fuerza de evocación polariza la energía cosmológica en dos sectores, simbólicos de " la escisión de alma" de Darío :- uno , de la realidad espiritual y divina y el otro , de la realidad material ... En este último , el mar y todas las imágenes conexas despliegan el ámbito de la vida instintiva . Es , podríamos inferir , el lugar compartido de Eros y Tánatos , vida y - muerte en cíclica concatenación . El otro, el primero , es el de la energía astral y superior , es el espacio de los arquetipos platónicos . Esta referencia última nos lleva a apreciar -- que en " la visión instintiva del universo " se superpone la - reminiscencia cultural. El sol y el cielo evocan la representación de la "psique " de los alquimistas , "del firmamento interior y sus astras " ... En la exposición crítica de Octavio Paz - se alude al pitagorismo, a los arquetipos platónicos , a la idea de " purificación" del orfismo , en suma , Octavio Paz subraya la afinidad de Rubén Darío con el pensamiento poético romántico

Todas estas observaciones corresponden al siguiente texto; no debe olvidarse que están referidas a " una escisión del alma:

" Para expresarla Darío se sirve de imágenes que brotan casi espontáneamente de lo que podría llamarse su cosmología, si se entiende por esto no un sistema pensado sino una visión instintiva del universo . El sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación ; cada vez que busca un símbolo que defina las oscilaciones de su ser, aparecen el espacio aéreo o el acuático . Al primero pertenecen los cielos , la luz, los astros y, por analogía o magia simpática , la mitad supersensible del universo: el reino incorruptible y sin nombres de las ideas, la música, los números . El segundo es el dominio de la sangre, el corazón , el mar , el vino , la mujer , las pasiones y, también por contagio mágico , la selva , sus animales y sus monstruos . Así compara su corazón a la esponja saturada de sal marina e inmediatamente después vuelve a compararlo a una fuente en el centro de una selva sagrada . Esa selva es ideal o celeste: no está hecha de árboles sino de acordes . Es la armonía . El arte tiende un puente entre uno y otro universo: las hojas y ramas del bosque que se transforman en instrumentos musicales. La poesía es reconciliación , inmersión en la " armonía del gran Todo ". Al mismo tiempo es purificación : "el alma que entre allí -- debe ir desnuda "Para Darío la poesía es conocimiento práctico o mágico: visión que es asimismo que es fusión de la dualidad cósmica . Pero no hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual : " de desnuda que está brilla la estrella " . La estética de Darío es un suerte de orfismo -- que no excluye a Cristo ( más como nostalgia que como presencia ) ni a ninguna de las otras experiencias vitales y espirituales del hombre. Poesía : totalidad y transfiguración. (Cvivo, 46 )

En este párrafo habría que subrayar, finalmente, otra - oposición - explícita en algunos poemas de Darío ( como en el primero del libro ) y que Octavio Paz , desde la perspectiva de su concepción de la poesía moderna interpreta como una oposición de Arte-vida . Según afirma en uno de sus ensayos es una oposición central que los poetas modernos , desde Novalis hasta los surrealistas han enfrentado sin lograr resolver ni disolverla". (H.L . p 156 )

La imagen revela también la naturaleza del erotismo de -- Rubén Darío . De extraordinario interés resulta la exégesis que -- Octavio Paz hace del adjetivo "celeste " del célebre verso de -- Darío : " plural ha sido la celeste / historia de mi corazón ". En su interpretación Octavio Paz parte de la extrañeza que le suscita el calificativo de " celeste " en el contexto del verso . Su método de exposición dialéctica consiste en aislar el adjetivo de su contexto y confrontarlo con diversas concepciones del amor , como la provenzal o platónica que proclaman el amor " como reflejo de la esencia divina " o de "la idea" o , como "pasión de unidad". Lo contrario de la aspiración de Darío , según lo demuestra el siguiente texto :

"En un poema muy conocido confiesa: "Plural ha sido la celeste / historia de mi corazón ". Extraño adjetivo : si llamamos celeste a ese amor que nos lleva a ver en la persona-amada un reflejo de la esencia divina o de la Idea, su pasión responde difícilmente al calificativo . Quizá otra acepción de la palabra le convenga: su corazón no se alimenta de la visión del cielo inmóvil pero obedece al movimiento de los astros . La tradición de nuestra poesía amorosa , provenzal o platónica , concibe a la criatura como una realidad refleja ; el fin último del amor no es el abrazo carnal sino la contemplación , prólogo de las nupcias entre el alma humana y el espíritu . Esa pasión es -

pasión de unidad . Darío aspira a lo contrario: quiere - disolverse en cuerpo y alma del mundo . La historia de - su corazón es plural en dos sentidos: por el número de - mujeres amadas y por la fascinación que experimenta ante la unidad cósmica. Para el poeta platónico la aprehensión de la realidad es un paulatino tránsito de lo vario a lo uno ; el amor consiste en la progresiva desaparición de la aparente heterogeneidad del universo . Darío siente esa heterogeneidad como la prueba de la manifestación de la unidad: cada forma es un mundo completo y simultáneamente es parte de la totalidad . La unidad no es una; es un universo de universos, movido por la gravitación erótica : el instinto , la pasión . El erotismo de Darío es una visión mágica del mundo " (Cvivo ., p 56 )

De ahí que Octavio Paz interprete el erotismo de Rubén - Darío como " perpetuo vértigo de la totalidad plural " :

"No el amor ni la pasión fatal : ni Laura ni Juana Duval. Sus mujeres son la Mujer y su Mujer las mujeres . Y más: la Hembra . Sus arquetipos femeninos son Eva y Cipris . - Ellas concentran el misterio del corazón del mundo " .  
(Cvivo , p 57 ) .

No en la unidad sino en la pluralidad; en una suerte de- erotismo místico encuentra Octavio Paz el verdadero significado del adjetivo "celeste ":

"En el mismo poema Darío evoca una imagen que también - sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo -- del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado . Pan sacramental , hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía , la carne -

de la mujer , no su alma , es celeste. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital , al soplo divino que anima la creación " ( Cvio , 57 )

La conclusión de esta laberíntica pero extraordinaria exposición es , finalmente , demostrar que " el erotismo místico " , - que el "erotismo panteísta " ( en el que Octavio Paz ve una concepción propia de Oriente ) de Rubén Darío :

" Son la expresión fatal y espontánea de su sensibilidad - y de su intuición . La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo , resucita una antigua manera de ver y de sentir a la realidad . Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones . Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda " . ( Cvio., p 58)

Aunque éstas no son las palabras finales del ensayo son representativas de su significación total . En páginas posteriores Octavio Paz indaga sobre temas conexos con los ya expuestos , como la visión de la mujer :

" A la visión de la mujer como extensión y pasividad animal y sagrada- arcilla , ambrosía, tierra, pan - sucede otra: - es la Potente a quien las sombras temen , la reina sombría .....

Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto , salvación y perdición son una misma cosa." (Cvio., p 58 )

Otro aspecto que expone Octavio Paz en la última parte del ensayo es el carácter enigmático de la realidad por su relación con el pensamiento analógico :

" Si todo es doble y todo está animado toca al poeta descifrar "las confidencias de la tierra y el mar" . ( Cvio, 55).

En esta parte se refiere también a la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío . Reconoce que el hermetismo de parte de su poesía tiene su raíz en sus creencias ocultistas . Respecto al cristianismo de Rubén Darío considera que en él falta un aspecto primordial : el de la escatología cristiana : " Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó , como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa , ya sin referencia a una esfera sobrenatural " .(Cvio, p 62 ) . Octavio Paz deplora que la crítica universitaria haya preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo de la obra de Rubén Darío :

" Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas . Es su idea del mundo o más bien : su imagen del mundo . Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos , Darío transforma la "tradición oculta" en visión y palabra!" (Cvio, p 60)

El desciframiento del último poema que se presenta en el ensayo , resume el contenido total de su exposición de la poesía de Rubén Darío en la imágenes del caracol y la sirena :

" En el Poema del otoño, una de sus grandes y últimas composiciones, se unen los dos ríos que alimentan su poesía: la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta. El poema se presenta como variaciones sobre el viejo y gastado tema de la brevedad de la vida, la flor del instante y otros lugares comunes ; al final, el acento se vuelve más grave y desafiante: ante la muerte el poeta no afirma su vida propia sino la del universo . En su cráneo, como si fuese un caracol , vibran la tierra y el sol; la sal del mar , savia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre ; morir es vivir una vida más vasta y poderosa. ¿ Lo creía realmente ? Es verdad que temía a la muerte; también lo es que la amó y la deseó . La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó vio y cantó . La unidad es siempre dos . Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez , es el caracol marino , silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical , resuena con un "incógnito acento ", talismán , Europa lo ha tocado " con sus manos divinas "; amuleto , convoca a " la sirena amada del poeta "; objeto ritual , su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo , la hora en que se juntan la luz y la sombra . Es el símbolo de la correspondencia universal . Lo es también de la reminiscencia : al acercarlo a su oído escucha la resaca de las vidas pasadas. Camina sobre la arena , allí donde "dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas y su mirada descubre a la concha marina: en su alma- otro lucero como el de Venus arde". El caracol es su cuerpo y su poesía , el vaivén rítmico , el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla " ( Cvio., p 64 )

---

ANALOGIA E IRONIA EN LA CRITICA DE LA POESIA DE  
RAMON LOPEZ VELARDE .

Bajo el epígrafe de "El camino de la pasión" (Ramón López-Velarde), Octavio Paz propone una doble aportación al poeta Ramón López Velarde. Por una parte, interpreta su obra como un camino - de conocimiento de sí mismo, por otra plantea una revisión y en parte una renovación de la crítica acerca de la poesía de Ramón López Velarde. Este último aspecto es decisivo para situar a Ramón López Velarde en el plano de universalidad de la tradición de la poesía moderna. - Por eso, en la primera parte, especialmente, su esfuerzo se encamina a combatir - irónica y humorísticamente - las definiciones tópicas - como las de definir a López Velarde, - como "poeta nacional" o "poeta de la provincia". - Octavio Paz, - rehúye también aquellas "fórmulas consagradas"- que no aportan nada al verdadero conocimiento del poeta. En este ensayo, su crítica opera por negación y por reducción para llegar a lo esencial del poeta López Velarde.

Octavio Paz ha dividido su ensayo en tres partes. La primera comprende aspectos generales sobre la crítica sobre el poeta mexicano. Las dos últimas profundizan en la poesía de López Velarde tras la indagación, del verdadero sentido de su palabra poética. En su conjunto, los dos niveles - de referencias críticas y - de exploración poética - convergen en el propósito de presentar a Ramón López Velarde como un poeta de la tradición de la poesía moderna. Ello no significa que la obra de Ramón López Velarde ostente la totalidad de los rasgos propios de la poesía moderna. Es más, una de las observaciones de Octavio Paz subraya el carácter de "limitado" del poeta:

"Poeta escaso, concentrado y complejo... A estos tres - adjetivos hay que agregar otro: limitado. Sus temas son pocos; sus intereses espirituales, reducidos. La historia-

está ausente de su obra. Al escribir historia, no me refiero a la general o universal. No, hay otra: lo que se llama "historia patria" es espejo del hombre - y entonces es también universal - o es una anécdota de sobremesa. Tampoco aparece el conocimiento y sus dramas: Jamás puso en duda - la realidad del mundo o la del hombre y nunca se le hubiera ocurrido escribir Muerte sin fin o Ifigenia cruel. Las relaciones entre la vigilia y el sueño; el lenguaje y el pensamiento, la conciencia y la realidad - temas constantes de la poesía moderna, desde el romanticismo alemán - a penas tienen sitio entre sus preocupaciones. Sentó a la belleza en sus rodillas pero ¿ la "encontró amarga"? En todo caso, no la maldijo. No renegó ni profetizó. No quiso ser Dios ni sintió nostalgia por el estado bestial. No adoró - la máquina ni buscó la edad de oro entre los zulúes, los tarahumara o los tibetanos. Excepto en su poema de hermosa violencia (Mi corazón leal, se amerita... ) la rebeldía no lo conmovió. Su poesía no quiere "cambiar al hombre" ni -- "transformar al mundo". Insensible al rumor de futuro que en esos años se levanta por todos los confines del planeta, insensible a los grandes espacios que se abren al espíritu, insensible al planeta mismo, que emerge, como una realidad total... ¿sospechó que el hombre moderno, desde hace más - de cien años, está desgarrado entre utopía y nihilismo? Lo que desveló a Marx, a Nietzsche a Dostoiewski, a él no le - quita el sueño. En suma, es ajeno a casi todo lo que nos - agita. Es una paradoja que un espíritu de tal modo impermeable a las angustias, deseos y temores de los demás, se haya convertido en esa figura equívoca que designa la frase "poeta nacional". No sé si lo sea; sé que no quiso serlo. - El secreto de esta paradoja está en su lenguaje, creación - inimitable, fusión rara de la conversación y de la imagen - insólita. Con ese lenguaje descubre que la vida cotidiana - es enigmática. " (Cvicio., p. 81)

En este lenguaje confluyen todos los aspectos de modernidad que Octavio Paz ha destacado anteriormente. Así su afinidad con Baudelaire:

"Hay en los dos la misma continua oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal. ("Edén provinciano" o "chambre spirituelle"); La idolatría por el cuerpo y el horror del cuerpo; la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el sacrilegio." (Cvio., p. 73)

### Ironía

Las notas más características de su lenguaje: ironía, prosaísmo, "violencia de la sangre y el artificio pérfido del idioma"; brotan - por otra parte - de su "conciencia crítica", una "visión" de las cosas:

"La mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación, sería más justo decir) del poeta moderno." (Cvio., p. 79)

La ironía es indisociable de este modo de ver. La ironía se manifiesta como la conciencia de una distancia y una protesta contra lo externo y lo extraño. "La ironía supone la conciencia aguda de un conflicto. Trata de agravar esta conciencia y el conflicto mismo, más que resolverlo".

"El conflicto de López Velarde surge de la conciencia de vivir una compleja situación moral. - Y "sabe que la -

vive, al grado que ese saber se le vuelve más realidad --  
vívida." (Cvio., p. 78)

"Esta conciencia de su fatalidad y conciencia de esa --  
conciencia se vuelve en: juego mortal de la reflexión: la-  
transparencia de la palabra ante la opacidad de las cosas,  
la transparencia de la conciencia ante la opacidad de las-  
cosas, la transparencia de la conciencia ante la opacidad-  
de las palabras, el reflejarse sin fin de una palabra en -  
otra, una conciencia en otra... Este conflicto tiene un --  
nombre: pluralidad. La conciencia anda perdida entre la --  
dispersión de objetos, almas y cuerpos femeninos. La mujer  
es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata -  
las realidades disgregadas; pero es una presencia que se -  
multiplica y así se niega en infinita presencias, todas --  
ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la -  
muerte. Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad -  
la dispersión. Una y otra vez la mujer se convierte en las  
mujeres y el poema en el fragmento. La unidad sólo se da -  
en la muerte o en la conciencia solitaria. Poesía de soli-  
tario y para solitarios". (Cvio., p. 79)

Lo esencial de la oposición entre analogía e ironía reside en la relación con la realidad:

"La ironía, en cambio, opera en dirección inversa; subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con describir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo, no sabemos que sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación." (S. R., p. 253)

En el Don Quijote de Cervantes - obra a la que está referido este comentario:

"Hay una continua oscilación entre lo real y lo irreal: los molinos son gigantes y unos instantes después son molinos." (S. R., p. 253)

Octavio Paz, apoyándose en Hegel afirma que "la ironía consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad." (H. L., p. 71)

La ironía puede interpretarse como un estado de ánimo, un malestar que surge de "la conciencia aguda de un conflicto" que tanto puede suscitarse en lo exterior, como ser producto del propio pensamiento. Es "la protesta de la subjetividad y de la conciencia inseguras, diríamos y por consiguiente, del pensamiento que se busca"

La distancia, la conciencia de sí y la conciencia de esa conciencia, es un rasgo distintivo de la ironía

El tema que abordaremos a continuación tiene como referencia central el siguiente poema de López Velarde :

El sueño de los guantes negros

Soñé que la ciudad estaba dentro  
del más bien muerto de los mares muertos  
Era una madrugada del invierno  
y lloviznaban gotas de silencio .

No más señal viviente que los ecos  
de una llamada a misa , en el misterio  
de una capilla oceánica a lo lejos .

De súbito me sales al encuentro,  
resucitada y con tus guantes negros.

Para volar a ti, le dio su vuelo  
el Espíritu Santo a mi esqueleto .

Al sujetarme con tus guantes negros  
me atrajiste al océano de tu seno ,  
y nuestras cuatro manos se reunieron  
en medio de tu pecho y de mi pecho ,  
como si fueran los cuatro cimientos  
de la fábrica de los universos .

¿Conservabas tu carne en cada hueso ?  
El enigma de amor se veló entero .  
en la prudencia de tus guantes negros .

¡Oh , prisionera del valle de México !  
Mi carne ... de tu ser perfecto  
quedarán ya tus huesos en mis huesos ;  
y el traje, el traje aquel , con que tu cuerpo  
fue sepultado en el valle de México ;  
y el figurín aquel, de pardó género  
que compraste en un viaje de resreo...

Pero en la madrugada de mi sueño ,  
nuestras manos , en un circuito eterno  
la vida apocalíptica vivieron .  
Un fuerte ... como en un sueño,  
libre como cometa, y en su vuelo  
la ceniza ... del cementerio  
gusté cual rosa ...

(Omnibus de poesía mexicana,  
pp , 505 - 506 )

Amor, erotismo y muerte en la poesía de López Velarde.

Una fórmula consagrada por la crítica es la que concibe a López Velarde como "poeta del erotismo y de la muerte". "Esta frase - comenta Octavio Paz - pretende abarcar mucho y realmente no dice nada". "Es un lugar común de la psicología moderna". Por el contrario Octavio Paz sostiene que:

"El erotismo, la muerte y el amor ocupan el centro de su poesía porque López Velarde asume, en su vida y en su obra, una tradición espiritual que, desde su origen, se ha inclinado sobre el misterio de las relaciones entre -- esas tres palabras." (Cvivo., p. 123)

En la exposición de Octavio Paz, estos temas - en su conjunto - condensan la experiencia, amorosa y mística del poeta. - La tradición del amor cortés, - aludida por Octavio Paz en el -- fragmento citado - explica la relación entre el amor profano y - la mística.

Es frecuente intentar explicar el misticismo refiriéndolo a una "desviación del amor humano". La tradición de la poesía de Occidente, enseña que es posible invertir la relación y que la - pasión mortal se puede inducir hacia la mística. Siendo así, y - ya ante el desciframiento de la poesía de López Velarde, se apre - cia en Octavio Paz, la intención de prefigurar en el amor y la - pasión humanos de López Velarde, la sed de infinito y "santidad" de la pasión mística. Más allá de la revelación personal - la im - posibilidad de amor a la mujer - el amor "devoto", de "adoración" a Fuensanta - y el sentimiento de "fraternidad" hacia otras muje - res expresan una progresión del amor místico: "búsqueda" e inten - sidad exteriorizan los tormentos de la ascesis purificadora. Oc - tavio Paz define la poesía de López Velarde como "una búsqueda -

que culmina - en la conciliación consigo mismo y con el mundo de la naturaleza: búsqueda de un centro: "el corazón", "la concordia":

"Buscar ese centro fue su destino de poeta. Aunque no lo haya encontrado, nos ha dejado las huellas de su búsqueda: sus poemas". (Cvio., p. 127)

Amor, erotismo y muerte, son - como dice Paz - términos - que la crítica ha asociado constantemente a la poesía del poeta, pero que para Paz, - en el estereotipo de la frase, no significan nada. - Su exposición consistirá en asignarle a cada uno de estos términos - por separado y conjuntamente - un significado y un sentido en la experiencia poética de López Velarde. A la exploración de los significados y del sentido que estos términos expresan en la poesía, dedica dos extensas unidades o partes de la totalidad del ensayo: las dos últimas partes. Cada una expuesta bajo un código (o perspectiva) diferente pero perfectamente unificadas por el sentido esencial que Octavio Paz descubre en la poesía del poeta.

La primera parte la dedica completamente a profundizar en la experiencia de lo que se puede entender por amor y por erotismo en el poeta; y la relación profunda de la pasión con la muerte. En la segunda, sitúa al poeta, en la tradición de la poesía occidental al recuperar para él el conjunto de concepciones y -- normas de la poesía del amor cortés. Se hacen explícitos así, "la adoración" hacia la "amada juvenil", "el sentido de prohibición" que expresan las imágenes poéticas de López Velarde. Bajo la concepción de esta poesía del amor cortés, se ilumina mejor la aspiración mística que revelan los versos de López Velarde.

La mancha púrpura.

"El amor es su tema": afirma Octavio Paz, al comienzo de su exposición sobre este aspecto fundamental del poeta López Velarde. Toda su indagación gira en torno a lo que realmente significó esta palabra para el poeta y sus relaciones con el erotismo y la muerte en el mundo imaginario de sus poemas. El amor - en la poesía del poeta - es inseparable en la imagen de la mujer. - Octavio Paz distingue en su obra:

"Los dos momentos en que se divide su obra, La sangre-devota y Zozobra, están regidos por distintas figuras de mujer. Su experiencia amorosa está de tal modo ligada a su aventura verbal que Fuensanta, la amada juvenil, y las incógnitas mujeres de Zozobra y El son del corazón, simbolizan para la mayoría de sus críticos no sólo dos clases de amor sino dos estilos de versificación. Esta opinión - aunque justa en lo esencial es demasiado tajante... "

(Cvicio., p. 92)

Su análisis consistirá en establecer el elemento común entre una y otra forma de amor, haciendo posible finalmente la transformación total del amor profano en una forma de amor místico.

Cada uno de los "momentos" que Octavio Paz distingue en la experiencia amorosa de López Velarde, se centran en torno a un tipo de mujer: Fuensanta, "la amada juvenil", y el tipo que representa "su segundo gran amor", Sara, y todas aquellas incógnitas mujeres que transitan en su versos.

El desarrollo de sus ideas en torno a este aspecto de la experiencia poética de López Velarde se plantea como reflexión y "relato" (demostrando que también es posible el relato en el ensayo). Ello lleva a distinguir dos secuencias fundamentales en -

la experiencia amorosa del poeta: la que narra su amor - o la -- contradictoria forma de sus sentimientos - hacia Fuensanta, símbolo femenino de La sangre devota y la que se suscita en las múltiples experiencias eróticas con diversas mujeres, tema fundamental de sus otros libros.

Para mi exposición, he seleccionado un conjunto de fragmentos que a modo de textos condensan las observaciones realizadas. El comentario de cada uno de ellos ilustrará lo anteriormente expuesto.

"No sé, por otra parte, si la palabra amor expresa con exactitud los contradictorios sentimientos que le inspira Fuensanta. Tal vez, al principio López Velarde no se dio cuenta de esa complejidad, pero es indudable que más tarde tuvo plena conciencia de la naturaleza singular de su relación." (Cvio., p. 92)

Toda la interpretación de Octavio Paz acerca de la inclinación de López Velarde hacia Fuensanta se funda en "el sentido-oculto", de lo que esta "confusión de sentimiento" representa en la obra del poeta:

- La secuencia narrativa - que creo posible reconstruir - en su exposición - describe un proceso que va: de la "conciencia de esta confusión" por parte del poeta, a el distanciamiento de la amada - hasta su "sacrificio simbólico" - la muerte - despedida - y promesa de encuentro en el más allá.

Los fragmentos que confirman este "orden" y perspectiva son:

"En un poema que está inspirado por ese primer amor, - dice: "me das... algo en que se confunden el cordial refrigerio y el glacial desamparo de un lecho de doncella." (Cvio., p. 92)

"La aposición entre "cordial" y "glacial" impide la -- consumación de este amor y, al mismo tiempo, su confusión lo conserva vivo a lo largo de los años. Pues ese amor, - hecho de elementos contrarios, es una confusión; el refrigerio y el desamparo, lo glacial y lo cordial, no se funden pero tampoco se separan. La ambigüedad no reside sólo en el objeto de su adoración sino en sus sentimientos: amar a Fuensanta como mujer es traicionar la devoción que la profesa; venerarla como espíritu es olvidar que también, y sobre todo, es un cuerpo. Para que ese amor dure necesita preservar su confusión y, simultáneamente, ponerlo a - salvo de su contradicción." (Cvio., p. 93)

Un segundo momento, corresponde en el análisis de Octavio Paz a la "transfiguración" de que Fuensanta es objeto, por parte del poeta. - Este "recurso", desde la perspectiva del amor cortés, - código elegido por Paz, para el desciframiento de la poesía de López Velarde, - expone una forma de pasión "cuya naturaleza consiste en rechazar todo lo que podría satisfacerla y curarla" ( 1 ).

En su "transfiguración",

"Fuensanta se vuelve un cuerpo inaccesible y su amor algo que jamás encarna en un aquí y un ahora. No se engrenta a un amor imposible porque su esencia es ser permanente y - nunca consumada posibilidad." (Cvio., p. 93)

"Es lo que pudo ser y de ahí que aparezca siempre como -- una criatura remota, en otro tiempo y en otro espacio. En carna la provincia y los placeres ingenuos, pero no ino-- centes, de la adolescencia: es lo que fue; y volverá a -- ser en el "tiempo apocalíptico", en el trasmundo. Fuensan ta, mujer real, se vuelve sombras". (Cvio., p. 93)

Este proceso, se intensifica, en una nueva metamorfosis - de Fuensanta:

"La distancia no basta. Aún lejana, la realidad de Fuens santa es una amenaza para su devoción. La muerte es la -- forma más perfecta de la despedida. Muerta, Fuensanta se-- rá más plenamente "la que pudo ser" y, puesto que ambos -- creían en la resurrección, "la que un día ha de ser". -- Anticipándose a la realidad, López Velarde imagina su ago-- nía..." (Cvio., p. 94)

Octavio Paz dramatiza el episodio, en la exégesis de dos- textos "reveladores":

"En el primero, Fuensanta verá, "en la luna de su arma rio", dibujarse un puño esquelético y "gritará las cinco- letras del nombre del poeta"; "pero él estará ausente en- su final congoja"....

"En el otro texto repite la escena con mayor realismo: "En tus ojos habrá la sombra de la agonía y pensarás en mí y- te sentirás más sofocada..." En el poema la ausencia de-

López Velarde hacía más total la soledad total de la mori bunda; en el fragmento en prosa esa ausencia contribuye - físicamente a su muerte: la sofoca, la asfixia. Algo más - que el temor de perder lo que ama le lleva a imaginar este final atroz. Se trata de una muerte invocada, deseada. ... " (Cvio., p. 94)

Octavio Paz, interpreta que la pasión:

"lo habría llevado a profanar su devoción; su erotismo ima ginario, no exento de agresividad, lo mueve a sacrificar - simbólicamente al objeto que venera". (Cvio., p. 95)

Este sacrificio culmina en "el encuentro":

"La muerte de Fuensanta - la real y la imaginaria - -- tiene una constante paradójica: ya no es tanto el símbolo del adiós como del encuentro." (Cvio., p. 95)

Octavio Paz se refiere al poema de Velarde: El sueño de - los guantes negros. En este poema - según Octavio Paz - se "rela ta la reunión de los enamorados":

"Reunidos al fin, enlazadas sus cuatro manos como si - fuesen los cimientos de "la fábrica de los universos", -- los amantes giran en un circuito eterno". Ha cesado la se paración pero la verdadera unión, como lo insinúa la pru dencia de los guantes negros es imposible. El poema, más - que la consagración de un amor que se consuma parece ser-

el presentimiento de una eterna condenación..." (Cvio., p. 96)

En esta última apreciación de Octavio Paz, se hace reconocible una concepción religiosa diferente y contraria a la del dogma católico. En la última parte de este ensayo - que representa - el código de éste -, Octavio Paz se refiere extensamente a la herejía maniqueísta, "antigua herejía combatida por la Iglesia desde su nacimiento y que todavía hoy, aunque a veces no lo sepamos, se apodera de nosotros".(Cvio., p. 111) Esta idea, según explica Octavio Paz, la recibe de una tradición más directa y que, nunca visible del todo, circula como una corriente perpetua en la historia de Occidente. (Cvio., p. 111) Esta herejía implica un dualismo radical:

"El espíritu es invulnerable, incorruptible, intocable. La materia, sometida al tiempo, vencida por su propio peso, cae; la materia es vulnerable, y su peso es pesadumbre y - corrupción." (Cvio., p. 111)

En esta concepción, "la salvación del alma no puede consistir en la redención del mundo natural que postula el cristianismo sino en la separación definitiva de la materia y el espíritu. O - dicho de otro modo: la aniquilación del cuerpo es la condición del regreso del alma a su origen." (Cvio., p. 113)

Todas estas consideraciones tienen su fundamento en la obra del poeta, en las numerosas alusiones de su prosa y su poesía "a este tema central" que a veces adquiere la forma de una obsesión" (Cvio., -. 112) ( 2 )

Este planteamiento de Octavio Paz difiere del de otros -- críticos. Jean Franco, por ejemplo, considera el pensamiento religioso del poeta dentro de la ortodoxia católica ; así, considera que "Fuensanta", en los poemas primerizos de López Velarde "es una promesa de pureza y de salvación". Según este autor: "Aún -- después de haberse agostado la fe, la Iglesia es todavía una presencia importante y significa mucho para él." ( 3 )

El segundo momento de la experiencia amorosa de López Velarde, corresponde más exactamente a su vida erótica. En ella cobra especial relieve la figura de Sara, anticipada ya en algunos poemas de La sangre devota. Ella y las "incógnitas mujeres" rigen este segundo momento de la experiencia poética de Velarde:

"Entre la muerte simbólica de Fuensanta y su imaginaria resurrección, transcurre toda la obra erótica de López Velarde. Su vida y su obra, ya que durante esos años escribe sus dos libros capitales: Zozobra y El numitero. (Cvio. p. 96)

Octavio Paz plantea el tema del erotismo en la poesía de Velarde desde sus particulares concepciones acerca de la mujer y el rol de la imaginación en la experiencia erótica.

"La mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; -- al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre -- puede verse a sí mismo, por un instante, en toda su dolorosa irrealidad. Pero la mujer es algo más que una imagen del mundo y algo más que un espejo del hombre. También -- ella participa de nuestra falta de ser, carencia que se -- expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte. A la-

visión de un cuerpo que contemplamos tendido, paisaje de -  
 signos en el que podemos leer el verso y el anverso de la-  
 realidad, sucede otra, que no nos invita a la contemplación  
 sino al abrazo. Ese abrazo, nos dice una y otra vez el poe-  
 ta, es sangriento: es la "mancha de púrpura" ¿Cesa el monó-  
 logo, la conversación a solas con la perpetua ausente? Ló-  
 pez Velarde tal vez encontró un interlocutor, excepto en al-  
 gún momento de su segunda pasión; conoció en cambio, adver-  
 sarios femeninos. El cuerpo femenino deja de ser un fruto,  
 una guitarra que se acaricia o se hiere; cobra voluntad y  
 alma y se enfrenta al cuerpo masculino. El erotismo no le-  
 descubre a la mujer sino a su terrible libertad". (Cvio.,-  
 p. 98)

"En la libertad erótica de la mujer reconoce a la suya-  
 y sobre esas dos libertades enemigas funda una hermandad.-  
 Es una fraternidad vertiginosa porque se apoya en el ins-  
 tante: fundación en un abismo. Sociedad secreta donde no -  
 cuentan ni el nombre ni el rango ni la moral, su sombra al-  
 berga por igual a la muchacha cuyo nombre no acierta a re-  
 cordar y a Sara "racimo caprichoso", a la casa de y a la -  
 "mujer sin letras ni antifaz". No es una sociedad de liber-  
 tinos sino de solitarios que se unen en un rito apartado."  
 (Cvio., p. 98)

Octavio Paz ha consagrado muchos momentos de su creación -  
 ensayística a la reflexión del erotismo en la cultura occidental-  
 y oriental. ( 4 )

De acuerdo a su concepción, en este ensayo, la singulari-  
 dad del erotismo se explica por su carácter imaginario:

"La imaginación es el deseo en acción. Deseamos las formas que imaginamos pero esas imágenes adoptan la forma que nuestro deseo les ha impuesto. Al final regresamos a nosotros mismos; hemos perseguido, sin tocarla nuestra sombra. El erotismo es un disparo de la imaginación y por esto no tiene límites excepto aquellos que le traza nuestra naturaleza". (Cvio., p. 98)

En el pensamiento de Octavio Paz, el amor y el erotismo -- pertenecen a dominios distintos. El amor - como dice en este ensayo - no nace de la imaginación - sino de la vista -, no inventa - sino reconoce, "su imaginación no está en libertad; debe enfrentarse a ese misterio que es la persona amada". (Cvio., p. 100)

En El ogro filantrópico dice:

"El amor es el reconocimiento de que cada persona es única y de ahí que su historia, en la edad moderna, se confunde con las aspiraciones revolucionarias que, desde el - siglo XVIII han proclamado la libertad y la soberanía de - cada hombre; el erotismo por el contrario, afirma la supremacía de las fuerzas cósmicas o naturales: los hombres somos los juguetes de Eros y Thanatos, divinidades terribles" (O. F., p. 233)

En la proyección de estas ideas, Octavio Paz interpreta el verdadero sentido de la relación erótica de López Velarde:

"El vínculo que lo une a todas esas mujeres es el de su común destino: "el tiempo se desboca". Aunque quisiera de-

tener con sus manos su "caída oscura", no puede hacer nada sino verlas precipitarse en el barranco. Esa caída es su caída. El abrazo, la metáfora pasional, es un arrojarse -- junto a su despeñadero. La mujer no sólo le revela el verdadero rostro de la vida: abrazada a su cuerpo, ella también vislumbra que estrecha un montón de huesos. Esta experiencia, aunque su raíz sea erótica, traspasa el erotismo". (Cvio., p. 101)

### III El son del corazón.

En esta última parte del ensayo, el código de desciframiento de la poesía de López Velarde se hace explícito. De ello deriva que todas las alusiones un tanto veladas y enigmáticas de la exposición anterior cobren una referencia específica.

El código es fundamental para la comunicación y en primera instancia es definible como "el terreno común en el que se sitúan emisor y receptor para encontrar en su ejercicio lingüístico aquel mínimo de homogeneidad que es necesario al intercambio comunicativo". ( 5 ) Pero - como dice Casetti - "más allá de esta caracterización - que recalca el punto crítico de un acuerdo recíproco - → "el código se define también como un conjunto de reglas para la formación de un mensaje; reglas que actúan a muchos niveles y en relación a muchas instancias." ( 6 )

En la situación concreta que determina la lectura del ensayo de Octavio Paz, el código puede inferirse a partir de un conjunto de nociones que induce un punto de articulación común entre ellas. El código en el ensayo de Octavio Paz nos sitúa en la problemática de la significación ( 7 ) y de aquí - según creo - derivan los problemas de análisis del ensayo de Octavio Paz.

En el ensayo, el código del amor cortés aparece en los si

guientes fragmentos:

"La identificación de alma y amada constante en López - Velarde, es el rasgo esencial de la concepción del amor -- entre los provenzales y, a partir de ellos, lo que distingue nuestra idea del amor de las que han tenido otras civilizaciones." ( 8 )

"A riesgo de parecer prolijo no tengo más remedio que enumerar algunas de las semejanzas entre la Dama de la tradición y Fuensanta, a través de sus metamorfosis; la inaccesibilidad ("la princesa desconocida" de Joufré Rudel, la provinciana que es un perpetuo adiós, la sibila); y sobre todo, el cuerpo y la conciencia de la caída en el cuerpo:-- la espada que interponen voluntariamente entre ellos Tristán e Isolda, los guantes negros); la dama como guía espiritual (Beatriz y toda su descendencia), la unión de después de la muerte (dese los provenzales hasta los modernos: la Aurelia de Nerval, la Sofía de Novalis); la confusión entre el lenguaje del amor divino y humano; la metáfora hermetica; los filtros pasionales (cábala, hechicería o simple embriaguez pérdida del albedrío; todos ellos significan: no soy yo, es otro el que habla en mí, una fuerza desconocida me mueve); la Amada como Angel de la muerte, imagen de liberación del espíritu; el universo imantado por la presencia de la Dama (o sea la correspondencia mágica entre el orden natural o el espiritual); la esterilidad (corolario de la identificación de la existencia con el Mal); el amor casto que no impide la búsqueda del placer carnal (consecuencia de la separación tajante entre materia y espíritu: pederastia de varios poetas provenzales, pasiones ardientes de Dante, juergas de Quevedo y, en López Velarde de la dualidad funesta: / Ligia, la mártir de pestaña enhiestas / y

de Zoraida la grupa bisiesta."); la fidelidad absoluta a la Dama que no se altera inclusive si intervienen otros - amoríos (por la misma razón maniquea.); el viaje o la peregrinación (búsqueda de la Dama lejana, descensos a los infiernos, viajes al interior de la conciencia, amor a los espacios vacíos, regresos a la infancia y a la casa natal: el arquetipo sería la Divina Comedia; en fin: la proyección del yo profundo en la figura de la Amada, la búsqueda de la identidad. La imagen. La frase con que el Angel recibe al muerto en la leyenda persa se repite incansablemente a través de toda la poesía europea, a veces de un modo desgarrador, como en el Madrigal triste de Baudelaire: en la "noche mal same", la amante, "alma maldita" le dice: je suis ton égale, o mon Roi. Todos estos elementos se funden en la aspiración a la inmortalidad del espíritu - o - en su disolución. Pues este es el misterio de la pasión; - el enigma del amor: el Anima que buscamos en este mundo y más allá ¿es la muerte? Alma, amada, muerte: "ya no sé -- dónde concluyes tú y dónde comienzo yo: somos un mismo nudo de amor." (Cvio., p. 122)

Denis de Rougemont, autor que Octavio Paz cita repetidas veces en este ensayo, ( 9 ) ha demostrado la posibilidad de remitir "la pasión mortal" a la mística. A mi parecer, en este ensayo, según la versión que Octavio Paz nos entrega, la pasión de amor no es sino la ascesis purificadora hacia el amor de la divinidad - en el sentido místico. A ello se deben el comentario final y los versos con que culmina su interpretación:

"Pasado el deslumbramiento del relámpago erótico, al a brazo sucede una contemplación que es, asimismo, comunión con lo que nos rodea, sea la noche o la luz, la naturaleza o el espíritu. Algunos poemas de Zozobra y de El son -

del corazón, reflejan esta actitud. Esta dirección, tal vez interrumpida por su muerte, no se llegó a desplegar en toda su creación. No importa: no dejó vanos poemas que apuntan hacia esa zona. Uno de ellos es Todo. Empieza por ser una declaración, mitad irónica y mitad exaltada, de su estética de sus creencias y del sentido de su misión poética... Su persona es santa (en su contradicción y en su caída) porque en ella late "un pontífice" que consagra todo lo que existe. Aunque no sea dueño de nada, su corazón ampara "la dolorosa Naturaleza y a sus tres reinos..." Y de pronto suspende esta enumeración, abandona el tono de confianza reflexiva y escribe dos de los versos más hermosos y enigmáticos que se hayan escrito en español durante este siglo. A pesar de su hermetismo, su sentido espiritual me parece tan evidente que juzgo inútil y temeraria toda explicación. Esas líneas expresan la experiencia de la unidad en la diversidad y oponen al frenesí de la pasión la serenidad de la compasión. No es la indiferencia sino la mirada amorosa de aquel que contempla las diferencias de las criaturas y su final identidad. López Velardá dice que se conmueve:

"con la ignorancia de la nieve  
y la sabiduría del jacinto."

(Cvio., pp. 128-130)

LA SUPRARREALIDAD,  
PERSPECTIVA CRITICA EN "EL DESCONOCIDO DE SI MISMO"

Dos frases de Fernando Pessoa pudieran presidir este nuevo asedio al ensayo de Octavio Paz, "El desconocido de sí mismo". Estas son: "sentirlo todo de todas maneras y sé plural como el universo". Ambas se relacionan con su expresión de heteronimia, y ambas se elucidan con plenitud en el ensayo de Paz.

En un trabajo anterior ( 1 ) intenté demostrar que el ensayo de "El desconocido de sí mismo" reproduce el trayecto de la experiencia poética de Fernando Pessoa, la ambigüedad de su existencia y la pluralidad de su obra. En éste, pretendo circunscribir la crítica acerca del poeta portugués, de Octavio Paz; a algunas constantes de la tradición de la poesía moderna. Esto quiere decir que en su conjunto - la vida y obra de Pessoa, pueden "leerse" desde los presupuestos establecidos por Paz. En la exposición, dividida en dos partes, me limitaré en la primera a sintetizar algunos aspectos que serán comentados en la segunda.

En éste, como en otros ensayos de Cuadrivio, Paz acoge informes generales que aportan apariencia de realidad a un poeta -- que "hubo siempre de la realidad de este mundo" y que de sí mismo, se sentía un desconocido.

La inquisitoria de Octavio Paz comienza por elucidar el -- secreto, inscrito en el nombre:

"Pessoa quiere decir persona en portugués y viene de -- persona, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa." (Cvio, p, 133).

Para situar la "imagen del poeta en esa indecisa zona de -

"irrealidad de su vida cotidiana" y "realidad de sus ficciones",--  
Octavio Paz recurre en primer término a la biografía del poeta.--

Por los datos biográficos que Octavio Paz entrega en el --  
ensayo, se puede apreciar la exactitud de su caracterización de--  
Pessoa: "El desconocido de sí mismo".

Algunos de estos datos son:

"Nace en Lisboa en 1888. Niño, queda huérfano de padre. Su madre vuelve a casarse; en 1896 se traslada con sus --- hijos, a Durban, Africa del Sur, adonde su segundo esposo-- había sido enviado como cónsul de Portugal. Educación in-- glesa. Poeta bilingüe, la influencia sajona será constan-- te en su pensamiento y en su obra. En 1905, cuando está a-- punto de ingresar en la Universidad del Cabo, debe regre-- sar a Portugal. En 1907 abandona la Facultad de Letras de Lisboa e instala una tipografía. Fracaso, palabra que se-- repetirá con frecuencia en su vida. Trabaja después como-- "correspondente estrangeiro ", es decir, como redactor am-- bulante de cartas comerciales en inglés y francés, empleo-- modesto que le dará de comer durante casi toda su vida. -- Cierta, en alguna ocasión se le entreabren, con discreción, las puertas de la carrera universitaria; con el orgullo de los tímidos, rehusa la oferta. Escribí discreción y orgu-- llo; quizá debería haber dicho desgano y realismo: en 1932 aspira al puesto de archivista en una biblioteca y lo re-- chazan. Pero no hay rebelión en su vida: apenas una modestia parecida al desdén." (Cvio., p, 134).

Otros detalles esclarecen aspectos de su condición de mar--  
ginalidad de poeta moderno:

"Primero vive en una vieja casa, con una tía solterona y una abuela loca; después con otra tía; una temporada con su madre, viuda de nuevo; el resto en domicilios inciertos, ve a los amigos en la calle y en el café. Bebedor solitario en tabernas y fondas del barrio viejo."  
(Cvio., p. 134)

Hay también referencias a sus prácticas ocultistas:

"El ocultismo tiene sus riesgos y en una ocasión Pessoa se ve envuelto en un lío, urdido por la policía contra el mago y "satanista" inglés E. A. Crowley-Aleister, de pasaporte Lisboa en busca de adeptos para su orden místico-erótica." (Cvio., p. 134).

"Hay una corriente de homosexualismo doloroso en la Oda marítima y en la Salutación a Whitman, grandes composiciones que hacen pensar en las que, quince años más tarde, escribiría el García Lorca de Poeta en Nueva York".  
(Cvio., p. 134).

Paz se refiere también a los poetas que existen en Pessoa, y alude, al "otro Pessoa, que no pertenece ni a la vida de todos los días ni a la literatura: el discípulo, el iniciado." Octavio Paz estima que: Sobre este Pessoa nada puede ni debe decirse. -- ¿Revelación, engaño, autoengaño? Todo junto, tal vez. -

El conjunto de estos datos aparece rigurosamente "jerarquizados" con el fin de elaborar la imagen del poeta. Este orden

finalmente confirma, la imposibilidad de aprehender el misterio de Pessoa:

"Anglómano, miope, cortés, huidizo, vestido de oscuro, reticente y familiar, cosmopolita que predica el nacionalismo, investigador solemne de cosas fútiles, humorista - que nunca sonríe y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua y, como ella, vertiginosas: fingir es -- conocerse, misterioso que no cultiva el misterio, misterioso como la luna del mediodía, taciturno fantasma del mediodía portugués, ¿quién es Pessoa? Pierre Houcarde, -- que lo conoció al final de su vida, escribe: "Nunca al -- despedirme, me atreví a volver la cara; tenía miedo a --- verlo desvanecerse, disuelto en el aire". ¿Olvido algo? - Murió en 1935, en Lisboa, de un cólico hepático. Dejó dos plaquettes de poemas en inglés, un delgado libro de versos portugueses y un baúl lleno de manuscritos. Todavía - no se publican todas sus obras." (Cvio., p, 135).

Otro aspecto que Octavio Paz destaca en la vida de Pessoa es lo que denomina "su vida pública" (Cvio., p, 135). Octavio -- Paz, presenta al poeta bajo dos perspectivas diferentes, una que describe las intervenciones públicas del poeta bajo la rúbrica - de "el casi anonimato" y "la casi celebridad".

"Nadie ignora el nombre de Fernando Pessoa, pero pocos saben quién es y qué hace. Reputaciones portuguesas, es-- pañolas e hispanoamericanas: "Su nombre me suena, ¿es --- usted periodista, o director de cine? Me imagino que<sup>a</sup> Pessoa no le desagradaba el equívoco. Más bien lo cultivaba. Temporadas de agitación literaria seguidas por períodos de -

abulia. Si sus apariciones son aisladas y espasmódicas, - golpes de mano para aterrorizar a los cuatro gatos de la literatura oficial, su trabajo solitario es constante." (Cvio., p. 136).

Y otro que traza el ritmo discontinuo de sus propósitos - de creación y la entrega apasionada a la escritura diaria de un poema, un artículo, una reflexión.

"Dispersión y tensión. Todo marcado por la misma señal: esos textos fueron escritos por necesidad. Y esto, la fatalidad, es lo que distingue a un escritor auténtico de - uno que simplemente tiene talento." (Cvio., p. 136).

#### Los heterónimos:

El tema central del ensayo es la experiencia de heteronimia de Fernando Pessoa. A él está dedicada toda la segunda parte. Octavio Paz, primero, presenta directamente el texto de una carta de Pessoa a su amigo Sá-Carneiro. En ella Pessoa describe cómo - empezaron a manifestarse en su escritura poética otros poetas, - que surgieron con nombre, personalidad definida y discursos poéticos totalmente autónomos. Estos poetas son Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis. Estos poetas, perfectamente diferenciados entre sí han sido interpretados como una hipóstasis de las posibilidades del poeta real, Fernando Pessoa:

"Todo empieza el 8 de marzo de 1914. Pero es mejor --- transcribir un fragmento de una carta de Pessoa a uno de los muchachos de Presença, Adolfo Casais Monteiro: "Por -

ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Pergeñé unas cosas en verso irregular (no en el estilo de Alvaro de Campos) y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa, entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello (había nacido, - sin que yo lo supiera, Ricardo Reis). Año y medio, o dos años después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sá-Carneiro - inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido - fue el 8 de marzo de 1914 - me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé a escribir de pie, como siempre escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, El guardián de rebaños. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Esa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí, también sin parar, Lluvia oblicua, de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente... Fue el regreso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. O mejor: fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro, traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente, unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo veía. Y de pronto, derivación opuesta a Reis, surgió impetuosamente otro individuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la Oda triunfal, de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que -

tiene." No sé qué podría agregarse a esta confesión."  
(Cvio., p, 140-141-142).

Octavio Paz registra y discute diversas explicaciones que se han dado sobre esta pluralización de poetas que significa la "irrupción de los heterónimos". Revisa las explicaciones que el propio Pessoa, propuso para desentrañar este enigma:

"Una crudamente patológica: "probablemente soy un histérico-neurasténico... y esto explica, bien o mal, el origen orgánico de los heterónimos"."

A lo que Octavio Paz, replica:

"Yo no diría "bien o mal" sino poco. El defecto de estas hipótesis no consiste en que sean falsas: son incompletas. Un neurótico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿es un enfermo? El neurótico padece sus obsesiones; el creador es su dueño y las transforma". (Cvio, p, 142)

"Pessoa cuenta que desde niño vivía entre personajes -- imaginarios. ("No sé, por supuesto, si ellos son los que no existen o soy yo el inexistente: en estos casos no sabemos ser dogmáticos"). Los heterónimos están rodeados de una masa fluída de semiseres: el barón de Teive; Jean Seul, periodista satírico francés; Bernardo Soares, fantasma del fantasmal Vicente Guedes; Pacheco, mala copia de Campos... No todos son escritores: hay un Mr. Cross, infatigable -- participante en los concursos de charadas y crucigramas de las revistas inglesas (medio infalible, creía Pessoa, para salir de pobre), Alexander Search y otros. Todo esto -- como

su soledad, su alcoholismo discreto y tantas otras cosas nos da luces sobre su carácter pero no nos explica sus -- poemas, que es lo único que en verdad nos importa." (Cvio, p, 142).

"Lo mismo sucede con la hipótesis "ocultista", a la -- que Pessoa, demasiado analítico, no acude abiertamente -- pero que no deja de evocar." (Cvio., p, 142-143).

El comentario de Paz, articula la acotación irónica y la censura:

"Sabido es que los espíritus que guían la pluma de los mediums, inclusive si son los de Eurípides o Victor Hugo, revelan una desconcertante torpeza literaria. Otros aventuran que se trata de una "mistificación". El error es doblemente grosero: ni Pessoa es un mentiroso ni su obra es una superchería. Hay algo terriblemente soez en la mente moderna; la gente, que tolera toda suerte de mentiras indignas en la vida real, y toda suerte de realidades indignas, no soporta la existencia de la fábula. Y eso es -- la obra de Pessoa: una fábula, una ficción. Olvidar que -- Caeiro, Reis y Campos son creaciones poéticas, es olvidar demasiado. Como toda creación, esos poetas nacieron de un juego. El arte es un juego -- y otras cosas. Pero sin juego no hay arte." (Cvio., p, 143).

El centro magnético de la obra poética de Pessoa lo constituye este complejo de voces poéticas que se manifiestan en su escritura. Refiriéndose a la autenticidad de los heterónimos Octavio Paz declara que:

"Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a vivirlos y crearlos; lo -- que cuenta ahora no es que hayan sido necesarios para su autor sino si lo son también para nosotros. Pessoa, su --- primer lector, no dudó de su realidad. Reis y Campos dijeron lo que quizá él nunca habría dicho. Al contradecirlo, lo expresaron; al expresarlo, lo obligaron a inven--- tarse. Escribimos para ser lo que somos o para ser aque--- llo que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a -- nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos -- señal de creación -- descubriremos que somos un descono- cido." (Cvio., p, 143).

Este fragmento, condensa un conjunto de supuestos estéticos de Paz. Cada uno de ellos representa una perspectiva crítica que orienta sus indagaciones y su reflexión sobre la poesía.

---

1.- La condición de exilio del poeta moderno.

La marginalidad del poeta en la sociedad moderna suficientemente demostrada por Paz, en las múltiples referencias a la vida privada de Pessoa. Así, la condición de exilio en que Pessoa vive en su propia ciudad, - desterrado de los centros oficiales - del estudio y del trabajo - la nota constante de fracaso en su vida y el desarraigo total de su existencia. Todo ello, lo inserta en la tradición del "poeta maldito", que desde Baudelaire define la condición de poeta moderno. También en el plano de la ficción - la conjunción de heterónimos - asoma esta perspectiva de la marginalidad del poeta moderno. Se hace explícita en la contraposición de Caeiro y Alvaro de Campos.

"Caeiro es todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza." (Cvio., p, 145).

"El otro extremo es Alvaro de Campos. Caeiro vive en el presente intemporal de los niños y los animales; el futurista Campos en el instante." (Cvio., p, 149).

"Caeiro, el poeta inocente, es lo que no podía ser Pessoa; Campos, el dandy vagabundo, es lo que hubiera podido ser y no fue. Son las imposibles posibilidades vitales de Pessoa." (Cvio., p, 149).

"Al abolir la conciencia de sí, Caeiro suprime la historia; ahora es la historia la que suprime a Campos. Vida marginal: sus hermanos, si algunos tiene, son las prostitutas, los vagos, el dandy, el mendigo, la gentuza de arriba y de abajo..... su vagancia y mendicidad no dependen de ninguna circunstancia; son irremediables y sin redención. Ser vago así es ser aislado na alma....."

(Cvivo, p, 153).

La perspectiva de esa "separación" que en el ensayo de Octavio Paz caracteriza a los poetas modernos desde el romanticismo alemán, queda de manifiesto en su crítica cuando dice:

"La conciencia del destierro es una nota constante de la poesía moderna, desde hace siglo y medio. Gérard de Nerval se finge príncipe de Aquitania; Alvaro de Campos escoge la máscara de vago. El tránsito es revelador. Trovador o mendigo, ¿qué oculta esa máscara? Nada, quizá. El poeta es la conciencia de su irrealidad histórica. Sólo que si esa conciencia se retirara de la historia, la sociedad se abisma en su propia opacidad, se vuelve Esteva o el Dueño de la Tabacquería." (Cvivo., p, 153)

## 2.- El término moderno:

Otra nota de "una perspectiva" de modernidad se traduce en la equivalencia léxica entre "moderno" y sus representaciones temporales. Caeiro, el poeta reconciliado con la naturaleza, y lo que no puede ser ningún poeta moderno, se identifica con el presente intemporal, el tiempo del mito, o del poeta arquetípico que funda la poesía. Campos, en cambio, al encarnar el instante, se ve desplazado de la historia.

"Poeta futurista, Campos comienza por afirmar que la única realidad es la sensación; unos años más tarde se pregunta si él mismo tiene alguna realidad." (Cvivo., p, 152).

### 3.- Hermetismo y analogía.

Nota de "modernidad" es también la referencia a la poesía lírica de Pessoa, en que Octavio Paz, alude, al carácter hermético de esta poesía constituida por Mensagem, el Cancionero y -- los poemas herméticos:

"Saber

"Saber que Rimbaud se interesó en la cábala y que identificó poesía y alquimia, es útil y nos acerca a su obra." (Cvio., p, 158).

En relación a estos poemas, emergen los nombres de Baudelaire, Coleridge, Yeats, Hölderlin, Nerval, Mallarmé, y concluye:

"En todos los poetas de la tradición moderna la poesía es un sistema de símbolos y analogías paralelo al de las ciencias herméticas. Paralelo pero no idéntico: el poema es una constelación de signos dueños de luz propia." (Cvio. p, 158).

Es interesante esta distinción final entre la analogía mística y la analogía poética. Breton tenía una idea semejante:

"La analogía poética difiere profundamente de la analogía mística en que no presupone para nada, a través de la trama del mundo visible un universo invisible que tiende a manifestarse (...). Considerada en sus efectos, es cierto que la analogía poética parece, al igual que la analogía mística, militar en favor de la concepción de un mundo ramificado hasta perderse de vista y recorrido por entero --

por la misma savia, pero aún así se mantuvo sin ninguna --  
 presión en el marco sensible, incluso sensual, sin refle--  
 jar ninguna propensión a caer en lo sobrenatural."( 2

He sugerido anteriormente que el surrealismo permite ex---  
 plicar la perspectiva crítica del ensayo. La primera observación--  
 recae en los comentarios acerca del "yo", "la pérdida de identi--  
 dad", "la destrucción del yo", diseminados por todo el ensayo. --  
 Esto conduce a la hipótesis de que todo el ensayo puede estar or--  
 ganizado según la "perspectiva" o código del surrealismo ya que --  
 cada referencia parcial implica aspectos de la teoría surrealista.  
 Esta hipótesis se corrobora al comprobar que el eje estructural --  
 del ensayo se corresponde con la noción de la suprarrealidad. ---  
 Ello explicaría que la oposición central de la irrealdad-reali--  
 dad que articula el ensayo, se unifique e integre en una dialéc--  
 tica de superación de lo "real" conocido, que es lo propio de la--  
 suprarrealidad. La noción de suprarrealidad de este ensayo, por --  
 lo tanto, explicita el sentido de la experiencia poética de Pe---  
 ssoa (desde la óptica surrealista).

#### La suprarrealidad.

Todas las opciones surrealistas se caracterizan por esa --  
 tentativa general de reconciliación de los opuestos. Ello no su--  
 pone sin embargo una estabilización, pues ello significaría poner  
 fin al movimiento de aprehensión de la realidad. Bajo estas con--  
 sideraciones, la suprarrealidad podría definirse como una rela---  
 ción entre la mente y lo que la mente persigue sin alcanzar jamás.  
 Cuando la mente ha distinguido la relación de lo real en cuyo in--  
 terior engloba indistintamente lo que es, la opone naturalmente a  
 la relación de lo irreal. Y cuando ya ha superado ambos conceptos,  
 imagina una relación más general dentro de la que conviven esas --  
 dos relaciones.( 33)

La suprarrealidad es un término acuñado por el surrealismo que se distancia tanto del dualismo de la filosofía clásica que consiste en privilegiar uno de los términos implicados en la relación materia y espíritu, como del monismo de la filosofía moderna.

Se sabe que el surrealismo no implica una actitud antirracional. Solamente rechaza aquello que mutila la razón. Como lo es el concepto de lo real impuesto por la lógica.

Lo suprarreal une en sí mismo todas las formas de lo real. Integra las nociones de objeto y sujeto, real e irreal, restituyendo al espíritu los poderes perdidos por imposiciones de la lógica. Lo irreal no es sino lo imaginario, no es sino una forma más de la existencia humana. De ahí que lo suprarreal puede ser concebido como la reintroducción en lo real de lo que se mantenía al margen.

Recordemos aquí que:

"La empresa surrealista es un ataque contra el mundo-moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto. Heredero del romanticismo, se propone llevar a cabo esa tarea que Novalis asignaba a la lógica superior. Se trata de una experiencia que implica una negación - así sea provisional, como en la meditación filosófica del mundo exterior; la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones, porque ella misma se presenta como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje: Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente, palabra en busca de la Palabra." (B. C., p. 58)

En el ensayo, la suprarrealidad es el ámbito de los desplazamientos de la conciencia poética - casi impersonal - de Fernando Pessoa. Octavio Paz traza perfectamente el movimiento que une el fuera y el dentro, lo "real" y lo "imaginario", rehuyendo la línea demarcatoria entre lo uno y lo otro.

"Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones". (Cvio., p, 133)

Así, al referirse Octavio Paz a "la vida pública" de Fernando Pessoa, a la incierta luz de sus actos se vislumbran -"¿cospiradores o lunáticos?" -"las sombras indecisas de Alvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa". (Cvio., p, 135) y antes ha dicho:

"no es inútil recordar los hechos más salientes de su vida, a condición de saber que se trata de las hellas de una sombra. El verdadero Pessoa es otro". (Cvio., p, 133).

Dos hechos confirman la perspectiva de lo suprarreal, en la vida de Pessoa: Octavio Paz recuerda que Pessoa "cuenta que -- desde niño vivía entre personajes imaginarios" y cita palabras claves de Fernando Pessoa:

"No sé, por supuesto, si ellos son los que no existen o soy yo el inexistente: en estos casos no debemos ser dogmáticos". (Cvio., p, 142)

Además, Octavio Paz hace alusión a que:

"los heterónimos están rodeados de una masa fluída de misereres: el barón de Teive; Jean Seul, periodista satírico francés; Bernardo Soares, fantasma del fantasma Vicente - Guedes; Pacheco, mala copia de Campos.... No todos son escritores: hay un Mr. Cross, infatigable participante en los concursos de charadas y crucigramas de revistas inglesas... Alexander Search y otros". (Cvicio., p, 142)

Puede interpretarse que en su conjunto, estas presencias - imaginarias invadiendo la experiencia cotidiana diluyen imperceptiblemente su noción de la realidad objetiva, según los esquemas del pensamiento racional.

Como dice Octavio Paz, - Fernando Pessoa atribuyó la irrupción de estos personajes a su convicción de ser un poeta dramático. - Octavio Paz, disiente de esta opinión:

"La relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes--poetas sino un creador de otros poetas. La diferencia es capital. Como dice Casais - Monteiro: "Inventó las biografías para las obras y no las obras para las biografías". Esas obras y los poemas de Pessoa, escritos frente y contra ellas - son su obra poética. El mismo se convierte en una de las obras de su obra. Y ni siquiera tiene el privilegio de ser el crítico de esa coteria: Reis y Campos lo tratan con cierta condescendencia; - el barón de Teive no siempre lo escuda; Vicente Guedes, el archivista se le asemeja tanto que cuando lo encuentra, en una fonda de barrio, siente un poco de piedad por sí mismo.

Es el encantador hechizado, tan totalmente poseído por sus fantasmagorías que se siente mirado por ellas, acaso despreciado, acaso compadecido. Nuestras creaciones nos juzgan". (Cvio., p, 145)

En esta impresionante conjunción de personajes ficticios - que reeditan el tema del "encantador hechizado", es posible reconocer la fuerza creadora de la imagen. La imagen - que en las teorías surrealistas es la negación de la disociación lógica de las cosas - propicia la suprarrealidad al eliminar las fronteras de lo "real" y "lo irreal" impuestas por el pensamiento racional. -- "La imagen es síntesis, y precisamente a tales síntesis iluminantes tiende toda actividad surrealista (entre el sueño y el dormir, la razón y la locura, el bien y el mal, etc)". ( 4 )

El surrealismo - como se sabe - propugnó una serie de "técnicas y prácticas" como mecanismos liberadores del inconsciente.- Esta subversión de la fantasía de Pessoa - puede perfectamente asociarse con algunas de ellas -.

No sería arriesgado asimilar la experiencia de heteronimia a la "escritura automática". En favor, se podría aducir la similitud de la forma de "irrupción de los heterónimos" - y algunas de las secuencias de la escritura automática.

En la carta que cita Octavio Paz, Fernando Pessoa le cuenta a su amigo Casais Monteiro la forma en que fueron surgiendo en su escritura las obras de sus heterónimos. El pasaje que evoca -- con mayor fuerza "la escritura automática" es aquel que dice:

"Un día, cuando finalmente había desistido - fue el 9 - de marzo de 1914 - me acerqué a una cómoda alta y, tocando un manojito de papeles, comencé a escribir de pie, como es--

cribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, El guardián de rebaños. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Y tanto fue así -- que apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí también sin parar, Lluvia oblicua de Fernando Pessoa ...." (Cvio., p, 141)

Recordemos aquí las recomendaciones de Breton: "Acomodaos en el estado más pasivo o receptivo que podáis.(...) Escribid ~~ap~~ aprisa. Sin tema preconcebido, lo bastante aprisa para no retener ni sentir la tentación de releeros ( 5)"El acto de la escritura automática consiste en dejar que el lenguaje hable dentro de uno mismo sin pretensión de orientarlo mínimamente", "confiar la escritura a un estado interior. "La escritura automática exige una absoluta falta de interés por la realidad externa" - lo que es difícil y "explica que se le haya considerado una auténtica ascética ... que impone un considerable esfuerzo para que se mantengan apartadas las diversas formas de censura". ( 6 )

La experiencia de Pessoa muestra también que el lenguaje - se libera totalmente del control personal hasta el punto de no corresponder al lenguaje poético de Pessoa sino aparecer como una transcripción de otros poetas. - Hay otra coincidencia, y es que:

"En poesía el automatismo verbo auditivo siempre me ha parecido creador al leer las más exaltadoras imágenes visuales, en cambio el automatismo verbo visual nunca me ha parecido creador al leer imágenes visuales que, de lejos, puedan serles comparadas. Eso explica que la videncia poé-

tica en particular no sea nada asimilable a un poeta visio-  
nario: la poesía no describe una visión anterior sino que,  
por el contrario, a partir de ella, puede aparecer la "ilu-  
minación".

Este último aspecto podría asociarse con la inspiración. -  
En El arco y la lira Octavio Paz escribe:

"Revelación exterior, la inspiración rompe el idealo --  
subjetivista: es algo que nos asalta apenas la conciencia-  
cabecea, algo que irrumpe por una puerta que sólo se abre-  
cuando se abren las de la vigilia. Revelación interior, ha-  
ce tambalear nuestra creencia en la unidad e identidad de  
esa mínima conciencia: no hay yo y dentro de cada uno de  
nosotros pelean varias voces." (A. L., p, 172)

En el mismo ensayo de "la inspiración" de donde procede la  
cita anterior dice:

"inspiración y dictado del inconsciente se vuelven sinóni-  
mos: lo propiamente poético reside en los elementos incons-  
cientes que, se revelen en su poema. La poesía es un pensa-  
miento no-dirigido para romper el dualismo de sujeto y ob-  
jeto, Breton acude a Freud: lo poético es revelación del -  
inconsciente y por tanto, no es nunca deliberado." (A. L.,  
p, 174)

Frente a esta concepción, Octavio Paz considera que "el --  
problema que desvela Breton es un falso problema"... pues "abando-  
narse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario" y

sostiene que la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya. Así, objetando esta hipótesis de Breton, propone interpretar la inspiración como una pre-meditación, un acto anterior a toda meditación, "algo que también podríamos llamar "pre-reflexión"." (A. L., p. 174) Es lo que acontece en Fernando Pessoa, según la carta citada por Octavio Paz y lo que se insinúa en las constantes alusiones al "yo" pues "el dictado del inconsciente" y "la inspiración", ponen en entredicho la integridad de la conciencia.

---

PERSPECTIVA SURREALISTA  
EN LA OBRA POETICA DE LUIS CERNUDA.

Lo fundamental de la crítica de Octavio Paz sobre Luis Cernuda consiste en su interpretación de la vida y de la obra del poeta español desde la perspectiva surrealista.

Uno de los aspectos más valiosos del surrealismo, para Octavio Paz, lo constituye el carácter ético de sus proposiciones. La meta del surrealismo - ha dicho - "es la emancipación del espíritu humano" (B. C., p, 18) y su afirmación constante fue, que la liberación del hombre debe ser total. Ello - como se sabe - implicó la adhesión a la Tercera Internacional, pues todas las reflexiones llevaban a la pregunta acerca de "la previa liberación de la condición social del hombre". (B. C., p, 18)

Estas consideraciones nos llevan a ver el doble proyecto - que encierran los postulados surrealistas: Su acción, - por una parte - va dirigida al "sistema". Es un ataque al "conjunto" intensamente complejo de principios, de instituciones, de leyes, de costumbres, de prohibiciones, de mitos, de dogmas, de ideas y de símbolos que separan al hombre de su propio pensamiento, que intenta retrasar por todos los medios el movimiento emancipador, ejérzase en el terreno que sea, y que falsea la relación dialéctica entre las libertades prácticas y la libertad metafísica.

Por otra, el surrealismo reivindica los poderes oprimidos del hombre: imaginación, sensibilidad, deseo ... En la visión que Octavio Paz nos entrega de la poesía de Cernuda, su obra se "edifica" en este doble proyecto. Así la obra de Cernuda, interpretada como "una exploración de sí mismo" (Cvivo, p, 168) al afirmar "su verdad":

"Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi ver

dad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente". (Cvio., p, 168)

instituye la crítica del "sistema" en el sentido surrealista:

"La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable. - Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. Su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas. No digo que sea necesario coincidir con él; digo -- que, si amamos realmente su poesía, hay que oir lo que realmente nos dice. No nos pide una piadosa reconciliación, espera de nosotros lo más difícil: el reconocimiento." (Cvio. p, 169)

En el ensayo, - como veremos - el surrealismo es como un hilo conductor que da unidad al conjunto de situaciones humanas y poéticas para hacer de ellas una experiencia total:

"Estamos ante un hombre que en cada palabra se da por entero y cuya voz es inseparable de su vida y de su muerte." (Cvio., p, 172)

Es a la vez, el punto de convergencia de todos los "rasgos"

de poeta moderno que Octavio Paz descubre en la obra de Luis Cernuda: Así: la interpretación de La realidad y el deseo como el mito del poeta moderno, se construye sobre su idea de la marginalidad, aislamiento y soledad del poeta moderno:

"La realidad y el deseo es el mito del poeta moderno. - Un ser distinto, aunque sea descendiente, del poeta maldito. Se han cerrado las puertas del infierno y al poeta ni siquiera le queda el recurso de Adén o de Etiopía; errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto, habla con las mismas gentes y su exilio es el de todos. Esto no lo supo Cernuda - estaba demasiado incluido sobre sí mismo, demasiado abstraído en su propia singularidad - pero su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: - estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra presión es tan grande como el planeta. No hay salida ni entrada. Vamos de lo mismo a lo mismo. Sevilla, Madrid, Toulouse, Glasgow, Londres, Nueva York, México, San Francisco: ¿Cernuda estuvo de veras en esas ciudades? ¿en dónde están realmente esos sitios?". (Cvio., p, 171)

Esta situación - se ha visto en los otros ensayos de Cuadrivio - reproduce el conflicto del poeta en la sociedad moderna. La conciencia de destierro del poeta moderno, deriva del hecho de ser un hombre apartado del acontecer histórico. En el ensayo de Octavio Paz el "mito del poeta moderno" es alusivo a la escisión entre la vida privada y la vida pública según las relaciones instauradas por el estado moderno.

Junto a esta visión de totalidad vertida en los enunciados surrealistas, hay en el ensayo otras observaciones que se originan exclusivamente en las peculiaridades expositivas de la críti-

ca: clasificación de sus obras, comentarios, manifestación de gustos personales, valoración y juicio sobre sus obras, conexión de sus obras con las de otros autores. Es el nivel de generalidad característica de estos ensayos críticos: A ello se suman otras características privativas del estilo de argumentación de Octavio Paz. Entre ellas, la especificación de conceptos, la concepción clarificadora sobre determinados aspectos, la formulación hipotética de determinadas situaciones... Todo ello forma el conjunto de relaciones múltiples que da forma al ensayo, y carácter a la enunciación crítica. En los siguientes fragmentos se recogen algunos de los aspectos subrayados.

#### Nivel de generalidades.

##### 1.- Clasificación de obras y comentarios.

"El libro de poemas de Cernuda podría dividirse en cuatro partes: la adolescencia, los años de aprendizaje, en los que nos sorprende por su exquisita maestría; la juventud, el gran momento en que descubre a la pasión y se descubre a sí mismo, período al que debemos sus blasfemias -- más hermosas y sus mejores poemas - amor al amor, la madurez, que se inicia como una contemplación de los poderes terrestres y termina en una meditación sobre las obras humanas; y el final, ya en el límite de la vejez, la mirada más precisa y reflexiva, la voz más real y amarga". (Cvio. p, 172)

##### 2.- Manifestación de gusto personal.

"En cada uno hay poemas admirables pero yo me quedo con la poesía de juventud (Los placeres prohibidos, Un río de amor, Donde habite el olvido, Invocaciones)". (Cvio., p, - 172)

### 3.- Valoración y juicio.

"Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo - que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores -- son los de esos años en que dicción espontánea y pensamiento se funden; o los de esos momentos de la madurez en que la pasión, la cólera o el amor le devuelven el antiguo entusiasmo, ahora en un lenguaje más duro y lúcido." (Cvio., p, 173)

### 4.- Conexión de sus obras con las de otros autores.

"La poesía inglesa le enseñó a ver cómo la monodia puede volverse sobre sí misma, desdoblarse e interrogarse: le enseñó que el monólogo es siempre un diálogo". (Cvio., p,- 181)

### Características de su estilo de argumentación.

#### 1.- Especificación de conceptos y concepción clarificadora de determinados aspectos.

"La reticencia, el arte de decir aquello que se calla,- es el secreto del poema breve; en el largo los silencios -- no operan como sugestión, no dicen sino que son como las -- divisiones y subdivisiones del espacio musical. Más que -- una escritura son una arquitectura. Ya Mallarmé había comparado Un coup de dés a una partitura y Eliot ha llamado a una de sus grandes composiciones Four Quartets." (Cvio., p, 180)

2.- Formulación hipotética de determinadas situaciones.

"Difícil unión de amor entre amor contemplativo y amor activo. No sin luchas y vacilaciones Cernuda aspiró a esta unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. Al escribir esta frase me asalta una duda: ¿puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda?... " (Cvis., p. 192)

Con estos alcances al nivel de la exposición crítica, volvemos al estudio de "la perspectiva" crítica: el surrealismo. Para profundizar en ello se han seleccionado tres textos relacionados con diferentes aspectos que ilustran la concepción surrealista de "la imagen" del poeta Luis Cernuda.

---

Texto Nº 1

"Cernuda descubre el espíritu moderno a través del surrealismo. El mismo Cernuda se ha referido varias veces a la seducción que ejerció sobre su sensibilidad la poesía de Reverdy, maestro de los surrealistas y también suyo. Admira en Reverdy el "ascetismo poético" - equivalente, dice, al de Braque - que lo hace construir un poema -- con el mínimo de materia verbal; pero más que la economía de medios admir a su reticencia. Esa palabra es una de -- las claves del estilo de Cernuda. Pocas veces un pensa--- miento más osado y una pasión más violenta se han servido de expresiones más púdicas. No fue Reverdy el único de -- los franceses que lo conquistó. En una carta de 1929, escrita desde Madrid, pide a un amigo de Sevilla que le devuelva varios libros (Les pas perdus de André Breton, Le libertinage y Le paysan de Paris de Louis Aragon) y agrega: "Azorín, Valle-Inclán, Baroja: ¿qué me importa toda -- esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?" No se escandalicen los casticistas. En esos mismos años Breton y Aragon encontraban que la literatura francesa era -- igualmente inhumana y estúpida. Hemos perdido esa hermosa desenvoltura; qué difícil ahora ser insolente, injusta--- mente justo como en 1920.

¿Qué debe Cernuda a los surrealistas? El puente entre la vanguardia francesa y la poesía de nuestra lengua fue, como es sabido, Vicente Huidobro. Después del poeta chileno los contactos se multiplicaron y Cernuda no fue ni -- el primero ni el único que haya sentido la fascinación -- del surrealismo. No sería difícil señalar en su poesía y -- aún en su prosa las huellas de ciertos surrealistas, como Eluard, Clevel y, aunque se trate de un escritor que es -- su antípoda, el deslumbrante Louis Aragon (primera manera)

Pero a diferencia de Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de -- estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto - al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que com-- prendió e hizo suya la verdadera significación del su---- rrealismo como movimiento de liberación --no del verse si-- no de la conciencia: el último gran sacudimiento espi-- ritual de Occidente. A la conmoción psíquica del surrealis-- mo hay que agregar la revelación de André Gide. Gracias - al moralista francés, se acepta a sí mismo; desde enton-- ces su homosexualismo no será ni enfermedad ni pecado si-- no destino libremente aceptado y vivido. Si Gide lo re--- concilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para -- insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión - más vasta y total. Los "placeres prohibidos" abren un --- puente entre este mundo de "códigos y ratas" y el mundo - subterráneo del sueño y la inspiración: son la vida te--- rrestre en todo su taciturna esplendor ("miembros de már-- mol", "flores de hierro", "planetas terrenales") y son -- también la vida espiritual más alta ("soledades altivas", "libertades memorables"). El fruto que nos ofrecen estas-- duras libertades es el del misterio, cuyo "sabor ninguna-- amargura corrompe". La poesía se vuelve activa; el sueño y la palabra echan abajo las "estatuas anónimas": en la --- gran "hora vengativa, su fulgor puede destruir vuestro -- mundo". Más tarde Cernuda abandonó las maneras y tics su-- rrealistas, pero en su visión esencial, aunque fuese otra su estética, siguió siendo la de su juventud.

La búsqueda de sí mismo.

En este primer texto Octavio Paz se refiere a "la búsqueda de sí mismo" que todo poeta inicia a partir del conocimiento y la reflexión sobre la obra de otros poetas: Reverdy, "maestro de los surrealistas", Breton y Aragon. Para Cernuda, el poeta Reverdy representa el descubrimiento de "la poética austeridad" ( 1 ) y la "reticencia", palabra que traduce un aspecto clave del estilo de Cernuda. En el ensayo, Octavio Paz exalta constantemente la actitud crítica de Cernuda. El gusto por la reticencia - "arte de decir aquello que se calla" - pone de relieve la mirada reflexiva - de Cernuda sobre su creación poética. En la crítica de Octavio -- Paz, el término "reticencia" se asocia a Cernuda en cuanto representa "la conciencia del lenguaje":

"En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda - representa la conciencia del lenguaje. Un caso semejante - es el de Jorge Guillén, sólo que mientras la poesía de este último vive, para emplear la jerga de los filósofos, en en ámbito del ser, la de Cernuda es temporal: la existencia humana es su reino. En los dos, mas que reflexión, hay meditación poética. La primera es una operación extrema y-total: la palabra se vuelve sobre sí misma y se niega como significado del mundo, para significar sólo su propia significación y, así, anularse... " (Cvio., p. 185)

En cuanto a los surrealistas, aparte de la alusión de análoga desenvoltura en los juicios hacia la tradición literaria, y a las referencias de influjo de "ciertos surrealistas" como Eluard, Crevel, y Aragon, lo esencial del fragmento reitera las formulaciones preliminares del ensayo acerca de lo que verdaderamente representó para Cernuda el surrealismo: no " una poética " sino " una-

tentativa de encarnación de la poesía en la vida ", " una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones: -- " Hizo suya - dice Paz - la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación - no del verso sino de la -- conciencia "; - es junto a " la conmoción psíquica del surrealismo ", Octavio Paz - considera la significación de André Gide:

"Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo - le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total." (Cvio., pp. 175-176)

En la poesía de Cernuda - según la exposición de Octavio-Paz - surgen extraordinarias imágenes de rebeldía.

---

Texto Nº 2

"El surrealismo es una tradición. Con ese instinto crítico que distingue a los grandes poetas, Cernuda remonta - la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval. Aunque siempre fue fiel a estos tres poetas, no se detuvo en ellos. Fue a la fuente, al origen de la poesía moderna de Occidente: - al romanticismo alemán. Uno de los temas de Cernuda es el del poeta frente al mundo hostil o indiferente de los hombres. Presente desde sus primeros poemas, a partir de In--vocaciones se despliega con intensidad más sombría. La figura de Hölderlin y las de sus criaturas son su modelo; -- pronto esas imágenes se transforman en otra, encantadora y terrible: la del demonio. No un demonio cristiano, repul--sivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho. Es su doble. Su presencia será constante en su obra, aunque cambie con los años y sea cada vez más amarga y sin esperanzas su palabra. En la imagen del doble, siempre reflejo intocable Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo: - quiere saber que existe y que los otros existen. Los otros: una raza de hombres distinta de los hombres.

Al lado del diablo, la compañía de los poetas muertos. La lectura de Hölderlin y la de Jean-Paul y Novalis, la - de Blake y Coleridge, son algo más que un descubrimiento: un reencuentro. Cernuda vuelve a los suyos. Esos grandes nombres son para él personas vivas, invisibles pero - seguros intercesores. Son su verdadera familia y sus dioses secretos. Su obra está escrita pensando en ellos; son algo más que un modelo, un ejemplo o una inspiración: una mirada que lo juzga. Tiene que ser digno de ellos. Y la - única manera de serlo es afirmar su verdad, ser él mismo. Pero no será Gide, con su moral psicológica, sino Goethe - quién lo guiará en esta nueva etapa. No busca una justi--

ficación sino un equilibrio; lo que llamaba el joven ---- Nietzsche "la salud", el perdido secreto del paganismo -- griego: el pesimismo heroico, creador de la tragedia y la comedia. Muchas veces habló de Grecia, de sus poetas y -- filósofos, de sus mitos y, sobre todo, de su visión de la hermosura: algo que no es ni físico ni corporal y que tal vez sólo sea un acorde, una medida. En Ocnos, al hablar - del "conocimiento hermoso" -¿porque conoce a la hermosura o porque todo conocer es hermosura?- dice que la belleza es medida. Y así, por un camino que va de la rebelión surrealista al romanticismo alemán e inglés y de éstos a -- los grandes mitos de Occidente, Luis Cernuda recobra su - doble herencia de poeta y español: la tradición europea, - el saber y el sabor del mediodía mediterráneo. Lo que se inició como una pasión polémica y desmesurada terminó -- como un reconocimiento de la medida. Una medida, es cierto, en la que no caben otras cosas que también son Occi-- dente. Y entre ellas, dos de las mayores: el cristianismo y la mujer. La "otredad" en sus manifestaciones más tota-- les: el otro mundo y la otra mitad de este mundo. Y sin - embargo, Cernuda hace fuerzas de flaqueza y crea un uni-- verso donde no faltan dos elementos esenciales, uno del - cristianismo y otro de la mujer: la introspección y el -- misterio amoroso.

Cernuda, poeta moderno.

En este texto, se prosigue el tema de la "búsqueda de sí mismo", en la filiación poética de Cernuda: Mallarmé, Baudelaire y Nerval.

Octavio Paz define el surrealismo como una tradición, la describe como una vuelta a los orígenes y la representa metafóricamente: "Cernuda remonta la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval" y después Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Blake y Coleridge, -salvo Rimbaud, todos los autores de la tradición de la poesía moderna, o "tradición de la ruptura". En "Invención, subdesarrollo, modernidad", da - a mi parecer - la caracterización más explícita de su concepto de "tradición de la ruptura":

"Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo, esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifestaba antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas a las obras; ahora se manifiesta como negación u oposición". (C. A., p, 20)

Por la afinidad de concepciones estéticas y la presencia de temas y motivos propios de la tradición moderna, la poesía de Cernuda se inserta en la tradición de la poesía moderna. Su obra - según interpreto en la lectura del ensayo - es algo más que la relación con un modelo, es el diálogo: "esos grandes nombres son para él personas vivas" y el compromiso: "Son algo más que un modelo, un ejemplo o una inspiración: una mirada que lo juzga. Tiene que ser digno de ellos". Y la única manera de serlo es "afirmar su verdad, ser él mismo"

El mundo greco-latino de la poesía de Cernuda, que Octavio

Paz relaciona con Goethe, puede también asociarse a Hölderlin y muy especialmente en "su visión de la hermosura", tema constante de la prosa poética de Ocnos. Es interesante la forma en que Octavio Paz plantea la doble herencia de poeta y español que sirve además para establecer el vínculo con el tema fundamental de la poesía de Cernuda: el amor. Así, el mundo griego que le entregó la visión de la hermosura, "algo que no es ni físico, ni corporal y que tal vez sólo sea un acorde, una medida" - lo lleva a conciliar la tradición europea:

"el saber y el sabor del mediodía mediterráneo. Lo que se inició como una pasión polémica y desmesurada terminó como un reconocimiento de la medida. Una medida, es cierto, en la que no caben otras cosas que también son Occidente. Y entre ellas, dos de las mayores: el cristianismo y la mujer. La "otredad" en sus manifestaciones más totales: - el otro mundo y la otra mitad de este mundo. Y sin embargo, Cernuda hace fuerzas de flaqueza y crea un universo - en el que no faltan dos elementos esenciales, uno del cristianismo y otro de la mujer: la introspección y el misterio amoroso." (Cvio., p. 178)

---

El tema que se verá a continuación se relaciona con el --  
siguiente poema de Cernuda :

No es el amor quien muere,  
Somos nosotros mismos .

Inocencia primera  
Abolida en deseo ,  
Olvido de sí mismo en otro olvido,  
Ramas entrelazadas ,  
Por que vivir si desaparecéis un día ?

Sólo vive quien mira  
Siempre ante sí los ojos de su aurora ,  
Sólo vive quien besa  
Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara .

Fantasmas de la pena,  
A lo lejos , los otros ,  
Los que ese amor perdieron ,  
Como un recuerdo en sueños,  
Recorriendo las tumbas  
Otro vacío estrechan.

Por allá van y gimen ,  
Muertos en pié , vidas tras de la piedra,  
Golpeando impotencia,  
Arañando la sombra  
Con inútil ternura .

No , no es el amor quien muere ..

(Luis Cernuda, Antología poética ,  
p .93 )

Texto Nº 3

"La verdad verdadera, la suya y la de todos, se llama-deseo. En una tradición que con poquísimas excepciones -- se pueden contar con los dedos, de La Celestina y La lo--zana andaluza a Rubén Darío, Valle-Inclán y García Lorca-identifica "placer" con "sensación agradable, contento -- del ánimo o diversión", la poesía de Cernuda afirma con - violencia la primacía del erotismo. Esa violencia se calma con los años pero el placer ocupará siempre un lugar-central en su obra, al lado de su contrario-complementa--rio: la soledad. Son la pareja que rige su mundo, ese --" paisaje de ceniza absorta" que el deseo puebla de cuerpos radiantes, fieras hermosas y lucientes. El destino le la-palabra deseo, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la poesía. Su significado no es psicológico. -- Cambiante e idéntico, es energía, voluntad de encarnación del tiempo, apetito vital o ansia de morir: no tiene nombre y los tiene todos. ¿Qué o quién es el que desea lo -- que deseamos? Aunque asume la forma de la fatalidad, no - se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra todo ---- nuestro albedrío. No sabemos nada del deseo, excepto que-cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de -- hostigarnos hasta que se vuelvan realidades. Apenas las - tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos --- desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento. - Es lo inminente, aquello que suscita la Aparición; y es la lejanía que la borra. Con cierta pereza se tiende a ver - en los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo -- lugar común: la realidad acababa por destruir al deseo, - nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, -- más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad-

es irreal. El deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta - continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y --- realidad se interpenetran y se cambian; se unen y separan. El deseo pueblá al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras.

Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: - el amor. El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos. Sólo en ese -- desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente. Aquel que conoce el amor no quiere ya otra cosa. El amor revela la realidad al deseo: esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un - alma, una conciencia. Tránsito del objeto erótico a la -- persona amada. Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe. Esta revelación casi siempre es -- dolorosa porque la existencia del otro se nos presenta -- simultáneamente como un cuerpo que se penetra y como una conciencia impenetrable. El amor es la revelación de la - libertad ajena y nada es más difícil que reconocer la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y se desea. Y en esto radica la contradicción del amor: el deseo aspira a consumárse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es -- indestructible ... e insustituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?

Cernuda fue muy sensible a esta condición de veras trá-

gica del amor, de todo amor. En sus poemas de juventud la violencia de su pasión choca ciegamente con la existencia inesperada de una conciencia irremediabilmente ajena y ese descubrimiento lo llena de cólera y pena. (Más tarde, en un texto en prosa, alude al "egoísmo" de los amores juveniles.) En los libros de la madurez el tema de la poesía-amorosa y mística de Occidente - "la amada en el amado -- transformada" - aparece con frecuencia. Pero la unión, fin último del amor, sólo puede lograrse si se reconoce que - el otro es un ser diferente y libre: si nuestro amor, en lugar de intentar abolir esa diferencia, se convierte en el espacio para que ella se despliegue. La unión amorosa no es identidad (si la fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad como el juego o, como la música, de perpetuo acordarse. Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vio y reconoció la de los otros? Su obra ofrece una respuesta doble. Como casi todos los seres humanos - al menos, como todos los que aman realmente, que no son tantos - en el momento de la pasión es alternativa mente idólatra y adversario de su amor; después, en la hora de la reflexión, comprende con amargura que si no lo amaron como quería fue tal vez porque él mismo no supo querer con tal desprendimiento. Para amar deberíamos vencernos a nosotros mismos, suprimir el conflicto entre deseo y amor - sin suprimir ni al uno ni al otro. Difícil unión entre amor contemplativo y amor activo. No sin luchas y - vacilaciones Cernuda aspiró a esta unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su -- poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. Al escribir esta frase me asalta una duda: ¿puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda? Pienso no sólo en la índole de la pasión homosexual - con su fondo de narcisismo y su dependencia del mundo infantil, que la hace caprichosa, tiránica y vulnerable a la enfermedad

de los celos - sino en la turbadora insistencia del poeta en considerar el amor como una fatalidad casi impersonal.

En un poema de Como quien espera el alba (1947) dice:- "El amor es lo eterno y no lo amado". Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: "No es el amor quien muere, somos nosotros mismos." En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes - pero en el poema de juventud el acento está en el morir - del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el "nosotros" se convierte en "lo amado". El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo. Lo notable es que este cambio no altera la visión central: no son los hombres los que se realizan en el amor sino el amor el que se sirve de los hombres para realizarse. La idea del ser humano como "juguete de la pasión" es un tema constante en su poesía. Exaltación del amor y abajamiento de los hombres. Nuestro poco valor procede de nuestra condición mortal: somos cambio y no resistimos a los cambios de la pasión; aspiramos a la eternidad y un instante de amor nos destruye. Privada de un sustento espiritual - el alma que le dieron platónicos y cristianos - la criatura no es una persona sino una momentánea condensación de los poderes inhumanos: juventud, hermosura y otras formas magnéticas en que el tiempo o la energía se manifiestan. La criatura es una Aparición y no hay nada detrás de ella. - Cernuda emplea pocas veces las palabras alma o conciencia para hablar de sus amores; tampoco alude siquiera a sus señas particulares, ni a esos atributos que, como se dice vulgarmente, dan personalidad a la gente. En su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo. No se entenderá lo que significa esta palabra para el poeta español si no se advierte que ve en el cuerpo humano la ci

fra del universo. Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía, una fuente de "materia psíquica" o mana, sustancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a un cuerpo, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración, del sadismo al masoquismo; sufre y goza con esa voluntad de preservar y destruir lo que amamos en que consiste el conflicto entre deseo y amor - pero ignora al otro. Es una contemplación de lo amado, no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Esa fue su "verdad verdadera, la verdad de sí mismo". Hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se convierta. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.

Si el amar es deseo, ninguna ley que no sea la del deseo puede sujetarlo. Para Cernuda el amor es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural. Y es ruptura no sólo porque su amor es diferente al de la mayoría sino porque todo amor quebranta las leyes humanas. El homosexualismo no es excepcional; la verdadera excepción es el amor. - La pasión de Cernuda - y también su ira, sus blasfemias y sarcasmos - brota de un tronco común: desde su nacimiento la poesía de Occidente no ha cesado de proclamar que la pasión de amor, la experiencia más alta para nuestra civilización, es una trasgresión, un crimen social. Las palabras de Melibea, un instante antes de despeñarse de la torre, - palabras de caída y perdición pero igualmente de acusación a su padre, pueden repetirlas todos los enamorados. Inclusive en una sociedad como la hindú, que no ha hecho del amor la pasión por excelencia, cuando el día Krishna encar

na y se hace hombre, se enamora; y sus amores son adúlteros. Hay que decirlo una y otra vez: el amor, todo amor es inmoral. Imaginemos una sociedad distinta a la nuestra y a todas las que ha conocido la historia, una sociedad en la que reinase la más absoluta libertad erótica, el mundo infernal de Sade o el paradisiaco que nos proponen los sexólogos modernos: ahí el amor sería un escándalo mayor que entre nosotros. Pasión natural, revelación del ser en la persona amada, puente entre este mundo y el otro, contemplación de la vida o la muerte: el amor nos abre las puertas de un estado que escapa a las leyes de la razón común y de la moral corriente. No, Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ese es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión del amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor único a una persona única - aun que esté sujeta al cambio, la enfermedad, la traición y la muerte. Esta fue la única eternidad que deseó y la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor.

---

La realidad y el deseo.

Toda la primera parte de este tercer texto puede interpretarse fundamentalmente como una reflexión sobre el erotismo y la relación dialéctica de deseo y realidad. La reflexión se suscita en la obra de Cernuda que "afirma con violencia la primacía del erotismo" y en la que "el placer ocupa siempre un lugar central de su obra, al lado de su contrario--complementario: la soledad". Son "la pareja que rige su mundo, ese paisaje de ceniza absorta, que el deseo puebla de cuerpos radiantes..." (Cvio., p. 190)

Sobre el erotismo Octavio Paz ha escrito un número considerable de páginas. En uno de sus últimos libros, El ogro filantrópico, en su ensayo "La mesa y el lecho", encontramos algunas de sus ideas sobre el erotismo. Paz considera que "la sexualidad es animal" y "el erotismo" se despliega en la sociedad. La primera pertenece al dominio de la biología, el segundo al de la cultura. Su esencia es lo imaginario... "el erotismo no es sexo embruto sino transfigurado por la imaginación: rito, teatro. Por eso es inseparable de la perversión y la desviación." (O. F., p. 227) En este mismo ensayo, Octavio Paz sostiene que "en la historia secreta el amor ha sido la potencia secreta y subversiva: la gran herejía medieval, el disolvente de la moralidad burguesa, - el viento pasional que mueve (conmueve) a los románticos y llega hasta los surrealistas". En las ideas de Octavio Paz, convergen: Fourier, Sade, Freud, Bataille, junto a San Agustín y Buda. Especialmente cuando afirma que "no hay civilización sin represión y de ahí que la esencia del erotismo, a diferencia de la sexualidad animal, sea la violencia transgresora". (O. F., p. 228)

Asociando estos conceptos a "la verdad verdadera", "la --suya" de Cernuda, se puede interpretar su obra como "una tentativa por trascender la doble condenación que parece ser la condición del erotismo: represión y transgresión, interdicción y ruptura". Este último aspecto se aprecia al considerar la tradición

de represión de la literatura hispánica - según la exposición de Octavio Paz en "La palabra edificante".

En la dialéctica de realidad y deseo "la realidad se vuelve imagen y, a su vez, las imágenes encarnan. La imagen vuelve palpables los fantasmas del deseo":

"Por la acción de la imaginación, el deseo erótico siempre va más allá, precisamente más allá de la sexualidad animal". (O. F., p. 229)

#### Amor.

Aparte de los autores citados, el surrealismo brinda a Octavio Paz, aspectos esenciales de su concepción del amor. En su ensayo "André Breton o la búsqueda del comienzo", Octavio Paz escribe:

"Breton se propuso reintroducir el amor en el erotismo o, más exactamente, consagrar el erotismo por el amor". (B. C., pp. 53-54)

Este es el tema de la segunda parte de este fragmento. -En la concepción del amor de Octavio Paz, es evidente la huella de Breton. Este en La Révolution surréaliste sostuvo que la idea de amor es "la única capaz de reconciliar, momentáneamente o no, con la idea de "vida" ". ( 2 ) En esta perspectiva el amor es vía de conocimiento de sí mismo y conocimiento del mundo por mediación del objeto amado: el amor es "signo ascendente". - Octavio Paz dice: "el amor revela la realidad al deseo. Esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un alma, una concien-

cia". - Algo análogo sustentó Péret:

"En el amor sublime, el sujeto reconoce de súbito la naturaleza del objeto amado en respuesta directa a un deseo que sólo esperaba la aparición de su objeto para volverse imperioso". ( 3 )

Octavio Paz ve una contradicción en el amor: "el deseo aspira a consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es indestructible... e insustituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo...

La tercera parte se centra sobre la naturaleza del amor de Cernuda: "Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vio y reconoció la de los otros?" - Octavio Paz se pregunta si puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda. Y esta pregunta se relaciona tanto con "la índole de la pasión homosexual..." - como "en la turbadora insistencia del poeta en considerar al amor como una fatalidad casi impersonal". (Cvio., pp. 192-193)

La última parte del texto explora la significación de "el amor como fatalidad", "la idea del ser humano como "juguete de la pasión". En los dos versos que cita de Cernuda - punto de partida de su argumentación- Octavio Paz comprueba que ambos afirman la supremacía del amor sobre los amantes: "En un poema de Como quien espera el alba (1947) dice: "El amor es lo eterno y no lo amado: Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación. "No es el amor quien muere, somos nosotros -- mismos". Del comentario que le suscitan estos versos, Octavio Paz se remonta al tema del amor--pasión. Su versión - extraordinariamente hermosa - conjuga aspectos del amor cortés traducidos a la experiencia mítica. En el Ogro filantrópico, Octavio Paz, - se ha referido a la naturaleza psíquica común entre "la visión -

religiosa de la Otredad y la visión pasional del otro: una persona humana como nosotros y sin embargo enigmática". Paz explica en ese ensayo lo que en éste, dedicado a Cernuda, está expresado más poéticamente:

"Frente al misterio numinoso de la experiencia divina, - el devoto se aprehende a sí mismo como radical extrañeza; - ante el misterio de la persona amada, el enamorado se percibe simultáneamente como semejanza e irreductible diferencia. Nacidas de la misma zona psíquica, las dos experiencias se bifurcan; entre el misterio religioso y el misterio amoroso hay una frontera y esa frontera es de orden ontológico, quiero decir, es una raya infranqueable que divide dos modos de ser: el divino y el humano." (O. F., p. 230)

Con este aspecto se relacionan todos los alcances: a "la momentánea condensación de juventud, hermosura y otras formas mágicas en que el tiempo o la energía se manifiestan", y a la Aparición: (forma puramente imaginaria suscitada por la vehemencia - del instinto) de ahí que Octavio Paz diga:

"Al amar a un cuerpo, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración, del sadismo al masoquismo; sufre y goza con esa voluntad de perseverar y de destruir lo que amamos en que consiste el conflicto - de deseo y amor - pero ignora al otro. Es una contemplación del amado no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Esa fue su verdad verdadera, la verdad de sí mismo". (Cvio., p. 194)

Octavio Paz, finalmente, desde la perspectiva de Denis de Rougemont, ( 4 ) interpreta que "el amor, para Cernuda es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural". "Y es ruptura no sólo porque todo el amor quebranta las leyes humanas. El homosexualismo no es excepcional; la verdadera excepción es el amor.- La pasión de Cernuda - y también su ira, sus blasfemias y sarcasmos - brota de un tronco común: desde el nacimiento la poesía de Occidente no ha cesado de proclamar que la pasión de amor, la experiencia más alta para nuestra civilización, es una transgresión, un crimen social. " (Cvio., p. 195)

La conclusión de Octavio Paz, se sintetiza en los siguientes términos:

"No, Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ése es un problema de legislación social). Sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión del amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor - único a una persona única - aunque esté sujeto al cambio, - la enfermedad, la traición y la muerte. Esta fue la única eternidad que deseó y la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor." (Cvio., p. - 195)

---

338

- NOTAS DE EL CARACOL Y LA SIRENA

- 1.- Juan Ramón Jiménez, El Modernismo (notas de un curso), Madrid, 1962.
- 2.- Guillermo Díaz-Plaja: Modernismo frente a noventa y ocho, Madrid: Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1979, p. 9.
- 3.- Juan Ramón Jiménez, Curso sobre el modernismo, Puerto Rico, 1953.
- 4.- ~~Max~~ Henríquez Ureña; Breve historia del modernismo, México, 1954, p. 519.
- 5.- Ricardo Gullón: La invención del 98 y otros ensayos, Madrid: Gredos, 1969.
- 6.- Guillermo Díaz-Plaja: Opus cit., p. 36.
- 7.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., pag. XXIII.
- 8.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 73.
- 9.- Roland Barthes: Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 48.
- 10.- Ana Balakian: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 38.
- 11.- Ana Balakian: ídem., p. 37.
- 12.- Robert Amador: El ocultismo. Argentina: Ediciones - Pentaclo, 1956, p. 28.
- 13.- Octavio Paz: "El verbo desencarnado", en El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 232-250.
- 14.- Guillermo Díaz-Plaja: opus cit., p. 3.
- 15.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 3.
- 16.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 4.
- 17.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 4.
- 18.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., pag. XXIV
- 19.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p

- 20.- Rubén Darío: Prosas profanas. Palabras liminares. (G.D.P.: ídem., p. 72)
- 21.- Octavio Paz: Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 122.
- 22.- Jaime Concha: Rubén Darío. Madrid: Ediciones Júcar, 1975, p. 23.
- 23.- Jaime Concha: ídem., p. 24.
- 24.- Jaime Concha: ídem., p. 24.
- 25.- Jean Franco: Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975, p. 159.
- 26.- Henri Lefebvre: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1971, p. 157.
- 27.- Henri Lefebvre: ídem., p. 157.
- 28.- Henri Lefebvre: ídem., p. 158.
- 29.- Guillermo Díaz-Plaja: opus cit., p. 254.
- 30.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 255.
- 31.- Guillermo Díaz-Plaja: ídem., p. 257.
- 32.- Henri Lefebvre: opus cit., p. 156.
- 33.- Henri Lefebvre: opus cit., p. 158.
- 34.- Henri Lefebvre: ídem., p. 160.
- 35.- Octavio Paz: "El caracol y la sirena", Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 38.
- 36.- Jean Franco: opus cit., p. 182.
- 37.- Jean Franco: ídem., p. 159.
- 38.- Ricardo Gullón: "Pitagorismo y modernismo " en Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1971 , pp 104-136.
- 39.- Francisco Sánchez- Castañer : "Los" Prólogos" de Rubén Darío a sus libros poéticos ""Homenaje al Doctor don J Reglá Campistol " , vol II , Facultad de Filosofía y Letras de Valencia , 1975.
- 40.- Gilbert Durand : La imaginación simbólica .BsAs. Amorrortu , 1971 , p 39
- 41.- Gilbert Durand , ídem .

## BIBLIOGRAFIA, CAPITULO IV

El caracol y la sirena: (Rubén Darío)

- Amadou, Robert: El ocultismo. Argentina: Ediciones Pentaclo, 1956.
- Balakian, Ana: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Barthes, Roland: Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Concha, Jaime: Rubén Darío. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- Díaz-Plaja, Guillermo: Culturalismo y creación poética. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Díaz-Plaja, Guillermo: Modernismo frente a noventa y ocho. Madrid: Seleccionales Austral, Espasa-Calpe, 1979.
- Durand, Gilbert: La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971.
- Ferreres, Rafael: Los límites del modernismo. Madrid: Taurus, -- 1964.
- Gullón, Ricardo: La invención del 98 y otros ensayos. Madrid: -- Gredos, 1969.
- Gullón, Ricardo: Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1971.
- Franco, Jean: Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975.
- Jakobson, Roman: Essais de linguistique générale. Prólogo de Nicolás Ruyvet. Paris: Ed. de Minuit, 1963.
- Lefebvre, Henri: Introducción a la modernidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.
- Merton, Thomas: El Zen y los pájaros del deseo. Barcelona: Editorial Kairós, 1979.
- Ortega y Gasset, José: Meditaciones de la técnica. Madrid: Revista de Occidente, 1977.
- Salinas, Pedro: La poesía de Rubén Darío. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Sánchez-Castañer, Francisco: Los "Prólogos" de Rubén Darío a sus libros poéticos, "Homenaje al Dr. Don Juan Reglá Campistol", vol. II, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1975.

## NOTAS, CAPITULO IV

El camino de la pasión. (Ramón López Velarde)

- 1.- Sobre la tradición de la poesía de Occidente y sobre las relaciones de pasión y mística: Denis de Rougemont: El amor y Occidente. Barcelona: Kairós, 1973, p. 141.
- 2.- Octavio Paz se refiere a La última odalisca, como ejemplo mayor. En este poema, según su versión, los cuerpos son "racimos naufragos sobre las crestas del Diluvio" y su peso es "fabuloso" por que "acumula toda la pesantéz de la materia y de los tiempos, todos los siglos".
- 3.- Para Jean Franco, "el edificio de la religión sigue -- siendo algo muy presente, el símbolo de lo que resta -- de su vida interior": Jean Franco: Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975, p. 203.
- 4.- Entre sus libros dedicados a este tema el más importante es Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- 5.- Francesco Casetti: Introducción a la semiótica. Barcelona: Edit. Fontanella, 1980, pp. 30-31.
- 6.- Francesco Casetti: ídem., p. 80.
- 7.- Francesco Casetti, en relación a la problemática de la significación, da la siguiente definición de código: "es un sistema complejo que articula las posibilidades notacionales en unidades de sentido determinadas -- fija a un significacado dado -- ... etc.". Opus cit., p. 31.
- 8.- En el trayecto de su exposición, Octavio Paz ha aludido constantemente a un conflicto de carácter espiritual de López Velarde, enigma que finalmente Octavio Paz resuelve al identificar "el alma en lucha consigo mismo"
- 9.- Denis de Rougemont: opus cit., pp. 145-176.

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO IV (Ramón López Velarde)

- Casetti, Francesco: Introducción a la semiótica. Barcelona: Edit. Fontanella, 1980.
- Franco, Jean: Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975.
- Paz, Octavio: "El camino de la pasión" (Ramón López Velarde). Cuadri-  
vivo. México: Joaquín Mortiz, 1969, pp. 67-130.

Paz, Octavio: El ogro filantrópico. Barcelona: Seix Barral, 1979.

Rougemont, Denis: El amor y Occidente. Barcelona: Kairós, 1978.

Zaid, Gabriel: Omnibus de poesía mexicana. (presentación, compilación y notas de ). México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 496-511.

NOTAS, CAPITULO IV (Fernando Pessoa)

- 1.- Marta Rodríguez S.: "El arte de la combinatoria en "El desconocido de sí mismo"", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid, enero-marzo, 1979, pp. 664-680.
- 2.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: El surrealismo. Madrid: Cuadarrama, 1974, p. 161.
- 3.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 83.
- 4.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 87.
- 5.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 83.
- 6.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 96.
- 7.- G. Durozoi y B. Lecherbonnier: ídem., p. 107.

BIBLIOGRAFIA, CAPITULO IV (Fernando Pessoa)

- Durozoi, G. y Lecherbonnier, B.: El surrealismo. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Jakobson, Roman / Stegnano Picchio, Luciana: "Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa" en Questions de Poétique. Editions du Seuil, Paris, 1973.
- Pessoa, Fernando: Antología de Alvaro de Campos. Edición bilingüe preparada por J.A. Lillardent. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Pessoa, Fernando: Poemas. Selección y traducción de Alonso, Rodolfo. Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.
- Rodríguez S., Marta: "El arte de la combinatoria en El desconocido de sí mismo", en Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid, enero-marzo, 1979.

## NOTAS , CAPITULO IV ("La palabra edificante)

- 1.- Luis Cernuda : Poesía y literatura I y II. Barcelona ; Seix Barral , 1971 , p 358 .
- 2.- G.Durozoi y B Lecherbonnier . El surrealismo . Madrid : Guadarrama , 1974 , p 172.
- 3.- G.Durozoi y B Lecherbonnier , ídem , pp 174- 175.
- 4.- Denis de Rougemont : El amor y occidente . Barcelona: Kairós, 1979 .

Bibliografía

- Cernuda , Luis : Antología poética Barcelona : Plaz Janés Editores , 1978 .
- Cernuda , Luis : Poesía y literatura . I y II . Barcelona : Seix Barral , 1971 .
- Durozoi , G . Lecherbonnier , B : El surrealismo . Madrid : Guadarrama , 1974.
- Paz , Octavio : "La palabra edificante " , Cuadrivio Joaquín --- Mortiz , 1965 .
- Paz , Octavio : El ogro filantrópico . Barcelona : Seix Barral , 1979 .
- Rougemont , Denis de : El amor y occidente : Barcelona , Kairós, 1978 .
-

TENSION Y DISPERSION EN LA VISION DEL BARROCO EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ.-

En el mundo de oposiciones de Octavio Paz, tensión y dispersión pudieran ser las líneas que arquitecturan su visión del barroco, tanto del español como del hispanoamericano.

Hablamos de visión para insistir simultáneamente en la esencia poética de su ensayo, para hacer notar la reverberación de su palabra poética en la multiplicidad de planos estructurales de su lenguaje y, sobre todo, para sensibilizarnos a los matices de modulación de su prosa. En ella, la reflexión y la fantasía se anudan en un lenguaje de secuencias analógicas o de contrastes, de citas o fragmentos poéticos, constituyendo una modalidad insólita en el ensayo de lengua castellana. ( 1 ).

En "Piras. mausoleos, sagrarios", ensayo en que se da -- concretamente la visión que queremos configurar, se refiere explícitamente al fundamento teórico de su visión del barroco:

" La analogía contradictoria y complementaria entre el sol y el excremento es de tal modo evidente que casi dispensa la demostración. Es una pareja de signos que se funden y disocian alternativamente regidos por la misma sintaxis -- simbolizante de otros signos: el agua y el fuego, lo abierto y lo cerrado... la luz y la sombra. Las reglas de equivalencia, oposición y transformación que utiliza la antropología estructural, son perfectamente aplicables a estos dos signos, sea en el nivel individual, sea en el social " ( 2 ).

Creemos fundamental plantear este trabajo desde la perspectiva de sus propios supuestos teóricos, supuestos que implican, -- por cierto, las modernas teorías lingüísticas, pero que en una mi

rada atenta revelan la pervivencia de una forma conceptuosa, actuante y vital del siglo XVII. En este sentido a él mismo se le puede aplicar sus palabras, como cuando dice en Solo a dos voces:

" La significación de Quevedo no se agota en su obra ni - en la del conceptismo del siglo XVII; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo, aunque, por supuesto, lo que dice el poeta peruano no es idéntico a aquello que quiso decir Quevedo ". ( 3 ).

Las líneas de oposición aquí señaladas - tensión y dispersión - respectivamente indican un principio de cohesión entre fuerzas disímiles y su movimiento contrario, que se expresa en la disgregación de estas fuerzas. En este sentido, estas líneas imaginarias encuentran su filiación en el lenguaje de Octavio Paz en todas aquellas parejas de términos que involucran una relación dialéctica entre dos ideas: " anverso y reverse ", " conjunciones y disyunciones ", " convergencias y divergencias ". Pero - aún y - según se ha podido ver - es necesario reiterar que participan de una concepción más amplia que es la de un sistema de signos. Paz concibe la literatura española:

" Mas como un sistema que como una historia, la significación de las obras que la componen no dependen tanto de la cronología ni de nuestro punto de vista como de las relaciones de los textos entre ellos y el movimiento mismo -- del sistema ".

Consecuentemente, propone ver la literatura española " no como un conjunto de obras, sino como una sola obra ". Esa obra - es.

" Un sistema, un lenguaje en movimiento y en relación con otros sistemas ". ( 4 ).

En una relación de contigüidad sus ensayos revelan que para el también son signos los elementos del arte, de la cultura y de la sociedad. Todo es "signo en rotación".

En la misma relación metonímica, la apoyatura de estas líneas imaginarias de tensión y dispersión es perceptible en una especie de continuidad que va desde la sustancia y forma poéticas - del tema elegido - en este caso, el barroco - en su juego consustancial de oposiciones a la visión que de él presenta el autor. Visión a su vez, indisociable en sus elementos de significante y significado.

Por esto, en un plano meramente escritural observamos que las relaciones de reciprocidad de estas líneas de tensión y dispersión, su movimiento de convergencias, divergencias y permutaciones, constituyen el desplazamiento conceptual e imaginativo en que se expresa esta visión del barroco.

"Como la vida - dice Cintio Vitier -, la poesía no se concibe en abstracto separada de sus especificaciones ". Creemos que su pensamiento puede iluminar nuestro punto de partida. - La tensión del barroco, en su movimiento de fuga y de regreso, en su rebeldía y su sumisión, en su indeclinable afán de trascendencia, indudablemente coincide con la naturaleza de la poesía misma. En el tratamiento del tema, Octavio Paz establece una continuidad que va de lo uno a lo otro, como una especie de "continuidad de los parques", para utilizar una imagen cortazariana. A través - de su palabra penetramos a la realidad más íntima y secreta de la poesía, a su más lozosa realidad de antinomias inconciliables, su perpetua oscilación entre salvación y condena. Octavio Paz manifiesta ante todo su saber poético. Según creemos, si el barroco se asume como una tensión se debe ante todo a su propio impulso poético, que en su unidad de sentido deja vibrar la contradicción de heterogéneas realidades, pues lo maravilloso de la poesía es que - como dice Vitier - " la síntesis no anula, sino exalta y paradójicamente ilumina la fruición de lo múltiple ". ( 5 )

Paz se inclina a menudo por el goce, en apariencia, puramente lúdico que podría contener el acto mismo de la creación, - como puede ocurrir en el juego de palabras. Amado Alonso señaló que en Lope el placer de " estar creando la construcción de sentido emocional es constitutivo de la poesía misma ". ( 6 ) En la valoración de Octavio Paz sobre el juego de palabras encontramos cierta afinidad de ideas.(7) Así, Octavio Paz define el juego de - palabras como " un mecanismo maravilloso, porque en una misma fra se exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para un instante después abolirlos más completamente " ( 8 ). Tal vez pudiera interpretarse en esa " exaltación de poderes " una volun tad de orientar los significados parciales en una unidad y en - su posterior anulamiento. Tal vez en esta idea se prefigure la - concepción de una ambigüedad que se sostiene a sí misma en su -- tensión y en su dispersión. En los diversos niveles que Blanchot distingue en la ambigüedad de la obra literaria, en su nivel más elevado, podríamos decir que la ambigüedad vincula al ser y a la nada, de tal modo que " la nada no está igualada con el ser; es sólo la apariencia de la disimulación del ser ". ( 9 ).

Aparte de sus reflexiones y comentarios incidentales sobre el barroco español - como los de El arco y la lira, relativos a la tendencia prosódica del verso español o en su análisis de un soneto de Quevedo en relación al problema de " la otredad"; o en el ensayo " Un poema de John Donne ", ( 10 ) o en el de "El soneto en ix ", ( 11 ) o en algunos sobre Sor Juana Inés de la -- Cruz y de la literatura colonial hispanoamericana -, Octavio -- Paz plantea su visión del barroco español en " Piras, mausoleos, sagrarios ". En él se remite a un grabado de Posada. Representa la ilustración de " unacriatura enana vista de espaldas -- con el rostro hacia el espectador y que muestra abajo en el lugar de las nalgas otro rostro ". A partir del comentario que - le suscita, Paz alude a la identificación metafórica que en la - literatura española, especialmente en Góngora y Quevedo, se ha - hecho entre una y otra realidad corpóreas, y lo que cada una sim boliza: cuerpo y espíritu. Paz va enlazando ideas y desarrollán

dolas en un juego dialéctico de conexiones y derivaciones que harían las delicias de Baltasar Gracián, " por las agudezas de perspicacia y artificio " ( 12 ) con que nos deslumbra. Aunque se ha advertido ciertas afinidades estilísticas con el barroco, sobre todo en su poesía, creemos que no se ha intentado un estudio que observe el influjo conceptista en la modalidad del ensayo de Paz ( 13 ). En Traducción: literatura y literalidad elogia sin reservas " la maravilla de la agudeza " ( 14 ). Lo importante, sin embargo, es poder apreciar la riqueza sorprendente de agudezas en su propio lenguaje. En su diálogo con Julián Ríos en Solo a dos voces contraponen a las metáforas de Quevedo las que se desprenden de su interpretación del cuadro de Velázquez La Venus del espejo. Observa que en Velázquez la metáfora quevedista-descendente, según la terminología de André Breton, como él mismo explica en dicha obra, se ha transformado en ascendente por simbolizar en el cuadro una realidad espiritual. Se puede comprobar entonces que en estas metáforas queda de manifiesto la dualidad intrínseca del barroco español entre cuerpo y espíritu, tantas veces señaladas por estudiosos e intérpretes de la cultura del siglo XVII, y que Leo Spitzer explica por la conjunción de elementos culturales reforzados en España a partir del siglo XV, entre una realidad de vida desbordante y un trascendentalismo profundamente anclado en el alma española ". ( 15 ).

Todas estas correlaciones lo llevan a concebir el barroco en estos términos: " La gran literatura española del siglo XVII es áurea y excremental ".

Concurren en apoyo de su visión ciertas ideas como las de Weber, Fromm y, sobre todo, las de Norman O. Brown referidas a una "relación entre ética protestante y el desarrollo del capitalismo ". Paz subraya " la analogía contradictoria y complementaria entre el sol y el excremento ". Comenta su identificación a través de la historia de la cultura. Así, si en algunas civilizaciones antiguas " el sol es vida ", por exceso puede ser "muerte".

El excremento en cambio, de muerte que es, " por ser un lesecho", puede ser vida. Es decir, " vida que da muerte ", versus " muerte que da vida ". El oro como metáfora recubre el antagonismo - de lo alto y lo subterráneo, de lo celestial y lo demoniaco que la imaginación mítica atribuye a estos dos opuestos.

No creemos casual entonces que en su visión del barroco - predomine la vivencia de lo vivo en lo muerto, de la agonía en los despojos, del renacer de un ave fénix en sus propias cenizas. Prodigio de la imaginación poética es la potencia de descubrir - en la realidad de una presencia la palpitación de lo no visible, de lo recóndito y aún de lo imprevisible. De algo que existió - tal vez en el pasado o que surgirá en el porvenir. Ausencia e - inminencia trasponen el umbral de lo poético para proyectarse en " el otro " del poeta .

Producto de asociaciones inconscientes ante el fulgor del interior policromado de una iglesia o ante el destello de las imágenes áureas de un verso, en su ensayo responde tal vez a repetidas indagaciones en una intuición que no termina por vislumbrarse del todo sino tras reiterados esfuerzos. De ahí el movimiento zigzaguante de sus ideas.

La visión del barroco se erige en la vivencia de luctuosas pompas, de agonizantes y calcinadas materias vivientes. " --

" Góngora y Quevedo - dice - son un extraordinario fin de fiesta". " Yo veo sus poemas como una ceremonia fúnebre, luminosas exequias del sol excremento ". ( )

La cita de Norman O. Brown es fundamental para comprender el sentido que Octavio Paz da al barroco. Según esta teoría se advierte una correspondencia entre:

" La conexión del excremento por la Reforma, como encarnación o manifestación del demonio y su consecuente represión ".

Que fue:

" El antecedente y la causa inmediata de la sublimación - capitalista: el oro, ( el excremento ) convertido en billetes de banco y acciones "

Creemos que Paz implícitamente considera el barroco según Weisbach lo ha visto. Como tal se explica la importancia de la cita de Brown. Contrariamente a lo que ocurre en la Reforma, " - el barroco es un gran desperdicio de oro - el oro como gasto y - como fasto ". De aquí que Paz concluya:

" El arte español del siglo XVII, áureo y excremental, se coloca en el otro polo del arte y de la ética protestante! Si el oro y su doble fisiológico son signos de las tendencias más profundas e instintivas de una sociedad, en el barroco español significan lo contrario del lucro productivo: son la ganancia que se innola e incendia, consumación violenta de los bienes acumulados. Ritos de la perdición y el desperdicio...".

Desperdicio - gasto - fasto - ganancia que se innola - consumación violenta de los bienes acumulados, se prestan como unidades dueñas de una significación única: la dispersión que sólo puede encontrar su respuesta correlativa en una forma tensa por la plenitud de sus contradicciones íntimas. Esta forma es arte.- Arte plástico y verbal.

Paz ve en el oro el elemento simbólico más importante de la poesía de Góngora y Quevedo. Advierte que en Góngora el oro

simboliza no sólo "el sol". También " el verano ". Así mismo, "el cabello rubio de una mujer ". " Pero precisamente - afirma - por simbolizar a la vida en su apogeo el oro también simboliza en Gón gora ese momento de desfallecimiento que procede a la muerte ". - Su intuición queda condensada en el siguiente pensamiento: " Hay una vertiente oscuramente negra en el oro solar de Góngora ". En su interpretación, Paz confiere al oro un poder mágico: el de con jurar los contrarios para anularlos en la plenitud del instante.

Al referirse a Quevedo destaca una dualidad más explícita. Octavio Paz ilustra con versos de un soneto amoroso del autor con ceptista. En el poema se aprecia una serie de equivalencias áu--reas: " Llevo todas las Indias en la mano ", dice un verso del -- poema. Paz comenta que significa una metáfora por el anillo de - oro de un personaje en el que guarda un mechón de cabellos de su amada. En esta imagen Paz alude al " oro extraído de las entrañas del planeta " en Hispanoamérica. En este mismo poema percibe tam bién que " el cabello rubio de la amada se compara a las estrellas y soles del firmamento ". Advierte " la extraña relación incons--ciente que se establece entre el mundo de las esencias puras, de los incorruptibles cuerpos celestes, y el mundo subterráneo donde se esconde el oro ". El antagonismo entre el mundo " infraterrend' y el de los " cuerpos celestes " ciertamente aparece explícito en el mismo poema. Paz en este sentido se limita a hacer resaltar - la oposición barroca. Su fidelidad por lo sustancial del barroco en el sentido de oposición mantiene indemne el espíritu del ba rroco. En la metáfora de Quevedo pareciera intuir más allá de la contraposición entre el abismo y el cielo, parece intuir la lucha de los elementos heterogéneos que se superponen en la cultura es pañola de la época. Así expresa:

" En el relámpago grabado arden la herencia petrarquista y el oro de los ídolos precolombinos, el infierno medieval y las glorias de Flandes e Italia, el cielo cristiano y el - firmamento mitológico ".

Según nuestra tesis podemos interpretar que en la dispersión de sus elementos constitutivos se fragua la tensión del barroco que Paz presenta visionariamente. No pocos críticos han visto lo que Paz, es decir, han considerado la presencia de una oposición temática y verbal, expresiva, como uno de los rasgos definidores más característicos del barroco. Así Leo Spitzer ss tiene que a la poesía barroca no le inquieta vivir en medio de tendencias opuestas irreconciliables, divididas entre el sentimiento y el intelecto. ( 17) Carilla afirma que el escritor barroco ve en el juego de oposiciones y contrastes un medio para a avanzar en su camino y procurar encontrar respuestas a sus preguntas, tanto aquéllas que le plantea la vida ( como existencia ) - como las que le plantea el arte. ( 18) Dámaso Alonso, en sus Estudios y ensayos gongorinos habla de una ley de polaridad que cree que define la esencia de la literatura española y representa, " una condensación de la fuerza vital de la cultura española" ( 19).

En suma, su concepción tiene antecedentes en la historia literaria. Lo que tal vez no los tiene es su visión, instaurada a partir de vivencias inmediatas del arte y la poesía. En sus ensayos, algunos pasajes, que por tonalidad emocional podrían equipararse al climax de ciertos poemas, son verdaderamente reveladores del esencial temple poético con que enfrenta el planteamiento de sus temas. Al referirse al "oro que se reparte y disipa en Europa", " oro como gasto " habla también del " que se trasmuta para cubrir el interior de las iglesias como ofrenda solar ".

" En las naves ocultas arden altares y su dorada vegetación de santos, mártires, vírgenes y ángeles. Arden y agonizan. Oro más crepuscular que naciente, y por eso más vivo y desgarrado que la sombra que avanza. Calor de luz y reflejos temblantes que evocan las glorias antiguas y nefastas del sol poniente y del excremento ".

El sortilegio de las palabras lo ha llevado nuevamente a la asociación cíclica de vida-muerte. No es extraño, entonces, -- que a continuación se pregunte: ¿ vida que da muerte ? o ¿ muerte que da vida ?. Pensamiento paradójico que, visto desde el -- conceptismo de Gracián, pudiera clasificarse como " un reparo de contradicción que consiste en levantar oposición entre los dos -- extremos del concepto ". ( 20 ).

En su libro Solo a dos voces, Octavio Paz asevera que " en el barroco español y en los grandes poetas de ese tiempo hay una transfiguración del cuerpo ". Para él la transfiguración asume " la forma del sacrificio por el fuego, el oro ". Y efectivamente. Su aserción especialmente válida para Quevedo se puede apreciar con toda nitidez en las imágenes poéticas del poeta barroco, en que el fuego en sus formas de "oro", de "llama" o de "ceniza" -- para emplear los términos de la transmutación que Paz ve en la poesía barroca -- se precipita sobre la criatura humana con toda su fuerza devastadora:

" Amenazas de la llama ardiente ". " Es yelo abrasador es fuego helado/ es herida que duele y no se siente ". " Ya -- fénix cultivada, te renuevas/ en eternos incendios repetidos ". " Fuego a quien tanto mar ha repetado,/ alma a -- quien todo un Dios prisión ha sido,/ venas que humor a -- tanto fuego han dado,/ medulas que han gloriosamente ardi do ". " Señas me da mi amor de fuego eterno ". ( 21 ).

Parece que para Octavio Paz, Quevedo es la figura paradigmática del barroco español en este sentido de dualidad entre cuerpo y alma. Nótese que a Góngora lo califica de " poeta no cristiano ( 22 ), posiblemente porque esta dualidad no se manifiesta en -- el sentido de trascendencia que se da en Quevedo. Paz indica que esta dualidad ocurre también tanto en la esfera de la poesía como en la de las artes plásticas. En ambas :

" Reina la oposición entre el oro y la sombra, la llama y lo oscuro, la sangre y la noche".

Oposiciones inconciliables que se mantiene en su reflexión:

" Estos elementos no simbolizan tanto la lucha entre la vida y la muerte como una pelea a muerte entre dos principios o fuerzas vitales rivales. Esta vida y la otra, el mundo de aquí y de allá, el cuerpo y el alma."

A través de esta síntesis comprendemos el sentido que adjudica al " martiro de la carne " que se quema y se transmuta en ceniza para " castigar el cuerpo ", pero que se corresponde con " - los sufrimientos del alma, crucificada en la cruz ardiente de los sentidos ". Uno y otro se corelacionan en el sentido purificador que asigna al fuego, sentido que por cierto se genera en la búsqueda de trascendencia del espíritu barroco. ( 23 ).

Paz ve en el incendio que se difunde por los versos de la poesía barroca " la transfiguración, por el fuego de la carne en luz espiritual ". Transfiguración que en este caso a sus connotaciones poéticas inherentes añade el sentido cristiano que la palabra contiene y que en esa época está plena de vigor por el ansia de infinito que ha avivado el espíritu de la Contrareforma. Emilio Orozco, que en Manierismo y barroco ha visto con extraordinaria claridad el problema, lo explica en su consideración del barroco como " el resurgimiento del espíritu gótico ". Para él " la esencial lucha de contrarios que supone el fenómeno barroco se produce como consecuencia de penetrar el espíritu del gótico - en un mundo de formas ajenas..." ( 24 ). El hombre del barroco, - en su opinión, " se encuentra así entre dos fuerzas o impulsos -- que le mueven...: su ansia de infinito y su impulso hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que lo rodea, hacia lo humano y hacia la naturaleza; cuyas bellezas externas y algo de sus secretos ha descubierto el renacimiento ". ( 25 ).

La trasfiguración revela la dimensión de la eternidad, la proyección del hombre en el más allá en búsqueda de una salvación o de una esperanza. Cintio Vitier, en su Poética, explica el sentido que para él como poeta católico puede adquirir esta concepción: " Al principio de identidad el Cristianismo opone el principio de transfiguración. Transfigurarse no es cambiar de figura, sino traspasar la figura; no es mudar de apariencia, sino hacerla penetrar en un reino donde esté sujeta a la mudanza. El Cristo transfigurado en el Monte Tabor no se disfraza como Zeus, antes bien se expone, está expuesto a la desnuda contemplación, no deja de ser reconocible por los Apóstoles, pero su luz los enceguece y no pueden soportarla, precisamente porque es más Cristo, más El mismo, porque ha dado un paso hacia su hogar y hacia el nombre inaudito. El mundo de la transfiguración es un mundo abierto, trascendente, vertical...". ( 27 ).

En la poesía del barroco español Octavio Paz ve la agonía del hombre destrozado por dos impulsos tan contradictorios como el de los sentidos y el del espíritu. En los poemas de esa época ve el testimonio ardiente de " la avidez ", " la rabia " y " la pasión " de que están poseídas estas imágenes. En el ir y venir de una vivencia a otra, de un concepto a su contrario - en el proceso transfigurativo de su imaginación -, Paz, a nuestro juicio, va dejándose exacerbar por esta poesía. Sólo tal vez -- por la vía emocional pueda llegarse a la visión totalizadora en el que padecimiento del martirio se convierta en el tributo máximo a la Divinidad. La lucha no termina, pero adquiere un sentido. Un sentido de trascendencia. Paz dice:

" Su complicación, su perfección y hasta su obscenidad pertenecen al género ritual del holocausto ".

No creemos necesario inventariar las series de correspondencias que han estimulado su pensamiento. Series analógicas y antitéticas que implican la alternancia de tensión y dispersión -

según lo hemos planteado. Es importante, sin embargo, señalar -- que bien podemos cerrar aquí la correlación de su pensamiento, o mejor dicho de su visión del barroco. Una visión, por originarse en la creación de una realidad humana en que alienta el más allá en la zozobra del más acá, una realidad sin frontera, ni espacio, aunque traspasada de la historia en la que se desenvuelve.

Es la historia - " el diferente ritmo histórico " entre -- España e Hispanoamérica en el siglo XVII según hace notar el propio Octavio Paz, lo que nos impide trasplantar el barroco y sus -- condicionantes a Hispanoamérica. Hacerlo implicaría contradecir a Paz, renunciar a sus supuestos teóricos, a los que con tanta -- fruición nos sometemos en la creencia de mantenernos dentro del -- espíritu de su obra.

Entre las variadas y poéticas imágenes con que Octavio Paz -- nos deslumbra en la evocación de ese mundo recién creado de la co-- lonia de Nueva España hay una que nos estremece por las connota-- ciones trágicas que la trascienden. Octavio Paz dice:

" Apenas nacida Nueva España era ya una opulenta flor con-- denada a una prematura madurez ".

La frase de Paz es una de aquéllas de imantación propia en las que convergen múltiples significaciones y que tanto puede ser punto de partida como de llegada. Así como en el barroco español Paz veía " luminosas exequias " para resaltar su más íntima con-- tradición, también aquí resalta una radical contraposición entre la " opulencia de la flor ", es decir, entre su connotación de -- plenitud y lozanía, y su condena, también connotativa a una muer-- te prematura. Consideramos que hay que internarse por la histo-- ria de Nueva España, " la historia de su cultura", recorrer sus -- ciudades recién levantadas, traspasar los umbrales de sus palacios y templos, dejarse contagiar del fervor evangelizador y didáctico de sus misioneros, impregnarse de sus sueños utópicos, compartir

el entusiasmo de sus artistas por embellecer sus ciudades, dejarse arrebatado por el derroche de ingenio y optimismo - a veces enternecedoramente ingenuo - de sus poetas, en los innumerables certámenes que les brindaban la ocasión de lucirse - aunque fuera ~~e~~ por una única vez en la vida -, para lograr comprender la fuerza de palpitante frustración que la imagen encierra (28) Bernardo de -- Balbuena, en La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía, ha dejado un testimonio elocuente de esa realidad trepidante de la primera época de la colonia de Nueva España. (29) Pero con el tiempo todo ese impulso, ese frenesí, el ansia de saber que se manifestaba en la afición a la lectura, o en el dominio oral y escrito del latín y griego por parte de los indígenas, o en la inquietud científica de algunos, se fue aquietando hasta llevar a la inmovilidad y el silencio. En los ensayos dedicados al tema del barroco hispanoamericano, concretamente el de México, Octavio Paz nos explica esta situación a través de esa "diferencia de ritmo histórico" ya señalada. El diferente ritmo histórico alude paralelamente a la situación de decadencia de la cultura española en la península y a la de apogeo ("mediodía") en América. Paz considera que lo que al principio, bajo la monarquía de los Austrias, constituyó un orden abierto, tanto política como religiosamente, fue perdiendo vigor. Explícitamente señala la época de Carlos II como una de las más tristes y vacías de la Historia de España. En su estimación, "todas sus reservas espirituales habían sido devoradas por el fuego de una vida y un arte dinámicos, desgarrados por los extremos y las antítesis". Su reinado, según se puede apreciar, marca la decadencia de España. En la constante reflexión sobre el tema, como lo revelan los diferentes ensayos, Paz se da cuenta sin embargo que si bien existió ese orden abierto, sólo lo fue a la participación, pero estuvo -- "implacablemente cerrado a toda expresión personal, a toda aventura". Paz fundamenta sus ideas sobre lo que para él significa un orden abierto: "Quiero decir una sociedad regida conforme a principios -

" Quiero decir una sociedad regida conforme a principios -

jurídicos, económicos y religiosos plenamente coherentes - entre sí y que establecía una relación viva y armónica entre sí entre las partes y el todo ".

Un mundo - para él -:

" Lo suficientemente cerrado al exterior, pero abierto a - lo ultraterreno". (30).

En este sentido de mundo cerrado al exterior recuérdese -- sólo un hecho: la prohibición de 1531, por parte de la Inquisición, de la entrada de toda literatura de ficción. Por esto mismo se plantea el conflicto. La generación de Sor Juana, representativa de la sociedad de fines de la colonia, de acuerdo a su concepto de la historia " como: historia de la cultura ", dramáticamente lucha contra la inmovilidad de una cultura que se aísla por designios del poder temporal y por el desgaste teológico de la religión católica. No es lucha precisamente la palabra que emplea Paz. Tal idea surge de observar el contraste entre " una vitalidad y curiosidad intelectual de la cultura novohispana " con " la anemia de la España negra de Carlos II ". Octavio Paz considera - además que el catolicismo es el centro de la sociedad colonial. - Destaca su importancia social, Pero ve que teológicamente era una doctrina anquilosada: " la especulación religiosa había cesado -- desde hacía siglos. La doctrina estaba hecha y se trataba sobre todo de vivirla. La iglesia se inmoviliza en Europa a la defensiva. La decadencia del catolicismo coincide con su apogeo hispanoamericano: se extiende en tierras nuevas en el momento que ha dejado de ser creador. Ofrece filosofía hecha y una fe petrificada, de modo que la originalidad de los nuevos creyentes no encuentra ocasión de manifestarse. Dentro de este ámbito, a la generación de Sor Juana se le crea un problema: ( 31 )

" El conflicto que los habita - y que acaba por reducirlos al silencio - no es tanto el de la fe y la razón como el -

de la petrificación de unas creencias que habían perdido - toda su frescura y fertilidad y que, por lo tanto, eran in capaces de satisfacer lo que su apetito espiritual les pedía ".

Tensión y dispersión, las fuerzas antagónicas pero combina torias de nuestro análisis, confluyen en las tentativas dispersas, en los entusiasmos de esa generación - intelectuales y artísticos - paradigmáticamente representada por Sor Juana Inés de la Cruz.

En la crisis histórica - " poco estudiada ", en opinión de Octavio Paz - entre el mundo de los hechos y el de las obras se - entabla una correspondencia en que unos se explican por las otras y viceversa.

Sor Juana Inés de la Cruz es la figura en que convergen los hechos. Sintomáticamente, Octavio Paz elige - para trazarnos su visión de Sor Juana - tal vez el momento más dramático de su exis tencia. Aquél motivo en un incidente con el obispo de Puebla a - raíz de la publicación de la Carta Athenagórica.

Octavio Paz nos presenta su doble drama de mujer y de inte lectual en un orbe en que el intelecto se hace sospechoso, mayormente por su condición de religiosa. En la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, nombre que encubre al obispo de Puebla que le había - dirigido la carta, bajo la " defensa de la mujer " y bajo " la de fensa de su vocación espiritual", Octavio Paz advierte una sensa- ción de desconcierto, de desengaño, que aflora en las postrimerías de su vida. Aun cuando ya antes, en Primero Sueño, Sor Juana ha- bía rozado el dolor del fracaso humano al concebir que el conoci- miento es imposible, es esta obra la que la hace meditar en su vi da, reconsiderar sus actos y a través de ellos llegar a la afirma- ción de sí misma, en su defensa al derecho de saber, aún cuando - esto le signifique la renuncia posterior a la palabra. Paz dice: " dos años después... se abandona a los poderes del silencio ". -

Paz configura la imagen de Sor Juana en el vértice de su silencio, silencio que hay que entender como " un callar que es no saber en voces lo mucho que hay que decir ".

Octavio Paz, en su interpretación, se apoya en las obras de Sor Juana, en los comentarios de sus biógrafos e intérpretes. Con esos elementos despeja su visión de la época que circunda a Sor Juana. Ambito de claroscuro, tornasolado por una agitación mundana que lleva el recinto de los claustros las voces multitudinarias de los menudos placeres de la vida cortesana. La poesía de Sor Juana se dispersa en las incitaciones del mundo, villancicos, autos sacramentales, redondillas, loas, sonetos religiosos, sonetos de amor, poemas extensos como Primero Sueño, irreductible personal, pese al confesado propósito de imitación de Las Soledades, de Góngora. Por todas estas obras Paz dice que su obra es... un excelente muestrario de los estilos del XVI y XVII. (32 )

Pese a la abundancia de su obra, a su versatilidad, " a la admirable geometría que preside sus mejores creaciones poéticas ". Octavio Paz intuye en la vida y la obra de Sor Juana la presencia de " algo irrealizado y deshecho. Se advierte - dice - la melancolía de un espíritu que no logró nunca hacerse perdonar su atrevimiento y su condición de mujer.

" Ni su época le ofrecía los alimentos intelectuales que su avidez necesitaba, ni ella pudo - ¿ y quién ? - crearse un mundo de ideas con las que vivir a solas ".

La correspondencia trágica con la metáfora de la flor -- la muerte escondida en la plenitud de lo vivo queda explícita en este diseño del conflicto espiritual de Sor Juana. No otra cosa significan las respuestas que da en sus obras a su curiosidad intelectual, a su interés científico, a " su aspiración a integrar las verdades particulares ", la problematización del mundo físico, su incorporación en Primero Sueño, " poema de la inteligen--

cia, de sus ambiciones y de sus derrotas ". No otra cosa significa también la alusión a la elegancia con que Sor Juana se movía - en la vida y dentro de unas formas artísticas que " tan sutilmente la aprisionaban ", la alusión a la ambivalencia de su vida y de su obra y su final mortificación por la publicación de la Carta Athenagórica. Todo converge en la imágen trágica, de inalienable soledad de una mujer con inquietudes, no dirigidas a lo ultra terreno sino a la realidad inmediata del mundo de las cosas, de los enigmas terrestres, curiosidad proyectada a un futuro que le estaba negado.

En las palabras de Octavio Paz, en la convocación nostálgica de la imagen de Sor Juana, nos parece ver los signos de una -- tensión, dirigida no hacia la vida del más allá, sino a la plenitud de " un aquí y un ahora " en que el alma y el entendimiento - pudieran armonizar el sueño de un conocimiento sin límites. La metáfora de la flor det nida en el tiempo es el nostálgico homenaje que Octavio Paz ofrece a Sor Juana Inés de la Cruz.

---

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA DE "TENSION Y DISPERSION"

EN LA VISION DEL BARROCO EN EL ENSAYO DE OCTAVIO PAZ.

Notas:

- 1.- Nos parecen de suma importancia las objeciones que Theodor W. Adorno hace al ensayo tradicional en "El ensayo como forma" en Notas de literatura, Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, pp. 10-36.
- 2.- Octavio Paz: "Piras, mausoleos, sagrarios", en Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969, pp. 32-48, y en Los signos en rotación y otros ensayos, selección y prólogo de Carlos Fuentes, Madrid: Alianza Editorial, 1971, pp. 72-87. Se advierte que dado el número de citas en relación al tema propuesto en su visión del barroco, desarrollada complementariamente en sus ensayos, no se hará referencia al número de páginas.
- 3.- Octavio Paz y Julián Ríos: Sólo a dos voces, Barcelona: Lumen, 1973. El libro no tiene número de páginas.
- 4.- Octavio Paz: Claude Lévi-Strauss: El nuevo festín de Esopo, México: Joaquín Mortiz, p. 131. En este libro son importantísimas las referencias a Roman Jakobson.
- 5.- Cintio Vitier: Poética. Madrid: Colección Aguaribay de Poesía, Joaquín Jiménez Arnau, editor, 1973, p. 37.
- 6.- Cintio Vitier: opus cit., p. 15.
- 7.- Cita de Cintio Vitier, ídem., p. 17.
- 8.- Octavio Paz y Julián Ríos: Sólo a dos voces. Barcelona: Lumen, 1973.
- 9.- Maurice Blanchot: El espacio literario, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969, p. 252.
- 10.- Octavio Paz: Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editor, 1971, pp. 21-31.
- 11.- Octavio Paz: ídem., pp. 33-51
- 12.- Baltasar Gracián: Agudeza y arte de ingenio, Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1957.
- 13.- Pere Gimferrer: "La poesía de Octavio Paz", Madrid: Insula, núm. 239.
- 14.- Octavio Paz: ídem., p. 28.

- 15.- Leo Spitzer: "El conceptismo interior de Pedro Salinas", en Lingüística e Historia literaria, Madrid: Gredos, 1961, p. 235.
- 16.- Octavio Paz presenta el desarrollo de su concepto sobre la imagen poética fundamentalmente en El arco y la lira, México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- 17.- Leo Spitzer: opus cit., p. 235.
- 18.- Emilio Carilla: El barroco literario hispánico, Buenos Aires: Nova, 1969, p. 73.
- 19.- Dámaso Alonso: Estudios y ensayos gongorinos, Madrid: Gredos, 1955, p. 26.
- 20.- Baltasar Gracián: opus cit., p. 56.
- 21.- Francisco de Quevedo y Villegas: Antología poética, Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1959.
- 22.- Octavio Paz: Traducción: literatura y literalidad, p. 50. Al respecto dice: "la analogía es la religión de Mallarmé... Para Góngora, la analogía - quiero decir la metáfora - es una estética. Góngora salva al mundo por la imagen: lo convierte en apariencia replandeciente y que no oculta nada. Su mundo no tiene ni fondo ni peso. La realidad pierde gravedad, se aligera de la culpa del pecado original y la antigua herida se cierra: todo es superficie. Góngora, el poeta, no es cristiano".
- 23.- En El arco y la lira, Octavio Paz analiza un soneto de Quevedo en que se describen los goces del martirio - del personaje que lo padece, Lorenzo, mientras su verdugo, el tirano, lo contempla. Paz ve en este soneto "la ambigüedad de la comunión" que "es llevada hasta sus últimas consecuencias": "La parrilla - dice - es un instrumento de tortura y de cocina y la transfiguración de Lorenzo es doble: se convierte en guisado y en sol... Y no sólo los sentimientos se mezclan al grado que es imposible saber en dónde acaba el padecimiento y principia el goce, sino que Lorenzo, por obra de la comunión, es también verdugo y éste su víctima". Opus cit., p. 126.
- 24.- Emilio Orozco: Manierismo y barroco. Madrid: Anaya, 1970, p. 49.
- 25.- Emilio Orozco: opus cit., pp. 49-58.
- 26.- El subrayado es del autor.
- 27.- Cintio Vitier: opus cit., p. 57.

- 28.- Bernardo de Balbuena: La grandeza mexicana y compe--  
dio apologético en alabanza de la poesía, texto íntegro  
de la primera edición mexicana de Ocharte, 1604. Estu--  
dio preliminar de Luis Adolfo Domínguez; México: Edito--  
rial Porrúa, 1971.
- 29.- Alfonso Reyes ha recogido una serie de ejemplos que  
revelan el afán cultural de esa gente. Así hace referen-  
cia al Br. Bartolomé de Alva, que traduce al náhuatl --  
piezas de Lope y de Calderón, y entre otros menciona al  
Pbro. Trejo, que puso a Virgilio en verso español. Véa-  
se Letras de la Nueva España, México: Fondo de Cultura  
Económica, 1948.
- 30.- Los ensayos en que Octavio Paz plantea el problema -  
del barroco hispanoamericano, concretamente el de Méxi-  
co, son especialmente los siguientes: "Conquista y colo-  
nia" en El laberinto de la soledad, México: Fondo de --  
Cultura Económica, 1957, pp. 81-105. El mismo ensayo, en  
Los signos en rotación y otros ensayos, pp. 48-71; "in-  
troducción a la historia de la poesía mexicana", en Las  
peras del olmo, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 11-33;  
"Sor Juana Inés de la Cruz", ídem., pp. 34-48. También  
es importante "Poesía de soledad y poesía de comunión",  
ídem, pp. 95-106.
- 31.- Hecho consignado por Alfonso Reyes, opus cit., p. 88.
- 32.- El incidente se refiere a la crítica que Sor Juana -  
hizo al sermón del jesuita de Vieyra sobre "las finezas  
de Cristo" y a la amonestación que recibió por este mo-  
tivo de parte del obispo de Puebla. Véase "Sor Juana --  
Inés de la Cruz", en Las peras del olmo, Barcelona: Seix  
Barral, 1971, pp. 34-48.

#### Bibliografía:

- Adorno, Theodor W.: "El ensayo como forma", en Notas de  
literatura, Barcelona: Ariel, 1962, pp. 10-~~6~~.
- Alonso, Dámaso: Estudios y ensayos gongorianos, Madrid:  
Gredos, 1955.
- Balbuena, Bernardo de: La grandeza y compe--  
dio apologético en alabanza de la poesía, México: Editorial  
Porrúa, 1971.
- Blanchot, Maurice: El espacio literario. Buenos Aires:  
Editorial Paidós.
- Carilla, Emilio: El barroco literario hispánico: Buenos

- Aires: Nova, 1969.
- Gimferrer, Pere: "La poesía de Octavio Paz". Madrid: In-  
sula, núm. 239.
- Gracián, Baltasar: Agudeza y arte de ingenio. Madrid:-  
Colección Austral, Espasa-Calpe, 1957.
- Orozco, Emilio: Manierismo y barroco. Madrid: Anaya, -  
1970.
- Paz, Octavio: El laberinto de la soledad. México: Fondo  
de Cultura Económica, 1967.
- Paz, Octavio: "Piras, mausoleos, sagrarios", en Conjun-  
ciones y disyunciones. México: Joaquín Mor-  
tiz, 1969, pp. 32-48.
- Paz, Octavio: Claude Lévi-Strauss: El nuevo festín de-  
Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio: El arco y la lira. México: Fondo de Cul-  
tura Económica, 1970.
- Paz, Octavio: Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral  
1971.
- Paz, Octavio: Traducción: literatura y literalidad. ---  
Barcelona: Tusquets Editores, 1971.
- Paz, Octavio: Los signos en rotación u otros ensayos.  
Selección y prólogo de Carlos Fuentes, Madrid:  
Alianza Editorial, 1971, pp. 72-87.
- Paz, Octavio y Ríos, Julián: Sólo a dos voces. Barcelo-  
na: Lumen. 1973.
- Quevedo, Francisco de: Antología poética. Madrid: Colec-  
ción Austral, Espasa-Calpe, 1959.
- Reyes, Alfonso: Letras de la Nueva España, México: Fon-  
do de Cultura Económica, 1948.
- Spitzer, Leo: "El conceptismo interior de Pedro Salinas"  
en Lingüística e historia literaria. Madrid:  
Gredos, 1961.
- Vitier, Cintio: Poética. Madrid: Joaquín Jiménez Arnau,  
editor, 1973.

367

CONCLUSIONES GENERALES .

### CONCLUSIONES GENERALES

El nombre de este trabajo , "La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz " , comprende tres aspectos de la escritura -- del autor . Para llevar a cabo la investigación fue , por tanto , necesario , indagar separadamente cada uno de estos aspectos , que tienen una formulación diferente pero se unifican en un propósito común : el conocimiento objetivo del ensayo de Octavio Paz .

El tema de la tesis se planteó , fundamentalmente , como -- una investigación de la modalidad crítica de Octavio Paz . Por su condición de poeta , interesaba , en especial , la crítica de poesía . También, conocer su concepción de la crítica , su operatoria -- los supuestos estéticos subyacentes en su discurso crítico . Se -- deseaba saber qué rasgos lo definen como crítico . El resultado -- de la profundización de todas estas interrogantes constituye este -- trabajo , que por razones de la complejidad semiológica del texto -- ensayístico de Octavio Paz , exigió más esfuerzo del previsto .

En primer término , se debió realizar una exploración teó -- rica acerca del texto artístico , en el supuesto , confirmado -- exhaustivamente , de la calidad artística de los ensayos de Octavio Paz . En parte , es el propósito del primer capítulo de este traba -- jo , que expone además , una interpretación semiológica de su teo -- ría del poema presentada en El arco y la lira .

Se investigó , además , sobre el ensayo , como estructura -- discursiva y texto literario . Todo ello , para finalmente llegar a la comprensión o " legibilidad " de su enunciado crítico y así , proceder a la descripción de su modalidad crítica .

Dada la ausencia de una bibliografía de apoyo , en este tra -- bajo se incluye una serie de observaciones metodológicas que per -- miten discernir los diferentes niveles estructurales o de exposi -- ción crítica .

La primera parte de este trabajo es predominantemente teórica. ( en el sentido en que se definió el término ) . El capítulo I consiste en una indagación acerca de los fundamentos teóricos del conjunto de referencias empíricas que determinan el poema y la creación poética , según la exposición de El arco y la lira . La investigación se aborda estableciendo un sistema de equivalencias entre el conjunto de factores que intervienen en la creación poética ,según Octavio Paz : lenguaje-"habla " , estilo, y lenguaje personal , y categorías análogas de la teoría del texto artístico según la exposición de Lotman . Por cierto, se hacen alcances a otras teorías .

La investigación está referida a la concepción de Octavio Paz sobre el poema , como objeto verbal , con independencia de su idea de la "otredad " realizada en el poema , puesto que no modifica la estructura "objetiva " del poema .

Aparte del mayor conocimiento de la reflexión estética de Octavio Paz , cree que esta indagación permite caracterizar la complejidad semiológica en general de la obra literaria . En este sentido , las conclusiones se pueden hacer extensivas al ensayo de Octavio Paz , para observar que su complejidad semiológica reside en el hecho de estar constituido por múltiples códigos : verbales, conceptuales , estéticos e ideológicos .

En el segundo capítulo, se traslada la indagación al ámbito de la experiencia de lectura y de análisis del ensayo de Octavio Paz . Aún cuando se alude a la experiencia personal, la ausencia de estudios críticos sobre el ensayo confirman la preocupación .

En este sentido, y para resolver problemas de lectura, con rango de generalidad, se hacen varias proposiciones de observación acerca de rasgos estructurales objetivos del ensayo literario . Como resultado , de una serie de confrontaciones con esquemas de otros géneros , como el narrativo o el dramático , junto a las re

ferencias de particularidades del discurso ensayístico ( de -- Montaigne ) se llega a una definición operativa del ensayo para conceptualizar el ensayo de Octavio Paz .

En la segunda parte de esta indagación se propone un modelo de lectura aplicable en los ensayos construidos en una oposición binaria . Este esquema o modelo se ha configurado en una serie de estudios lingüísticos y semiológicos en general . Han sido especialmente valiosos los estudios de Julia Kristeva de -- quien se han adoptado las categorías de paragrama que permite -- la descripción de una relación binaria y dialogismo ( que ins -- taura una relación entre los textos culturales . También los estudios de Greimas y Van Dijk , en cuanto al concepto de segmentación indispensable para la legibilidad del ensayo , como unidad discursiva . Este esquema es una de las posibilidades de lectura, del ensayo de Octavio Paz .

Una conclusión sobre el ensayo de Octavio Paz es la comprobación de la extrema complejidad semiológica de su ensayo: Ello confirma su carácter de texto artístico . De ello deriva la profunda coherencia formal del discurso ensayístico y por tanto , la posibilidad en una demostración de determinado tema , sobre la base de la organización dialéctica de su discurso .

El último aspecto , el de la crítica de la poesía comprende dos capítulos . El tercero , en el que se exponen los supuestos -- estéticos que para Octavio Paz constituyen los principios generales de la poesía moderna . El contenido de la poesía moderna -- puede interpretarse como código de los ensayos de Cuadrivio , que se analizan en el capítulo IV .

En el capítulo IV en el que se analizan los ensayos dedicados a Rubén Darío , Ramón López Velarde , Fernando Pessoa y -- Luis Cernuda se obtiene la confirmación de que "la tradición -- de la poesía moderna " , interpretada como "tradición de la ruptura , es el código fundamental de estos ensayos .

En conclusión , el estudio de la crítica de poesía en - Cuadrivio , permite caracterizar la modalidad crítica de Octavio Paz , según las siguientes notas :

- 1.- En general , el discurso crítico tiene su propia especificidad determinada por el acto de enunciación que - que revela la posición del autor , respecto de su enunciado crítico .
- 2.- La discursividad de la exposición crítica de Octavio-Paz se organiza dialécticamente . De ahí el desdoblamiento constante de su discurso , que semánticamente se traduce en una relación binaria .
- 3.- El carácter dialéctico de sus exposiciones críticas - determina , a menudo , una formulación retórica , como se vio en el recurso de los "argumentas".
- 5.- La modalidad crítica de Octavio Paz participa de notas de la crítica tradicional . ( valoración ) , pero - fundamentalmente consiste en un perspectivismo proyectada desde un conjunto de supuestos estéticos .
- 6.- En los ensayos de Cuadrivio , esta perspectiva corresponde a su concepción de la poesía moderna bajo una doble determinación : la de interpretar la literatura como un lugar de encuentro de las obras , o un sistema de relaciones entre ellas ; y la de considerar las obras - bajo el concepto " modelizador " de " la tradición de - la ruptura " , que describen las relaciones empíricas - y estéticas que configuran la obra .

- 7.- En el ensayo de Octavio Paz "la modernidad de la poesía" se define como un conjunto de constantes estéticas que rigen "la conciencia del poeta moderno": romántico, simbolista o surrealista. El rasgo predominante de la poesía moderna es la "crítica": crítica del pensamiento moderno, "crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna se niega y, al negarse se afirma - confirma su modernidad". (H.L., p 55)
- 8.- En los ensayos de Cuadrivio este conjunto de constantes estéticas de la poesía moderna constituye el código de la perspectiva crítica desde la que se juzga la obra de los poetas Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda.
- 9.- Finalmente, en los ensayos de Cuadrivio esta modalidad se combina con otra, de carácter interpretativo, definida en este trabajo como hermenéutica, por atender a los valores simbólicos de la poesía de cada uno de los poetas mencionados. La imagen del poeta surge de la interpretación que Octavio Paz hace de su poesía.
-

373

ANTOLOGIA DE TEXTOS

DE

POETAS MODERNOS.

Friedrich Hölderlin      HIPERION (fragmentos)

"Ya voy llegando a ellos", dije. "Sólo un griego podía encontrar la gran frase de Heráclito, que ἐν δὲ αὐτῷ εἶναι (lo uno - diferente en sí mismo), pues es la esencia de la belleza y antes de que se descubriera eso no había filosofía alguna.

"A partir de entonces podía definirse; todo estaba allí. - La flor se había abierto; ya se podía analizar.

"La época de la belleza había sonado entre los hombres, es ta ba allí en cuerpo y alma, existía lo infinitamente acorde.

"Se lo podía descomponer, dividirlo con el pensamiento, se podía pensar de nuevo como junto lo dividido, se podía reconocer así cada vez mejor la esencia de lo más elevado y mejor, y lo así reconocido darlo como ley en los múltiples dominios del espíritu.

"¿Veis ahora por qué los atenienses tenían que ser también un pueblo filosófico?

"El egipcio, en cambio, no. Quien no vive en un mismo amor- y contraamor con el cielo y la tierra, quien no vive unido en este sentido con los elementos en los que se mueve, tampoco está na turalmente tan unido consigo mismo, y la experiencia de la belleza eterna le es al menos más difícil que a un griego.

"Como a un soberbio déspota, la zona oriental del cielo obliga a sus habitantes, con su poder y su esplendor, a agacharse- hasta tocar el suelo, y, aun antes de que el hombre haya aprendido a andar, tiene que arrodillarse; antes de haber aprendido a ha blar, tiene que rezar; antes de que su corazón alcance un equilibrio, tiene que inclinarse; y antes de que su espíritu sea lo bas tante fuerte para dar flores y frutos, el destino y la naturaleza,

con su ardiente calor, eliminan de él toda fuerza. El egipcio está sometido antes de ser un todo, y por eso no sabe nada del todo, nada de la belleza, y lo más elevado a lo que da nombre es una potencia velada, un enigma terrible; la muda y sombría Isis es para él lo primero y lo último, un vacío infinito del que no ha salido nunca nada razonable. De la nada, por sublime que sea, nunca ha nacido nada.

"El norte, en cambio, empuja a sus hijos demasiado pronto hacia el interior de sí mismos, y si el espíritu del fogoso egipcio se apresura a correr hacia el mundo con un exceso de alegría por el viaje, en el norte el espíritu se decide por el regreso a sí mismo incluso antes de estar dispuesto para partir.

"En el norte hay que estar en posesión de la razón aun antes de que haya en uno un sentimiento maduro; se siente uno responsable de todo aun antes de que la inocencia haya llegado a su hermoso final; hay que ser razonable, hay que convertirse en un espíritu autoconsciente antes de ser hombre, en una persona inteligente antes de ser niño; no llega a florecer y madurar la unidad del hombre total, la belleza, antes de que él se forme y desarrolle. La pura inteligencia, la razón pura, son siempre las reinas del norte.

"Pero de la pura inteligencia no brotó nunca nada inteligible, ni nada razonable de la razón pura."

"Sin la belleza de espíritu, la inteligencia es como un siervo artesano que debata una valla de madera tosca de acuedo con lo que se le ha indicado, y clava uno tras otro los postes para el jardín que su dueño quiere construir. El asunto todo de la inteligencia es cuestión de necesidad. Nos protege del sinsentido y de la injusticia asegurando el orden; pero estar seguro frente al sinsentido y frente a la injusticia no es el grado más alto de la perfección humana.

"Sin belleza del espíritu y del corazón, la razón es como un capataz que el amo de la casa ha enviado para vigilar a los -- criados; él sabe tan poco como los criados en qué acabará aquel -- trabajo incansable, y sólo grita: "¡Eh, vosotros, a trabajar!", -- pero casi ve con fastidio que el trabajo avance, pues cuando acaba ya no tendrá que dar más órdenes y su papel se habrá acabado.

"De la pura razón no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que ciega exigencia de un progreso nunca demasiado resolutivo en el arte de unir y de diferenciar una determinada -- sustancia.

"Pero, en cambio, si la razón que aspira a elevarse es iluminada por el divino *ει δὲ ἀφ' οὗ ἀκτινῶν*, ya no exige ciegamente y sabe por qué y para qué exige.

"El sol de la belleza ilumina a la inteligencia en lo que le es propio, como el día de mayo el taller del artista, e igual que éste, no corre afuera y abandona su trabajo urgente, sino que piensa con gusto en el día de fiesta en que irá a pasear a la rejuvenecedora luz de la primavera".

Tal era mi estado de ánimo cuando tomamos tierra en la costa de Atica.

Teníamos el espíritu todavía demasiado lleno de la antigua Atenas para poder hablar mucho de una manera ordenada, y yo mismo me admiraba de la naturaleza de mis expresiones. "¿Cómo he podido perderme en las áridas cimas en que me visteis?", exclamé.

"Siempre sucede así", contestó Diótima, "cuando uno se siente muy bien. La fuerza rebotante busca un empleo. Los corderillos se embisten a cabezazos cuando se han hartado de la leche de su -- madre".

Al subir las pendientes del Licabetes, a pesar de la prisa por llegar, nos parábamos a veces, absortos en pensamientos y maravillosas esperanzas.

Es hermoso que le sea al hombre tan difícil convencerse - de la muerte de lo que ama, y sin duda nadie ha ido a la tumba - de su amigo sin la débil esperanza de encontrarse allí con el amigo vivo. A mí me impresionó el hermoso fantasma de la antigua-Atenas como el rostro de una madre que regresara del mundo de los muertos.

"¡Oh Partenón", exclamé, "orgullo del mundo! A tus pies - yace el reino de Neptuno como un león domado, y son como niños - los otros templos agrupados a tu alrededor, el ágora elocuente y el bosque de Academo..."

"¿Es posible que consigas trasladarte de tal forma a las épocas antiguas?", me dijo Diótima.

"No me recuerdes aquellas épocas", respondí; "había una - vida divina y el hombre era entonces el centro de la naturaleza. La primavera, cuando florecía en torno a Atenas, era como una - flor modesta en el seno de una doncella; el sol se levantaba rojo de pudor sobre los esplendores de la tierra.

"Las rocas de mármol de Himeto y del Pentélico surgían de la cuna en que dormían como niños en el regazo de la madre, y cobraban forma y vida en las cariñosas manos de los atenienses.

"La naturaleza ofrecía miel y las más bellas violetas, y - mirtos y olivos.

"La naturaleza era sacerdotisa, y el hombre su dios, y en ella toda vida, y cada forma y cada tono de ella, era sólo un eco ferviente de su señor, a quien ella pertenecía.

El volcán ha estallado. En Coron y Modon los turcos están sitiados y nosotros avanzamos con nuestros montañeses hacia el Peloponeso.

¡Ahora se ha acabado toda melancolía, Diótima, y mi espíritu es más firme y más ágil desde que estoy inmerso en una materia viva! Incluso me he marcado un horario.

Amanezco con el sol. Salgo entonces hasta donde yace, a la sombra del bosque, mi pueblo de guerreros y saludo a los milclaros ojos que se abren ante mí con salvaje afecto. ¡Un ejército que despierta! No conozco nada parecido y, en comparación, toda la vida de ciudades y pueblos no es más que un enjambre de abejas.

El hombre no puede disimular que hubo un tiempo en que fue feliz como los ciervos del bosque, y a pesar de los incontables años transcurridos, se apunta todavía en nosotros la nostalgia por los días de aquel mundo originario en que todos recorriamos la tierra como dioses, antes de que no sé qué domesticara a los hombres, cuando todavía les rodeaban por todas partes no muros y maderas muertas, sino el alma del mundo, el aire sagrado.

¡Diótima!, a menudo tengo una sensación extraordinaria -- cuando camino entre esas gentes apacibles y, como surgidos de la tierra, se levantan uno tras otro y se desperezan cara a la luz del amanecer, y entre los grupos de hombres se eleva la llama -- crepitante en torno a la cual se asienta la madre con las criaturas friolentas, donde se calienta la comida reconfortante, mientras los caballos, venteando el día, jadean y relinchan, y el -- bosque resuena con vibrantes músicas guerreras y centellea en -- torno al tumulto de las armas..., pero esto no son más que palabras, y el placer que uno experimenta ante este tipo de vida no-

puede contarse.

Se reúne entonces en torno mío mi tropa, impetuosa, y es una maravilla ver cómo incluso los de más edad o los más díscolos me respetan a pesar de mi juventud. Conforme aumenta la confianza, alguno cuenta cómo le ha ido en la vida, y a menudo mi corazón -- crece ante los destinos de algunos de ellos. Entonces empiezo a hablar de mis mejores días y sus ojos se alzan brillantes al pensar en la alianza que debe unirnos, y vislumbran la arrogante imagen del futuro Estado libre.

¡Todos para uno y uno para todos! Hay un fuego alegre en estas palabras, que llega siempre a mis hombre como un mandamiento divino. ¡Oh, Diótima, ver como las naturalezas más entumecidas se templan con la esperanza y sus pulsos laten con más fuerza, y las frentes sombrías se desarrugan e iluminan hablando de proyectos, estar así rodeado de hombres llenos de fe y de ardor, esto es algo aún mayor que contemplar la tierra y el cielo en toda su gloria!

Luego les instruyo hasta el mediodía en el manejo de las armas y en las marchas. El buen humor hace de ellos buenos alumnos, igual que de mí un buen maestro. Tan pronto se alinean en formación compacta a la manera macedonia, moviendo sólo el brazo, como vuelan como rayos, en grupos aislados, unos contra otros, en combates más arriesgados, donde la fuerza y la agilidad se modifican en cada situación y cada cual es capitán de sí mismo, y vuelven a agruparse en lugar seguro... y siempre, parados o en marcha en esta danza armada, se cierne ante sus ojos y ante los míos la imagen de los esclavos de la tiranía y la seriedad del campo de batalla.

Más tarde, cuando el sol brilla con más calor, celebramos consejo dentro del bosque, y es una alegría decidir así, con calma y lucidez, acerca del grandioso futuro. Nos apoderamos de la -

fuerza del azar, somos dueños del destino. Dejamos que surjan resistencias de acuerdo con nuestra voluntad, incitamos al enemigo hacia aquello para lo que estamos preparados. O lo observamos y aparentamos temor, dejándole acercarse a nosotros, hasta que su cabeza esté a nuestro alcance; o, a base de rapidez, les hacemos perder la serenidad; ésta es mi panacea. Y sin embargo, los médicos experimentados aprecian poco tales remedios que todo lo curan.

Luego, por la tarde, ¡qué placer recorrer con Alabanda, sobre fogosos corceles, las colinas enrojecidas por el sol, en cuyas cumbres, donde nos detenemos, juega el aire con las crines de nuestros animales y su amistoso murmullo se entremezcla con nuestras conversaciones, mientras miramos en la lejanía las tierras de Esparta, que serán el premio de nuestra lucha! Y luego, cuando regresamos y nos sentamos juntos en la dulce frescura de la noche en la que se extiende el aroma de nuestras copas, y la luz de la luna ilumina nuestra frugal comida, y en medio de nuestro sonriente silencio, sube desde el suelo sagrado, como una nube que nos arrastra, la historia de los antiguos, ¡qué felicidad, en tales momentos, estrecharse las manos!

Entonces Alabanda vuelve a hablar de aquellos a quienes atormenta el tedio del siglo, de los extraños y torcidos caminos que se abre la vida cuando la vía recta está obstruída. Entonces me acuerdo también de Adamas con sus viajes, su nostalgia por llegar al centro de Asia... y yo quisiera gritarle: "¡Eso son sólo sucedáneos, viejo amigo! ¡Ven y construye tu mundo!, ¡con nosotros! pues nuestro mundo es también el tuyo."

También el tuyo, Diótima, pues está calado de ti. ¡Si pudiéramos crear lo que tú eres, con tu paradisíaca serenidad!

## NOVALIS : H I M N O S A L A N O C H E

## I

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la luz - con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia, cuando ella es el alba que despunta? Como - el más profundo aliento de la vida la respira el mundo gigantesco de los astros, que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules - la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, - la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la tierra, y el salvaje y ardiente animal multiforme - pero, más que todos ellos, la respira el egregio Extranjero (1), de ojos pensativos y andar flotante, de labios dulcemente cerrados y llenos de música. Lo mismo que un rey de la Naturaleza terrestre, la luz --- concita todas las fuerzas a cambios innúmeros, ata y desata vínculos sin fin, envuelve todo ser de la tierra con su imagen celeste. - Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo -.

Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo - sumido en una profunda gruta - desierta y solitaria es su estancia. Por las cuerdas del -- pecho sopla profunda tristeza. En gotas de rocío quiero hundirme y mezclarme con la ceniza. - Lejanías del recuerdo, deseos de la juventud, sueños de la niñez, breves alegrías de una larga vida, vanas esperanzas se acercan en grises ropajes, como niebla del - atardecer tras la puesta del sol. En otros espacios abrió la luz sus bulliciosas tiendas. ¿No tenía que volver con sus hijos, --- con los que esperaban su retorno con la fe de la inocencia?

¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sorbe la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible toca mi alma? Un bálsamo precioso destila de tu mano, como un haz de adormideras. Por tí levantan el vuelo las pesadas alas del espíritu ~~oscura~~

mente, inefablemente nos sentimos movidos - alegre y austado, --  
veo ante mí un rostro grave, un rostro que dulce y piadoso se --  
inclina hacia mí, y, entre la infinita maraña de sus rizos, re--  
conozco la dulce juventud de la Madre. ¡Qué pobre y pequeña me --  
parece ahora la Luz! - ¡Qué alegre y bendita la despedida del --  
día! - Así, sólo porque la Noche aleja de ti a sus servidores, -  
por esto sólo sembraste en las inmensidades del espacio las es--  
feras luminosas, para que pregonaran tu omnipotencia - tu re----  
greso - durante el tiempo de tu ausencia. Más celestes que aque--  
llas centelleantes estrellas nos parecen los ojos infinitos que --  
abrió la Noche en nosotros. Más lejos ven ellos que los ojos ---  
blancos y pálidos de aquellos inmontables ejércitos - sin nece--  
sitar la Luz, ellos penetran las honduras de un espíritu que ama  
- y esto llena de indecible delicia un espacio más alto. Gloria--  
a la Reina del mundo, a la gran anunciadora de universos sagra--  
dos, a la tuteladora del amor dichoso - ella te envía hacia mí -  
tierna amada - dulce y amable sol de la Noche, - ahora permanez--  
co despierto - porque soy Tuyo y soy Mío (2) - tú me has anun--  
ciado la Noche: ella es ahora mi vida - tú me has hecho hombre -  
que el ardor del espíritu devore mi cuerpo, que, convertido en  
aire, me una y me disuelva contigo íntimamente y así va a ser e--  
terna nuestra noche de bodas.

## II

¿Tiene que volver siempre la mañana? ¿No acabará jamás el  
poder de la tierra? Siniestra agitación devora las alas de la --  
Noche que llega. ¿No va a arder jamás para siempre la víctima --  
secreta del Amor? Los días de la Luz están contados; pero fuera--  
del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche. - El Sue--  
ño dura eternamente. Sagrado Sueño - no escatimes la felicidad a  
los que en esta jornada terrena se han consagrado a la Noche. --  
Solamente los locos te desconocen y no saben del Sueño, de esta--  
sombra que tú, compasiva, en aquél crepúsculo de la verdadera --

Noche arrojas sobrá nosotros. Ellos no te sienten en las doradas-aguas de las uvas - en el maravilloso aceite del almendro y en el pardo jugo de la adormidera. Ellos no saben que tú eres la que -- envuelves los pechos de la tierna muchacha y conviertes su seno - en un cielo - ellos ni barruntan siquiera que tú, viniendo de antiguas historias, sales a nuestro encuentro abriéndonos el Cielo y trayendo la llave de las moradas de los bienaventurados, de los silenciosos mensajeros de infinitos misterios.

### III

Antaño, cuando yo derramaba amargas lágrimas; cuando, disuelto en dolor, se desvanecía mi esperanza; cuando estaba en la estéril colina, que, en angosto y oscuro lugar, albergaba la imagen de mí - solo, como jamás estuvo nunca un solitario, hostigado por un miedo indecible - sin fuerzas, pensamiento de la miseria - sólo. - Cuando entonces buscaba auxilio por un lado y por otro -- avanzar no podía, retroceder tampoco, - y un anhelo infinito me - ataba a la vida apagada que huía: - entonces, de horizontes lejanos azules - de las cimas de mi antigua beatitud, llegó un escalofrío de crepúsculo - y, de repente, se rompió el vínculo del -- nacimiento - se rompieron las cadenas de la Luz. Huyó la maravilla de la tierra, y huyó con ella mi tristeza - la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable - ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo, tú viniste sobre mí - el paisaje se fue levantando dulcemente; sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi - espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo. En nube de polvo se convirtió la colina - a través de la nube vi los rasgos glorificados de la Amada. En sus ojos descansaba la eternidad - cogí sus manos, y las lágrimas se hicieron un vínculo centelleante, indestructible. Pasaron milenios huyendo a la lejanía, como huracanes. Apoyado en su hombro lloré; lloré lágrimas de encanto para la --- nueva vida. - Fue el primero, el único Sueño - y desde entonces, - desde entonces sólo, siento una fe eterna, una inmutable confian-

za en el Cielo de la Noche, y en la luz de este Cielo: la Amada.

## IV

Ahora sé cuándo será la última mañana - cuándo la Luz dejará de ahuyentar la Noche y el Amor - cuándo el Sueño será eterno y será solamente Una Visión inagotable, un Sueño. Celeste cansancio siento en mí: - Larga y fatigosa fue mi peregrinación al - Santo Sepulcro, pesada, la cruz. La ola cristalina, al sentido -- ordinario imperceptible, brota en el oscuro seno de la colina, a sus pies rompe la terrestre corriente quien ha gustado de ella, - quien ha estado en el monte que separa los dos reinos y ha mirado al otro lado, al mundo nuevo, a la morada de la Noche - en --- verdad, éste ya no regresa a la agitación del mundo, al país en - que anida la Luz en eterna inquietud.

Arriba se construyen cabañas, cabañas de paz (3), anhela y ama, mira al otro lado, hasta que la más esperada de todas las -- horas le hace descender y le lleva al lugar donde mana la fuente - sobre él flota lo terreno (4), las tormentas lo llevan de nuevo a la cumbre, pero lo que el toque del Amor santificó fluye di---- suelto por ocultas galerías, al reino del más allá, donde, como - perfumes, se mezcla con los amados que duermen en lo eterno.

Todavía despiertas, viva Luz, al cansado y le llamas al -- trabajo - me infundes alegre vida - pero tu seducción no es capaz de sacarme del musgoso monumento del recuerdo. Con placer moveré mis manos laboriosas, miraré a todas partes adonde tú me llames - - glorificaré la magnificencia de tu brillo - iré en pos, incan--- sable, del hermoso entramado de tus obras de arte - contemplaré - la sabia andadura de tu inmenso y luciente reloj - escudriñaré el equilibrio de las fuerzas que rigen el maravilloso juego de los - espacios, innúmeros, con sus tiempos. Pero mi corazón, en secreto, permanece fiel a la Noche, y fiel a su hijo, el Amor creador. ---

¿Puedes tú ofrecerme un corazón eternamente fiel? ¿Tiene tu sol-  
 ojos amorosos que me reconozcan? ¿Puede mi mano ansiosa alcanzar  
 tus estrellas? ¿Me van a devolver ellas el tierno apretón y una-  
 palabra amable? ¿Eres tú quien la ha adornado con colores y un -  
 leve contorno - o fue Ella la que ha dado a tus galas un sentido  
 más alto y más dulce? ¿Qué deleite, qué placer ofrece tu Vida --  
 que suscite y levante los éxtasis de la muerte? ¿No lleva todo -  
 lo que nos entusiasma el color de la Noche? Ella te lleva a tí -  
 como una madre y tú le debes a ella todo tu esplendor. Tú te hu-  
 bieras disuelto en tí misma - te hubieras evaporado en los espa-  
 cios infinitos, si ella no te hubiera sostenido, no te hubiera -  
 ceñido con sus lazos para que naciera en tí el calor y para que,  
 con tus llamas engendraras al mundo. En verdad, yo existía antes  
 que tú existieras - la Madre me mandó, con mis hermanos, a que  
 poblara el mundo, a que lo santificara por el Amor, para que el  
 universo se convirtiera en un monumento de eterna contemplación-  
 - me mandó a que plantara en él flores inmarcesibles. Pero aún -  
 no maduraron estos divinos pensamientos - Son pocas todavía las-  
 huellas de nuestra revelación - Un día tu reloj marcará el fin -  
 de los tiempos, cuando tú seas una como nosotros, y, desbordante  
 de anhelo y de fervor, te apagues y te mueras. En mí siento lle-  
 gar el fin de tu agitación - celeste libertad, bienaventurado --  
 regreso. Mis terribles dolores me hacen ver que estás lejos to-  
 davía de nuestra patria; veo que te resistes al Cielo, magnífico  
 y antiguo. Pero es inútil tu furia y tu delirio. He aquí, levan-  
 tada, la Cruz, la Cruz que jamás arderá - victorioso estandarte-  
 de nuestro linaje.

Camino al otro lado,  
 y sé que cada pena  
 va a ser un aguijón  
 de un placer infinito.  
 Todavía algún tiempo,  
 y seré liberado,  
 yaceré embriagado

en brazos del Amor.  
La vida infinita  
bulle dentro de mí:  
de lo alto yo miro,  
me asomo hacia tí.  
En aquella colina  
tu brillo palidece,  
y una sombra te ofrece  
una fresca corona.  
¡Oh, Bienamada, aspira  
mi ser todo hacia tí;  
así podré amar,  
así podré morir.  
Ya siento de la muerte  
olas de la juventud:  
en bálsamo y en éter  
mi sangre se convierte.  
Vivo durante el día  
lleno de fe y valor,  
y por la noche muero  
presa de un santo ardor.

## V

Sobre los amplios linajes del hombre reinaba, hace siglos, con mudo poder, un destino de hierro. Pesada, oscura venda envolvía su alma temerosa - La tierra era infinita - morada y patria - de los dioses. Desde la eternidad estuvo en pie su misteriosa arquitectura. Sobre los rojos montes de Oriente, en el sagrado seno de la mar, moraba el sol, la luz viva que todo lo inflama. Un viejo gigante (5) llevaba en sus hombros el mundo feliz. Encerrados-bajo las montañas yacían los primeros hijos de la madre Tierra. - Impotentes en su furor destructor contra la nueva y magnífica estirpe de Dios y la de sus allegados, los hombres alegres. La sima

oscura y verde del mar, el seno de una diosa. En las grutas cristalinas retozaba un pueblo próspero y feliz. Ríos y árboles, animales y flores tenían sentido humano. Dulce era el vino, servido - por la plenitud visible de los jóvenes - un dios en las uvas - -- una diosa, amante y maternal, creciendo hacia el cielo en pleni-- tud y el oro de la espiga - la sagrada ebriedad del Amor, un dulce culto a la más bella de las diosas - eterna, polícroma fiesta- de los hijos del cielo y la de los moradores de la tierra, pasaba, rumosa, la vida, como una primavera, a través de los siglos - To-- das las generaciones veneraban con fervor infantil la tierna llama, la llama de mil formas, como lo supremo del mundo. Un pensa-- miento sólo fue, una espantosa imagen vista en sueños.

Terrible se acercó a la alegre mesa,  
y envolvió el alma en salvaje pavor;  
ni los dioses supieron consolar  
el pecho acongojado de tristeza.  
Por sendas misteriosas llegó el Mal;  
a su furor fue inútil toda súplica.  
Era la muerte, que el bello festín  
interrumpía con dolor y lágrimas.

Entonces, separado para siempre  
de lo que alegre aquí el corazón;  
lejos de los amigos, que en la tierra  
sufren nostalgia y dolores sin fin,  
parecía que el muerto conocía  
sólo un pesado sueño, una lucha impotente.  
La ola de la alegría se rompió  
contra la roca de un tedio infinito.

Espíritu osado y ardiente sentido,  
el hombre embelleció la horrible larva;  
un tierno adolescente apaga la luz y duerme -  
dulce la tierra, como un viento en el arpa,

el recuerdo se funde en los ríos de sombra;  
 la poesía cantó así nuestra triste pobreza,  
 pero quedaba el misterio de la Noche eterna,  
 el grave signo de un poder lejano.

A su fin se inclinaba el viejo mundo. Se marchitaba el --  
 jardín de delicias de la joven estirpe - arriba, al libre espa--  
 cio, al espacio desierto, aspiraban los hombres subir, los que -  
 ya no eran niños, los que iban creciendo hacia su edad madura. -  
 Huyeron los dioses, con todo su séquito - Sola y sin vida estaba  
 la Naturaleza. Con cadema de hierro ató el árido número y la e--  
 xacta medida. Como en polvo y en brisas se deshizo en oscuras --  
 palabras la inmensa floración de la vida. Había huido la fe que--  
 conjura y la compañera de los dioses, la que todo lo muda, la --  
 que todo lo hermana: la Fantasía. Frío y hostil soplabá un vien--  
 to del Norte sobre el campo aterido, y el país del ensueño, la -  
 patria entumecida por el frío, se levantó hacia el éter. Las le--  
 janías del cielo se llenaron de mundos de luz. Al profundo san--  
 tuario, a los altos espacios del espíritu, se retiró con sus ---  
 fuerzas el alma del mundo - para reinar allí hasta que despunta--  
 ra la aurora de la gloria del mundo. La luz ya no fue más la ---  
 mansión de los dioses - con el velo de la Noche se cubrieron. Y--  
 la Noche fue el gran seno de la revelación - a él regresaron los  
 dioses - en él se durmieron, para resurgir, en nuevas y magnífic--  
 cas figuras, ante el mundo transfigurado. En el pueblo, despre--  
 ciado por todos, madurado temprano, extraño tercamente a la bea--  
 ta inocencia de su juventud, apareció, con rostro nunca visto, -  
 el mundo nuevo - Un Hijo de la primera Virgen y Madre - de un --  
 misterioso abrazo el infinito fruto. Rico en flor y en presagios,  
 el saber de Oriente reconoció el primero el comienzo de los nue--  
 vos tiempos - Una estrella le señaló el camino que llevaba a la--  
 humilde cuna del Rey. En nombre del Gran Futuro le rindieron va--  
 sallaaje: esplendor y perfume, maravillas supremas de la Natura--  
 leza. Solitario, el corazón celestial se desplegó en un cáliz de  
 omnipotente amor - vuelto su rostro al gran rostro del Padre, --

recostado en el pecho, rico en presagios y dulces esperanzas, de la Madre, amorosamente grave. Con ardor que diviniza, los proféticos ojos del Niño en flor contemplaban los días futuros; miraba a sus amados, los retoños de su estirpe divina, sin temer por el destino terrestre de sus días. Muy pronto, extrañamente conmovidos por un íntimo amor, se reunieron en torno a él los espíritus-ingenunos y sencillos. Como flores, germinaban una nueva y extraña vida a la vera del Niño. Insondables palabras, el más alegre de los mensajes, caían, como centellas de un espíritu divino, de sus labios amables. De costas lejanas, bajo el cielo sereno y alegre de Hállade nacido, llegó a Palestina un cantor; y entregó su corazón entero al Niño del Milagro:

Tú eres el adolescente que desde hace tiempo  
estás pensando, sobre nuestras tumbas:  
un signo de consuelo en las tinieblas -  
alegre comenzar de un nuevo hombre.  
Lo que nos hunde en profunda tristeza  
en un dulce anhelar se nos lleva:  
la Muerte nos anuncia eterna Vida,  
Tú eres la Muerte, y sólo Tú nos salva.

Lleno de alegría, partió el cantor hacia Indostán - ébrio - su corazón de dulce amor; y esparció la noticia con ardientes --- canciones bajo aquel dulce cielo, y miles de corazones se inclinaron hacia él, y el alegre mensaje en mil ramas creció. El cantor se marchó, y la vida preciosa fue víctima pronto de la honda caída del hombre - Murió en sus años mozos, arrancado del mundo - que amaba, de su madre, llorosa, y los amigos, medroso. El negro-cáliz de indecibles dolores tuvieron que apurar sus labios amorosos - Entre angustias terribles llegaba la hora del parto del --- mundo nuevo. Libró duro combate con el espanto de la vieja muerte - grande era el peso del viejo mundo sobre él. Una vez más volvió a mirar a su madre con afecto - y llegó entonces la mano que libera, la dulce mano del eterno amor - y se durmió en la eternidad.

Por unos días, unos pocos tan sólo, cayó un profundo velo sobre el mar rugiente y la convulsa tierra - mil lágrimas lloraron los amados - cayó el sello del misterio - espíritus celestes levantaron la piedra, la vieja losa de la oscura tumba. Junto al durmiente - moldeados dulcemente por sus sueños - estaban sentados-ángeles - En nuevo esplendor divino despertado ascendió a las -- alturas de aquel mundo nacido de nuevo - con sus propias manos - sepultó el viejo cadáver en la huesa que había abandonado y, con mano omnipotente, colocó sobre ella una losa que ningún poder -- levanta.

Tus amados aún lloran lágrimas de alegría, lágrimas de emoción, de gratitud infinita, junto a tu sepulcro - sobrecogidos de alegría, te ven aún resucitar - y se ven a sí mismos resucitar contigo; te ven llorar con dulce fervor, en el pecho feliz - de la Madre; pasear, grave, con los amigos; decir palabras que parecen arrancadas del Arbol de la Vida; te ven correr anhelante a los brazos del Padre, llevando contigo la nueva Humanidad, el cáliz inagotable del dorado Futuro. ~~La~~ Madre corrió pronto hacia ti - en triunfo celeste - Ella fue la primera que estuvo contigo en la nueva patria. Largo tiempo transcurrió desde entonces, y - en creciente esplendor se agitó tu nueva creación - y miles de - hombres siguieron tus pasos: dolores y angustias, la fe y la a-- floranza les llevaron confiados tras ti - contigo y la Virgen celeste caminan por el reino del Amor - servidores del templo de - la muerte divina, tuyos para la Eternidad.

Se levantó la losa -  
Resucitó la Humanidad -  
Tuyos por siempre somos,  
no sentimos ya lazos.  
Huye la amarga pena  
ante el cáliz de Oro,  
Vida y Tierra cedieron  
en la última Cena.

La muerte llama a bodas -  
Con luz arden las lámparas -  
Las vírgenes ya esperan -  
no va a faltar aceite -  
Resuene el horizonte  
del cortejo que llega,  
nos hablen las estrellas  
con voz y acento humanos.

A tí, mil corazones,  
María, se levantan.  
En esta vida en sombras  
te buscan sólo a ti.  
La salud de ti esperan  
con gozo y esperanza,  
si tú, Santa María,  
a tu pecho les llevas.

Cuántos se consumieron  
en amargos tormentos,  
y , huyendo de este mundo,  
volvieron hacia ti.  
Ellos son nuestro auxilio  
en penas y amarguras -  
vamos ahora a ellos,  
para ser allí eternos.

Nadie que crea y ame  
llorará ante una tumba:  
el Amor, dulce bien,  
nadie le robará -  
Su nostalgia mitiga  
la ebriedad de la Noche -  
fieles hijos del Cielo

velan su corazón.

Con tal consuelo avanza  
la vida hacia lo eterno;  
un fuego interno ensancha  
y da luz a nuestra alma;  
una lluvia de estrellas  
se hace vino de vida,  
beberemos de él,  
y seremos estrellas.

El amor se prodiga:  
ya no hay separación.  
La vida, llena, ondea  
como un mar infinito;  
una noche de gozo -  
un eterno poema -  
y el Sol, el Sol de todos,  
será el rostro de Dios.

## VI

## NOSTALGIA DE LA MUERTE

Descendamos al seno de la tierra,  
dejemos los imperios de la Luz;  
el golpe y el furor de los dolores  
son la alegre señal de la partida.  
Veloces, en angosta embarcación,  
a la orilla del cielo llegaremos.

Loada sea la Noche eterna;  
sea loado el Sueño sin fin.  
El día, con su sol, nos calentó,

una larga aflicción nos marchitó.  
Dejó ya de atraernos lo lejano,  
queremos ir a la casa del Padre.

¿Qué haremos, pues, en este mundo ,  
llenos de amor y de fidelidad?  
El hombre abandonó todo lo viejo;  
ahora va a estar solo y afligido.  
Quien amó con piedad el mundo pasado  
no sabrá ya que hacer en este mundo.

Los tiempos en que aún nuestros sentidos  
ardían luminosos como llamas;  
los tiempos en que el hombre conocía  
el rostro y la mano de su padre;  
en que algunos, sencillos y profundos,  
conservaban la impronta de la Imagen.

Tiempos en que; ardor de juventud,  
el mismo Dios se revelaba al hombre  
y consagraba con amor y arrojo  
su dulce vida en una temprana muerte,  
sin rechazar angustias y dolores,  
tan sólo por estar a nuestro lado.

Medrosos y nostálgicos los vemos,  
velados por las sombras de la Noche;  
jamás en este mundo temporal  
se calmará la sed que nos abrasa.  
Debemos regresar a nuestra patria,  
allí encontraremos este bendito tiempo.

¿Qué es lo que nos retiene aún aquí?  
Los amados descansan hace tiempo.  
En su tumba termina nuestra vida;

mielo y dolor invaden nuestra alma.  
Ya no tenemos nada que buscar -  
harto está el corazón - vacío el mundo.

De un modo misterioso e infinito,  
un dulce escalofrío nos anega -  
como si de profundas lejanías  
llegara el eco de nuestra tristeza:  
¿Será que los amados amados nos recuerdan  
y nos mandan su aliento de añoranza?

Bajemos a encontrar la dulce Amada,  
a Jesús, el Amado, descendamos -  
No temáis ya: el crepúsculo florece  
para todos los que aman, para los afligidos.  
Un sueño rompe nuestras ataduras  
y nos sumerge en el seno del Padre.

1) Ver Prólogo, pág. 21.

2) Al reconocer su pertenencia a la Noche, el poeta cobra conciencia de la plena posesión de sí mismo.

3) Alusión al texto evangélico que narra la transfiguración de Jesús ( Luc. IX, 33: "Levantemos tres tiendas ..." )

4) Ver Enrique de Offerdingen, cap. VI: "¿Dónde está el río?, -- gritó (Enrique) entre sollozos. Aquí, encima de nosotros, ¿no -- ves sus ondas azules? Enrique levantó la vista y vio cómo el río azul discurría silencioso sobre su cabeza."

5) Alusión al mito de Atlas.

William Blake : MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO . (Selección).

PROVERBIOS DEL INFIERNO

En la siembra, aprende; en la cosecha, enseña; en el invierno, goza.

Guía tu carro y tu arado sobre los huesos de los muertos.

El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.

La Prudencia es una rica, fea solterona cortejada por la -- Incapacidad.

Aquel que desea pero no obra, engendra pestilencia.

El gusano perdona al arado que lo corta.

Sumerge en el río a quien ama el agua.

Un necio no ve el mismo árbol que ve un sabio.

Aquel cuyo rostro no dé luz, nunca será una estrella.

La Eternidad está enamorada de los frutos del tiempo.

La atareada abeja no tiene tiempo para el pesar.

Las horas de la locura son medidas por el reloj; pero las - de sabiduría no puede medirlas reloj alguno.

Todo alimento sano se obtiene sin red ni cebo.

Usa número, peso y medida en un año de escasez.

Ningún pájaro se eleva demasiado alto, si se eleva con sus propias alas.

Un cuerpo muerto no venga injurias.

El acto más sublime es situar a otro antes que a ti.

Si el necio persistiera en su estupidez se convertiría en sabio.

Locura, capa de la bellaquería.

Vergüenza, capa del Orgullo.

Las Prisiones son construídas con piedras de la Ley, los - Burdeles con ladrillos de la Religión.

El orgullo del pavo real es la gloria de Dios.

La lujuria del macho cabrío es la gracia de Dios.

La cólera del león es la sabiduría de Dios.

La desnudez de la mujer es la obra de Dios.

El exceso de pena, ríe. El exceso de alegría, llora.

El rugido de los leones, el aullido de los lobos, la furia del tormentoso mar y la destructora espada son fragmentos de eternidad, demasiado grandes para el ojo del hombre.

El zorro condena a la trampa (que le ha capturado), no a sí mismo.

La alegría fecunda. El dolor engendra.

Deja al hombre vestir la piel del león y a la mujer el vellón de la oveja.

Al pájaro un nido, a la araña una tela, al hombre amistad.

El necio, egoísta y sonriente, y el necio, sombrío y torvo, ambos serán tenidos por sabios y se tomarán medida.

Lo que hoy es probado, una vez era solamente imaginado.

La rata, el ratón, el zorro, el conejo miran las raíces; el león, el tigre, el caballo, el elefante miran los frutos.

La cisterna contiene: la fontana desborda.

Un pensamiento llena la inmensidad.

Estate siempre presto a expresar tu opinión, y el ruin te eludirá.

Todo lo que puede ser creído es una imagen de la verdad.

Nunca perdió tanto tiempo el águila como cuando se puso a aprender del cuervo.

El zorro se provee a sí mismo, mas Dios provee al león.

Piensa por la mañana. Obra al mediodía. Come por la tarde. Duerme por la noche.

El que ha sufrido que te aproveches de él, te conoce.

Como el arado sigue las palabras, así Dios recompensa las plegarias.

Los tigres de la ira son más sabios que los caballos del saber.

...Espera veneno del agua estancada.

Nunca sabrás qué es suficiente, a menos que sepas qué es más que suficiente.

¡Escucha el reproche del necio! ¡Es un regio título!

Los ojos de fuego, las narices de aire, la boca de agua, la barba de tierra.

El débil en coraje es fuerte en astucia.

El manzano nunca pregunta al haya cómo crecerá; ni el león al caballo cómo alcanzará su presa.

Quien recibe agradecido obtiene abundante cosecha.

Si otros no hubieran sido necios, nosotros deberíamos serlo.

El alma del dulce gozo no puede ser violada.

Cuando tú ves un Aguila, ves un fragmento de Genio; ¡alza tu cabeza!

Como la oruga elige las hojas más bellas para posar sus huevos, así el sacerdote deja caer su anatema sobre las más bellas alegrías.

Crear una pequeña flor es trabajo de siglos.

La maldición vigoriza: la bendición relaja.

El mejor vino es el más viejo, la mejor agua es la más nueva.

¡Las plegarias no aran! ¡Las alabanzas no cosechan!

¡Las alegrías no ríen! ¡Las tristezas no lloran!

La cabeza es lo Sublime, el corazón el Pathos, los genitales la Belleza, las manos y los pies la Proporción.

Como el aire a un pájaro o el mar a un pez, tal es el desprecio al despreciable.

El cuervo desearía que todo fuese negro, el búho que todo fuese blanco.

Exhuberancia es Belleza.

El Progreso hace caminos rectos; pero los tortuosos caminos sin Progreso son los caminos del Genio.

Antes asesinar a un niño en su cuna que alimentar deseos irrealizables.

Donde el hombre está ausente la naturaleza es estéril.

La verdad nunca puede ser dicha de modo que sea comprendida sin ser creída.

¡Suficiente! o Demasiado.

---

## UNA VISION MEMORABLE

Los profetas Isaías y Ezequiel cenaban conmigo. Les pregunté cómo osaban afirmar tan rotundamente que Dios les hablaba; y si ellos no pensaban, entonces, que podrían ser mal comprendidos y ser así, causa de engaño.

Isaías respondió: "No he visto ni oído a ningún Dios en una percepción orgánica finita; pero mis sentidos descubrieron lo infinito en todas las cosas, y como entonces estaba persuadido, y continué estándolo, de que la voz de la honesta indignación es la voz de Dios, no me preocupé por las consecuencias, sino que las escribí."

A continuación pregunté: "¿Hace la firme convicción de que una cosa es de una manera, que sea de esa manera?"

El respondió: "Todos los poetas lo creen así, y en épocas de imaginación esta firme convicción movió montañas; pero muchos no son capaces de una firme convicción sobre algo."

Entonces Ezequiel dijo: "La filosofía del oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana: unas naciones mantuvieron un principio para el origen, otras otro: nosotros los de Israel enseñamos que el Genio Poético ( como vosotros lo llamáis ahora ) era el primer principio y todos los otros meros -- derivados, y de ahí nuestro desprecio por los Sacerdotes y Filósofos de otros países, y nuestra profecía de que, finalmente, sería probado que todos los dioses se originaron en los nuestros y son tributarios del Genio Poético; fue esto lo que nuestro gran poeta, El Rey David, deseó tan fervorosamente e invocó tan patéticamente diciendo que por esto él conquistaba enemigos y gobernaba reinos; y nosotros tanto amamos a nuestro Dios que maldijimos en su nombre a todas las deidades de las naciones vecinas y afirmamos que ellas se habían sublevado: a causa de estas opiniones el vulgo dio en creer que todas las naciones --

serían finalmente sometidas a los judíos.

"Esto", continuó, "como toda firme convicción, está llamada a suceder; ya que todas las naciones creen en el código de los judíos y veneran al dios de los judíos, ¿qué mayor sometimiento puede haber?"

Escuché esto con alguna sorpresa, y debo confesar mi propia convicción. Después de la cena le pedí a Isaías que favoreciera al mundo con sus obras perdidas. El respondió que ninguna de -- valor se había perdido. Ezequiel dijo lo mismo de las suyas.

También pregunté a Isaías, qué lo llevó a vagar desnudo y -- descalzo tres años. El respondió: "Lo mismo que llevó a nuestro amigo Diógenes el Griego."

Entonces pregunté a Ezequiel ¿por qué comió estiércol y yació tanto tiempo sobre su costado derecho o izquierdo? Contestó: -- "el deseo de elevar a otros hombres hasta la percepción de lo -- infinito; esto lo practican las tribus norteamericanas, y ¿es -- honrado aquel que resiste a su genio o a su conciencia sólo por el bienestar o una recompensa temporales?"

Baudelaire : Las flores del mal (selección )

CORRESPONDENCIAS .

La Naturaleza es templo con pilares vivientes  
que a veces dejan que salgan palabras oscuras;  
ahí va cruzando el hombre por bosques de símbolos  
que con miradas familiares le contemplan .

Como alargados ecos que desde lejos se funden  
en una unidad tenebrosa y profunda,  
tan vasta como la noche y la claridad ,  
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Perfumes hay con frescor de cuerpos de niños ,  
con suavidad de óboes y verdes prados ,  
pero hay otros corrompidos , ricos y triunfantes ,

que poseen lo desmedido de las cosas infinitas ,  
perfumes como el ámbar , almizcle, benjuí e incienso ,  
que exaltan el arrebató del alma y de los sentidos .

— — —

## ARMONIA DEL ATARDECER .

Es ya época en que vibrando en su tallo  
las flores se evaporan como un incensario ;  
los sones y aromas giran en el aire crepuscular ;  
¡ vals melancólico y vértigo lánguido !

Las flores se evaporan como un incensario ;  
y el violín tiembla cual corazón doliente ;  
¡ vals melancólico y vértigo lánguido !  
triste y hermoso es el cielo como un amplio altar .

El violín tiembla cual corazón doliente ,  
corazón cariñoso que odia abismos vastos y sombríos ;  
triste y hermoso es el cielo como un amplio altar ,  
el sol se sumió en su propia sangre coagulada .

Corazón cariñoso que odia abismos vastos y sombríos ,  
del luminoso pasado recoge infinitos vestigios .  
El sol se sumió en su propia sangre coagulada .

Corazón cariñoso que odia abismos vastos y sombríos ,  
del luminoso pasado recoge infinitos vestigios .  
El sol se sumió en su propia sangre coagulada ...  
¡ Y en mí brilla tu recuerdo igual que una custodia !

---

SPLEEN

Más recuerdos tengo que si mil años tuviera .

Una amplia cómoda con cajones atestados de docu -  
mentos

y versos y cartas de amor y litigios y canciones  
y pesados rizos y trenzas envueltos en recibos ,  
menos secretos guarda que mi pobre memoria .

Es una pirámide , como panteón enorme ,  
con más muertos dentro que una fosa común .

- Soy un cementerio que la luna detesta ,  
y en mí se arrastran , como remordimientos , los gusanos,  
deleitándose con mis muertos más queridos .

Soy un viejo cuarto de tocador con rosas marchitas ,  
donde yacen mezcladas mil prendas de moda anticuada ,  
donde lastimeros dibujos al pastél y apagados cuadros de

Boucher ,

en la soledad aspiran el perfume de frascos destapados .

Nada es tan pesado como esos días amorfos ,  
cuando el tedio , que surge de una triste falta de curio -  
sidad ,

al ir cayendo los gruesos copos de las nevadas  
toma las proporciones de la inmortalidad .

- Desde ahora, ¡ oh materia viviente ! ,  
sólo serás piedra dura rodeada de inmenso pavor ,  
piedra adormecida en las arenas del vasto Sahara ;  
olvidada piedra en un mapa y con humor arisco  
que tan sólo alaba a los rayos del sol poniente .

---

La destrucción .

Junto a mí sin cesar se agita el Demonio;  
como aire impalpable a mi alrededor va nadando;  
me lo trago y así mis pulmones va quemando  
y los llena de deseo eterno y culpable.

Al saber cuanto me atrae el Arte , adopta a veces  
la forma de la mujer más seductora  
y con engañosas disculpas de hipocresía  
mis labios acostumbra a filtros perversos.

Y así me conduce, lejos de la mirada de Dios,  
jadeante y muerto de cansancio  
a las llanuras hondas y desiertas del Hastío,

y ante mis ojos llenos de confusión arroja  
vestidos manchados y heridas entreabiertas  
¡y hasta el sistema sangriento de la Destrucción!

---

406

Mallarmé : Un coup de dés

J A M A S

AUNQUE LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS

ETERNAS DESDE EL FONDO DE UN

NAUFRAGIO

SEA

que

el Abismo

blanco

parado

furioso

bajo una inclinación

se cierna desesperadamente

ala

la suya

por

anticipado recaída de un mal que impide el vuelo  
y cubriendo los surtidores  
cortando al ras los saltos

muy en lo interior resume

la sombra hundida en la profundidad por esa vela  
(alternativa

hasta ajustar  
a la arboladura  
su estupefacta profundidad en tanto el casco  
de un navío  
inclinado de una a la otra borda

409

E L A M O

surgido

infiriendo

de esta conflagración

que se

como amenaza

el único Número que no puede

vacila

cadáver por el brazo

más bien

que jugar

como maniático canoso

la partida

en nombre de las olas

una

naufragio

fuera de antiguos cálculos  
donde la maniobra con la edad olvidada

antaño él empuñaba el timón

a sus pies

del horizonte unánime

prepara

se agita y mezcla

al puño que lo apretaría

un destino y los vientos

ser otro

Espíritu

para lanzarlo

en la tempestad

replegar su división y pasa altivo

separado del secreto que detenta

invade al jefe

fluye en barba sumisa

directo del hombre

sin nave

no importa

dónde vana

ancestralmente para no abrir la mano

crispada

más allá de la inútil testa

legado en la desaparición

a alguno

ambiguo

el ulterior demonio inmemorial

teniendo

comarcas nulas

induce

al viejo hacia esta conjunción suprema con la probabilidad

aquél

su sombra pueril

acariciada y pulida y devuelta y lavada

suavizada por la onda y sustraída

a los duros huesos perdidos entre las tablas

nacido-

de un retozo

la mar por el abuelo tentado o el abuelo contra la mar

una oportunidad ociosa

Desposorio

cuyo

velo de ilusión resalta su tormento

como el fantasma de un gesto

vacilará

encallará

locura

412

ABOLIRA

COMO SI

Una insinuación

al silencio

en algún próximo

voltea

simple

enroscada con ironía

o

el misterio

precipitado

aullado

torbellino de hilaridad y de horror

en torno del abismo

sin esparcirlo

ni huir

y le acuna el virgen indicio

COMO SI

415.

pluma solitaria perdida

salvo

que la encuentre o la roce una toca de medianoche  
e inmovilice  
al terciopelo ajado por una carcajada sombría

esta blancura rígida

irrisoria

en oposición al cielo

demasiado

para no marcar

exiguamente

a cualquiera

príncipe amargo del escollo

se cubre como de lo heroico  
irresistible más contenido  
por su pequeña razón viril

fulminante

receloso

expiatorio y púber

mudo

El lúcido y señorial airón

en la frente invisible

cintila

después sombrea

una estatura de gracia tenebrosa

en su torsión de sirena

con impacientes escamas últimas

reír

que

SI

de vértigo

de pie

el tiempo  
de abofetear

bifurcadas

una roca

falsa mansión

en seguida

evaporada en brumas

que impuso

un límite al infinito

419

ERA  
oriundo estelar

SERIA

p̄or

no

más ni menos

indiferentemente sino otro tanto

420

EL NUMERO

EXISTIESE

de otro modo que como alucinación dispersa de agonía

COMENZARA Y CESARA

brotando si negado y cerrado cuando aparecido  
en fin  
por alguna profusión derramada en rareza

SE CIFRASE

evidencia de la suma por poco que una

ILUMINASE

E L A Z A R

Cae

la pluma

rítmica suspensa de lo siniestro

sepultarse

en las espumas originales

no ha mucho de donde sobresaltó su delirio hasta una cima

marchitada

por la neutralidad del abismo

421

NADA . . .

de la memorable crisis  
como no fuera  
el suceso

cumplido en vista de todo resultado nulo  
humano

HABRA TENIDO LUGAR

una elevación ordinaria vierte la ausencia

SINO EL LUGAR

inferior chapaleo cualquiera como para dispersar el acto vacío  
abruptamente quién si no  
por su mentira  
hubiera fundado  
la perdición

en esos parajes  
de lo vago  
en que toda realidad se disuelve

EXCEPTO

en la altura

QUIZAS

tan lejos que un sitio



MANIFIESTO DEL SURREALISMO

Tanto va la creencia a la vida, a lo que la vida tiene de más precario, la vida real quiero decir, que al fin esa creencia se pierde. El hombre, ese soñador definitivo, día a día más descontento de su suerte, pasa penosamente revista a los objetos que se ha visto empujado a usar, y que le han sido entregados por su incuria, o por su esfuerzo, por su esfuerzo casi siempre, pues ha consentido en trabajar, por lo menos no le ha repugnado tentar su suerte ( ¡lo que él llama su suerte! ). Una gran modestia es ahora su sino: sabe que mujeres ha conseguido, en qué aventuras risibles se ha sumido; su riqueza o su pobreza no son nada para él, sigue siendo a ese respecto el niño que acaba de nacer y, y en cuanto a la aprobación de su conciencia moral, admito que prescinde fácilmente de ella. Si conserva alguna lucidez, no puede sino volverse entonces hacia su infancia que, por muy devastada que haya sido gracias a los amaestradores, no le parece menos llena de encantos. Allí la ausencia de todo rigor conocido le deja la perspectiva de varias llevadas a la vez; se arraiga en esa ilusión; ya no quiere conocer sino la facilidad momentánea, extrema, de todas las cosas. Cada mañana, algunos niños parten sin inquietud. Todo está cerca, las peores condiciones materiales son excelentes. Los bosques son blancos o negros, no dormirá una ca.

Pero es cierto que no podría irse tan lejos, no se trata sólo de la distancia. Las amenazas se acumulan, cede uno, abandona una parte del terreno por conquistar. Esa imaginación que no admitía límites, ya no se le permite ejercerse sino según las leyes de una utilidad arbitraria; es incapaz de asumir por mucho tiempo ese papel inferior y, alrededor del vigésimo año, prefiere, en general, abandonar al hombre a su destino sin luz.

Podrá tratar más tarde, aquí y allá, de rehacerse, habien-

do sentido que le van faltando poco a poco todas las razones de vi  
vir: incapaz como ha llegado a ser de encontrarse a la altura de  
 una situación excepcional tal como el amor, difícilmente lo logra  
 rá. Es que pertenece ahora en cuerpo y alma a una imperiosa nece  
 sidad práctica, que no tolera que se la pierda de vista. Todos -  
 sus gestos carecerán de amplitud; todas sus ideas, de envergadura.  
 No se representará, de lo que le sucede y puede sucederle, sino -  
 lo que liga ese acontecimiento a una multitud de acontecimientos  
 semejantes, acontecimientos en los que no ha tomado parte, aconte  
 cimientos fallidos. Qué digo, lo juzgará por relación a uno de -  
 esos acontecimientos, más tranquilizador en sus consecuencias que  
 los otros. No verá en él, bajo ningún pretexto, su salvación.

Querida imaginación, lo que me gusta sobre todo de ti es -  
 que no perdonas.

La sola palabra libertad es todo lo que aún me exalta. La  
 creo apropiada para matener, indefinidamente, el viejo fanatismo  
 humano. Responde sin duda a mi única aspiración legítima. Entre  
 tantas desgracias que heredamos, no hay más remedio que reconocer  
 que se nos deja la mayor libertad de espíritu. A nosotros nos -  
 toca no malemployarla gravemente. Reducir la imaginación a la es  
 clavitud, aun cuando nos fuese en ello eso que llamamos grosera--  
 mente la felicidad, es hurtarse a todo lo que uno encuentra, en -  
 el fondo de uno mismo, de justicia suprema. Sólo la imaginación  
 me da cuenta de lo que puede ser, y esto basta para levantar un -  
 poco el terrible interdicto; basta también para que me entregue a  
 ella sin temor de engañarme ( como si pudiese uno engañarse más ).  
 ¿Dónde empieza a hacerse mala y dónde se detiene la seguridad del  
 espíritu ? Para el espíritu, la posibilidad de errar ¿ no es más  
 bien la contingencia del bien ? Queda la locura, " la locura a  
 la que se encierra ", como se ha dicho con acierto. Ésa o la otra  
 ... Todo el mundo sabe, en efecto, que los locos no deben su rachu  
 sión sino a un pequeño número de actos legalmente reprobables, y  
 que a falta de esos actos, su libertad ( lo que vemos de su liber  
 tad ) no podría estar en juego. Que sean, en una u otra medida, vic

timas de su imaginación, estoy dispuesto a concederle, en el sentido de que los empuja a la inobservancia de ciertas reglas, fuera de las cuales el género se siente amenazado, cosa que todo hombre se espera que sepa. Pero el profundo desprendimiento que manifiestan respecto de la crítica que ejercemos sobre ellos, e incluso de los castigos diversos que les son inflingidos, permite suponer que sacan gran consuelo de su imaginación, que saborean su delirio lo bastante para soportar que no sea válido más que para ellos. Y, de hecho las alucinaciones, las ilusiones, etc, no son una fuente despreciable de goce. La sensualidad mejor ordenada - encuentra en ellas su parte y sé que yo domesticaría muchas noches esa linda mano que, en las últimas páginas de La inteligencia, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Las confidencias de los locos, podría pasarme la vida provocándolas. Son gentes de una honestidad escrupulosa, y cuya inocencia sólo con la mía - puede compararse. Fue preciso que Colón partiese con unos locos para descubrir América. Y vean cómo tomó cuerpo esa locura, y cómo ha durado.

(....)

Vivimos todavía bajo el reino de la lógica, a esto es, claro, a lo que quería llegar. Pero los procedimientos lógicos, en nuestros días, ya no se aplican sino a la resolución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto que sigue estando de moda sólo permite considerar hechos que dependen estrechamente de nuestra experiencia. Los fines lógicos, en cambio, se nos escapan. Inútil añadir que a la experiencia misma se le han asignado sus límites. Da vueltas en una jaula de la que es cada vez más difícil hacerla salir. Se apoya, también ella, en la utilidad inmediata, y está custodiada por el sentido común. Bajo la capa de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a excluir del espíritu todo lo que puede tildarse a tuertas o a lerechas de superstición, de quimera; a proscribir todo modo de investigación de la verdad que no esté conforme con el uso. Ha sido gracias a la mayor casualidad, en apariencia, como recientemente se ha vuelto a sacar a la luz una parte del mundo intelec--

tual, a mi entender la más importante con mucho, de la que fingíamos ya no preocuparnos. Hay que dar gracias por ello a los descubrimientos de Freud. Sobre la fe de esos descubrimientos, una corriente de opinión se dibuja, por fin, a favor de la cual el explorador humano podrá llevar más lejos sus investigaciones, autorizado como estará a no tener ya únicamente en cuenta las realidades sumarias. La imaginación está quizá a punto de recobrar sus derechos. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay el mayor interés en captarlas, en captarlas primero, para someterlas después, dado el caso, al control de nuestra razón. Los analistas mismos no podrían sino ganar con ello. Pero importa observar que ningún medio está designado a priori para la conducción de esa empresa, que hasta nueva orden puede considerarse lo mismo de la incumbencia de los poetas que de los hombres de ciencia y que su éxito no depende de las vías más o menos caprichosas que se sigan.

Fue un gran acierto de Freud dirigir su crítica hacia el sueño. Es inadmisibile, en efecto, que esa parte considerable de la actividad psíquica ( puesto que, por lo menos desde el nacimiento del hombre hasta su muerte, el pensamiento no presenta ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, desde el punto de vista del tiempo, incluso no considerando más que el sueño puro, el del dormido, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, limitémonos a decir: de los momentos de vigilia) haya acaparado tan poco hasta ahora la atención. La extrema diferencia, de gravedad, que presentan para el observador ordinario los acontecimientos de la vigilia y los del sueño ha sido siempre para mí motivo de asombro. Es que el hombre, cuando cesa de dormir, es ante todo juguete de su memoria, y que en estado normal ésta se complace en retrazarle débilmente las circunstancias del sueño, y en hacer partir el único determinante del punto en que cree haberlo dejado unas horas antes: esa esperanza firme, esa preocupación. Tiene la ilusión de continuar algo que vale la pena de continuarse. El sueño se encuentra así reducido a un parén-

tesis, como la noche. Y en general no es mejor consejero que ella. Este singular estado de cosas me parece imponer algunas reflexiones:

19- En los límites en que se ejerce ( en que se cree que se ejerce ), según toda apariencia el sueño es continuo y muestra rasgos de organización. La memoria sola se arroga el derecho de hacer en él cortes, de no tener en cuenta las transiciones y de representarnos una serie de sueños más bien que el sueño. Del mismo modo, no tenemos en todo instante de las realidades sino una figuración distinta, cuya coordinación es asunto de voluntad. 1. Lo que importa observar es que nada nos permite inducir una mayor disipación de los elementos constitutivos del sueño. Lamento hablar de ello según una fórmula que excluye al sueño, en principio. ¿ Para cuándo los lógicos, los filósofos durmientes ? Quisiera dormir, para poder entregarme a los durmientes, como me entrego a los que me leen, con los ojos bien abiertos; para dejar de hacer prevalecer en esa materia el ritmo consciente de mi pensamiento. Mi sueño de esta noche pasada tal vez prosiga el de la noche precedente, y sea conseguido la próxima noche, con un rigor meritotico. Es muy posible, como dicen. Y como no está probado en absoluto que, al hacerlo, la " realidad " que me ocupa subsista en el estado de sueño, que no se hunda en lo inmemorial, ¿ por qué no habría de conceder al sueño lo que le niego a veces a la realidad, o sea ese valor de certidumbre en sí misma que, en su tiempo, no está expuesta a un mentís ? ¿ Por qué no habría de esperar más del índice del sueño que lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado ? ¿ El sueño no puede aplicarse, también él, a la resolución de las cuestiones fundamentales de la vida ? ¿ Estas cuestiones son las mismas en un caso que en el otro y, en el sueño, son, para empezar ? ¿ Está el sueño menos preñado de sanciones que el resto ? Envejeczo y, más que en esa realidad a la que creo sujetarme, tal vez es el sueño, la indiferencia en que lo relego, lo que me hace envejecer.

29- Vuelvo otra vez al estado de vigilia. Me veo obligado a con-

siderarlo como un fenómeno de interferencia. No sólo el espíritu da pruebas, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación ( es la historia de los lapsus y de los errores de todas clases cuyo secreto empieza a revelarsenos), sino que además no parece, en su funcionamiento normal, obedecer a algo muy diferente de las sugerencias que le vienen de esa noche profunda por la cual lo recomiendo. Por muy bien acondicionado que esté, su equilibrio es relativo. Apenas se atreve a expresarse y, si lo hace, es para limitarse a comprobar que tal idea, tal forma le produce efecto. Cuál sea este efecto, sería completamente incapaz de decirlo, y con ello da la medida de su subjetivismo, y nada más. Esta idea, esta mujer lo turba, lo inclina hacia una menor severidad. Tiene la acción de aislarlo un segundo de su disolvente y depositarlo en el cielo; a fuer del bello precipitado que puede ser, que es. A la desesperada, invoca entonces el azar, divinidad más oscura que las otras, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Quién me dice que el ángulo en que se presenta tal idea que le conmueve, lo que le gusta en el ojo de tal mujer no es precisamente lo que lo liga a su sueño, lo encadena a datos que por su propia culpa ha perdido ? Y si no fuera así, ¿ de qué tal vez no sería capaz ? Quisiera entregarle la llave de ese corredor.

3º- El espíritu del hombre que sueña se satisface plenamente con lo que le sucede. La angustiosa cuestión de la posibilidad ya no se plantea. Mata, vuela más aprisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿ no estás seguro de despertar de entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no toleran que los difieras. No tienes nombre. La facilidad de todo es inapreciable.

¿Qué razón, pregunto, razón hasta el punto más amplia que la otra, confiere al sueño esa andadura natural, me hace acogarse in reservas una multitud de acontecimientos cuya extrañeza en el momento en que escribo me fulminaría ? Y sin embargo puedo creer a mis ojos, a mis orejas; ese hermoso día ha llegado, ese animal ha hablado.

Si el despertar del hombre es más duro, si rompe demasiado bien el hechizo, es que lo han empujado a hacerse una pobre idea de la expiación.

42- Desde el momento en que sea sometido a un examen metódico, - en que, por medios que falta determinar, se llegue a darnos cuenta del sueño en su integridad ( y eso supone una disciplina de la memoria que abarca generaciones; empecemos con todo por registrar los hechos sobresalientes, ) en que su curva se desarrolle con una regularidad y una amplitud sin par, puede esperarse que los misterios que no lo son dejarán su lugar al gran Misterio. Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de super realidad, si así puede decirse. A su conquista voy, seguro de no alcanzarla pero demasiado despreocupado de mi muerte para no suputar un poco las alegrías de semejante posesión.

Se cuenta que cada día, en el momento de dormirse, Saint-Pol-Roux no hace mucho hacia colocar en la puerta de su residencia de Camaret un letrero en el que podía leerse: EL POETA TRABAJA.

Habría todavía mucho que decir pero, de pasada, he querido tan sólo rozar un tema que necesitaría por sí sólo una larguísima exposición y mucho más rigor; volveré sobre ello. Por esta vez mi intención era la de hacer justicia frente al odio de lo maravilloso que domina en ciertos hombres, frente a esa ridiculez en que quieren hacerlo caer. Digamoslo sin rodeos: lo maravilloso es -- siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello, y aun lo maravilloso es lo único bello que hay.

(....)

El hombre propone y dispone. Sólo de él depende pertenecerse por entero, es decir, mantener en estado anárquico la banda cada día más temible de sus deseos. La poesía le enseña eso. Lle

va en sí la compensación perfecta de las miserias que soportamos. Puede ser también una ordenadora, apenas bajo el efecto de una decepción menos íntima se nos ocurra tomarla a lo trágico. ¡Llegue el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y rompa ella sola el pan del cielo para la tierra! Habrá todavía asambleas en las plazas públicas, movimientos en los que no esperasteis tomar parte. ¡Adiós a las selecciones absurdas, a los sueños de abismo, a las rivalidades, a las largas paciencias, a la fuga de las estaciones, al orden oficial de las ideas, a la rampa del peligro, - al tiempo para todo! Tómese tan sólo el trabajo de practicar la poesía. ¿No nos toca a nosotros, que ya vivimos de ella, tratar de hacer prevalecer lo que consideramos como nuestro más amplio terreno de información ?

No importa si hay alguna desproporción entre esta defensa y la ilustración que la siga. Se trataba de remontar a las fuentes de la imaginación poética y, más aun, de mantenerse en ellas. Lo cual no pretendo haber hecho. Hay que arrogarse muchas cosas para queref establecerse en esas regiones remotas donde al principio todo parece salir tan mal, y con más razón para querer llevar allí a alguien. Y aun no se está nunca seguro de estar allí del todo.- Si no está uno a gusto, tiene uno los mismos motivos para detenerse en cualquier otro lugar. En todo caso, una flecha indica ahora la dirección de esos países y la consecución de la meta verdadera ya no depende sino de la resistencia del viajero.

El camino que se siguió, salvo pocos detalles, es conocido. He tenido cuidado de relatar, en el transcurso de un estudio sobre el caso de Robert Desnos, titulado: Entrée des médiums,<sup>2</sup> que me había visto conducido a " fijar mi atención sobre frases más o menos parciales que, en plena soledad, al acercarse el sueño, se hacen perceptibles para el espíritu sin que sea posible descubrirles una determinación previa". Acababa de intentar entonces la aventura poética con el mínimo de probabilidades, es decir, que mis aspiraciones eran las mismas que hoy, pero tenía fe en la lentitud de elaboración para salvarme de contactos inútiles, de con-

tactos que reprobaba grandemente. Era ésta un pudor del pensamiento del que todavía me queda algo. Al final de vida, lograré si n duda difícilmente hablar como se habla, excusar mi voz y el pequenúmero de mis gestos. La virtud de la palabra ( de la escritura mucho más ) me parecía residir en la facultad de abreviar de mane ra impresionante la exposición ( puesto que había exposición ) de un pequeño número de hechos, poéticos o de otra especie, de los - que yo me convertía en sustancia. Me había figurado que Rimbaud - no procedía de otra manera. Componía, con una preocupación de variedad digna de mejor causa, los últimos poemas de Mont de piété , es decir, que lograba sacar de las líneas blancas de ese libro un partido increíble. Esas líneas eran el ojo cerrado sobre opera-- ciones del pensamiento que yo creía que debía sustraer al lector. No era trampa de mi parte, sino deseo de atropellar. Obtenía la - ilusión de una complicidad posible, de la que cada vez podía prescindir menos. Me había puesto a mirar inmoderadamente a las pala bras por el espacio que admiten en su derreilor, por sus tangencias con otras palabras innumerables que no pronunciaba. El poema "Selva negra " cor responde exactamente a este estado de espíritu. Tar dé seis meses en escribirlo y puede creerse que no descansé un sólo día. Pero iba en ello la estima que me tenía a mi mismo en tonces, ¿ acaso no es bastante ?, me comprenderán. Me gustan es tas confesiones estúpidas. En aquel tiempo la pseudopoesía cubis ta trataba de implantarse, pero había salido desarmada del cere bro de Picasso, y en lo que a mi toca se me consideraba aburrido como la lluvia ( todavía se me considera ). Sospechaba por lo menos que desde el punto de vista poético había tomado el camino errado, pero salvaba la fachada como podía, desafiando al lirismo a fuerza de definiciones y de recetas ( dos fenómenos Dadá no ha brían de tardar en producirse ) y haciendo como que buscaba una - aplicación de la poesía en la publicidad ( pretendía que el mundo acabaría, no por medio de un bello libro, sino por medio de un bello anuncio el infierno o del cielo ).

Por la misma época, un hombre, por lo menos tan aburrido - como yo escribía:

" La imagen es una creación pura del espíritu.

" No puede nacer de una comparación , sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

" Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen - más poder - emotivo y realidad poética tendrá... etc "3

Estas palabras, aunque sibilinas para los profanos, eran - reveladores muy fuertes y yo las medité mucho tiempo. Pero la imagen me huía. La estética de Reverdy, estética toda ella a posteriori, me hacía tomar los efectos por las causas. Fue en esas circunstancias cuando me vi llevado a renunciar a mi punto de vista.

Una noche, pues, antes de dormirme, percibí, netamente articulada hasta el punto de que era imposible cambiarle una sola - palabra, una frase bastante extraña que me llegaba sin llevar ningún rastro de los acontecimientos en los que, según mi conciencia, me encontraba mezclado en aquel instante, frase que me pareció in - sistente, frase que me atrevería a decir, que golpeaba en el vi - drio. Tomé rápidamente noción de ello y me disponía a pasar a o - tra cosa cuando su carácter orgánico me retuvo. En verdad aquella frase me asombraba; desgraciadamente no la he conservado en la me - moria hasta hoy, era algo como: " Hay un hombre cortado en dos pr la ventana ", pero no podía tolerar ningún equívoco, acompañada - como estaba de la débil representación visual de un hombre que ca - minaba y que estaba partido a media altura por una ventana perpen - dicular al eje de su cuerpo. Sin duda se trataba del simple en - derezamiento en el espacio de un hombre que está esomado a una -- ventana. Pero puesto que esa ventana había seguido el desplaza - miento del hombre, me di cuenta de que me encontraba frente a una imagen de un tipo bastante raro y pronto no tuve otra idea sino la de incorporarla a mi material de construcción poética. Apenas le hube concedido ese crédito, por lo demás, cuando dio lugar a - una sucesión apenas intermitente de frases que me sorprendieron -

poco menos y que me dejaron bajo la impresión de una gratuidad -- tal que el imperio que había mantenido hasta entonces sobre mí -- mismo me pareció ilusorio y que ya no pensé en otra cosa que en -- poner fin a la interminable querrela que tiene lugar en mí.

Totalmente ocupado con Freud como lo estaba todavía en a-- quella época y familiarizado con sus métodos de examen que había tenido hasta cierto punto ocasión de practicar en enfermos durante la guerra, resolví obtener de mí lo que se intenta obtener de -- ellos, o sea un monólogo de chorro tan rápido como sea posible, so -- re el cual el espíritu crítico del sujeto no ejerce ningún juicio, que no se embarace, por consiguiente, con ninguna reticencia, y -- que sea tan exactamente como se pueda el pensamiento hablado. Me había parecido, y me sigue pareciendo -- la manera en que me había -- llegado la frase del hombre cortado daba fe de ello --, que la ve -- locidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no desafía forzosamente a la lengua, ni siquiera a la pluma que -- corre... Fue con ese ánimo como Philippe Soupault, a quien había participado esas primeras conclusiones, y yo nos dispusimos a ha -- cer correr la tinta, con un loable desprecio de lo que pudiese re -- sultar de ello literariamente. La facilidad de realización hizo lo demás. Al final del primer día podíamos leer unas cincuen -- ta páginas obtenidas por ese medio, empezar a comparar nuestros resultados. En conjunto, los de Soupault y los míos presentaban una notable analogía: mismo vicio de construcción, desfallecimien -- tos de la misma naturaleza, pero también, de una y otra parte, la ilusión de una elocuencia extraordinaria, mucha emoción, una se -- lección considerable de imágenes de una calidad tal que no hubié -- ramos sido capaces de preparar una sola con mucho tiempo, un pin -- toresquismo muy especial y, aquí y allá, alguna proposición agu -- damente chistosa. Las únicas diferencias que presentaban nuestros dos textos me parecieron provenir esencialmente de nuestros humo -- respectivos, el de Soupault menos estático que el mío y, si me -- permite esta ligera crítica, de que él había cometido el error de distribuir en la parte de arriba de algunas páginas, y sin duda -- por espíritu de demistificación, algunas palabras a guisa de títulos.

Debo en cambio reconocerle en justicia que se opuso siempre, con todas sus fuerzas, al menor retoque, a la menor corrección en el curso de todo pasaje de este género que me pareciese un poco malo grado. Eso sin duda tuvo completamente razón.<sup>4</sup> Es en efecto muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos en presencia, puede incluso decirse que es imposible apréciarlos a una primera lectura. A uno que escribía, esos elementos, en apariencia, le son tan extraños como a cualquier otro y desconfía uno de ellos naturalmente. Poéticamente hablando se recomiendan sobre todo -- por un altísimo grado de absurdidad inmediata, y lo propio de esta absurdidad, para un examen más profundizado, es ceder el lugar a todo lo admisible, lo legítimo que hay en el mundo: la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos no menos objetivos, a fin de cuentas que los otros.

(....)

Sería de muy mala fe disputarnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO<sup>x</sup> en el sentido muy particular en que la tomamos, pues está claro que antes de nosotros esta palabra no había hecho fortuna. La defino, pues, de una vez por todas:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

ENCICL. Filos. El surrealismo se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas ante de él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirse a ellos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho acto de SURREALISMO ABSOLUTO los señores Aragón, Baron, Boiffard, Breton Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malhi-

e; Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Parece claro que son, hasta ahora, los únicos, y no habría lugar a equivocaciones si no fuera por el caso apasionante de Isidore Ducasse, sobre el que me faltan datos. Y sin duda, si se -- consideraran sólo superficialmente sus resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, empezando por Dante y, en sus mejores días, Shakespeare. En el transcurso de las diferentes tentativas de reducción a las que me he entregado de lo que -- llaman, por abuso de confianza, el genio, no he encontrado nada -- que pueda atribuirse finalmente a otro proceso que éste.

Las Noches de Young son surrealistas de cabo a rabo; des-- rraciadamente es un sacerdote el que habla, un mal sacerdote, sin duda, pero un sacerdote.

wift es surrealista en la maldad.

ade es surrealista en el sadismo.

hateaubriand es surrealista en el exotismo.

onstant es surrealista en la política.

ugo es surrealista cuando no es tonto.

esbordes-Valmore es surrealista en amor.

ertrand es surrealista en el pasado.

abbe es surrealista en la muerte.

oe es surrealista en la aventura.

udelaire es surrealista en la moral.

imbaud es surrealista en la práctica de la vida y en otras partes

Ballarmé es surrealista en la confidencia.

Jarry es surrealista en el ajenjo.

Nouveau es surrealista en el beso.

Saint-Pol-Roux es surrealista en el símbolo.

Fargue es surrealista en la atmósfera.

Vaché es surrealista en mí.

Reverdy es surrealista en su casa.

Saint-John Perse es surrealista a distancia.

Roussel es surrealista en la anécdota.

Etc.

Insisto no siempre son surrealistas, en el sentido de que distingo en cada uno de ellos cierto número de ideas preconcebidas a las que - ¡ muy ingenuamente ! - se apegaban. Se apegaban a ellas porque no habían escuchado la voz surrealista, la que sigue predicando en la víspera de la muerte y por encima de las tormentas, porque no querían servir únicamente para orquestar la maravillosa partitura. Eran instrumentos demasiado orgullosos, por eso no siempre dieron un sonido armonioso.

Pero nosotros, que no nos hemos entregado a ningún trabajo de filtración, que nos hemos hecho en nuestras obras los sorios - receptáculos de tantos eccs, los modestos aparatos registradores que no se hipnotizan sobre el dibujo que trazan, servimos tal vez una causa aún más noble. Por eso devolvemos con probidad el "talento" que nos prestan. Habladme del talento de ese metro de platino, de ese espejo, de esa puerta, y del cielo si quereis.

(....)

El elenguaje ha sido dado al hombre para que haga de él un uso surrealista. En la medida en que le es indispensable darse a

entender, logra mal que bien expresarse y asegurar con ello el cumplimiento de algunas funciones comprendidas entre las más groseras. Hablar, escribir una carta no ofrecen para él ninguna dificultad real, con tal de que, al hacerlo no se proponga una meta por encima de la media, es decir con tal de que se limite a conversar ( por el placer de conversar ) con alguien. No está ansioso de las palabras que van a venir, ni de la frase que seguirá a la que termina. A una pregunta muy simple, será capaz de contestar a quemarropa. En ausencia de tics contraídos en el comercio con los otros, puede pronunciarse espontáneamente acerca de un pequeño número de temas; no necesita para ello "hacerse un lío con la lengua" ni formularse de antemano nada. ¿ Quién pudo convencerlo de que esa facultad de primer impulso sólo es adecuada para hacerle un mal servicio cuando se propone establecer relaciones más delicadas ? No existe nada de lo que debiese negarse a hablar, a escribir abundantemente. Escucharse, leerse no tienen otro efecto sino el de suspender el oculto, el admirable socorro. No me apresuro a comprenderme ( ¡ basta!, siempre me comprenderé). Si tal o tal frase mía me provoca de momento una ligera decepción, me fío de la frase siguiente para rescatar sus culpas, me guardo de volverla a empezar o de perfeccionarla. Sólo la más pequeña pérdida de impulso podría seme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se siguen practican entre ellos la mayor solidaridad. No me corresponde a mí favorecer a éstos a expensas de aquéllas. Es a una maravillosa compensación a la que le corresponde intervenir - e interviene.

No sólo ese lenguaje sin reservas que intento hacer siempre válido, que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, no sólo ese lenguaje no me priva de ninguno de mis medios, sino que además me presta una extraordinaria lucidez y eso en el dominio donde menos lo esperaba de él. Llegaré hasta pretender - que me instruye y, en efecto, me ha sucedido emplear sobreramente palabras cuyo sentido había olvidado. Pude verificar después -- que la manera en que las había usado repondría exactamente a su -- definición. Esto permitiría creer que no se " aprende " que nunca

se hace otra cosa que "volver a aprender". Hay giros felices que he hecho así familiares para mí. Y no hablo de la conciencia poética de los objetos, que sólo he podido adquirir gracias a su contacto espiritual mil veces repetido.

El surrealismo no permite a los que se dan a él abandonarlo cuando les place. Todo inclina a creer que actúa sobre el espíritu a la manera de los estupefacientes; como ellos crea cierto estado de necesidad y puede empejar al hombre a horribles rebeldías. Es también, si se quiere, un muy artificial paraíso y el gusto que se le toma cae bajo la crítica de Baudelaire por las mismas razones que los otros. Así pues, el análisis de los efectos misteriosos y de los goces particulares que puede engendrar - por muchos lados el surrealismo se presenta como un vicio nuevo, que no parece deber ser exclusivo de algunos hombres; tiene como el hashish con qué satisfacer a todos los delicados -, semejante análisis no puede dejar de encontrar un lugar en este estudio.

1º Sucede con las imágenes surrealistas como con esas imágenes del opio que el hombre ya no evoca, sino que "se ofrecen a él, espontáneamente, despóticamente. No puede despedirlas; pues la voluntad ya no tiene fuerza y ya no gobierna las facultades". - (5) Falta saber si alguna vez se han "evocado" las imágenes. Si nos atenemos, como yo me atengo, a la definición de Reverdy, no parece posible acercarse voluntariamente lo que él llama "dos realidades distantes". El acercamiento se hace o no se hace, eso es todo. Niego, por mi parte, de la manera más formal, que en Reverdy imágenes tales como:

En el arroyo hay una canción que fluye

o:

El día se ha desplegado como un mantel blanco

o:

El mundo entra en un saco

ofrezcan el menor grado de premeditación. Es falso, según yo, pretender que "el espíritu ha captado las relaciones" de las dos realidades en presencia. Para empezar, no ha captado nada conscientemente. Es del acercamiento en cierto modo fortuito de los dos términos de donde ha brotado una luz particular, luz de la imagen, a la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenido; es, por consiguiente, función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esa diferencia existe apenas como en la comparación (6), la chispa no se produce. Ahora bien, no cae, a mi entender, bajo el poder del hombre el concertar el acercamiento de dos realidades tan distantes. El principio de la asociación de ideas, tal como se nos presenta, se opone a ello. O si no habría que regresar a un arte elíptico, que Reverdy condena como yo. Es, pues, forzoso admitir que los dos términos de la imagen no son deducidos uno del otro por el espíritu con vistas a la chispa que se trata de producir, que son los productos simultáneos de la actividad que llamo surrealista, y que la razón se limita a comprobar, a apreciar el fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la longitud de la chispa gana si ésta se produce a través de gases enrarecidos, la atmósfera surrealista creada por la escritura automática, que he insistido en poner al alcance de todos, se presta particularmente a la creación de las más bellas imágenes. Puede decirse incluso que las imágenes aparecen, en esa carrera vertiginosa, como los únicos timones del espíritu. El espíritu se convence poco a poco de la realidad suprema de esas imágenes. Limitándose al principio a soportarlas, pronto se da cuenta de que halagan a su razón, aumentan proporcionalmente su conocimiento. Toma conciencia de las extensiones ilimitadas donde se manifiestan sus deseos, donde el pro y el contra se reducen sin cesar, donde su oscuridad no le traiciona. Va adelante, llevado por esas imágenes que le arrojan, que le dejan ape

nas tiempo para soplar sobre el fuego de sus dedos. Es la más bella de las noches, la noche de los relámpagos: el día, junto a ella, es la noche.

El surrealismo, tal como yo lo vislumbro, declara suficientemente nuestro inconformismo absoluto para que no pueda ni pensarse en presentarlo, en el proceso del mundo real, como testigo de descargo. Por el contrario, no podría justificar sino el estado completo de distracción al que esperamos ciertamente llegar -- aquí abajo. La distracción de la mujer en Kant, la distracción "de las uvas" en Pasteur, la distracción de los vehículos en Curie, -- son a este respecto profundamente sintomáticas. Este mundo no es sino muy relativamente a la medida del pensamiento y los incidentes de este género no son otra cosa que los episodios hasta ahora más destacados de una guerra de independencia en la que considero una gloria participar. El surrealismo es el "rayo invisible" que nos permitirá un día triunfar sobre nuestros adversarios. "No temblaréis más, huesos." Este verano las rosas son azules; la madera es vidrio. La tierra envuelta en su verdor me hace tan poco efecto como un fantasma. Lo que son soluciones imaginarias es vivir y dejar vivir. La existencia está en otra parte.

1) Hay que tener en cuenta el espesor del sueño. En general, sólo retengo lo que me llega de sus capas más superficiales. Lo que -- más me gusta considerar en él es todo lo que se va a pique al despertar, todo lo que no me queda del empleo de aquella jornada precedente, follajes sombríos, ramas idiotas. En la "realidad", del mismo modo, prefiero caer.

2) Véase Les pas perdus, ed. N. R. F., París.

3) Nord-Sud, marzo de 1918.

4) Creo cada vez más en la infalibilidad de mi pensamiento respecto de mí mismo, y es cosa sobremañera justa. Sin embargo, en esta escritura del pensamiento, en la que está uno a merced de la primera distracción exterior, pueden producirse "rebabas". Sería inexcusable tratar de disimularlas. Por definición, el pensamiento es fuerte, e incapaz de encontrarse en falta. Es en la cuenta de las sugerencias que le vienen de fuera donde hay que poner esas debilidades evidentes.

) Esta es la forma, sin duda bárbara, que ha prevalecido en español, y la empleamos porque otras formas no harían sino provocar desconcierto; pero no debe olvidarse que el francés sur-réalisme equivale a sobrerrealismo o superrealismo. (T.)

5) Baudelaire.

6) Cf. la imagen en Jules Renard.

## ABREVIATURAS DE OBRAS DE OCTAVIO PAZ

AL	<u>El arco y la lira</u>
PO	<u>Las peras del olmo</u>
PC	<u>Puertas al campo</u>
LS	<u>El laberinto de la soledad</u>
Cvivo	<u>Cuadrivio</u>
SR	<u>Los signos en rotación</u>
CA	<u>Corriente alterna</u>
CD	<u>Conjunciones y disyunciones</u>
BC	<u>La búsqueda del comienzo</u>
HL	<u>Los hijos del limo</u>
SG	<u>El signo y el garabato</u>
OF	<u>El ogro filantrópico .</u>
IN	<u>In Mediaciones</u>
TLL	<u>Traducción : literatura y literalidad .</u>
NFE	<u>Claude Levi- Strauss o el nuevo festín de Esopo .</u>

Abreviatura de Lotman

ETA Estructura del texto artístico.

---

B I B L I O G R A F I A

---

OBRAS DE OCTAVIO PAZ

Prosa:

- El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1959.
- El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, primera reimpresión, 1970.
- Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral, 1ª edición revisada, 1971.
- Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Puertas al campo. México: U.N.A.M., 1966.
- Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Corriente alterna. México: Siglo Veintiuno Editores, 1967.
- Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Posdata. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- Las cosas en su sitio. Sobre la literatura española del siglo XX (en colaboración con Juan Marichal), México: Finisterre, 1971.
- Los signos en rotación y otros ensayos. (Prólogo y selección de Carlos Fuentes). Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp. México: Ediciones Era, 1973.
- El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- Sólo a dos voces. (en colaboración con Julián Ríos), Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

Teatro de signos / transparencias. Selección y montaje de Julián Ríos . Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. (Ensamblaje de fragmentos de Octavio Paz)

La búsqueda del comienzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.

El mono gramático. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México: F.C.E., 1978.

In / Mediaciones. Barcelona: Seix Barral, 1979.

El ogro filantrópico. Barcelona: Seix Barral, 1979.

"Poesía de la soledad y poesía de comunión", en El hijo pródigo I. México, agosto 1943.

"Diario de un soñador", en El hijo pródigo. México, año II, vol. VII, num. 147, febrero-marzo. 1945.

"La nueva analogía", en revista Eco, XII, Caracas, num 132, 1967. pp. 136-145.

Poesía:

Luna silvestre. México: Editorial Fábula, 1933.

Semillas para un himno. México: Tezontle, 1954.

La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Libertad bajo palabra: obra poética. (1935 - 1957). México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Salamandra. (1958 - 1961) México: Joaquín Mortiz, 1962.

Blanco. México: Joaquín Mortiz, 1967.

Discos visuales. México: Editorial Era, 1968.

Ladera este. (1962 - 1968). México: Joaquín Mortiz, 1969.

La centena. (poemas: 1935 - 1968). Barcelona: Barral

Editores, 1969.

Topoemas. México: Editorial Era, 2ª edición, 1971.

¿Águila o sol?. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición.

Pasado en claro. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Vuelta. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Teatro:

"La hija de Rappacini", Teatro mexicano del siglo XX, vol. 5. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 31 - 56.

Antologías traducciones y prólogos:

Voces de España. Breve antología de poetas españoles, Paz Octavio, editor. México: Ediciones Letras de México, 1938. ("Homenaje a los poetas españoles en el segundo aniversario de su heroica lucha")

Anthologie de la poésie mexicaine. Paris: Editions Nogel, 1952, selección e introducción de Octavio Paz.

Gorostiza, José. Muerte sin fin. México: U.N.A.M., 1952, introducción de Octavio Paz.

Pessoa, Fernando. Antología. México: U.N.A.M., 1962, selección y prólogo de Octavio Paz.

---- y Zekeli, Pedro: Cuatro poetas contemporáneos de Suecia: Martison, Lundkvist, Ekelöf y Lindgren. México: U.N.A.M., 1963.

Basho, Matsuo: Sendas de Oku. México: U.N.A.M., 1957. Versión castellana de Octavio Paz y E. Haya shiya. Introducción de Octavio Paz, 2ª edición. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Deniz, Gerardo: Adrede. México: Siglo Veintiuno Editores. 1970, Prólogo de Octavio Paz.

Poesía en movimiento. México: Siglo Veintiuno Editores, 7ª edición, 1973. (Selección y notas de Octavio Paz)

Williams, Williams Carlos: Veinte poemas. México: Ediciones Era, 1973, traducción y prólogo de O Paz.

SOBRE OCTAVIO PAZLibros y homenajes:

- Aguilar Mora, Jorge: La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Cuadernos Hispanoamericanos. Núms. 343 - 345. Madrid: enero-marzo 1979.
- Flores, Angel: Aproximaciones a Octavio Paz, México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Gimferrer, Pere: Lecturas de Octavio Paz, Barcelona: Editorial Anagrama, 1980.
- Ivask, Ivar ed.: The perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.
- Revista Iberoamericana: vol. 37, núm. 74 (enero - marzo, 1971) Homenaje a Paz.
- Phillips, Rachel: The Poetic Modes of Octavio Paz, London: Oxford University Press, 1972.
- Phillips, Rachel: Las estaciones poéticas de Octavio Paz, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Lemaitre, Monique J: Octavio Paz, Poesía y Poética, México: U.N.A.M., 1976.
- Magis, Carlos H. : La poesía hermética de Octavio Paz, México: El Colegio de México, 1978.
- Martínez Torrón, Diego: Variables poéticas de Octavio Paz, Córdoba, 1979.
- Perdigó, Luisa M. : La estética de Octavio Paz, Madrid: Playor, 1975.
- Roggiano, Alfredo y otros autores: Octavio Paz, Espiral / figuras. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.
- Rodríguez Padrón, Jorge: Octavio Paz, Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- Sucre, Guillermo: Acerca de Octavio Paz, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. Cuadernos de Literatura núm. 26, 1974.

Xirau, Ramón: Octavio Paz: el sentido de la palabra.  
México: Joaquín Mortiz, 1970.

Estudios, notas, entrevistas, reseñas.

Alarraki, Jaime: "Para una poética del silencio", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343 - 345.  
Madrid (enero - marzo, 1979), pp. 157-184.

Baciú, Stefan: "Tentativa de una definición del surrealismo" y "México", en Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974. pp. 11 - 23 y 99 - 110.

Bareiro-Saguier, Rubén: "Octavio Paz y Francia", en Revista Iberoamericana, vol. 37, núm. 74. (dedicado a Octavio Paz).

Barnatán, Marcos Ricardo: "Octavio Paz: el poderío de una estética renovada", Insula, núm. 280, (marzo) 1970. p. 16.

Barnatán, Marcos Ricardo: "Octavio Paz y Julián Ríos. Sólo a dos voces", Insula, año 29, núm. 329 (abril) 1974. p. 8.

Benavides, Manuel: "Claves filosóficas de Octavio Paz" Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid: (enero-marzo) 1979. pp. 11-42.

Cros, Edmond: "Sobre las realizaciones textuales en 'El laberinto de la soledad'", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 391-400.

Carreño, Antonio: "La máscara como diagrama: 'Vuelta'", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 573-590.

Cortázar, Julio: "Homenaje a una estrella del mar". En Aproximaciones a Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1974. pp. 13-15.

Durán, Manuel. "La estética de Octavio Paz", Revista Mexicana de Literatura. Nov.- dic. 1956. pp. 114-136.

Díez, Luis Alfonso: "Poesía y pensamiento poético", en Aproximaciones a Octavio Paz, México: Joaquín Mortiz, 1974. pp. 96-108.

Durán, Manuel: "El impacto del oriente en la obra de

- Octavio Paz, poesía y ensayo", Octavio Paz, Roggiano, A. ed.: Madrid: Espiral / figuras. Editorial Fundamentos, 1979. pp. 173-199.
- Embeita, María: "Octavio Paz, Poesía y metafísica" (Entrevista). Madrid: Insula, núms. 260-261, (julio - agosto) 1968. pp. 12- 14.
- Fell, Claude: "Octavio Paz ensayista", en Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México. Sep Setentas, 1976. pp. 17-22.
- Fuentes, Carlos: "El tiempo de Octavio Paz", en Casa con dos puertas, México: Joaquín Mortiz, 1970. pp. 151-157.
- García Ramos, Juan Manuel: "La nueva crítica y Octavio Paz", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid: núm. 5, 1976. pp. 403-408. También Camp de l'arp, Barcelona, núm. 43-44 (abril-mayo, 1977) pp. 44-45.
- García Ponce, Juan: "Pensamiento de poeta "Cuadrivio y los signos en rotación", Revista de la Universidad de México, vol. 20, núm. 3 (noviembre 1965) p. 32.
- García Sánchez, Javier: "Octavio Paz - Wittgenstein: la palabra violenciada", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345, Madrid (enero - marzo) 1979. pp. 43-63.
- González Echevarría, Roberto y Rodríguez Monegal, Emis: "Octavio Paz: el surrealismo es uno", en Julio Ortega, ed., Convergencias, divergencias, incidencias, Barcelona: Tusquets Editor, 1973. pp. 175-191.
- González Noriega, Santiago: "Octavio Paz: "Corriente alternativa", Cuadernos Hispanoamericanos. núm. 236 (agosto 1969). pp. 516- 518.
- González Noriega, Santiago: "Octavio Paz, ensayista", Revista de Occidente, tomo 30, núm. 88, (julio, 1970). pp. 100-112.
- Gimferre, Pere: "El testimonio de Octavio Paz", Insula, vol. 21, núm. 239 (octubre 1966). pp. 5 y 15.
- Gimferrer, Pere: "Convergencias sobre Octavio Paz", El mono gramático. vol. IV, núm. 43 (abril 1975), pp. 65-68.

- Gimferre, Pere: "Convergencias", Octavio Paz, Roggiano, A. ed. Madrid: Espiral / figuras, Editorial Fundamentos. pp. 307-316.
- Goytisolo, Juan: "Sobre Conjunciones y disyunciones", Revista Iberoamericana, vol. 41, núm. 91, (abril-junio 1975). pp. 169-175.
- Goytisolo, Juan: "El lenguaje del cuerpo", Octavio Paz, Roggiano, A. ed., Madrid: Espiral / figuras, Editorial Fundamentos, pp. 293-305.
- Guibert, Rita: "Octavio Paz: amor y erotismo. Una entrevista", Revista Iberoamericana, vol. 37, núms. 76-77 (julio-diciembre 1971). pp. 507-515.
- Grande, Félix: "Un escritor errante para lectores errantes", en Mi música es para esta gente, Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A., 1975. pp. 93-96.
- Kourim Zdenek: "Marcel Duchamp, visto por Octavio Paz", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 263-264, (mayo-junio 1972). pp. 520-529.
- Kourim Zdenek: "Meditación poética de Octavio Paz", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345, Madrid (enero-marzo) 1979, pp. 223-239.
- Krysinski, Wladimir: "Trois arts poetiques modernes: Wallace Stevens et Octavio Paz", Actes du VII<sup>e</sup> Congrès de l'association Internationale de Littérature Comparée. Akademiai Kiadó Budapest.
- Leal, Luis: "Octavio Paz y la literatura nacional: afinidades y oposiciones", Revista Iberoamericana (1971) pp. 239-251.
- Matamoro, Blas: "Materialismo para una teoría poética", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345, Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 254-264.
- Najt, Myriam: "¿Una trampa verbal?: 'la fijeza es siempre momentánea'", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 111-121.
- Ortega, Julio: "La escritura plural (notas sobre tradición y surrealismo)", Revista Iberoamericana, núms. 76-77 (julio-diciembre) 1971. (Parcialmente dedicado a Octavio Paz)

- Ortega, Julio ed.: Convergencias, divergencias, incidencias, Barcelona: Tusquets Editor, 1973. pp. 175-191.
- Phillips, Allen W.: "Octavio Paz: Critic of Modern Mexican Poetry", The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz, Norman: University of Oklahoma, Press, 1973. p. 53.
- Phillips, Rachel: "Octavio Paz: la gimnasia poético-crítica", en Octavio Paz, Roggiano, A. ed., Madrid: Espiral/Segura. Editorial Fundamentos, 1979. pp. 339-345.
- Pizarnik, Alejandra: "Una tradición de la ruptura", Octavio Paz; Edición de Alfredo Roggiano, Madrid: Espiral/figuras, Editorial Fundamentos, 1979. pp. 205-217.
- Rodríguez Monegal, Emir: "Relectura de El arco y la lira", en Revista Iberoamericana, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo, 1971) Homenaje a Paz pp. 35-46.
- Rodríguez Monegal, Emir: "Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Texts", Ivask Ivar ed., The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz, Norman: University of Oklahoma Press, 1973. pp. 45-52.
- Rodríguez Monegal, Emir: "Octavio Paz: crítica y poesía", Mundo Nuevo (París), núm. 21, (marzo 1968) pp. 55-62.
- Rodríguez Monegal, Emir: "La muerte como realidad mexicana en la obra de Octavio Paz", Octavio Paz, Roggiano, A. ed.: Espiral/figuras, Editorial Fundamentos, 1979. pp. 125-171.
- Rodríguez Santibáñez, Marta: "Tensión y dispersión en la visión del barroco en el ensayo de Octavio Paz", Anales de Literatura Iberoamericana, núm. . Universidad Complutense. Madrid. (1975) pp.
- Rodríguez Santibáñez, Marta: "El arte de la combinatoria en "El desconocido de sí mismo", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345, Madrid (enero-marzo) 1979, pp. 664-680.
- Roggiano, Alfredo A.: "Bibliografía de y sobre Octavio Paz", Revista Iberoamericana, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo) 1971. pp. 269-297.

- Roggiano, Alfredo: "Persona y ámbito de Octavio Paz", Octavio Paz, Madrid: Espiral/figuras, Editorial Fundamentos, 1979.
- Saíñz de Medrano, Luis: Literatura Hispanoamericana actual, Madrid: Editorial Magisterio Español y Editorial Prensa Española, 1976. pp. 9-13.
- Segade, Gustavo V.: "La poética de Octavio Paz: una estética contemporánea", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo 1979). pp. 145-156.
- Segovia, Tomás: "Poetry and Poetics", The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz, Norman: University of Oklahoma Press, 1973. pp. 113-118.
- Sucre, Guillermo: "La fijeza y el vértigo", en Revista Iberoamericana, vol. 37, núm. 74, (enero - marzo) 1971. pp. 47-72.
- Sucre, Guillermo: "Poesía crítica: lenguaje y silencio", en Revista Iberoamericana, núms. 76-77 (julio-diciembre), 1971. pp. 575-597.
- Sucre, Guillermo: Acerca de Octavio Paz, Ida Vitale, - Guillermo Sucre, Alejandro Paternain, Saul Yurkievich. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. Cuadernos de Literatura, núm. 26, 1974.
- Tijeras, Eduardo: "La progresión del pensamiento que se destruye a sí mismo", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979 pp. 106-110.
- Toro, Fernando de: "El laberinto de la soledad" y la forma del ensayo" Cuadernos Hispanoamericanos núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 401-416.
- Valdivieso, Jorge H.: "Postdata: Signos, símbolo y alegoría de la realidad mexicana", Cuadernos Hispanoamericanos núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979. pp. 642-658.
- Vila Selma, José: "Interrogantes en torno a la dinámica de la historia en Octavio Paz", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 343-345. Madrid (enero-marzo) 1979, pp. 64-76.

I N D I C E G E N E R A L

	PAG .
INTRODUCCION	IV
<u>Capítulo I : Teoría y método en el análisis textual</u>	8
del ensayo de Octavio Paz .	
1.0 .- El autor : vida y obra .	8
2.0 .- Teoría y método .	16
2.1 .- Teoría.	16
2.2 .- Método .	18
3.0 .- Texto, texto artístico , texto literario .	220
3.1 .- Texto .	20
3.2 .- texto artístico.	20
3.3 .- texto literario.	24
4.0 .- Principios teóricos en <u>El arco y la lira</u> .	25
4.1 .- Relaciones del poeta con su comunidad .	30
4.2 .- El estilo .	35
4.3 .- Lenguaje personal .	40
5.0 .- Notas y bibliografía del capítulo	59
5.1 .- Biografía	59
notas	
bibliografía .	
5.2 .- teoría y método .	60
notas	60
bibliografía .	63
<u>Capítulo II : El ensayo literario de Octavio Paz .</u>	65
1.0 .- El ensayo literario de Octavio Paz .	
1.1 .- El ensayo , texto sin argumento.	63
2.0 .- Construcción de un modelo de lectura	79
2.1 .- Descripción del modelo .	79
2.3 .- Proposición de reglas .	80
2.4 .- Lectura .	80
2.5 .- Micro -texto .	81
2.6 .- Macro -texto .	

2.7 .-	Relaciones del micro-texto y macro-texto.	81
3.0 .-	Aplicación del modelo de lectura al ensayo de "El desconocido de sí mismo "	83
4.0 .-	Esquema de análisis textual .	99
5.0 .-	Notas	102
6.0 .-	Bibliografía.	104
Capítulo III: La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz.		106
1.0 .-	Primera parte : La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz .	106
1.1 .-	Límites de esta indagación .	112
2.0 .-	La crítica de la modernidad .	117
2.1 .-	Concepto de "tradición de la ruptura "	128
3.0 .-	Analogía .	130
3.1 .-	poesía como principio original .	135
3.2 .-	el mito de la Palabra .	139
3.4 .-	Analogía , poética y droga .	144
4.0 .-	La ironía .	150
1.0 .-	Segunda parte: Románticos ingleses y alemanes .	154
1.1 .-	Los poetas románticos .	
1.2 .-	Hölderlin	156
1.3 .-	Novalis	156
1.4 .-	William Blake .	157
2.0 .-	La ironía.	158
3.0 .-	Inspiración y videncia .	160
4.0 .-	Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé : "la generación siguiente al romanticismo francés ."	167
4.1 .-	Baudelaire.	170
4.2 .-	Rimbaud .	176
4.3 .-	Mallarmé.	180
4.4 .-	La concepción estética de "Un coup de dés	181
4.5 .-	El poema : modelo de un género nuevo .	189
4.6 .-	<u>Un coup de dés</u> , poema crítico .	189
4.7 .-	Lectura de poetas modernos .	190

5.0 .-	Surrealismo .	191
5.1 .-	Importancia del Manifiesto Surrealista.	193
5.2 .-	La escritura automática .	197
6.0 .-	Notas :Primera parte.	200
6.1. -	Notas :Segunda Parte .	202
7.0 .-	Bibliografía : Primera y segunda partes.	204
<u>Capítulo IV : La crítica de poesía en los ensayos</u>		207
	de <u>Cuadrivio</u> .	
1.0 .-	Introducción .	207
2.0 .-	" El caracol y la sirena." y la tradición de la ruptura .	209
2.1 .-	Conceptos y estrategias de formulación crítica.	213
2.2 .-	Romanticismo y simbolismo : el doble código de la poesía modernista .	219
2.3 .-	Los precursores del simbolismo .	223
2.4 .-	El término " modernismo "	232
2.5 .-	Redescubrimiento de la gran tradición hispánica.	244
2.6 .-	La crítica de la poesía de Rubén Darío.	249
2.7 .-	Notas de "la tradición de la poesía moderna en Rubén Darío.	252
2.8 .-	Perspectivismo y hermenéutica .	255
2.9 .-	La hermenéutica, método de interpretación simbólica.	262
3.0 .-	Analogía e ironía en la crítica de la poesía de R. López Velarde .	271
3.1 .-	Ironía	273
3.2 .-	Amor ,erotismo y muerte en la poesía de López V .	277
4.0 .-	La suprarrealidad ,perspectiva crítica en "El deseonocido de sí mismo .	292
4.1 .-	Rasgos de "modernidad " como categorías crítica.	301
4.2 .-	La condición de exilio del poeta moderno .	301
4.3 .-	El término "moderno " .	302
4.4 .-	Hermetismo y analogía .	303
4.5 .-	La suprarrealidad .	304
5.0 .-	Perspectiva surrealista en la obra poética de Luis Cernuda .	312

## CDXLVII

Nivel de generalidades ..	315
Características del estilo de argumentación de Octavio Paz .	319
La realidad y el deseo ..	333
Amor .	334
Notas de "El caracol y la sirena " .	339
Bibliografía de "El caracol y la sirena "	341
Notas de "El camino de la pasión " .	342
Bibliografía .	
Notas de "El desconocido de sí mismo " .	343
Bibliografía .	344
Notas de "La palabra edificante " .	
Bibliografía .	
Tensión y dispersión en la visión del barroco en el ensayo de Octavio Paz .	345
Notas y bibliografía .	363
<u>Conclusiones generales</u> ..	368
Antología de textos de poetas modernos .	
Hölderlin : <u>Hiperion</u> ( Selec )	373
Novalis : <u>Himnos de la noche</u>	374
Blake : <u>Matrimonio del cielo y el infierno</u>	381
Baudelaire: <u>Las flores del mal</u> (selec )	396
Mallarmé : <u>Un coup de dés</u>	402
Bretón : <u>Manifiesto del surrealismo</u>	406
	425
Abreviaturas .	444
<u>Bibliografía general de y sobre Octavio Paz</u> .	445
Prosa del autor.	446
Poesía del autor.	447
Antologías, traducciones y prólogos del autor.	
Sobre Octavio Paz .	
Libros y homenajes .	
Estudios , notas , entrevistas , reseñas.	

