



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE
MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

La poética trágico-moderna en *Libertad
bajo palabra* de Octavio Paz

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN HUMANIDADES:
ESTUDIOS LITERARIOS
PRESENTA

L.L.L. DAVID DE LA TORRE CRUZ

ASESORA
DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

NOVIEMBRE 2010

Índice

Introducción	3
Capítulo 1 Modernidad y Tragedia	13
1.1 Lo moderno	13
1.2 Lo trágico	20
1.3 Elementos para una poética trágico-moderna	27
1.3.1 Absoluto/escisión/ fragmento	27
1.3.2 Divinidad/naturaleza/hombre	32
1.3.3 Desgarro/herida/sutura	34
1.3.4 Batalla/fracaso/redención	37
Capítulo 2 Campo de batalla: Lenguaje y poesía	41
2.1 La palabra	41
2.1.1 Libertad bajo palabra	48
2.1.2 Hablar/nombrar/crear	49
2.1.3 El límite del lenguaje poético: lo innombrable	53
2.2 La cabeza rota	55
2.2.1 Lucidez	55
2.2.2 La herida	59
2.2.3 La poesía como una herida	60
Capítulo 3 Campo de batalla: erotismo y amor	62
3.1 La otredad erótica: vía al Absoluto	62
3.2 <i>Casus belli</i>	65
3.3 La palabra y la mirada	71
3.4 El amante escindido	82
Capítulo 4 Campo de batalla: la noche y el insomnio	85
4.1 La noche	85
4.2 Escape de la razón: sueño/inspiración/éxtasis	89
4.3 Regreso a la razón: insomnio/desesperación	95
4.4 Conciencia de sí: sonambulismo/calles/ciudad	102
Capítulo 5 Campo de batalla: la ciudad y los otros	106
5.1 La ciudad: obstáculo al Absoluto	106
5.2 El mundo	113
5.3 El tiempo y la religión solar	115
5.4 La plaza y la luz	118
5.5 Las calles	120
5.6 La fuente y el pozo	123
5.7 Los otros	125
Conclusiones: El proyecto de futuro	130
Bibliografía	136

Introducción

Conformado por 207 composiciones que representan una trayectoria poética de 22 años (1935-1957) y cinco distintos libros: «Bajo tu clara sombra» (1935-1944), «Calamidades y milagros» (1937-1947), «Semillas para un himno» (1943-1955), «¿Águila o sol» (1949-1950) y «La estación violenta» (1948-1967), *Libertad bajo palabra* puede ser considerada como la obra poética más importante y reconocida de Octavio Paz, además de ser catalogada como una de las obras capitales de la poesía hispanoamericana y aún universal.

Para el mismo Paz, la importancia de este poemario es tal, que al momento de enjuiciar el grueso de su obra, asegura que su poesía no es tal hasta la escritura de *Libertad bajo palabra*, y que lo escrito antes no puede ser considerado como “propiedades obras sino tentativas” y continúa: “mi verdadero primer libro fue un delgado volumen publicado en 1949: *Libertad bajo palabra* [...] Con *Libertad bajo palabra* se cerró un ciclo de mis tentativas poéticas y se abrió otro. Más bien dicho. Otros.”¹

Además de suponer un reto de exégesis e interpretación crítica en cuanto a contenido, *Libertad bajo palabra* supone, en principio, un reto ecdótico, bibliográfico y biográfico. Esto debido sin duda a su especial naturaleza, que lo enmarca en la categoría de obras como *Leaves of grass* de Walt Whitman y *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, que se fueron gestando lentamente a lo largo de la vida de sus creadores y que, edición tras edición, no sólo engrosaban sus páginas, sino que incluían revisiones, correcciones, añadidos, eliminaciones, etcétera.

El caso de *LBP* no difiere mucho del espíritu de las obras citadas; más que una obra, constituye un recorrido vivencial y literario en que “vasos comunicantes” y “obsesiones personales” –por decirlo en palabras del propio Paz– se convierten en poesía. La obra refleja más de dos décadas de trayectoria poética (si sólo nos ceñimos a sus múltiples ediciones y publicaciones), aunque si consideramos términos como inspiración, escritura y revisión, bien podríamos hablar de una vida personal y literaria.

¹ O. Paz, “Obra poética I” en *Obras completas*, tomo 11, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 17.

El recorrido que nos lleva de la publicación de *Bajo tu clara sombra* (1935) hasta la de *La estación violenta* (1957) y la edición final del poemario con el título de *Libertad Bajo Palabra* incluye, pues, no sólo a sendos extremos de su producción, sino al piélago de composiciones que media entre ellas.

¿Cómo enfrentarse a una obra como ésta? Ha sido pregunta obligada en la crítica especializada. Una pregunta que deriva, como hemos señalado, de su especial naturaleza en que vida, ideas y obra se imbrican, incluso se funden. Al respecto de la complicada naturaleza del poemario, Enrico Mario Santí ha dicho:

La superposición temporal, a su vez, revela otro aspecto importante de la biografía implícita en el libro: en lugar de una sola voz, cuya evolución se despliega en la sucesión de libros, tenemos un coro –conjunto de voces relativamente independientes que coinciden con el tiempo–. Y más que una variedad de formas y de estilos tenemos una biografía múltiple –los distintos aspectos, máscaras o *personae* de una misma biografía: el apasionado amante de *Bajo tu clara sombra* y *Raíz del hombre*; el testigo obseso de *Calamidades y milagros*; el observador desapasionado de *Asueto*, *Condición de nube* y *Semillas para un himno*, el fantasioso poeta de *¿Águila o sol?*; el ciudadano maduro y visionario de *La estación violenta*. Todas esas descripciones se pueden barajar, naturalmente, sin alterar la característica central del libro: la pluralidad simultánea de voces en la búsqueda de la identidad. El poeta no es uno sino varios.²

Como se ha señalado, la obra se compone de cinco libros diferentes concebidos, editados y publicados individual e independientemente. Dichas obras, que en lo sucesivo denominaremos: «libros» no sólo tuvieron génesis individuales, sino distintos destinos, venturas y desventuras editoriales, críticas, literarias y comerciales.

En la mayoría de los casos, los libros que componen *Libertad bajo palabra* incluyen, asimismo, «secciones» que diferencian la temática abordada y permiten estudiarlos en sus particularidades. Ilustrando lo dicho, presentamos el siguiente esquema:

² Enrico Mario Santí, "Introducción" pp. 53-54 en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 2007.

- **LIBERTAD BAJO PALABRA**

- | | | |
|--|--|--------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Bajo tu clara sombra</i>, 1935-1944 <ol style="list-style-type: none"> a. Primer día b. Bajo tu clara sombra c. Raíz de hombre d. Noche de resurrecciones e. Asueto f. Condición de nube 2. <i>Calamidades y milagros</i>, 1937-1947 <ol style="list-style-type: none"> a. Puerta condenada b. Calamidades y milagros 3. <i>Semillas para un himno</i>, 1943-1955 <ol style="list-style-type: none"> a. El girasol b. Semillas para un himno c. Piedras sueltas 4. <i>¿Águila o sol?</i>, 1949-1950 <ol style="list-style-type: none"> a. Trabajos de poeta b. Arenas movediza c. ¿Águila o sol? 5. <i>La estación violenta</i>, 1948-1957 | | <p>LIBROS</p> <p>SECCIONES</p> |
|--|--|--------------------------------|

La cambiante vida del poemario, implica (ya con ese título) cinco ediciones en que aparecen cambios sustanciales o la inclusión de nuevos libros:

<i>LBP 1</i>	1949
<i>LBP 2</i>	1960
<i>LBP 3</i>	1968
<i>LBP 4</i>	1979
<i>LBP 5</i>	1988 ³

Debido a la complejidad de *LBP* (incluidos sus cambios y nuevas ediciones), se han ensayado distintas aproximaciones críticas. Existen trabajos acerca de la obra en general,⁴ acerca de algunos de sus libros,⁵ sobre un libro específicamente,⁶ o sobre algunos o uno solo de sus poemas.⁷

³ No se cuentan aquí las ediciones que no contemplen cambios del autor sino de editorial, prologuista o estudios críticos. Para conocer más acerca de la ecdótica de *LBP* cfr. Santí, *op. cit.*

⁴ Como los casos de: Anthony Stanton y Octavio Paz, "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra"; Olga Fernández Villares de Connor, *Octavio Paz: evolución de su estética*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1980; Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Que se pueda hablar de una obra en tan diferentes términos, da cuenta no sólo de su riqueza sino de su coherencia. No en vano uno de los rasgos principales de la obra paciana (tanto en verso como en prosa) es, precisamente, su unidad, así como la correspondencia de ideas a la que denominó –siguiendo la expresión de Breton–: “vasos comunicantes”. Leer *Libertad Bajo Palabra* supone diálogo con un sistema de pensamiento que deviene artístico, puesto que las ideas y conceptos que Paz desarrolla en sus ensayos –acerca de los más variados temas– se corresponden en imágenes poéticas y viceversa.

Por ello no es extraño encontrar en la crítica opiniones como las de Santí, quien asegura del poemario que “cada sección contiene y a su vez engendra, por así decirlo, la siguiente, en una serie de eslabones entrelazados. Más que de serie, se trata de una cadena de secciones: libros *concatenados* que estructuran este paradójico «Libertad bajo palabra»”.⁸

La presente investigación abarcará *Libertad bajo palabra* en su totalidad atendiendo a dos importantes factores: 1) La naturaleza de la obra, que imbrica biografía y bibliografía, conceptos e imágenes, vasos comunicantes y que, al mismo tiempo, da cuenta de un aliento poético que trasciende a sus manifestaciones individuales (libros) en tanto que sistema poético (que bien podríamos denominar “poética paciana”).

Y 2) que consideramos que la obra representa un trayecto, no sólo artístico, sino intelectual en que el poeta es concebido como una figura trágica, que debe cumplir una tarea: la búsqueda de comunión con el Absoluto (esto es: la re-unión o comunión del hombre con sus congéneres, el mundo y lo sagrado) para, de este modo, sanar la herida que padecen el género humano al asumirse como diferente y separado (escindidos y fragmentados) de la unidad que representa dicho Absoluto.

⁵ Vid. Carlos H. Magis, *Dos momentos en la poesía de Octavio Paz: De la libertad bajo palabra, 1931-1948 a La estación violenta, 1948-1957*, El Colegio de México, 1977.

⁶ Vid. Dante Salgado, *Espiral de Luz: tiempo y amor en piedra de sol de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Adentro) 2003.

⁷ Vid. Pere Gimferrer, *Piedra de sol de Octavio Paz*; lectura de Pere Gimferrer, Barcelona, Mondadori, 1998. Y John M. Fein, *Toward Octavio Paz: a reading of his major poems 1957-1976*, Lexington, Mass., University of Kentucky, 1986. O Dante Salgado, *Espiral de Luz: tiempo y amor en piedra de sol de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Adentro) 2003.

⁸ Santí, *op. cit.*, p. 53.

La asunción del hombre como un ente diferenciado y separado del mundo, y por ende en conflicto con su entorno y consigo mismo, no es de ningún modo moderna, la tragedia griega bien podría ser considerada como la expresión artística fundacional del fenómeno pues expresa la condición humana en los términos en que la naturaleza humana no se corresponde con otra. En su obra clásica *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explicó la conciencia de este conflicto como una señal de salud racional y vital del pueblo griego; otros, como Jan Kott en *El manjar de los dioses* explican la tragedia clásica en términos de conflicto y restitución del orden o salud cósmicos a modo de prueba para la naturaleza humana (el hombre es un síncope en el orden cósmico y debe remediarlo constantemente); por su parte en el ensayo *Esencia y forma de lo trágico*, Jaspers aduce que la «conciencia trágica» ha sido común a los hombres en distintas épocas y latitudes y que se ha expresado de distintas formas, una de ellas la artística, especialmente con la poesía; finalmente, el esteta y estudioso del arte romántico Rafael Argullol apunta que –de hecho– se puede hablar de un «fondo trágico del arte» en tanto que dicho arte represente la dicotomía entre el sentido de la unidad y el fragmento, la pertenencia y la diferencia, la totalidad y la escisión así como la conciencia de la irresolución de dichas dicotomías. El mismo Paz habla del sentimiento trágico en el inciso “El mundo heroico” de *El arco y la lira* en el que se evidencian las características apuntadas, especialmente el matiz de búsqueda, por parte del hombre (personaje o poeta), de reunir lo separado y que cristalizó en la forma dialéctica «soledad-comunión».

En este sentido, toda búsqueda comulgante deviene trágica debido a una esencial premisa: que el afán del poeta por reunir o reintegrarse a la totalidad o la unidad primigenia e indiferenciada (Absoluto) supone la plena conciencia de que esa, de hecho, imposible e irrealizable, debido a la condición humana: escindida, fragmentada y, especialmente, diferente al Absoluto en su naturaleza, por lo que su búsqueda de re-uniión resulta imposible y destinada al fracaso, este argumento es válido tanto para la tragedia ática como para cierta poesía romántica y moderna.

El caso que nos interesa destacar, sin embargo, es el del poeta moderno, quien a pesar de ser consciente de la imposibilidad de su empresa,

decide emprenderla impulsado por su desmesurado anhelo de redimirse y consigo al género humano.

Para poder atraer el tema trágico a la poesía de Octavio Paz, dado el contexto moderno en el que se ubica tanto su biografía como su obra, y averiguar en qué términos y con qué consecuencias se juzga al poeta de *Libertad bajo palabra* como propiamente trágico, se recurrirá, con intención comparativa, al análisis que del «espíritu trágico» del romanticismo llevó a cabo Rafael Argullol en su ensayo *El héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, en el que considera al romanticismo como el responsable de atraer y adaptar la concepción trágica del poeta –esencialmente clásica– a la época y arte modernos que tiene una de sus cumbres en el romanticismo.

Por otra parte, para definir las características del pensamiento trágico, así como algunos de sus formas de expresión utilizaré el ensayo de Karl Jaspers *Esencias y forma de lo trágico*. En lo tocante a la situación del pensamiento trágico en la modernidad, así como sus configuraciones artístico-simbólicas, como lo es el caso de *Libertad bajo palabra*, se utilizará el ensayo *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* del investigador Patxi Lanceros, cuya idea central se resume en que existen expresiones artísticas que partiendo de los elementos constitutivos de la tragedia (diferencia, desgarró, escisión, fragmentariedad, etcétera), fungen como suturas simbólicas que permiten al artista –por lo menos en el terreno de su competencia, si bien fugaz y eminentemente imaginativo que no real– lograr la reunión (comuni3n, diría Paz) con la unidad primigenia o Absoluto y así suturar una herida que se antoja irrestañable.

Las ideas esbozadas en el marco teórico que utilicé no son ajenas al poeta mexicano; a lo largo de su ensayística, especialmente en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, en los que aborda con amplitud los temas que inspiran la presente investigación: la búsqueda de comuni3n y el pensamiento artístico moderno, concibe a la poesía como una forma especial de reuni3n entre el hombre y sus congéneres, el mundo y lo sagrado, es decir: con la totalidad o unidad a partir del sentido de pertenencia a ella.

Las apreciaciones de Paz en este tenor resultan patentes, pues abunda en su obra la consideraci3n de que el hombre moderno (al igual que el hombre romántico aunque con las obligadas diferencias artísticas en la forma, que no

en el fondo) se asume o se siente ajeno, huérfano, anónimo, diferente, fragmentado y solitario.

Paz apunta en las primeras páginas de *Los hijos del limo*, que su intención es la de señalar ciertas confluencias de pensamiento y sentimiento entre el romanticismo y la edad moderna a través de diversos episodios y expresiones artísticas que encuentra en correspondencia y que han aparecido intermitentemente en la historia de la poesía. No huelga señalar que juzga los dilemas existenciales y artísticos compartidos por el siglo XVII y el XX como natural elongación, pues para él (lo mismo que para Lancersos, Argullol, e incluso Isaiah Berlin) el pensamiento y el arte románticos pueden ser considerados, en muchas de sus manifestaciones, como pensamiento propiamente moderno. Dicho de otro modo, cabría admitir que el romanticismo se tiene como un importante contribuyente, si no el que más, del pensamiento moderno especialmente en el ámbito artístico. Si bien esta aseveración admite matices y límites, quiero señalar la confluencia de opiniones al respecto, lo que al menos permite conjeturar la premisa.

La idea de la que parto en esta investigación, es que el gran número de motivos e imágenes del pensamiento trágico y romántico que aparecen en *Libertad bajo palabra* sugieren fuertemente que la obra pudo haber sido concebida bajo su influencia y espíritu aunque actualizada desde la conciencia moderna del poeta. Por ello he decidido analizar la obra en toda su extensión y en el orden progresivo de su escritura, pues juzgo que ésta representa un trayecto que adquiere su verdadera importancia en cuanto se le observa en su conjunto y progresión.

El primer capítulo de la investigación se centrará en la identificación y análisis de los elementos que considero constituyen la “poética trágico-moderna” paciana. La exposición incluirá y definirá términos que serán utilizados a lo largo de la exposición como: escisión, herida, fragmento, diferencia, batalla, afán de compleción o reintegración a la unidad, sutura simbólico-artística, fracaso, etcétera.

Un apunte al respecto se impone. Si bien lo sugerido por Paz en sus ensayos indica que existe en su poesía influencia del pensamiento trágico y romántico, la crítica especializada ha pasado por alto el tema. La bibliografía crítica que sobre la obra de Octavio Paz realizó Hugo Verani evidencia este

vacío. Destaca apenas un par de investigaciones llevadas a cabo por Frances Chilles cuyo objetivo es el de analizar la estructura mítica de la poesía del mexicano a partir de la estructura *bildungsreise*. Una triada de estudios más (Gimferrer, Medina, González) aborda temas como el componente prehispánico, el eterno retorno y el tiempo cíclico, otros (Durán) abordan la influencia del pensamiento filosófico y religioso oriental en su poesía. Incluso una investigación sobre la evolución de su estética (Fernández-Villares) aborda la influencia de la filosofía platónica, el historicismo, la antropología y el surrealismo pero no al romanticismo ni al pensamiento trágico. Al centrarse en la influencia trágico-romántica y esbozar los elementos de una poética en este sentido, la presente investigación amplía el marco de referencia teórico existente acerca de las influencias y la naturaleza de la poesía mexicana desde una perspectiva que, me atrevo a señalar, ha sido poco explorada.

Una de las razones de peso por las que he creído ver indicios de espíritu trágico y romántico en el poemario, se deriva (amén de lo sugerido por Paz en sus ensayos) del cuerpo de imágenes de su poesía, en que retoma y reconfigura motivos y tópicos de las tradiciones señaladas –e incluso de otras como ocurre con el tópico erótico-amoroso de influencia provenzal y renacentista aunque también romántica en lo tocante al panteísmo–; por otro lado, el sueño, la noche, la ciudad, la inspiración nocturna, etcétera provienen de la tradición romántica con la que se establece más que un simple diálogo o intertexto. Lo mismo ocurre con el pensamiento trágico cuyas características ya han sido apuntadas y que desarrollaré en lo sucesivo.

Del considerable cuerpo de imágenes aparecidas en el poemario, he elegido cuatro que por sus características implican tanto a la tradición romántica como a la trágica de manera importante. De este modo, he denominado a dichas imágenes como «campos de batalla», en tanto que son construidas como campos semánticos y pueden ser leídas como pruebas que enfrenta el poeta en su trágico proyecto comulgante. Así, el lenguaje, el erotismo, la noche y la ciudad serán los ámbitos-pruebas que el poeta debe superar para acceder a la comunión con el Absoluto.

La descripción y análisis de los «campos de batalla» comienza con el segundo capítulo que se centra en la polémica relación del poeta con el lenguaje y la poesía. Tema fundamental del siglo XX, el lenguaje representa el

principal obstáculo y herramienta a través del cual el cantor logrará su cometido y podrá comunicar sus afanes, logros y derrotas al resto de los hombres. Derivado del tema del lenguaje abordaré el tema de la racionalidad (lucidez, siguiendo a Paz) que ha encontrado en la modernidad (al igual que en el romanticismo) sus límites y contradicciones. La era de la razón, es también la era del desarraigo y la extrañeza. Doble cilicio: la razón exasperada y la conciencia de esa razón exasperada que, no es exagerado decirlo, lacera al poeta en la forma de la crítica y la autocrítica.

El tercer capítulo se dedica al erotismo y parte de la premisa de que es a través de la comunión con la «otredad erótica» (corporal e idealizada) que el poeta puede vislumbrar, o ritualizar de manera humana, la comunión con el Absoluto y entrever, instantáneamente, la senda que lo conduce a su anhelada búsqueda. Asimismo, otro de los objetivos del capítulo, es el de poner en consideración la idea de que el erotismo desplegado en esta obra no corresponde al ideal amoroso que una significativa parte de la crítica ha observado (Gimferrer, Yurkiévich, Salgado, González, Puro Morales, por citar algunos ejemplos). Esta idea se sugiere porque, visto a la luz del trayecto heroico-trágico propuesto, el papel del amor queda supeditado y disminuido por la búsqueda individual y en última instancia egoísta del poeta, imposibilitando así una lectura amorosa del poemario. No ocurre así con el erotismo, que supone uno de los más elaborados y agresivos «campos de batalla», puesto que implica ejercer violencia sobre la «otredad erótica» (conformada por la unión de la mujer, la belleza y la naturaleza).

El cuarto capítulo se dedica a la imagen de la noche y explora el papel que la nocturnidad, –junto con su campo semántico: sueño, vigilia, éxtasis, insomnio, etcétera– desempeña en el trayecto del poeta. Es necesario señalar que a pesar de su diálogo con los tópicos e imágenes románticas (y aun aquellas trágicas grecolatinas), Paz construye imágenes y hasta tópicos distintos, como el caso del insomnio y la exasperación nocturna en la ciudad (que no es ni la de Nerval ni la de Apollinaire por mencionar a un autor romántico y uno vanguardista pero que podrían ser su consecuencia).

A pesar de la tradición romántica, Paz opta por rendir culto a la luz, el paisaje diurno y solar, pues la noche, al igual que otros ámbitos de la vida humana (como la ciudad o el campo) ya no le significan nada como hombre

moderno que es, acaso mera nostalgia. La noche no es ya la aliada que dota de una vida inconsciente, extática y mágica como hacía con el poeta romántico, sino un oponente que lo ataca con insomnio y exasperados pensamientos.

Expulsado del ámbito nocturno y ajeno al secreto comulgante entre razón y sueño, conciencia e inconsciencia, no le queda otro remedio que luchar contra ella y destruirla para que no se apodere del mundo, pues la noche es el escenario del silencio, la frustración y el anonimato.

El último capítulo desarrolla dos temas: la ciudad, así como la relación del poeta con sus habitantes (los ciudadanos) y continúa con la importancia del culto a la luz; además se analiza una serie de subtemas que, por sus implicaciones, resultan indispensables para comprender las razones del poeta para lanzarse a una búsqueda que se antoja imposible. Imágenes como la plaza, la fuente, el pozo y las calles resultan sinécdoques de la ciudad que representan en su particularidad tanto la tirante relación entre los hombres como el estado de alienación imperante en la polis.

El tema de la luz adquiere importancia hasta que deviene en culto, imagen que he denominado «religión solar» símbolo de la idealidad del poeta y la confianza en la comunión futura puesto que él ha fracasado en su intento. Dicho símbolo incluye al sueño y a la historia, a la poesía y a la colectividad, y representa un «proyecto de futuro», que lega a los poetas por venir para conjurar el dolor de la escisión.

Los capítulos en que se desarrollan los distintos «campos de batalla», desempeñan el importante papel de ejemplificación, por eso el considerable número de versos citados en ellos. La elección de esta forma argumentativa trasluce la intención de mostrar que el «espíritu trágico» aparece a lo largo de la obra y no de forma individual o intermitente, situación que reafirma la lectura en conjunto y como un trayecto.

Capítulo 1

Modernidad y tragedia

1. 1 Lo moderno

El objetivo del presente capítulo es establecer la filiación de la poesía paciana contenida en el volumen *Libertad bajo palabra*⁹ a una tradición tanto intelectual como artística y poética que, por un lado, tiende su raigambre en la egregia línea del pensamiento trágico y, por otra, abreva y se configura en la visión de mundo y arte románticos. En su obra, Paz conjuga lo antiguo y lo romántico para construir su universo artístico en la modernidad, pues a partir de ellas concibe y organiza la imagen, el papel que tanto la poesía como el poeta (incluida su obra) ostentan en la modernidad.¹⁰

No ha sido ajena esta perspectiva de análisis a cierta crítica especializada en la obra del escritor mexicano. Ya Enrico Mario Santí ha señalado, en la introducción al volumen crítico de *LBP*, que leído como un todo, es por demás admisible considerar esta obra como un “trayecto poético-heroico al que le corresponde periodos de ascensión y de caída”;¹¹ asimismo apunta que:

No sería exagerado resumir la totalidad de *Libertad bajo palabra* como el paulatino hallazgo de [...] sabiduría, cuya encarnación concreta sería el poema como *himno*, el coro de tema heroico. «Nuestros poemas», exhortaba Paz en la primera edición de *El arco y la lira*, «si hemos de tener poemas, serán heroicos y en ellos el hombre se reconocerá como un destino que es también una libertad».¹²

⁹ En adelante cuando me refiera a esta obra lo haré con las abreviaturas *LBP*.

¹⁰ En el inicio de uno de sus ensayos más interesantes, que además constituye un autoanálisis dirigido a comprender la naturaleza de la poesía y sus implicaciones en el arte y la historia: *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)* Paz apunta: ‘La literatura moderna, ¿es moderna? Su modernidad es ambigua: hay un conflicto entre poesía y modernidad que se inicia con los prerrománticos y que se prolonga hasta nuestros días. Procuraré en lo que sigue describir ese conflicto, no a través de sus episodios —no soy un historiador de la literatura—, sino deteniéndome en esos momentos y en esas obras en donde la oposición se revela con mayor claridad. Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario; añadido que esa arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba crítica parcial, la única que le parecía válida.’ Octavio Paz, “Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)” en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*, tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 358.

¹¹ Enrico Mario Santí, “Introducción” en *Libertad Bajo Palabra*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 56.

¹² *Ibíd.* p. 61. Santí señala incluso la relevancia de que el poemario inicie con el título “Semillas para un himno” y termine con el poema *Himno futuro*, títulos que condensan el espíritu heroico de la obra.

Del mismo modo, Frances Chiles, en su obra *Octavio Paz: the mythic dimension*, analiza la estructura heroica-mítica del poemario:

La organización de su conjunto tampoco resulta casual. Su estructura no es el mero registro neutral de una serie de cambios personales, sino un viaje simbólico en forma de búsqueda –versión del *bildungsreise* romántico (la historia progresiva de una educación artística, sentimental y moral) cuya trama implica, necesariamente, una serie de pruebas: capítulos o etapas de crisis y sufrimiento.¹³

Visto así, *LBP* constituiría –en su conjunto– una tentativa por atraer el pensamiento trágico, vía el romanticismo, al ámbito del hombre y la poesía moderna. ¿En qué términos y con qué resultados ocurre esto? Intentaremos dar respuesta.

Por principio habrá que partir de un hecho capital que atañe a la naturaleza de la poesía desde una perspectiva histórica: su transformación de discurso eminentemente lírico (poesía tradicional)¹⁴ a uno crítico y que constituye, a su vez, la piedra de toque del arte moderno. A este respecto Jean Cohen opina que “Sin duda, en la época contemporánea la poesía ha cambiado. Se nos asegura que desde Rimbaud, ya no es lírica, sino «crítica» [...] Este desbordamiento de la poesía más allá de sus fronteras [tradicionales] es altamente significativo”.¹⁵

¹³ Apud. en *Ibid.*, p. 56. En la revisión de la bibliografía crítica de la obra paciana, Hugo Verani apunta que la obra de Chiles: ‘Estudia temas, imágenes y símbolos arquetípicos que dan coherencia al mito central de la poesía de Paz: la creación de una nueva forma de participación en el mundo que dé sentido a la degradada sociedad moderna. *Anatomy of criticism* de Northrop Frye es la principal base teórica. Los dos primeros capítulos estudian la caída del hombre y la búsqueda de salvación y de armonía. Los siguientes exploran la concepción del erotismo y de la poesía como experiencias reconciliatorias. Se cierra el libro con un análisis de varios poemas largos, síntesis de la poesía como mito y como medio para recuperar la unidad primordial.’ Cfr. Hugo Verani, *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*, El Colegio Nacional, México, 1997, p 87.

¹⁴ El término «poesía tradicional» ha sido utilizado por críticos como César Fernández Moreno para diferenciarla de la poesía de vanguardia, de naturaleza crítica y moderna. Moreno señala que por convención se puede denominar «poesía tradicional» a la que ‘se dio en los albores de la civilización occidental (siglo X antes de Cristo) hasta fines del siglo XIX.’ Si bien la separación que hace Moreno admite enmiendas cronológicas, lo que interesa es el hecho de la separación de la poesía debido a sus cualidades, lo que le lleva a decir de la poesía moderna, que existe en ella ‘una colosal rebelión’ que se ejerce contra los valores alzados por el racionalismo con la esperanza de la eternidad.’ En esta definición se entrevé el afán de absoluto que persigue la poesía romántica y también la paciana que sustenta la tesis que defiende. Cfr. César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 15 y 50. Vid. especialmente los capítulos I “la poesía tradicional” y II “la poesía de vanguardia”.

¹⁵ Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, Gredos, Madrid, 1982, p. 13. En este apunte Cohen utiliza una cita de Lyotard que ilustra su punto; dada su importancia la reproduzco a continuación: ‘Lyotard precisa la fecha. A partir de 1860 es cuando la poesía deja de ejercer una «función integradora», que consiste en suprimir «a nivel metafórico» las contradicciones que hay en la sociedad, para ejercer la función «crítica»’.

La discusión acerca de la modernidad y el arte moderno no sólo fue familiar a Paz, sino que supuso uno de sus centrales objetos de análisis. Así, en su ensayo *Los hijos del limo* se lee:

El período propiamente contemporáneo es el del fin de la vanguardia y, con ella, de lo que desde fines del siglo XVIII se ha llamado arte moderno. Lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro siglo, no es la noción de arte, sino la noción de modernidad.¹⁶

La época moderna —ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso— es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser.¹⁷

Paz no sólo señala algunas de las cualidades del arte moderno, sino que rastrea su advenimiento cronológico un siglo antes que Cohen y Lyotard; por su parte, Rafael Argullol —desde otra perspectiva, una que pretende señalar el espíritu trágico del romanticismo derivado, entre otros elementos, de la «angustia de la razón» que sufre el hombre moderno— defiende la idea de que rasgos del pensamiento moderno ya están presentes en el hombre renacentista: *“Desde este punto de vista puede decirse que el «espíritu moderno» nace en el momento mismo en que el «hombre renacentista» percibe el verdadero significado de su «fuga sin fin», maravillándose de su poder y estremeciéndose ante su impotencia.”*¹⁸

Más allá de las confluencias o disyunciones entre la cronología del arte moderno que hemos apuntado, interesa señalar un hecho: que algunos elementos del pensamiento moderno ya aparecían en otros estadios históricos del pensamiento y el arte. Ya sea en la visión trágica del mundo y del artista como héroe (Argullol), ya en la preeminencia del discurso crítico de la poesía (Lyotard, Moreno y Cohen), ya en la conciencia histórica y autocrítica del artista o la visión del poeta como un rebelde o revolucionario (Valéry, Paz).¹⁹ En este tenor se admite un par de comentarios más; en principio el del historiador

¹⁶ O. Paz, *Los hijos del limo...* p. 326.

¹⁷ *Ibíd.* p. 345.

¹⁸ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982, p. 16. Las cursivas son del autor.

¹⁹ Conviene resaltar el hecho de que sería ajeno a esta investigación abarcar las implicaciones, en lo general, de la modernidad. Me ciño, por tanto, a la idea que sobre arte moderno, específicamente la poesía, tienen los autores citados, especialmente Argullol y Paz, pues ambos autores hacen referencia al pensamiento artístico romántico y su natural cauce en la poesía del siglo XX.

Isaiah Berlin, quien al justificar su tarea de búsqueda de las raíces del movimiento romántico apunta:

La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX de más envergadura y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante ese periodo parecen, en comparación, menos importantes y estar, de todas maneras, profundamente influenciados por éste.²⁰

Las palabras de Berlin amalgaman la idea de que el pensamiento moderno posee fuentes plenamente identificadas, una de ellas –si no la más importante, sí una decisiva– el romanticismo, que sirve, entre otras cosas, como puente entre la visión trágica y prometeica de la figura del poeta que, asumido como un rebelde, emprende una lucha contra su destino, así como su asunción de ángel caído y derrotado que, luego de esa lucha, puebla la poesía del siglo XX.²¹ No es otro el sentido y la importancia que también otorga al romanticismo, como importante configurador del arte moderno, Rafael Argullol al señalar:

Las vicisitudes de gestación del concepto «romántico», así como las complacencias decadentistas subsiguientes a su esplendor y moda, enturbian la verdadera significación de la mente romántica en la formación del pensamiento moderno. Uno de los errores más vulgares, pero más comunes, es decir «romántico» y pensar «pasado», cuando en realidad el movimiento romántico es una contundente *diagnosis del futuro*. En la insuperable combinación de desencanto y energía de destrucción y de innovación, de patetismo y heroicidad, en la profunda percepción de lo limitado de la condición humana y en el imposible titanismo hacia lo infinito, se puede reconocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo el pensamiento trágico moderno.²²

²⁰ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 2000, p. 20.

²¹ Paz comprende también así el espíritu de la poesía moderna al señalar que: 'En efecto, el hombre moderno empieza a hablar por boca de Hamlet, Próspero y algunos héroes de Marlowe y Webster. Pero empieza a hablar como un ser sobrehumano y sólo hasta Baudelaire se expresa como un hombre caído y un alma dividida. Lo que hace a Baudelaire un poeta moderno no es tanto la ruptura con el orden cristiano, cuanto la conciencia de esa ruptura. Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo'. Cfr. *El arco y la lira...* p. 97.

²² R. Argullol, *op. cit.*, p. 34. Nótese que tanto Paz como Argullol comprenden al arte moderno bajo la consigna de «futuro». Vid. *supra* nota 8. Añado otro argumento a la discusión: en el prólogo que Argullol escribe a la nueva edición de su ensayo en la editorial "Acantilado" 35 años después de su inicial publicación apunta: "El hilo trágico al que se alude repetidamente en el libro sería, así, el hilo invisible que cruzaría épocas y generaciones para transmitir un saber sobre el hombre, en ocasiones encarnado en la filosofía, en ocasiones en la poesía o en las diversas manifestaciones artísticas. La manifestación de este saber en la cultura moderna es el objetivo nuclear del libro". Vid. R. Argullol, "Prólogo" en *El Héroe y el Único*. El acantilado, Barcelona, 2008, s.p.

El segundo comentario proviene del investigador Patxi Lanceros, quien al analizar diversos ejemplos artísticos considera que en todos ellos existe una «herida trágica» que adquiere diversas configuraciones simbólicas en la obra de poetas, filósofos y pintores como Goya, Rilke, Hölderlin y Nietzsche. Lanceros hace hincapié en el romanticismo como la vía por la que se atrae el pensamiento trágico clásico a la modernidad:

La vigencia del pensamiento trágico se insinúa de nuevo gracias y a través de esta rebelión romántica: con ella reaparece la «anarquía del claroscuro», la inevitable tensión que recuerda el carácter ontológico (=insuperable) de la herida trágica. [...] La modernidad es la conjunción agónica, la forma que asume epocalmente ese conflicto de fuerzas que se pueden percibir en toda cultura, en todo lugar y tiempo. [...] La sensibilidad romántica no es ajena a la modernidad. Se configura en la modernidad como rebelión.²³

Conviene, sin embargo, repasar las ideas de Paz en lo tocante a la actitud del poeta moderno cuya obra se ensancha entre las coordenadas de la crítica y sentimientos como orfandad y alienación que resultan por la pérdida del sentido de pertenencia y unidad o centralidad respecto del mundo, los hombres y lo divino²⁴ debido a la «angustia de la razón» en sus diversas manifestaciones: lucidez, crítica, análisis, reflexión, etcétera. Más allá de identificar su gestación en el siglo XVIII, Paz considera que la modernidad inicia:

cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble. A la inversa de lo que ocurrió en el Islam, entre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad. Dios es lo Uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no ser; la razón tiene la tendencia a separarse de ella misma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma. La razón aspira a la unidad pero, a diferencia de la divinidad, no reposa en ella ni se identifica con ella. La Trinidad, que es una evidencia divina, resulta un misterio impenetrable para la razón. Si la unidad reflexiona, se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad. Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse.²⁵

²³ Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997, pp. 69-70.

²⁴ En el prólogo de *Los hijos del limo*, Paz describe su propósito reflexivo: 'El sentimiento y la conciencia de la discordia entre sociedad y poesía se ha convertido, desde el romanticismo, en el tema central, muchas veces secreto, de nuestra poesía. En este libro he procurado describir, desde la perspectiva de un poeta hispanoamericano, el movimiento poético moderno y sus relaciones contradictorias con lo que llamamos «modernidad»'. O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 325.

²⁵ O. Paz, *Los hijos del limo*, pp. 352-354. Para conocer mejor las ideas de Paz acerca del romanticismo y la modernidad, tanto por la visión de mundo como por el arte. Vid. *Los hijos del limo*, especialmente los capítulos "La tradición de la ruptura", "La revuelta del futuro" y "Los hijos del limo".

Como vemos, el sentimiento de escisión del Yo respecto de lo Otro es un tema fundamental de la modernidad, que en este caso abarca la reflexión entre conciencia (yo) y existencia (lo otro, en este caso lo divino); sin embargo su juicio acerca de la relación entre conciencia y arte resulta por demás ilustrativa:

La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna. Mejor dicho, en esa actitud consiste la modernidad. Y la desazón de los poetas reside en su incapacidad para explicarse, como hombres modernos y dentro de nuestra concepción del mundo, ese extraño fenómeno que parece negarnos y negar los fundamentos de la edad moderna: ahí, en el seno de la conciencia, en el yo, pilar del mundo, única roca que no se disgrega, aparece de pronto un elemento extraño y que destruye la identidad de la conciencia.²⁶

Las ideas de Paz sobre el ejercicio de la actitud crítica del hombre moderno y su relación con el mundo, los hombres y lo divino es una constante de su pensamiento lo mismo que de su expresión artística. Ya desde el que es considerado su primer texto de madurez: *El laberinto de la soledad*, esboza un examen al imperio de la crítica en el mundo moderno que, derivada del ejercicio racional sin cortapisas, deviene monstruoso:

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero estar despierto genera pensamientos que nos han llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados.²⁷

En estas líneas resuena la inscripción del aguafuerte goyesco: “El sueño de la razón engendra monstruos”; no en balde ambos artistas, Goya y Paz, son considerados, dadas las diversas cronologías arriba citadas, como artistas modernos. No sólo eso, las palabras del poeta constituyen –en espíritu– una crítica a la tradición de pensamiento racional, iniciada en el siglo XVII con la Ilustración, frente a la que se rebelaron los románticos al oponer a la exacerbada racionalidad humana el olvidado componente instintivo, irracional y obscuro humano. Así lo sugiere Paz al explicar que: “el romanticismo es la otra

²⁶ O. Paz. *El arco y la lira*, p. 176.

²⁷ O. Paz, “El laberinto de la soledad” en *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas*, tomo 8, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 191.

cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no-racional, pero los exalta desde la modernidad.”²⁸ La elección paciana para estudiar la poesía moderna a partir del romanticismo no es, como se ha establecido, gratuita. Es hombre y poeta moderno, por ello, más que ser obsecuente a una tradición, elige –conciencia mediante– esa tradición para organizar su proyecto artístico-intelectual. Prácticamente al final de su ensayo escribe: “Las rebeliones y desventuras de los poetas románticos y de sus descendientes en el siglo XIX se repiten en nuestros días”.²⁹

Resumiendo. La obra paciana puede ser identificada dentro de la modernidad, más allá del contexto histórico, por su afinidad con algunas ideas del arte moderno entre las que destacan la postura crítica (artística, histórica, social, moral, etcétera), la nostalgia, la búsqueda de identidad y sentido de pertenencia, el carácter utópico, la subjetividad y fragmentariedad, el uso de símbolos y mitos así como el uso del tiempo de forma diacrónica.³⁰

Como hemos visto, las ideas que desarrollan Rafael Argullol, Isaiah Berlin, Patxi Lanceros y el mismo Octavio Paz se encuentran afincadas en el arte moderno, vía el romanticismo, haciendo hincapié en la nostalgia por el estado indiferenciado entre hombre, mundo y lo divino, el reconocimiento de esta diferencia que es asumida y configurada como una escisión; el ejercicio racional convertido en angustia por la condición humana, la búsqueda de respuesta al papel del hombre en el mundo y finalmente el uso de símbolos y mitos que explican su situación o condición. Todos estos aspectos aparecen y configuran el espíritu trágico de *LBP*.

²⁸ O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 405.

²⁹ *Ibid.* p. 418.

³⁰ Existen, sin duda, más elementos que configuran el arte moderno. Siguiendo la tipificación que lleva a cabo Friedrich Jameson destacamos los siguientes: a) el arte moderno es resultado de la Ilustración, es pues, un arte crítico b) Se afina en el conocimiento científico-mecanicista c) La crítica a la moral es uno de sus más importantes objetivos d) Utiliza la ironía para cuestionar la verdad y cuestionarse a sí mismo e) Cuestiona el arte anterior f) Se opone a proyectos totalizadores puesto que impera el fragmento, el punto de vista subjetivo g) Se erige contra las masas h) Es utópico i) Afincado en una idea diacrónica del tiempo, es circular o progresivo j) Búsqueda de identidad, centro, e instante permanente k) Abunda el impresionismo y el subjetivismo l) Se considera el conocimiento como herramienta de destrucción m) Utiliza al mito y al símbolo como formas de expresión y explicación del mundo y el hombre. Para más acerca de la comparación entre arte moderno y posmoderno cfr. Friedrich Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 2001.

1.2 Lo trágico

Aún haría falta reconocer el componente trágico en la visión de mundo romántica (y en consecuencia moderna debido a sus afinidades temáticas) que hemos considerado como elemento fundamental de la poética paciana en *LBP*.

Partamos de una precisión necesaria antes de dar cuenta del fenómeno. Lo «trágico» es, fundamentalmente, una abstracción, una forma de pensamiento trascendente antes que una realidad verificable en el mundo. En un intento por desmarcar a lo trágico de lo meramente mundano Karl Jaspers observa que:

La visión trágica constituye una modalidad en la que la necesidad humana se muestra anclada, en sentido metafísico. Sin un fundamento metafísico, implica mera miseria humana, lamentación, desdicha, fracaso y frustración; lo trágico solamente se muestra en el saber trascendente.³¹

El hombre reclama del saber trágico y del vacío filosófico una liberación más profunda. Y ésta es lo que le promete la religión de la revelación.³²

Visto así, se puede hablar por lo menos de una «actitud trágica» (Nietzsche),³³ un «espíritu trágico» (Argullol) o un «saber trágico» tal como lo señala Jaspers,³⁴ un saber que supone una toma de conciencia que “convertida en fundamento de la conciencia del ser, se denomina *actitud trágica*.”³⁵

Para Jaspers dicha «actitud trágica» se compone de dos elementos complementarios. En principio el «saber trágico», entendido como la toma de conciencia, en el hombre particular, de su situación excepcional en el mundo a partir de su sentido quebrado de pertenencia a la totalidad, lo trágico, apunta el filósofo: “se origina de la no-unidad y sus consecuencias de la aparición del

³¹ Karl Jaspers, *Esencia y forma de lo trágico*, Sur, Buenos Aires, 1960, p. 82. Incluso se puede considerar a lo trágico como una construcción filosófico-simbólica o artístico-simbólica en tanto depositaria de conflictos antropológicos de la psique humana tal como lo sugiere Patxi Lanceros al hablar de la herida trágica como el resultado del pensamiento simbólico. Este tema será tratado en el inciso sobre la escisión.

³² *Ibíd.* p. 29.

³³ La definición que Nietzsche hace de esta «actitud» merece un apunte que conviene al orden de ideas antes apuntadas, dice Argullol: ‘«El afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el *sortilegio de la individuación* y de querer ser él mismo la esencia del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegio y sufre». Esta es, desde luego, una de las mejores definiciones de lo trágico; sin embargo es incompleta en cuanto es excesivamente deudora de Schopenhauer.’ Apud en Argullol, *op. cit.*, p. 177.

³⁴ Habría que añadir el juicio de Max Scheler quien considera que «lo trágico es un elemento esencial del universo». Apud en Argullol, *op. cit.*, p. 176.

³⁵ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 33. Al referirse a la naturaleza de lo trágico, Jaspers aduce que se puede encontrar en variadas formas: actitud, ambiente, temple, saber, etcétera.

fenómeno”³⁶ y también en la serie de consideraciones que le son inherentes dada su condición: “la muerte, el dolor, la enfermedad, la transitoriedad.”³⁷

La conciencia trágica es originaria y derivada del sentimiento de excepción y diferencia pues, como opina Jaspers: “la tragedia del mundo es una consecuencia de la tragedia en el fundamento. El ser se presenta como quebradizo.”³⁸ A estas consideraciones les subyace una actitud de base pesimista que el filósofo adivina en el hecho de que “todo vivir, hacer, producir, imponerse humanos tienen, al fin, que fracasar.”³⁹

La idea de fracaso y de un mundo que resulta no sólo esencialmente diferente sino hostil al hombre, una vez consciente de su singularidad, lo impele a oponerse a su condición o destino mediante una resolución, que por su carácter y finalidad, resulta trágica:

La conciencia propiamente dicha de lo trágico, por lo cual simultáneamente lo trágico se hace real, no solamente comprende el sufrimiento y la muerte, no la mera finitud y lo percedero. Para que todo esto devenga trágico, es preciso que el hombre actúe, que accione. Sólo mediante su propio hacer opera el hombre la madeja que lo envuelve, y después, mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina. No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección. Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consume el fracaso. Con el saber de lo trágico anúdase desde el comienzo el impulso hacia la *redención*.⁴⁰

La conciencia de Yo (asumida como separada de la totalidad por la conciencia de su fragmentariedad y mortalidad) sumada a la *resolución* (deseo de redención mediante la búsqueda de comunión o re-unión) componen, así, la «actitud trágica». Pensamiento más acto (en el caso del poeta: acto de creación) son las dos caras de esta actitud.

A la resolución del «poeta trágico» le son inherentes algunas cualidades que lo diferencian de la existencia y proceder del resto de los hombres. Dos de estas señas de identidad –amén de la exacerbada conciencia de sí que es su fundamento– son: la «desmesura» definida por Jaspers como “el hombre

³⁶ *Ibíd.* pp. 122-123.

³⁷ *Ibíd.* p. 111.

³⁸ *Ibíd.* p. 110. Es dable resaltar el hecho de que tanto la modernidad como lo trágico comparten la idea de que el hombre se asume como un componente diferente, una excepción en el mundo.

³⁹ *Ibíd.* p. 111. En este sentido Jaspers propone que: ‘el temple de ánimo trágico sustenta las numerosas formas del llamado pesimismo y de sus representaciones del mundo.’ *Ibíd.*, p. 41.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 34.

exaltado a un grado mayor” [de su condición].⁴¹ Esta misma cualidad es advertida por Argullol aunque le denomina «titanismo» pues concibe al poeta trágico como el redentor de la condición humana; la figura tiene un evidente parangón con el *alter dei* [dios alterno] renacentista, el *übermensch* [superhombre] nietzscheano y el poeta luciferino o prometeico del romanticismo.⁴² La segunda seña que me interesa destacar es la concepción del mundo en términos de lucha y conflicto (*agon* y *polemos*) puesto que la reacción desprendida del «saber trágico» supone actos de rebeldía contra la condición humana⁴³:

El saber trágico contempla luchas inevitables, y es propio de la conciencia trágica del poeta preguntar entre quién se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en colisión. De modo inmediato, la lucha que presenta la poesía es una lucha de los hombres entre sí o bien una lucha del hombre consigo mismo.⁴⁴

Sin embargo, la lucha en sí misma no puede ser considerada como trágica, acaso como «desmesurada o titánica», para ello debe tenerse en cuenta que la lucha emprendida por el héroe o poeta se encuentra, irremediabilmente, definida y hasta justificada por su fracaso.

Al indagar acerca de la naturaleza de lo trágico y su relación con la lucha, Jaspers se pregunta “¿es la lucha, como tal lucha, algo trágico? O en caso contrario, ¿en virtud de qué deviene trágica una lucha? Otros momentos de la visión trágica resultan indispensables”.⁴⁵ Jaspers se refiere a dos elementos necesarios para considerar propiamente “trágico” a un combate, a saber: la derrota y la culpa.⁴⁶

El poeta trágico reconoce que en la lucha contra su condición, –en su afanosa rebelión– los demás hombres, el mundo o lo divino, la suerte está echada, pues el carácter del conflicto lo rebasa debido a que las naturalezas en pugna resultan inconmensurables; sin embargo, en su titánico o desmesurado afán combativo pretende enfrentarlos para redimirse a sí y con él al resto de los

⁴¹ *Ibíd.*, p. 15.

⁴² Argullol ha tipificado a los héroes románticos de espíritu trágico, a saber: el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada y el suicida. Cfr. R. Argullol, *op. cit.*, capítulo III C, pp. 269-314.

⁴³ También contra la historia, como lo sugiere Paz en el grueso de su obra.

⁴⁴ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 42. Este tema se abordará ampliamente en los incisos siguientes.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 47.

⁴⁶ *Id.*

hombres (la no-unidad o no-pertenencia). En este orden de ideas, Paz sugiere que:

El hombre es Destino, fatalidad, naturaleza, historia, azar, apetito o como quiera llamársele a esa condición que lo lleva más allá de sí y de sus límites; pero, además, el hombre es conciencia de sí. En esta contradicción reside el misterio de su ser, su carácter polémico y aquello que lo distingue del resto de los entes. Pero la grandeza de la tragedia no consiste en haber llegado a esta concepción sino en haberla vivido realmente y en haber encarnado la contradicción insoluble de los dos términos.⁴⁷

Éste es también el sentido que otorga Argullol al combate emprendido por el poeta trágico que busca su centralidad así como el sentido de pertenencia al Absoluto (que denomina «Único»). Al analizar la diferencia entre el poeta renacentista y el romántico, también destaca el fracaso como el ineludible destino de la lucha trágica:

El hombre en *Shaftesbury* no obtiene la dignidad antropocéntrica que había alcanzado entre los renacentistas de «homo secundus deo» o «alter deus». Solo un tipo de hombre, el hombre estético, el artista, el poeta, la alcanza: éste es *just Prometheus unde Jove*. Sólo el hombre que es capaz de introducirse en el «alma del mundo» para fusionarse con ella. Es evidente que bajo el reinado del «hombre newtoniano» Shaftesbury no puede pretender recuperar las visiones totalizadoras del hombre de un Bruno o un Paracelso, por lo cual, es a una pequeña minoría a la que se dirige: así nace y toma impulso la *concepción prometeica del poeta*. Concepción unívocamente romántica por la cual, el poeta, como Prometeo, **aún a sabiendas de la inutilidad de su intento** —en un momento histórico de irreversible escisión entre la naturaleza y el hombre—, busca arrebatarse al hado adverso de su época el fuego de la unidad regeneradora de hombre y naturaleza, el *fuego del Único*.⁴⁸

Ante esta perspectiva habría que preguntarse ¿cuál es el sentido de la lucha si de antemano se reconoce que está perdida? Jaspers encuentra en esta pregunta, convertida en dilema existencial, la esencia del pensamiento trágico. Sobre este tema volveremos más adelante en el inciso dedicado al fracaso.

Continuando la idea de que lo trágico supone, en principio, el resquebrajamiento de la unidad y la conciencia que da cuenta de ello (reflexionándolo y padeciéndolo) Patxi Lanceros defiende que el “postulado”

⁴⁷ O. Paz, *El arco...*, p. 206.

⁴⁸ R. Argullol, *op. cit.*, pp. 24-25. Las negritas son mías.

esencial al que se subsumen las demás cualidades del pensamiento trágico es la siguiente:

[que] «(el) todo está (*ab initio*) fracturado». La convicción al respecto de una fisura (*Spaltung*) radical, de una ruptura, que se tematiza como ausencia o abismo, entraña la necesidad de buscar formas de implicación que reconstruyan (siquiera de forma efímera o tenue) la totalidad escindida.⁴⁹

Y añade que se entiende por “*Lo trágico* [a] (la herida o desgarró que aparta al hombre de sí mismo, de la naturaleza y de los dioses).”⁵⁰ Del mismo modo que para Paz y Argullol, Lanceros comparte la idea de que uno de los elementos más importantes de lo trágico –si no el que más– es la derrota, en este caso ocurrida en los dos niveles constitutivos de la tragedia: la conciencia y la resolución (el pensamiento y el acto simbólico artístico que en el Paz es el poema convertido en himno), así:

Lo trágico consiste, por lo tanto, en que la realidad es un devenir de fuerzas enfrentadas (como ya supieran Heráclito, Empédocles y Nietzsche) y el pensamiento trágico es el que se sumerge en tal devenir excluyendo de antemano la posibilidad tanto de victoria como de reconciliación: la solución dogmática y la solución dialéctica.⁵¹

Ahora bien, ¿cómo es asumida la «actitud trágica» por los poetas románticos? ¿Cómo se configura esta actitud en la visión moderna del mundo? En su reflexión en torno al espíritu trágico del romanticismo, Argullol parte de una sencilla premisa: que el «espíritu trágico» es definido por la constante *lucha* entre el anhelo del hombre por *retornar* o *trascender* a lo divino (lo completo o la unidad primigenia) y la *conciencia* de esta *imposibilidad* derivada tanto de su condición como de su exacerbado ejercicio racional, pues el hombre (el héroe, yo subjetivo y fragmentario) es esencialmente diferente a lo divino (Único, Absoluto) por lo que la unión de estas dos distintas naturalezas resulta imposible y, por tanto, su *anhelo* resulta un *fracaso* anticipado:⁵²

El *Único* es la definitiva resolución trágica del paradigma entre el ser y el no ser, entre el Yo saciado de Infinito y el Yo disuelto en el Infinito. La aceptación trágica de esta contradicción [...] es propia del «principio trágico-heroico» presente en buena parte del pensamiento romántico. Los actos del poeta, del

⁴⁹ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

⁵² Cfr. R. Argullol, *op. cit.*, capítulo II “El Yo heroico trágico de la razón romántica...” pp. 35-174.

hombre estético, de quien espera comunicarse íntimamente con la Belleza primigenia, no se rigen por el dualismo entre la vida y la muerte, sino que más bien parecen reflejar la sentencia de Heráclito: «inmortales mortales, mortales inmortales viviendo la muerte de aquéllos, muriendo la vida de éstos...» Para Hölderlin, la vida vivida en el «Espíritu de la época», la vida acomodaticia y antiheroica, es una «vida muerta», forma parte del no ser. Por el contrario, la «Edad de Oro», el *Único*, el reencuentro totalizante del hombre con su ansia de lo inconmensurable, es el ser.⁵³

Que el fracaso sea anticipado y reconocido *a priori* por el héroe trágico no afecta la importancia de la lucha, antes bien, la eleva de rango al subrayar su importancia como prueba. Argullol destaca además la irresolución del conflicto, dada la naturaleza de las partes en pugna, como el verdadero fundamento de lo trágico:

Escenográficamente podríamos representar la contradicción trágica como un campo de batalla, a un tiempo universal y subjetivo —es muy buena la rilkiana expresión *Weltinnenraum* [mundo interior], a este respecto— en donde, arropado por unas totales desnudez y soledad, el hombre se enfrenta al Infinito y al Desierto. En otras palabras: la contradicción trágica es el enfrentamiento del *Héroe* —el hombre que acepta tal combate— a la doble sensación saciadora y despojadora del *Único*. [...] El proceder trágico requiere una alta conciencia de la propia soledad e individualidad en la exigencia ávida de plenitud en el heroico reconocimiento de la limitada posibilidad humana. Requiere contrastar radicalmente el mundo pensado como unidad deseable e inalcanzable, con la existencia del ser sentida como escisión abominable pero insuperable.⁵⁴

Al desmarcar el «sentimiento trágico» de otras visiones de mundo (ya filosóficas o artísticas) Argullol ve en el pensamiento romántico una forma especial y diferenciada de enfrentar y asumir este sentimiento (distinto, por ejemplo, de como hiciera el pueblo griego con la tragedia ática). De la misma manera que Jaspers observa «desmesura» en la «actitud trágica» en lo general, Argullol sugiere «titanismo» del poeta heroico-romántico que se sobrepone a la desoladora reflexión de imposibilidad de comunión con el absoluto (*Único*) mediante la razón (aquí se lee la crítica al espíritu ilustrado que tanto Berlin como Paz señalan) y que no se detiene en la derrota, sino que la reconfigura (por lo menos artísticamente: poéticamente) y extrae de ella la fuerza necesaria para oponerse a su destino. Por ello Argullol ve en el movimiento romántico:

⁵³ R. Argullol, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 176.

un estado especialísimo del espíritu –dictado por la intraducible *Sehnsucht* [anhelo], ansia, nostalgia– por el que el hombre, extrayendo energía creadora de su desencanto y su desolación, busca, a través de la imaginación y del sueño, el camino de la plenitud y de lo ilimitado.⁵⁵

Pensar al poeta trágico-romántico en términos titánicos remite, por lo menos para el antecedente clásico, a una de las figuras míticas centrales del movimiento: Prometeo, cuyo ejemplo sirvió de inspiración al espíritu de la época que hizo de él un símbolo de rebelión y dignidad humanas,⁵⁶ más aún: que ayudó a dotar de una dimensión heroica y metafísica la rebeldía del poeta moderno. En su ensayo, Argullol realiza una tipificación de los dioses romántico-trágicos que inspiran a los poetas y les permite asumirse, también, como seres titánicos:

La ética subjetivista del héroe romántico se alimenta –no formal y melodramáticamente, sino «en propia carne»– de lo que podríamos calificar de «*fondo heroico del arte*»: un conjunto de normas implícitas de conducta moral que reemergen acompañando a toda poesía y a todo pensamiento integralmente trágicos –de Homero y Sócrates a Dante, de Ariosto y Tasso a Shakespeare– que mueven a la aceptación noble y desnuda –sin intermediarios– del principio de competición que enfrenta al hombre y Destino.⁵⁷

El impulso prometeico del pensamiento romántico choca con el reconocimiento de la «muerte de Prometeo» en el mundo que le es contemporáneo. Los héroes que emergen de la poesía trágica están poseídos por la certidumbre de la inutilidad de su esfuerzo. Su generoso derroche de energía se volatiliza al entrar en contrato con el «ritmo real» de la época. Su poderosa imaginación mítica les hace alcanzar insospechados horizontes, de su subjetividad onírica surgen universos de antiguas plenitudes; mas al cesar el sueño poético, inevitablemente retornados a la cotidianidad, la profundidad de su desencanto les conduce a las más pesimistas conclusiones.⁵⁸

El choque con el «pensamiento contemporáneo» de la imaginación mítica romántica se repite en *LBP* prácticamente de la misma forma,⁵⁹ sólo que la profundidad del desencanto del poeta le impide retraerse y hallar sosiego en

⁵⁵ *Ibíd.* p. 34.

⁵⁶ Recuérdese el fragmento citado en la página 10, nota 35. Paz reflexiona sobre la figura del titán: 'Frente al mago se levanta Prometeo, la figura más alta que ha creado la imaginación occidental. Ni mago, ni filósofo, ni sabio: héroe, robador del fuego, filántropo. La rebelión prometeica encarna la de la especie. En la soledad del héroe encadenado late, implícito, el regreso al mundo de los hombres. La soledad del mago es soledad sin retorno. Su rebelión es estéril porque la magia –es decir: la búsqueda del poder por el poder– termina aniquilándose a sí misma. No es otro el drama de la sociedad moderna'. Vid. O. Paz, *El arco...*, p. 78.

⁵⁷ R. Argullol, *op. cit.*, p. 270.

⁵⁸ *Ibíd.* pp. 255-256.

⁵⁹ En una de las prosas de *¿Águila o sol?* el poeta se compara con un Prometeo caído y opta, tras su derrota, por el silencio. Este pasaje será analizado detenidamente en el inciso "Lucidez" del capítulo 2.

aquellos ámbitos de la vida humana (delirio inspirado, sueño, éxtasis, noche) a los que tenía acceso el poeta romántico.

Una vez señalada, en lo esencial, la «actitud trágica» es necesario desarrollar las características de mayor importancia en la construcción de la poética paciana, en tanto diálogo y continuación de las tradiciones observadas.

1.3 Elementos para una poética trágico-moderna

El objetivo de los incisos siguientes es el de enumerar y describir aquellos elementos que, juzgados en el marco del trayecto heroico trágico del poeta de *LBP*, constituyen la poética trágico-moderna de la obra. Los elementos han sido reunidos en triadas atendiendo a su natural imbricación y correspondencia así como a su carácter dialéctico.

1.3.1 Absoluto/escisión/fragmento:

Tal como ha sido apuntado, existe una dicotomía básica (contradicción irresuelta) en la «actitud trágica»: la aspiración y búsqueda del poeta por comulgar, reunirse, volver a la unidad una vez asumida su situación excepcional de individuo separado de dicha unidad.⁶⁰ En este afán se adivina, siguiendo a Jaspers, un fundamento metafísico, una abstracción sobrehumana que puede ser comprendida como nostalgia, deseo de comunión y por tanto de compleción para acceder a un estado indiferenciado de vida: yo/otro, divino/humano, inmortalidad/muerte, naturaleza/artificialidad, atemporalidad/historicidad, etcétera. Huelga señalar que el arte, en este caso la poesía, es apenas una de las vías que el hombre ha encontrado para tenderse al Absoluto⁶¹ como hace ver el propio Paz al juzgar la poesía como uno de tantos puentes que ha tendido el hombre entre sí y la otredad:

⁶⁰ Jaspers se refiere a este fenómeno como la “conquista de tranquilidad” que aparece como objetivo de todo pensamiento trágico.

⁶¹ Para desmarcar mis ideas de las de Argullol he decidido utilizar el término «Absoluto» en lugar del de «Único», puesto que las configuraciones poéticas de ambos conceptos, a pesar de compartir los contenidos de la lucha trágica, resultan diferentes en cuanto se refieren a dos momentos históricos y poéticos: el romanticismo (xviii) y la modernidad (xx). El «Absoluto» representa, pues, la totalidad que comprende a la naturaleza, al hombre y a lo sagrado; incluso una de sus dimensiones más radicales: a la historia. No en vano ésta ha sido también, uno de los temas centrales del escrito mexicano: ‘La tierra prometida de la historia es una región inaccesible y en esto se manifiesta de la manera más inmediata y desgarradora la contradicción que constituye la modernidad’. O. Paz. *Los hijos del limo...*, p. 358.

La especie habría dado entonces su segundo salto mortal. Gracias al primero, abandonó el mundo natural, dejó de ser animal y se puso en pie: contempló la naturaleza y se contempló. Al dar el segundo, regresaría a la unidad original, pero sin perder la conciencia, sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza. Aunque no es esta la única tentativa del hombre por recobrar la perdida unidad de conciencia y existencia (magia, mística, religión y filosofía han propuesto y proponen otras vías).⁶²

Al igual que Paz, Jaspers denomina «intuiciones originarias» del «saber trágico» a la religión, el arte y la poesía, así, al referirse a la *poiesis* apunta: “La poesía es el órgano por el cual aprehendemos el espacio cósmico y todos los contenidos de nuestra esencia de la manera más natural y más simple. Arrebatados por el lenguaje nos transfiguramos a nosotros mismos”.⁶³ La transfiguración de la que habla el filósofo se refiere a la superación de la condición humana (hablando de manera metafórica o simbólica); Jaspers no sólo señala a la religión y el arte sino que admite una pluralidad de objetivaciones del pensamiento trágico a las que denomina “ricas mutaciones de lo trágico” (filosofía, historia, etcétera) y explica:

Los grandes fenómenos del saber trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de las tendencias, poseen los rasgos de su época. Ningún saber es en su forma concreta universalmente intemporal. El hombre tiene que conquistarlo siempre de nuevo para su verdad.⁶⁴

La posibilidad de reconfigurar lo trágico, de acuerdo con el espíritu de una época determinada, ha hecho posible la existencia de multitud de expresiones y variaciones formales que han tomado en la poesía carta de naturalidad. No es mi objetivo aquí señalar la historia de estas variaciones sino cómo se configuran en la poesía de Paz, cómo asume intelectual y poéticamente lo que en este sentido Argullol ha denominado como “el fondo heroico del arte”.⁶⁵

⁶² O. Paz. *El arco...*, p. 63.

⁶³ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.* p. 16.

⁶⁵ Lancers comparte esta misma visión artística al juzgar al arte como una sutura simbólica que el hombre construye con la pretensión de subsanar el desgarramiento de la unidad primigenia:

‘La herida trágica y el conflicto son los dos vectores que configuran de manera especial la escena imaginaria: aquella en la que surgen el mito, el cuento, el arte como formas privilegiadas de expresión. No se trata, por lo tanto, de un pensamiento arcaico superado por la historia y el progreso. Se trata de un elemento constitutivo de la realidad y del hombre como parte de esa totalidad fracturada. [...] El hombre moderno convive con el primitivo a nivel inconsciente y expresa en el relato literario, en la poesía, en la música o las artes plásticas los mismos

Observada en el marco de las ideas esbozadas, la obra paciana podría ser juzgada como un intento –estatuido en un sistema poético y de pensamiento– por superar la diferencia que separa al hombre de la otredad, llámese divina, natural o humana. En este tenor resulta especialmente iluminador el objeto de reflexión de su ensayística. Tomemos como ejemplo tres de sus ensayos capitales.

En *El laberinto de la soledad*, reflexiona acerca de la orfandad fundamental del pueblo mexicano y los distintos momentos históricos que le han otorgado, temporalmente, sentido de pertenencia a diversas cosmovisiones así como su subsecuente e inevitable desgarró (del seno indígena, colonial, ilustrado y hasta moderno). En *El arco y la lira*, ahonda en la naturaleza del fenómeno poético y la relación que se establece entre el hombre y lo sagrado (lo divino); en este ensayo defiende la idea de que la poesía es un puente tendido para comulgar con *lo Otro*. En *La llama doble: amor y erotismo*, aborda la comunión con la otredad erótica (humana) como forma de completión y superación, también, del sentimiento de orfandad que abrúma a la especie humana (en este caso individual, no colectivamente). Como se aprecia, a pesar de sus variantes, el objeto de reflexión del mexicano es el mismo: la relación del hombre, asumido como individuo y fragmento, con la totalidad: el Absoluto.

Soledad y comunión, conceptos capitales de la obra paciana, resultan, según creo, configuraciones modernas y personalísimas del «saber y actitud trágicas» que conservan su elemento fundamental:

Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.⁶⁶

En estas palabras se adivinan tanto los elementos de arte moderno que hemos apuntado como las configuraciones de la «actitud trágica». No sólo su ensayística aborda el asunto; en el prefacio a *LBP*, que analizaremos a detalle en los capítulos siguientes, la encontramos de nueva cuenta. Atraigo, no

contenidos que expresaban el mito o el cuento folclórico. Expresa fundamentalmente el rigor de la ruptura originaria y el permanente conflicto de la totalidad escindida'. P. Lanceros, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶⁶ O. Paz, *El laberinto...*, p. 55.

obstante, una línea: “la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad”. Para Paz, el problema fundamental del hombre moderno, la causa de su dolor es la plena conciencia de su situación en el mundo (a la que Heidegger llamara con cierto pesimismo: la “condición deyecta o arrojada”). Huérfano, solitario, mortal, separado, fragmentado, minimizado y sobre todo, consciente de ello sólo resta, como opina Argullol, apelar a la angustia:

[...] no pasa inadvertida la doble minimización a la que se ve sometido el hombre moderno: al correr el prudente velo que ocultaba la titánica grandeza de la naturaleza él se ha empequeñecido, pero al ser incapaz de descubrir la propia grandeza de su subjetividad, el empequeñecimiento se ha hecho sentir doblemente. La gran «Edad de la razón» ha creado la angustia de la razón.⁶⁷

Pero dicha angustia, a su vez, encuentra su centro y justificación en la violencia con que el hombre asume su separación del Absoluto. Paz ha dicho “modernidad es conciencia”, y ha sido ganada por el desgarramiento con el Absoluto sólo más tarde asumido como herida irrestañable. En este punto ambos ensayistas coinciden:

Paz:

Hegel llamaba a su propia filosofía: cura de la **escisión**. Si la modernidad es la escisión de la sociedad cristiana y si la razón crítica, nuestro fundamento, es permanente escisión de sí misma, ¿cómo curarnos de la escisión sin negarnos a nosotros mismos y negar nuestro fundamento? ¿Cómo resolver en unidad la contradicción sin suprimirla?⁶⁸

Argullol:

El hombre moderno, por el contrario, [que el hombre homérico] sufre la angustia de la **escisión**: la naturaleza se le aparece, como inerte, como *enajenada*, y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad.⁶⁹

Que la escisión sea más un problema de conciencia que de condición obliga a repensar el papel de la razón como causa de la angustia del hombre moderno; Jaspers otorga importancia capital a la conciencia como parte de la

⁶⁷ R. Argullol, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ O. Paz, *Los hijos del limo...*, p. 355. Las negritas son mías.

⁶⁹ R. Argullol, *op. cit.*, p. 227. Resulta obligado señalar dos hechos: que ambos ensayistas otorguen un papel prácticamente ontológico y fundamental a la soledad, y que ambos utilicen a Hegel como argumento de autoridad para dar sentido a la escisión. Apunta Argullol: ‘Dilthey, el «descubridor» del joven Hegel, ha indicado certeramente el común denominador trágico entre Hölderlin y Hegel: «también Hegel tomaba como punto de partida la contraposición y la disensión en todo lo finito. La vida como tal lleva aparejado el dolor. Toda evolución posterior debe proponerse como objetivo suprimir estas separaciones». Tanto en uno como en otro, la expansión del Yo hacia el infinito, el Uno-Todo, implica una escisión dolorosa y un deseo de reconciliación incesantemente sometido a nuevas escisiones’. R. Argullol, *op. cit.*, p. 46.

«actitud trágica»: “En el héroe del poema halla cumplimiento el saber trágico. No sólo sufre la miseria, la ruina, el hundimiento, sino que sabe el porqué. Y no solamente lo sabe, sino que su alma cae en el más **elocuente** desgarramiento.⁷⁰ Destaco las últimas palabras de Jaspers que pueden ser recordadas en el prefacio a *LBP*: “Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres, esta lucidez ya no me abandona”. Elocuente desgarro o lucidez exasperada, ambos términos se corresponden: el hombre sufre por su conciencia.

Una parte significativa del ensayo de Argullol se centra en la crítica que el romántico hizo del «espíritu de la época» ilustrada al endiosar la razón y encontrar en ella la justificación de la existencia humana y del desarrollo social:

La sabiduría trágica, la unidad de ciencia y poesía, de magia y ciencia, por la que abogan los románticos, es un esfuerzo –mental, vital, moral– hacia la totalidad y un **reconocimiento doloroso de la escisión**; la Razón científica que denuncian es un ciego desprecio hacia la «imagen total del mundo» bajo la máscara delirante del dominio (científico-tecnológico) absoluto. La Razón romántica surge de la trágica y fecunda contradicción entre el *Héroe* y el *Único*: bajo la Razón científica el *Héroe* no existe, porque no es la aspiración al *Único*.⁷¹

El pensamiento romántico percibe en toda su amplitud el extravío del hombre moderno en el tejido social preindustrial. La organización de la sociedad –capitalista, racionalista, tecnológica– que va imponiéndose en el mismo momento histórico en que se desarrolla la conciencia romántica, es el modelo, infinitamente multiplicado, de las cárceles piranesianas: **desde la escisión interior del hombre hasta la gigantesca fragmentación de la sociedad civil**, un enorme monstruo, el Estado, extiende sus tentáculos hacia todas las esferas de esta escala: el laberinto de Piranesi adquiere descomunales proporciones y la red de escaleras sin objeto y caminos sin retorno prolifera en un vertiginoso torbellino en cuyo interior, a la vez errante y prisionero, el hombre pierde la noción de sí mismo.⁷²

Como se evidencia, la razón científica hace más dolorosa la escisión pues revela tanto la inconmensurabilidad entre hombre y otredad como su fragmentario papel en el mundo que él mismo se ha construido, uno en que resulta imposible cualquier proyecto de totalidad mediante comunión. Ya Nietzsche, en la crítica que desarrolla el espíritu apolíneo en *El origen de la tragedia*, había advertido de los peligros de la razón al señalar que “una cultura construida sobre el principio de las ciencias tiene que sucumbir cuando

⁷⁰ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 85. Las negritas son mías.

⁷¹ R. Argullol, *op. cit.*, p. 244. Las negritas son mías.

⁷² *Ibíd.* p. 238. La ciudad como laberinto y cárcel en *LBP* será abordada en el capítulo cinco.

comienza a volverse ilógica, es decir, a retroceder ante sus consecuencias”. Que la razón revele la subjetividad, el alejamiento, la diferencia de naturalezas, la fragmentariedad y el pequeño papel que le corresponde al hombre frente al Absoluto, resulta en principio una contradicción convertida en dilema existencial aparentemente resuelto en los cauces del saber y la actitud trágica por causa de la herida.

Es precisamente la gravedad de la escisión convertida en herida ontológica que el hombre pasa de la angustia a la acción: al afán redentor. Creación es, pues, la piedra de toque del poeta trágico que pretende suturar una herida metafísica con la creación de un símbolo, la poesía:

Puede enunciarse [...] la vigencia de un *radical simbólico* que admite infinidad de expresiones, multitud de manifestaciones concretas –ligadas sin duda a la especificidad de cada grupo humano y su cultura–. Ese radical simbólico no pretende explicar la coyuntura o dar respuesta a los problemas que se generan en los distintos ámbitos de la acción o el conocimiento humano, sino reparar –de forma discreta– la totalidad quebrada de la que el hombre es fragmento.⁷³

De este modo se puede comprender al arte como una sutura simbólica que el poeta trágico construye en respuesta a la conciencia de su situación en el mundo. Sobre este tema volveremos luego de ampliar la idea de diferencia entre el hombre, lo divino y la naturaleza.

1.3.2 Divinidad/naturaleza/hombre

Como ya se ha sugerido a lo largo de esta exposición, el «saber trágico» reside en la concepción del hombre como diferente a la otredad o el Absoluto. Al igual que Paz y Argullol, Lanceros adivina en esta relación diferenciada la triada fundamental: “El Dios, el hombre, la naturaleza, trinidad primigenia (preludio de toda trinidad ulterior), evocación permanente de la totalidad escindida, de la herida trágica, del sentido fragmentado y roto.”⁷⁴ Dichos elementos componen las diversas configuraciones de lo trágico. En este sentido, Paz observa, a propósito de la poesía moderna:

El hombre moderno es el personaje de Eliot. Todo es ajeno a él y él en nada se reconoce. Es la excepción que desmiente todas las analogías y

⁷³ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 46.

correspondencias. El hombre no es árbol, ni planta, ni ave. Está solo en medio de la creación. Y cuando toca un cuerpo humano no roza un cielo, como quería Novalis, sino que penetra en una galería de ecos.⁷⁵

Una vez expulsado del mundo natural el hombre pierde a su mejor intermediario con lo divino pues al no existir diálogo ni sentido de pertenencia con la naturaleza, el hombre no puede reencontrar uno de los más importantes cauces a través de los cuales se reunía con el objeto de su trascendencia. Perder a la naturaleza equivale a perder a Dios puesto que ambos, junto con el otro, conforman al Absoluto. Dicho esto, se comprende que Paz atribuya al ritmo poético una importancia capital, puesto que el ritmo de la poesía emula al ritmo natural y cósmico del mundo por mediación de la analogía: “por obra de la repetición rítmica el mito regresa” pues “la repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original”.⁷⁶ El ritmo no sólo es una invocación, sino una visión del mundo y un sentir que afecta la conciencia predispuestamente racional del hombre moderno; el ritmo musical se convierte en ritmo de imágenes que hipnotizan al hombre y le permiten —por un instante— abstraerse de su situación en el mundo:

Arrastrados por —el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un muro nos cierra el paso: volvemos al silencio.⁷⁷

Para Argullol la relación que el hombre moderno establece con la naturaleza es doble, por un lado ha sido “expulsado” y por otro, al redescubirla desde la ciencia ha sido abrumado por su grandeza e infinitud (tal como al romántico, basta observar la iconografía), por lo que el hombre se siente, en comparación, “aprisionado entre los estrechos márgenes de su propia limitación”.⁷⁸ Esta es también la relación que se observa en *LBP* en donde se observa la evolución del mundo natural que va de la nostalgia en que hombre y mundo eran alteridades (el libro *Bajo tu clara sombra*) hasta la naturaleza hostil

⁷⁵ O. Paz, *El arco...*, p. 99.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 85.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 75.

⁷⁸ R. Argullol, *op. cit.*, p. 234.

e inconmensurable ya convertida en otredad abrumadora, inalcanzable e incomprensible (*¿Águila o sol?* y *La estación violenta*).

Al cambio en la percepción del mundo natural Paz le denomina “el primer salto mortal del hombre”, que nos ha situado en la era moderna; su proyecto poético implica, entre otros regresos, la vuelta al estado indiferenciado que guardaba el hombre con el mundo, sólo que en nuevos términos puesto que el hombre no puede abandonar ya su razón: “volver al estado de inocencia, pero con conciencia” sería la fórmula de la dicha paciana. Esto significa que si bien los hombres no son ni árboles, ni plantas, ni aves, pueden, –mediante la poesía– convertirse o reconocerse en ellos. De este modo versos (y poemas completos de *LBP*) que tradicionalmente se han leído como eróticos: “Tú, muerta bajo el gran árbol de mi sangre”, “no vio nacer el mundo/mas se enciende su sangre cada noche”, “discípula de pájaros y nubes” y “mira el poder del mundo:/reconócete ya, al reconocerme” adquieren resonancias comulgantes, desmesuradas, redentoras: trágicas.

1.3.3 Desgarro/herida/sutura

Continuando con la idea de la herida trágica y la sutura simbólica que le permite al hombre —aunque sea instantáneamente— reconciliarse con el Absoluto, es preciso ampliar el comentario. Para ello, partiremos de la reflexión que Lanceros desarrolla en su ensayo citado, cuyo objeto es el reconocimiento de las formas o modos (configuraciones) en que el hombre, como artista, sutura la herida trágica. Ya hemos visto con Paz, que poesía, filosofía, mística y hasta la historia y el amor representan vías comulgantes. Lanceros define:

La herida trágica: referencia a la totalidad escindida, que no es herencia desdeñable de una mentalidad mítica, subdesarrollada, sin posibilidad de redención conceptual. La herida trágica reaparece en todas las oposiciones que se refieren al conflicto cosmogónico, en la inadecuación del hombre y su entorno, en la finitud, en la locura, en la muerte. Se trata, por lo tanto, de experiencia en un sentido más profundo que el positivista o el fenomenológico: una experiencia que implica al hombre, al mundo y a los dioses.⁷⁹

⁷⁹ Lanceros, *op. cit.*, p. 67.

Para Lanceros, además de ser «ontológica y fundacional», la herida puede ser asumida de diversas formas aunque provenga siempre del "desgarro *fundamental y constitutivo*, ontológico: [generalmente] tematizado como abismo y caída.⁸⁰ De forma parecida, Paz considera la herida ontológica como una falta:

La necesidad de expiar, como la no menos imperiosa de ser redimidos, brotan de una falta, no en el sentido moral de la palabra, sino en su acepción literal. Estamos en falta, porque en efecto algo nos falta: somos poco o nada frente al ser que es todo. Nuestra falta no es moral: es insuficiencia original. El pecado es poco ser.⁸¹

Por otra parte, apenas es necesario señalar que la tematización romántica de la herida trágica, sugerida tanto por Lanceros como por Argullol, se configura en el símbolo del abismo y la caída.⁸² Quedan, como referentes obligados del arte romántico la caída (¿vuelo?) de Empédocles al Etna en Hölderlin y la contemplación del abismo que Caspar David Friedrich, pintó en *El caminante sobre el mar de nubes*.

La obra de Paz no escapa a la seducción abisal o de la caída, aunque como artista del siglo XX, las reconfigura en su obra (tal como lo hicieran artistas como Baudelaire en el XIX y luego Huidobro, Calvino, Del Paso, y otros más) Para el poeta mexicano la caída implica una serie de configuraciones presentes en la poesía moderna:

Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la «otredad» no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno. **La inmovilidad es también caída; la caída, ascensión;** la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El **precipitarse** en el Otro

⁸⁰ *Ibíd.* p. 49.

⁸¹ O. Paz, *El arco...* p. 155.

⁸² Argullol ha estudiado ampliamente al arte romántico y sus implicaciones con el arte moderno no sólo en la poesía sino en la pintura. Del arte pictórico, el autor destaca, entre otros temas, la importancia de la nocturnidad y el abismo. Cfr. Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*.

se presenta como un **regreso** a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.⁸³

La riqueza de formas en que los artistas han reconfigurado la caída y herida trágicas hace patente su existencia desde una perspectiva antropológica, ya como «radical trágico» (Lanceros), como «actitud y saber trágicos» (Jaspers) o «fondo heroico del arte y espíritu trágico» (Argullol). A estas configuraciones que van, por poner algunos ejemplos, del descendimiento al Hades que realiza Orfeo en busca de Eurídice a la caída en paracaídas –algo planeando, algo volando– de Altazor a la tierra y de ahí la caída al mar del piloto Palinuro que se convierte en estrella guía en el cielo o la ascensión paródica del indolente y pernimocho Macunaíma, que deja la tierra por aburrimiento y nostalgia y asciende con “una gallina, un reloj y un revólver” a su constelación. Estas imágenes literarias pueden ser leídas como afanes artísticos por suturar, simbólicamente, la herida trágica:

La radical ontológica de la herida impele a la búsqueda de formas de sutura que, si nunca recomponen la unidad rota, impliquen los fragmentos en dispersión. Que tal sutura no se satisface con la propuesta de un consenso racional es evidente, puesto que el desgarramiento al que aludimos es pre-racional [sic]: se impone al hombre *ab initio*, hasta el punto de que *el hombre mismo es parte desgajada de la unidad originaria*. [...] Para la calidad del vínculo que se trata de establecer, la razón es insuficiente. Porque la razón sólo concede el título de sujeto –en el mejor de los casos– al hombre, sea individual sea socialmente considerado. La naturaleza y los dioses aparecen objetivados, se mantienen a distancia, se pretende atraparlos en el concepto o re-presentarlos a través del signo.⁸⁴

Por eso Lanceros defiende que: “*todo símbolo ha de ser comprendido como vínculo o sutura*”.⁸⁵ El poeta mexicano no es ajeno a este argumento pues considera a la poesía como puente tendido entre el hombre y el Absoluto, un puente que es imagen, que es construcción simbólica porque es poesía:

⁸³ O. Paz, *El arco...*, p. 144. Las negritas son mías.

⁸⁴ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁵ *Ibid.* p. 51. Y añade: ‘El arquetipo de la ruptura está en la base del imaginario colectivo y su dotación simbólica –fecunda y continuamente actualizada– se convierte en perpetua búsqueda de sentido’. *Ibid.* p. 40. Por su parte, Paz habla sobre el sentido que impregna todo lo humano y apunta: ‘No hay colores ni sonidos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolerancia a la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos’. O. Paz, *El arco...*, p. 46. Esto nos obliga a preguntarnos si acaso el sentido general del arte es el de suturar la herida, devolverle al hombre el sentido de pertenencia o la creación de símbolos que expliquen su situación en el mundo.

La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad. Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna.⁸⁶

La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese «otro» que somos. Poesía y religión son revelación.⁸⁷

De la misma forma en que la escisión adquiere relevancia por la herida irrestañable, el arte adquiere relevancia por su *sentido* simbólico de sutura. Aunque dicha sutura sea impracticable o, en el mejor de los casos, insostenible contra la «fuga sin fin» puesto que es instantánea, epocal, cambiante y mortal. No obstante, el símbolo permanece como testamento de lucha para otros hombres. Paz reconoce que todo proyecto de comunión –artístico o no–, es instantáneo: relámpago que permite «entrever» y ya no la plena luz dantesca (*lux, lucis: Lucia*) que permitía contemplar de lleno al Absoluto.⁸⁸

1.3.4 Batalla/fracaso/redención

La última característica que importa destacar en la configuración de la «actitud trágica» es el conflicto y la batalla que supone la rebelión del poeta. Lanceros otorga un carácter ontológico al combate pues lo considera una condición *sine qua non* de la relación entre hombre y mundo: “La historia del hombre está, en todas sus formas y estadios de evolución, ligada al destino cuyo prólogo es la mencionada batalla. [...] ¿Hay sentencia más adecuada que aquella de Heráclito, reiterada por Nietzsche, al respecto de que la guerra (*polemos*) es el padre de todas las cosas?⁸⁹ En tanto, Argullol no sólo reconoce que el héroe trágico lucha contra su destino o condición (titanismo) sino que lo hace con

⁸⁶ O. Paz. *Los hijos del limo...*, p. 368.

⁸⁷ O. Paz. *El arco...*, p. 148.

⁸⁸ El tema de la luz y su relación con la religión solar paciana será abordado en el capítulo cinco.

⁸⁹ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 49.

variaciones e identifica algunas convertidas en prototipos de lucha.⁹⁰ Además, considera que la causa del carácter antagónico del héroe trágico radica en la oposición o rebeldía a las fuerzas naturales y divinas:

para Albin Lesky: «la verdadera tragedia se origina en la tensión entre los oscuros poderes incontrolables a los que el hombre está entregado, y la voluntad de éste para luchar y oponerse a ellos. Luchar contra el destino es el mandato de la existencia humana que no se rinde. El mundo de los que se resignan, de los que eluden la decidida elección constituye el fondo ante el cual el héroe trágico opone su voluntad inquebrantable a la prepotencia del Todo, e incluso en la muerte conserva íntegra la dignidad de la grandeza humana» Para el Yo heroico, del dolor y la soledad del conocimiento surge la energía gozosa de la acción y, consecuentemente, la posibilidad de *conciliación trágica*.⁹¹

Paz no es ajeno a la concepción agónica del poeta trágico, en su obra se traslucen las ideas de Valéry acerca de la propensión revolucionaria de la poesía moderna así como de la concepción del poeta como el prototipo de rebelde. Esta opinión se mantiene prácticamente a lo largo de su obra, sirva como ejemplo lo que señala en *El arco y la lira*:

La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad **escindida** corresponde una poesía en **rebelión**.⁹²

Creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo «sagrado», frente al que nos ofrecen las iglesias actuales.⁹³

Concebido como un poeta trágico, considero que el cantor de *LBP* enfrenta una lucha que no sólo se centra en la posibilidad de superar su condición humana mediante la comunión, sino que desarrolla su espíritu agonal en distintos ámbitos, a los que he denominado «campos de batalla». De este modo el poeta se enfrenta a la razón y la conciencia (lucidez) del hombre moderno, al lenguaje para obtener de él poesía, también libra una batalla más con la otredad erótica y la belleza; otra con el resto de los hombres (los ciudadanos modernos, tal como los retratara Eliot en su obra) y finalmente con la noche. Todas estas batallas particulares no tienen otro objeto que el de

⁹⁰ Vid. *supra*, p. 9, nota 32. Añado a esta lista algunas deidades que considera heroico trágicas: Dionisio, Apolo, Júpiter y Prometeo. Cfr. R. Argullol, *op. cit.*, capítulos IIIA "Dioses románticos" y IIIC "Héroes románticos".

⁹¹ *Ibíd.*, p. 271.

⁹² O. Paz, *EL arco...*, p. 66. Las negritas son mías.

⁹³ *Ibíd.*, p. 132.

redimir al poeta mediante la revelación de las múltiples vías comulgantes con el Absoluto, ya sea mediante la poesía, el erotismo o la reincorporación del fragmento humano a la totalidad.

Sin embargo, lo trágico no se desarrolla plenamente en la batalla, sino en la forma de su desenlace, de ahí que Jaspers considere que “El rango del poeta trágico está determinado por el contenido de lo que logra extraer del triunfo y la derrota de su desenlace”.⁹⁴ Triunfo particular y parcial en la batalla contra lenguaje, belleza, y otredad humana (su “igual: el hombre” y su “opuesto: la “mujer”)⁹⁵ pero no en la batalla fundamental: la de sí mismo (en representación de todos los hombres) la de la final comunión con el Absoluto pues lo trágico: “se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso.”⁹⁶ La idea de fracaso admite alguna aclaración pues no supone un signo negativo ni representa el desenlace o final de la lucha, sino que provoca un sorprendente resultado:

Por el hecho de no ser un dios el hombre se empequeñece y aniquila; –pero su grandeza consiste en que impulsa las humanas posibilidades hasta la más extrema medida, pudiendo hasta perderse conscientemente en ellas. De ahí que esté esencialmente en el saber trágico, en cuyo seno el hombre sufre y fracasa, lo que él recoge frente a cualesquiera sean las formas a las que el hombre entrega su existencia.⁹⁷

Visto así, el fracaso posee el peso y la importancia de la revelación, ya que no sólo justifica la afanosa resolución heroica del poeta por lanzarse a la búsqueda comulgante, sino que redimensiona la importancia, la función del hombre en el mundo, por ello: “la heroica prueba hasta la catástrofe final, muestra la dignidad y la grandeza del hombre. Puede ser valiente y restablecer impávidamente en su transfiguración, mientras dure su vida. Puede sacrificarse”.⁹⁸

El sacrificio aunado al fracaso tiene una lógica subyacente si la cual la conciencia trágica no sería tal. El hombre no puede superar su condición, la herida seguirá manando sangre a pesar de la sutura simbólica y en eso estriba,

⁹⁴ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁵ Pues el poeta vence al lenguaje pero no siempre puede crear poesía, doma a la belleza del mundo pero no puede reincorporarse a ella, vence a la otredad erótica pero desconoce el amor del mismo modo que no puede redimir, como guía, a los demás hombres.

⁹⁶ K. Jaspers, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 54.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 86.

precisamente, el catalizador y acicate del arte trágico que no subsana en lo real las carencias ontológicas fundamentales: fragmentariedad, mortalidad, diferencia, herida, escisión.

El asalto al cielo, el advenimiento del hombre divino no se halla más allá del dolor, más allá de toda escisión de la conciencia, pues son, precisamente, estos dolor y escisión, con su ilimitada presencia, los que garantizan el ilimitado deseo del hombre de sumirse en la divinidad el Infinito.⁹⁹

Para el artista trágico no existe una solución “dialéctica ni dogmática” –como señala Lanceros– sino que se resuelve en la eterna tensión entre su búsqueda de Absoluto y su condición que lo impide. El fragmento humano no puede ser totalidad, ni la herida olvidarse con suturas. El dolor es, en efecto, ilimitado y eterno.

Frente a la imposibilidad del proyecto comulgante, el pensamiento romántico dio cauce a soluciones radicales: muerte individual y ritual (como el *Empédokles* de Hölderlin), muerte comulgante (el pacto suicida de amantes, amigos, correligionarios) locura, éxtasis o sueño (todas en detrimento de la razón y la conciencia) patetismo, etcétera.

¿Cuál es la solución paciana a esta imposibilidad? La lucidez exasperada y el proyecto de futuro: legar a los otros hombres la tarea comulgante a través de la poesía, juzgada como herramienta y puente. No sin esta intención se comprende el trayecto que va de “Semillas para un himno” a “Himno futuro” (situados al principio y al final de *LBP*, lo que refuerza la idea del recorrido heroico-poético y que pretende el canto coral del himno). Paz instruye a los hombres y a los nuevos poetas a alumbrar el camino de la comunión que él no pudo alumbrar o compartir: “*Nada mío ha de hablar por mi boca*” dice el poeta, su renuncia es una derrota transformada en legado, con ella abre las puertas al tiempo y al proyecto futuro o la nueva sutura simbólica. La continuación del proyecto comulgante es irrenunciable, por interminable, si bien alarga el dolor de la herida también enciende la imaginación de los hombres y la despliega en lo plural de las suturas de que es capaz la imaginación artística.

⁹⁹ R. Argullol, *op. cit.*, p. 64.

Capítulo 2

Campo de batalla: lenguaje y poesía

Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original. En primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. Y aquí tocamos uno de los temas centrales de esta reflexión. La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original —es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa, y le da en cambio un sonoro balbuceo ininteligible.

—Octavio Paz, *El arco y la lira*

2.1 La palabra

Como poeta moderno que es, y como gran conocedor de los grandes temas de la poesía moderna, Octavio Paz es deudor de la tradición poética occidental al respecto de la creencia en la palabra poética: el *logos*, concebido por igual como herramienta y obstáculo de la expresión y comunicación humanas. Una rápida revisión de la crítica desplegada acerca del poeta mexicano evidencia una constante: la importancia del lenguaje.¹⁰⁰

Este tema no es privativo de los estudios literarios, existen aproximaciones sobre el lenguaje desde distintas parcelas del conocimiento que le abordan como preocupación central.¹⁰¹ Parece como si el lenguaje adquiriera especial relevancia para el hombre moderno, especialmente a lo largo del siglo XX. Paz aventura una explicación de este fenómeno en el prólogo a sus obras completas:

¹⁰⁰ Véase, Enrico Mario Santí, [selección y prólogo] *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.

¹⁰¹ Cfr. Los postulados de Michel Foucault en sus obras *Las palabras y las cosas* o *El orden del discurso*; las aproximaciones filosóficas, sobre todo aquellas derivadas de la filosofía del lenguaje y la Escuela de Viena, desde el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, hasta Rudolf Carnap y *La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje*, o la obra de poetas modernos como Baudelaire, Hölderlin, Leopardi, Rimbaud, Pessoa, Bretón, Gorostiza, Lezama Lima y el propio Paz en su faceta ensayística, todos ellos artistas que abordan, desde su individualidad, el problema del lenguaje.

En las sociedades antiguas la escisión entre las creencias colectivas y la individual del poeta era muchísimo menor que en la sociedad moderna; a medida que la sociedad se interna en la modernidad, la escisión se agranda y se vuelve abismal: la poesía deja de ser comunión y se convierte en exasperada conciencia de sí, en soledad y, al final, en rebelión.¹⁰²

Poetas, filósofos, lingüistas, historiadores y pensadores coinciden en el hecho de que el hombre moderno mantiene, por lo menos, una postura ambivalente frente al lenguaje. Por un lado lo consideran una valiosísima herramienta por medio de la cual es posible la comunicación, y por ende la comunión humana. Por el otro, se le juzga como un inútil adminículo de confusión. Expresiones como “páramo de espejos” (Gorostiza), “¿Es que sólo hemos venido aquí, a la tierra, a decir silla, mesa...? (Rilke), “polvo mental sobre la yerba” (Paz) “Quiero escribir pero me sale espuma” (Vallejo), “Esos poetas, shhh, que se callen” (León Felipe), “Una clara tendencia al enmudecimiento” (Celan) o “Mi voz rima con el dúo de la nada” (Ma. Eugenia Vaz Ferreira) por citar sólo algunos ejemplos, dan cuenta de una insatisfacción respecto del lenguaje que, unida a su glorificación, conforman la ambivalencia o bifrontismo con que es concebido el lenguaje humano.

Por su parte, Octavio Paz, tanto como poeta como ensayista,¹⁰³ ha ofrecido en no pocas ocasiones su postura, equívoca, sin duda, heredera históricamente del clasicismo renacentista (la idea del poeta como demiurgo y los mitos-literarios fundacionales de Occidente) así como al ejercicio crítico de la sensibilidad moderna, vía el romanticismo y hasta el surrealismo, (vanguardia considerada por el propio Paz como la sensibilidad heredera del proyecto artístico romántico).¹⁰⁴

¹⁰² O. Paz, *El arco...*, p. 22. Es de notar la insistencia que conceptos como escisión y conciencia (lucidez) tienen a lo largo de la obra paciana.

¹⁰³ Fundamentalmente en las obras reunidas en el tomo 1 de sus obras completas “La casa de la presencia. Poesía e historia”: *El arco y la lira*, *Los signos en rotación*, *Los hijos del Limo*, *La otra voz (poesía y fin de siglo)*.

¹⁰⁴ Al indagar acerca del fenómeno poético, Paz apunta que ‘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. Los primeros que padecen este conflicto son los románticos alemanes. 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.’ O. Paz, *El arco...*, p. 172.

Para ahondar en el tema de la sensibilidad clásica vs. moderna cfr. Rafael Argullol, *op. cit.*, “capítulo 1 El resurgimiento del yo”, o al mismo Paz en *Los hijos del Limo*, especialmente los apartados “Del romanticismo a la vanguardia” y “La tradición de la ruptura” en que señala: ‘Pero se trata de una modernidad que, vista de cerca, resulta paradójica: en muchas de sus obras más violentas y características —pienso en esa tradición que va de los románticos a los surrealistas— la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad; en otra de sus tendencias más persistentes y que abraza a la novela tanto como a la poesía lírica —pienso ahora en esa tradición que culmina en un

La importancia de la palabra para Octavio Paz es tal, que al momento de enjuiciar su obra asegura que su poesía no es tal hasta la escritura de *LBP* y que todo lo escrito antes de este poemario en su conjunto no podía ser considerado como “propiamente obras sino tentativas”. Hago este señalamiento porque el tema del lenguaje aparece como una preocupación central a lo largo de la obra del poeta mexicano.

A pesar del largo trayecto de *LBP*, el prólogo que antecede a los poemas ha permanecido desde el comienzo. A manera de obertura, el poeta anuncia los alcances de su proyecto lírico y con ello, da cuenta de su «actitud trágica» por lo desmesurado de sus intenciones.

En las últimas líneas del prólogo, anuncia, de forma exasperada y violenta, el objeto de su batalla (*agon* y *polemos*): “Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día.”¹⁰⁵ Éste es, pues, el ambicioso programa deparado para la palabra poética (su lucha con el lenguaje, se adivina solitaria e individual).¹⁰⁶ Palabra y silencio son los ámbitos entre los que se ensancha la rebelión del poeta.

Por un lado enfrentará el bullicio de la ciudad, representado en diversas ocasiones con la imagen bíblica de Babel: “cada uno en su cárcel de palabras/ y todos atareados construyendo/ la Torre de Babel en comandita”. En contraparte, la otra batalla se enfrentará al silencio. Es curioso resaltar el hecho de que el poeta deja patente su negación al silencio (como no lo haría, en comparación, la poesía mística de San Juan de la Cruz o la filosófica de Hölderlin)¹⁰⁷. En *LBP* tenemos a un poeta creyente del lenguaje y las palabras; si bien por momentos se halla en silencio, lo hace porque ha sido obligado, reducido a él y no porque lo elija como medio de expresión poética o comulgante.

Mallarmé y en un Joyce—, nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma.’ O. Paz, *Los hijos del limo*, pp. 358-359.

¹⁰⁵ O. Paz, *Libertad bajo palabra*, [edición crítica de Enrico Mario Santí] Cátedra, Madrid, 2007, p. 72. En lo sucesivo la referencia a esta edición se hará entre paréntesis al término de la cita, excepto cuando se citen versos o estrofas en cuyo caso la referencia también indicará el título del poema y el número de verso citado.

¹⁰⁶ El término “individual” se opone al término “social” que incluye al “lenguaje histórico” con que Octavio Paz se refiere a las diversas formas en que las sociedades se enfrentan al lenguaje, con especial hincapié en la era moderna. Para ahondar en este tema vid. O. Paz, *El arco...*, el capítulo: “El lenguaje”.

¹⁰⁷ Sobre el tema del silencio asociado a la poética de Hölderlin vid. P. Lanceros, *op. cit.*, especialmente el capítulo 3 “Hölderlin: el silencio y lo trágico”.

Aún haría falta una exégesis del título: *Libertad bajo palabra* con el propósito de acentuar la importancia del *logos* en la poesía paciana. En el título se insinúa la condición del hombre como un cautivo y el mundo (o la condición humana en general) como una enorme cárcel¹⁰⁸ de la que se puede escapar, no obstante, mediante la palabra mágica: la poesía. Si bien el hombre permanece apresado, tiene la posibilidad de ganar su libertad mediante el lenguaje, pero no el lenguaje “histórico” (como le denomina Paz) potestad de pueblos y sociedades, lenguaje que ha sido derivado, aplicado, especializado, pragmatizado y que en última instancia ha causado distanciamiento y confusión; sino el lenguaje poético considerado, por tradición artística, como: individual, fundacional, sagrado y ritual tal como lo observa Patxi Lanceros:

Hubo tal vez un tiempo en que los dioses convivían con los mortales. Era fácil acceder a ellos a través del rito, del canto o de la palabra. Hoy que la palabra se ha adecuado a otros usos, se ha sometido a las exigencias de un código que la reclama para otros proyectos, tan sólo el poeta llena el hueco de la ausencia, transitada la noche de país en país con el mensaje de los dioses. [...] En cuanto portavoz simultáneo de la palabra humana y divina, asume el poeta una doble e inestable ciudadanía que le convierte en vínculo necesario y en apátrida permanente [...] exiliado del cielo y de la tierra, un paso más allá de la cordura, el poeta asume el riesgo de ser aniquilado por el rayo de los dioses y por la incompreensión de los hombres.¹⁰⁹

La concepción del poeta arriba señalada se corresponde con la de Paz en lo tocante al tema de la relación entre lenguaje poético y hombre, pues este último reconoce que a pesar de que la poesía debería pertenecer a todos, es única potestad del poeta. Paz hace referencia –del mismo modo que Foucault– a un pasado ideal en que el sentido de la diferencia (base de la conciencia trágica) entre hombre y mundo era inexistente, palabras mediante:

[Láutreamont] profetizó que un día la poesía sería hecha por todos. Nada más deslumbrante que este programa. Pero como ocurre con toda profecía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. En este caso al tiempo en que **hablar era crear**. O sea: **volver a la identidad entre la cosa y el nombre**. La distancia entre la palabra y el objeto –que es la que obliga, precisamente a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designa– es consecuencia de otra:

¹⁰⁸ El título admite, desde luego, una lectura desde el discurso del Derecho que enriquece la interpretación. Literariamente el tema carcelario-poético romántico es analizado por R. Argullol en *op. cit.*, capítulo IIIB “El hombre escindido: Carceri di invenzione” a propósito de Leopardi y el pintor Piranesi. Este tema también aparece en el discurso erótico tradicional de Occidente que será utilizado por Paz en *LBP* (la cárcel que supone el cuerpo de la amada, especialmente los ojos, y que se verá más adelante).

¹⁰⁹ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 105.

apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. 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. Más esa distancia forma parte de la realidad 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.¹¹⁰

Entonces la «libertad bajo palabra» que se busca, es una libertad ganada al lenguaje y a la condición humana. Título equívoco sin duda; por una parte se entiende que la libertad ganada al silencio y al bullicio constituyen un logro pero, por otro lado, esa libertad conquistada no es total pues hace del poeta –tal como lo expone la cita de Lancersos– un apátrida y un extraño entre sus iguales. No es un hombre, tampoco un dios, ni siquiera es el medio para llegar a la divinidad que quiso ver la tradición clásica (y en menor medida la romántica) puesto que se trata de un hombre moderno (un hombre con conciencia de su diferencia y separación del estado indiferenciado). Por eso, el exasperado y desgarrado poeta dice en su canto inaugural: “Inútil tocar a puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona. [...] La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad” (p. 72).

Poeta sí, pero hombre escindido¹¹¹ y desterrado también. Titánico en sus deseos pero sujeto a su condición, a su lenguaje y a su lucidez, esto es: su conciencia de sí (individualidad, fragmento, diferencia, escisión):

El proceder trágico requiere una alta conciencia de la propia soledad e individualidad en la exigencia ávida de plenitud y en el heroico reconocimiento de la limitada posibilidad humana. Requiere contrastar radicalmente el mundo

¹¹⁰ O. Paz, *El arco...*, pp. 62-63. Las negritas son mías. Resulta interesante la similitud de opiniones acerca del lenguaje poético y del papel del poeta que Foucault expone en *Las palabras y las cosas* a pesar de tratarse de distintas parcelas del conocimiento:

‘El poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas. De allí proviene, sin duda, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento de la poesía y la locura. Pero no se trata ya del viejo tema platónico del delirio inspirado. Es la marca de una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas. En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder, el loco asegura la función de *homosemantismo*: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel *alegórico*; bajo el lenguaje de los signos y bajo el lenguaje de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el “otro lenguaje”, sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos.’ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1965, p.56.

¹¹¹ Triplemente escindido: del mundo, hombres y el Absoluto (unidad perdida).

pensado como unidad deseable e inalcanzable, con la existencia del ser sentida como escisión abominable pero insuperable.¹¹²

A pesar de su ambivalente relación con el lenguaje, los hombres y lo divino, el poeta arrostrar su destino puesto que es a él, de entre todos los ciudadanos, al que le corresponde la labor fundacional de arrancar las palabras directamente del mundo para restaurarles su función inicial: designar, hacer corresponder la palabra con la cosa y así devolver la pertenencia del mundo al hombre: “se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer” (p. 288). El poeta es el hombre que –dada su íntima relación con el lenguaje y sus fuerzas primigenias– es capaz de escuchar el murmullo del viejo orden, es poseedor de la más “frágil y preciosa facultad humana: la memoria”¹¹³ aunada a la cualidad más deseable de un artista: la imaginación.¹¹⁴

Juzgado así, el trabajo del poeta trágico moderno parte de la palabra profana aunque pretende la divina a pesar de que el mundo ya no le aparece inédito (como al poeta fundacional, el Yavista o “Y” de la hermenéutica bíblica), sabe que su tarea es la de re-nombrar y hacer corresponder la palabra con la cosa, restaurar la unidad perdida, evitando así tanto el bullicio como el silencio. Tarea terrible pues el poeta tiene sobre sus hombros la misma tarea adánica aunque después de Babel, del subsiguiente castigo y la final confusión:

No hay duda, sin embargo, de la alta importancia que como impulso titánico, el Yo heroico-trágico del Romanticismo concede a la poesía. Al poeta corresponde [...] estar expuesto a los más devastadores rayos de Zeus [...] pues esta es la esencia de la poesía. Al poeta corresponde *alzar el lenguaje contra la Nada* [...]¹¹⁵

El deseo que el poeta tiene por nombrar, que en adelante denominaremos como «afán nominal» (pues no hay otro modo de referirse a su tarea) le compele a enfrentarse al lenguaje para domeñarlo, y lograr –como

¹¹² R. Argullol, *op. cit.*, p.176.

¹¹³ Cfr. O. Paz, el prólogo al tomo 1 de su obra completa, *La casa de la presencia*, p 15.

¹¹⁴ Dice Paz en *El arco...*: ‘En labios de niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitarios, brotan imágenes, juegos de palabras, expresiones surgidas de la nada. Por un instante, brillan o relampaguean. Luego se apagan. Hechas de materia inflamable, las palabras se incendian apenas las roza la imaginación o la fantasía. Mas son incapaces de guardar su fuego.’ *Vid.* O. Paz, *El arco...*, p. 62. Del mismo modo, el papel de la imaginación humana es tan importante para Paz que incluso le considera fundamental en la sexualidad al afirmar que el erotismo no es otra cosa que “sexualidad transfigurada por la imaginación”. Cfr. O. Paz, *La llama doble...*, p. 216.

¹¹⁵ R. Argullol, *op. cit.*, p.181.

aduce el multicitado poema paciano– que “las palabras se traguen sus propias palabras” (p. 125) para devolverles su transparencia y con ella el sentido del mundo al hombre.

Por eso el prólogo de *LBP* advierte el desmesurado programa del poeta trágico moderno: equívoco y ambivalente, nunca resuelto, siempre en tensión. El poemario comienza con imágenes de un Yo desmesurado que ensaya las tareas creacionales de Dios:

Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba. [...] Invento la víspera, la noche, el día siguiente [...] Sostengo al árbol, a la nube, a la roca, al mar (p. 71).¹¹⁶

Sin embargo, su palabra –aunque pretendidamente sagrada por fundacional– es profana, demasiado humana y atada a una historia, por eso, a la par del paisaje célico y las aguas prístinas, la tiniebla y la luz inventa:

la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo. [...] La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad [...] invento la desesperación (pp. 71-72).

Hombre entre los hombres, el poeta también se inventa fantasmas: “Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario”. Y deja al final la tarea más deseable y afanosa: inventa la palabra libertaria de la cárcel del mundo y del ser hombre (la conciencia de sí). En un mundo condenado por igual a la confusión del griterío y el monólogo del silencio, el poeta inventa la palabra, con ella lo puebla de imágenes. Iniciado el canto, se ganará su libertad para perseguir el Absoluto, no obstante, designado con las mismas problemáticas palabras como: “más allá”, “vida más vida”, “absoluto que parpadea”, “única puerta al infinito”, “aquel lado del tiempo”, “plenitud de presencias y de nombres”, “tiempo total”, todas imágenes de la anhelada reunión más allá del mundo.

¹¹⁶ Nótese el tono fundacional del discurso y la primera persona del singular. Del mismo modo la emulación del trabajo de Dios al crear el mundo: día, noche, oscuridad, cielo, mar...

A pesar de sus deseos metafísicos de trascendencia, el poeta es sumamente lúcido, su palabra no lo engaña. Sabe que mundo, hombres y él no se pertenecen. La palabra que busca es la divina: absoluta, no la humana. Con esta presuposición inicia su poético, titánico y trágico viaje sumergido –como lo entrevió Nietzsche al preconizar el espíritu dionisiaco de la tragedia– en esa “eterna alegría del venir a ser, esa alegría que conlleva en sí el júbilo del aniquilamiento”.¹¹⁷

2.1.1 Libertad bajo palabra

Como hemos visto, el poeta mantiene una compleja y ambivalente relación con el lenguaje. Es su libertad y su cárcel mental, llave y cerradura. En el poemario la palabra es un arma encargada de dar sentido y que por lo menos, tienen una triple acepción.¹¹⁸ Es verbo-llave que hace posible el lenguaje y la comunicación (habla); verbo nominal que encarna (nombra: da sentido, aunque también confunde) y finalmente es verbo mágico y poético pues crea y restaura la unidad perdida entre el nombre y la cosa.

2.1.2 Hablar/nombrar/crear

Uno de los temas recurrentes –por no decir obsesivos– de *LBP* es la relación del poeta con las palabras. Si nos decidiéramos a rastrear este tópico, pronto reconoceríamos un importante campo semántico, pues aparece imbricado en diversas imágenes y cargado de distintos sentidos. En cualquier caso, el poeta hace del término «palabra» una de sus imágenes poéticas

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, “El ocaso de los ídolos” en *Obras inmortales*, tomo 3, Edicomunicación, Barcelona, 2000, p. 1371.

¹¹⁸ Recordemos el epígrafe que inaugura este apartado donde Paz señala los planos plástico, de pensamiento y significativo de las palabras. Como interesante parangón podríamos citar a Lezama Lima y los tres niveles de lectura que supone la palabra cuando retoma el concepto de triple verbo pitagórico: ‘Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica; en otros términos, existe el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa’. Ambos poetas son conscientes de los distintos planos de expresión del *logos*.

preferidas que, entendida a la luz de su trayecto trágico, suponen una tirante relación entre el poeta y su herramienta principal.

El poeta, exasperado y desmesurado en su afán de re-crear el mundo y sus relaciones con él, no pierde ocasión para señalar el padecimiento de la escisión a largo del poemario:

Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado.
("Fábula", p.194, vv. 16-22)¹¹⁹

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre
("Piedra nativa", p. 200, vv. 14-20)

Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por el hambre sin dientes,
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que son hambres,
dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra hombre, hambre
contra hambre,
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas de turquesa?
("El cántaro roto", p. 331, vv. 101-106)

Haciendo uso de la carga histórico-literaria de los libros religiosos fundacionales el poeta asume, dada la tarea, la voz del Dios viejo y también la del rebelde prometeico. No le gustan ni el mundo ni su condición y en un arrebatado titánico se alza contra ambos. Su única arma: la palabra. A ella se debe y en ella confía: "palabras que son flores que son frutos que son actos". En lo que podría constituir un rito iniciático, la palabra es invocada al tiempo que se hace una revisión de sus poderes:

¹¹⁹ El título de este poema no podría ser más adecuado, Paz utiliza la referencia de la fábula para aludir, precisamente, a ese pasado idílico que he señalado. Al respecto de la fábula, Kurt Spang aduce que una de sus características es que: 'remite a una época de la humanidad en que todo se comunicaba con todo y todos con todos. Esta transparencia paradisiaca remite de legitimación de que lo narrado y las conclusiones éticas pertinentes constituyen un reflejo del mundo como es en su esencia y [...] como debería ser el mundo contemporáneo'. Cfr. Kurt Spang, "Libro IX: Géneros literarios", en Miguel Ángel Garrido *et al.* *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009 p. 1285.

Nada se oye en la noche de musgo y arena
Sólo el lento brotar de estas palabras
("Estrella interior", p. 208, vv. 59-60)

Dueño de la palabra, del agua, de la sal,
bajo mi fuerza todo nacía otra vez, como al principio [...]
una palabra me abría cada noche la puerta de la noche [...]
soñé en un mundo en donde la palabra engendraría
y el mismo sueño habría sido abolido [...]
por defender una palabra,
llave de sangre para cerrar o abrir puertas del mañana [...]
("Soliloquio de medianoche", p. 172, vv. 17 y ss.)

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire de unos labios
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.
("Destino de poeta", p. 105, vv. 1-6)

Al poeta, único entre todos los hombres presas del silencio y el bullicio, le es dada la posibilidad de vislumbrar al lenguaje en su elementalidad y utilizarlo. Sabe atesorarlo y sopesarlo, cuánto sirven y cuándo resultan inútiles: "Y peso palabras preciosas, palabras de amor, en la balanza de este ahora. Una sola frase más a estas alturas bastaría para hundirnos de aquel lado del tiempo" (p. 277).

Luego de que el poeta hace suyas a las palabras, pretende utilizarlas. El logos primigenio enfrenta una nueva tarea, como el mundo parece no tener sentido, es necesario nombrarlo de nuevo:

Deja que una vez más te nombre, tierra
("Sonetos V", p. 79, v. 1)

Deja que mis palabras descendan y te cubran
como una lluvia de hojas en un campo de nieve
como la yedra a la estatua
como la tinta a esta página
("Escrito con tinta verde", p. 189, vv. 5-8)

Una de las imágenes más recurrentes del poemario es aquella en que el poeta nombra las alteridades del mundo,¹²⁰ comienza por la otredad mujer-

¹²⁰ Para este punto el poeta ya ha fungido como demiurgo. Ha "inventado" al mundo.

belleza-naturaleza,¹²¹ y deviene en la analogía de presencias abstractas y concretas. La mujer convertida en paisaje, en río o en sendero.

Los primeros libros del poemario rezuman nominalidad erótica. La otredad-alteridad (mujer-belleza-naturaleza) es creada de la nada por la voz del poeta, literalmente la pare con la boca:

Nace de mí, de mi sombra,
amanece por mi piel,
alba de luz somnolienta.

Paloma brava tu nombre,
tímida sobre mi hombro.
("Tu nombre", p. 75)

Tengo que hablaros de ella
("Bajo tu clara sombra II", p. 81, v. 1)

En el libro *Semillas para un himno*,¹²² el cantor habla de su deseo por que todo lo inédito sea nombrado y permanezca diáfano por encima del bullicio y la confusión y dice: "por un instante están los nombres habitados". Creación equivale a bautismo. No debe de perderse de vista el hecho de que el poeta reconoce que su tarea es cumplida por un breve lapso de tiempo, no puede abandonar su conciencia trágica; el instante es su medida.

Pero ni las palabras ni el «afán nominal» bastan; el lenguaje no es suficiente, por ello el hombre acude a la poesía, pues sólo con su alquimia se puede en verdad re-crear

A diferencia de la palabra y el acto de nombrar, la palabra sagrada: la poesía, posee una naturaleza *sui generis*. No es el lenguaje como tal, tampoco su labor se detiene con sólo nombrar, sino que transfigura y convierte aquello que designa. La palabra poética participa tanto del silencio como de la voz, es a un tiempo memoria e imaginación; y –sobre todo– la sutura del hombre herido y el mundo alienado. Es una realidad simbólica erigida contra la realidad existente que se padece. Como el poeta debe primero domeñar las palabras para utilizarlas, enfrenta una lucha. Este es su primer «campo de

¹²¹ Este tema será abordado ampliamente en el inciso dedicado al campo de batalla erótico.

¹²² El título es, de nueva cuenta, sumamente importante pues denota el estado primigenio: en semilla, del canto (himno) que se desarrollará a la par del trayecto del poeta, situación retratada en los libros *¿Águila o sol?* como "Himno futuro" y en el libro final *La estación violenta* como "Himno entre ruinas", expresión que da cuenta del trágico fracaso del sembrador de himnos.

batalla», su primera prueba: “la poesía es una opción del hombre contra la renuncia, un arma tanto contra la resignación como contra el nihilismo”.¹²³

Como lenguaje mágico, la poesía comparte cualidades con las naturalezas divina y humana. Es diacrónica (la más de las veces atada a una historia afrentosa y lesiva: una tradición) y al mismo tiempo intemporal y por tanto inefable:

El silencio no es, sin embargo, la conquista definitiva de la historia; los dioses no han perecido frente a la razón. La palabra no ha renunciado para siempre a su estatuto ritual para convertirse en objeto de cambio, en palabra funcional, meramente significativa. La magia de la palabra poética consiste, por el contrario, en que participa del silencio y recuerda la profundidad del abismo, el dolor de la herida: ni significa ni dice verdad; no informa, no se aliena en el juego del intercambio sino que aspira a ocupar *por un momento* el espacio reservado a la palabra divina, al logos primigenio.¹²⁴

A diferencia de la palabra, que pertenece al poeta junto con la cronología de la historia,¹²⁵ la poesía es una sustancia del mundo a la que se accede mediante inteligencia y sensibilidad, ya mediante ciertos ritos de iniciación,¹²⁶ o estados alterados de conciencia y a través de su cuerpo¹²⁷ o mediante la inspiración. En todo caso la poesía parece existir independientemente del poeta:

Insiste, vencedora
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
sustancia de mi alma
("La poesía", p. 164, vv. 50-56)

¹²³ R. Argullol, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁴ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 94.

¹²⁵ En *El arco...*, Paz aduce que la poesía es histórica de dos formas: siendo objeto de la historia (tradición, lenguaje y forma: el poema) y trascendiendo a la historia (lo denominado propiamente como poesía, la imagen y la otra orilla: la revelación). De ahí que poemas escritos hace siglos, a pesar de que su forma versal y lenguaje resulten anacrónicos, puedan ser comprendidos y disfrutados siglos después. Cfr. O. Paz, *El arco...*, el capítulo "Poesía e historia".

¹²⁶ En este punto es obligado rememorar la poesía órfica o los misterios de Eléusis a los cuales se accedía mediante elaborados ritos y ceremonias y que son patrimonio de la cultura de Occidente.

¹²⁷ El éxtasis de la poesía mística (San Juan), los ejercicios contemplativos del eremita (Santa Teresa), los paraísos artificiales del poeta moderno (Poe y el alcohol, Baudelaire y el opio, los beatniks y el ácido lisérgico), la locura (Celán o Jorge Cuesta), incluso el dolor (Ma. Eugenia Vaz Ferreira), el placer (Kavafis) o la enfermedad (Silvia Plath).

Si bien la poesía existe, *per se*, el poeta es el vehículo a través del cual le puede ser ofrendada a los hombres. Esa es su función y la asume como esencia porque ya se siente pertenecido al mundo.

2.1.3 El límite del lenguaje poético: lo innombrable

A pesar de que el poeta considera al lenguaje la quintaesencia y a la poesía como la panacea que lo redimirá, su lucidez pronto le devela el doble filo de este material precioso. Las palabras son magníficas sí, pero resultan insuficientes pues no alcanzan para el «afán» del poeta: “no basta la lengua para el canto” (p. 294). Con plena conciencia sabe que su palabra no abarca enteramente a lo humano ni a lo divino y que se le angosta en los labios; por eso la irremediable pregunta: “¿Cómo decir, oh sueño, tu silencio en voces?” (p. 119), por eso también la sentencia lapidaria: “toqué mi corazón [...] sílaba indescifrable, despojo de no sé qué palabra sepultada” (p. 174) y el fracaso en la búsqueda de reunión:

Viva palabra obscura,
palabra del principio,
principio sin palabra,
piedra y tierra, sequía. [...]

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo de llanto, cifra de sangre,
forma terrible de la nada,
gracia del mundo, secreto indecible,
muestra tu faz que aniquila,
que al polvo voy, al fuego impuro.
("El ausente", pp. 169-170, vv. 70 y ss.)

El poeta sabe que por condición –y sobre todo por lenguaje– la relación del hombre con lo divino, con lo metafísico siempre es desigual. No hay diálogo: monólogo; no hay respuesta: silencio. La distancia entre lo humano y lo divino al igual que lo fragmentario y lo Absoluto es, desde muchas perspectivas, inconmensurable:

El dios inabarcable, inasequible, inconceptualizable. Es el polo de una especie de contradicción fundamental que se resume en silencio, en distancia. Y paradójicamente son el silencio y la distancia las que unen y comunican a los hombres y los dioses a través de la palabra del poeta.¹²⁸

Pero qué hacer cuando el cantor sobre el que recae la tarea de traducir fracasa. El poeta de *LBP* es un ser exasperado por las palabras cuya lucidez le impide una creencia ciega en su trabajo de poeta:

Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puerta de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ningunaparte a ningúnlado (p. 295)

El agua del tiempo escurre lentamente en esta oquedad agrietada, cueva donde se pudren todas las palabras ateridas.
(p. 279)

Ardan todas las voces
y quémense los labios;
y en la más alta flor
quede la noche detenida.
("Raíz del hombre", pp. 86-87, vv. 1-4)

Se quemó el mundo
Ardió su nombre y los nombres que eran su atavío
No queda nada sino un alto sonido
("Manantial", p. 199, vv. 101-102)

Como vemos, ni el sueño, ni el corazón, ni el Absoluto –por citar tres ejemplos– pueden ser nombrados con palabras, “ni aún las mejores” como sentenciaba Whitman. A partir del reconocimiento de la inconmensurabilidad entre su yo escindido y el Absoluto que persigue, entre la palabra que designa y el silencio que la borra o el bullicio que confunde, el poeta reconoce la dimensión trágica de su proyecto de comunión:

La palabra trágica es un grito contra el Destino y el reclamo del *Único* es lo más esencial de este grito. La creencia –creencia poética– del fondo unitario del mundo es una atribución no sólo del Romanticismo, sino del todo el pensamiento trágico. “El más lejano objeto de la tragedia es el mundo pensado como unidad” escribe Max Scheler revelando ciertamente un rasgo esencial de toda *Weltanschauung* [ideología, visión de mundo] trágica.¹²⁹

¹²⁸ P. Lanceros, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁹ R. Argullol, *op. cit.*, p. 182.

La empresa de domeñar lenguaje y su proyecto comulgante supone el reconocimiento de los límites del poeta; sin embargo, la asimilación de ese límite, matizada por su desmesura, se manifestará en último término como el fracaso ya previsto aunque resignificado por mediación de la «conciencia trágica».

2.2 La cabeza rota

El presente inciso versará sobre la otra cara de la relación entre poeta y lenguaje. Se ahondará especialmente en la imagen de la “herida” que provoca la conciencia poética y el papel que ostenta en la lucha por dominar al lenguaje y crear poesía.

2.2.1 Lucidez

Si consideramos a *LBP* como una obra moderna, es dable conceder que uno de sus rasgos distintivos es el papel de la inteligencia crítica, de la razón (o lucidez como la llama Paz) como catalizador o causante del desencanto y angustia que padece el hombre frente al mundo y su condición; En su ensayo, Argullol denomina a este rasgo distintivo de la modernidad como «angustia de la razón» y apunta:

La Razón científica promueve la angustia, y el hombre moderno, posrenacentista, se halla dominado *por la angustia de la razón*. Un círculo destructor le atenaza, y a medida que busca aumentar, por todos los medios, el poder de su conocimiento, en mayor medida recibe toda la desolación de su imperceptible papel en el Cosmos. [...] El hombre trata desesperadamente de construir un nuevo Universo de acuerdo con las reglas de la Razón Científica; el Estado y la Ciencia aúnan esfuerzos en esta dirección. Pero el círculo de la angustia no decrece y cuanto más aumenta el poder del conocimiento más aumenta el alejamiento del hombre de su centralidad.¹³⁰

La eliminación del Dios despótico y consolador de la Edad Media, tras la optimista embriaguez del deicidio, conduce a la necesidad de abrir nuevos caminos idolátricos capaces de ocultar al hombre –como lo ocultaba el hermético espejismo del Universo aristotélico-tolemaico– el abismo de su fragilidad. La Razón Científica, el Estado (burgués) la Utopía Social

¹³⁰ *Ibíd.* pp. 247-248. Cfr. el inciso “El hombre escindido: la angustia de la razón” del capítulo IIIB El hombre escindido.

(precisamente la inversión “igualitaria” del estado mediante el arma de la Razón), son esos nuevos dioses.¹³¹

El poeta de *LBP* que comienza su canto encomiando al lenguaje, ahora lo vilipendia. Una parte significativa del poemario (que podría incluir libros enteros como *¿Águila o sol?*) constituye prácticamente un *dossier* de canto al fracaso lingüístico y al mutismo:

Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al bosque natal. La tinta negra abre sus grandes alas. **La lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos.** Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha. **Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra.** La noche entra en el cuarto, el muro de enfrente adelanta su jeta de piedra, grandes témpanos de aire se interponen entre la pluma y el papel. **Ah, un simple monosílabo bastaría para hacer saltar al mundo. Pero esta noche no hay sitio para una sola palabra más.** (p. 231)¹³²

Y entre todos se alzó, para hundirse de nuevo,
mi infancia, inocencia salvaje domesticada con palabras,
preceptos con anteojos
("Soliloquio de medianoche", p. 172, vv. 22-24)

A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento con basura durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje.
(p. 234)

Incluso el trabajo de «nombrar», paso inicial de la creación poética queda destruido, pues al no haber nombres, no hay tampoco mundo en el cual reconocerse ni al cual pertenecer. Al contrario de la mística –en que el silencio es una forma de comunicación con lo divino– en el silencio de ciertas partes del poemario está patente el fracaso del poeta por conquistar el lenguaje:

Nadie sabe tu nombre ya [...]
Amante, todo calla
bajo la voz ardiente de tu nombre.
Amante, todo calla. Tú, sin nombre,
en la noche desnuda de palabras.
("Raíz de hombre II", p. 10-13, vv. 1-5)

¹³¹ *Ibíd.* p. 249. La "Utopía Social" a la que se refiere Argullol tienen un parangón directo con las opiniones políticas y poéticas de Paz bajo el concepto de Revolución. ¿Acaso no fue este el Dios sucedáneo de gran parte del siglo XX? Una defensa de la poesía revolucionaria aparece en *El arco y la lira*, sobre todo en el apartado El lenguaje: De ahí que la poesía contemporánea se mueva entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición'. Cfr. *El arco...*, pp. 62-63; del mismo modo Cfr. *Los hijos del limo*, particularmente los incisos "La tradición de la ruptura" y "La revuelta del futuro".

¹³² Las negritas son mías y sólo pretenden resaltar el tema del lenguaje.

Me deshabras, borras
mi nombre y lo que soy
("Día", p. 93, vv. 11-12)

nuestros nombres que entre tú y yo se levantan,
murallas de vacío que ninguna trompeta derrumba.
("Más allá del amor", p. 192, vv. 9-10)

Vencido por las palabras, el poeta lanza su exasperación contra todo el lenguaje acusándolo de haber sido corrompido por siglos de bullicio. En la prosa poética titulada "Trabajos de poeta, X", la voz lírica vituperadora y hace arder todo con su enojo:

No bastan los sapos y culebras que pronuncian las bocas de albañal. Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, basca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos masticado desde hace siglos. Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan. Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal? ¿Dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas (p. 235).

El lenguaje es juzgado como un detrito rico en delusiones. Por eso el poeta sueña un nuevo lenguaje (uno especialmente violento). La nueva palabra –y el poeta que lo contenga y pronuncie– será titánico, prometeico en la medida en que se rebela contra su pasado (el lenguaje histórico cargado de tradición y de todas las fallas señaladas en la prosa poética) y su condición, en la medida en que pretende otorgar al hombre la limpidez original del verbo:

la dimensión trágica de la palabra, que en la antigua escena ática había tenido valor absoluto, adquiere, *per se*, la misma significación que la secular blasfemia de Prometeo contra su Destino. [...] En la antigua tragedia, la palabra, el lenguaje poético, era el único recurso del héroe. En el austero *Weiltneraum* en el que éste se enfrentaba al curso de la fortuna sólo su palabra –su *hybris*, su desafío, su delirio– contaba.¹³³

Bajo esta perspectiva adquiere su verdadera dimensión el prefacio del poemario. Hemos dicho ya que constituye un programa, pero aparece sólo ahora como una verdadera blasfemia prometeica, una rebelión titánica contra el

¹³³ R. Argullol, *op.cit.*, p. 181.

mundo, los hombres, el lenguaje y el Absoluto. Es la conciencia de sí, de la caída y del lugar del hombre en el mundo abriéndose paso por la garganta del creador.

La trayectoria de este ejercicio heroico-trágico la constituye el poemario en su totalidad. Pero luego de alzar en un grito «el lenguaje contra la Nada», luego de enfrentarse a “los carajos, los ayes, los silencios” el prometeico poeta es vencido. La que fuera una lengua ígnea y afilada se convierte en mutismo que trasluce un sonado fracaso y deseo de abandono de su proyecto: “Todas las palabras han muerto de sed. Nadie podrá alimentarse con estos restos pulidos, ni siquiera mis perros, mis vicios. Esperanza, águila famélica, déjame sobre esta roca parecida al silencio” (p. 238).

La roca a la que se hace referencia tiene un parangón con la del confinamiento de Prometeo. El castigo del último es ser devorado eternamente, el del poeta moderno es el de reducirse al silencio, pero no el silencio poético del que nace la chispa de la poesía como señala Lanceros, sino a un silencio que es autoinfligido mutismo. Los dioses (el pensamiento mítico) han abandonado de tal modo al hombre moderno que él mismo debe buscar su castigo.¹³⁴

Destaca de la actitud desmesuradamente iconoclasta del poeta hacia el lenguaje, el grado de violencia con que está teñida. El lenguaje es violentado y por esta razón el poeta sufre en carne propia su lucha. Porque el lenguaje es su carne, el poeta será acuchillado en la boca y la cabeza –centros de la lucidez y la conciencia de sí– como las palabras destruidas, su cuerpo es dilacerado.

¹³⁴ El silencio como destino trágico ha tenido en el siglo XX una resignificación, especialmente a partir de la literatura del absurdo. Resulta sorprendente la facilidad con que se puede transitar de lo trágico a la absurdidad dependiendo de la asunción del fracaso del protagonista o el poeta. Lanceros cita a Beckett para ilustrar la situación del artista que es obligado a optar por el silencio: ‘En nuestros días de radical fetichización [el lenguaje] es un recurso perdido; así lo ha puesto de manifiesto Beckett: “No querer decir, no saber qué se quiere decir, no poder decir lo que se cree que se quiere decir.’ P. Lanceros, *op. cit.*, p.181. Estas palabras hacen pensar en la relación entre poeta y palabra/silencio en la poesía del siglo XXI.

2.2.2 La herida

Existen en el poemario una gran cantidad de imágenes de violencia bajo el campo semántico de “arma” (cuchillos, lanzas, hachas, dientes, garras, navajas, etc.) también existen muchas referencias a los productos de la lucha: heridas y desgarros; del mismo modo existen constantes referencias a la sangre, huella de toda batalla heroica: “canta herida, ciérrate boca”.

En la obra, el poeta libra dos beligerancias distintas. Una contra la otredad (mujer, palabra, noche, Absoluto) y otra contra él mismo (Yo). En ambos casos el poeta resulta herido.¹³⁵

La ubicación de estas heridas –salvo en el caso erótico– que ocurren en el cuerpo (muslos, brazos, vejiga, etcétera)¹³⁶ se encuentra en la cabeza. Frente, boca, ojos y sienes son la anatomía preferida de los cuchillos de la otredad y del Yo, del principio racional que abrumba al hombre moderno con la conciencia de sí¹³⁷:

“Y rasgo mi boca amante de palabras”
 (“Pregunta”, p. 122, v. 34):

Entre extenderse y erguirse, entre labios que dicen Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarrar: yo. Aún no acabo conmigo.
 (p. 293)

Y el caído bajo el hacha de su propio delirio se levanta.
 (“Fuente”, p. 312, v. 87)

Destaca de los ejemplos citados, el hecho de que las heridas son autoinfligidas, esto habla de un poeta atrabiliario y beligerante con él mismo. Él rasga su boca y grita: “acabar conmigo mismo”; es también presa de su “propio delirio”, y de su inteligencia.

Los versos que abordan el tema de la conciencia de sí y la lucidez están ligados a una imagen de herida cuyo resultado es una sangre negra y pesada en contraste con la sangre roja y fluvial que causa la herida provocada por la otredad erótica: “Y zarpa de mi frente una piragua, con un hombre armado de

¹³⁵ Y también hiere: al lenguaje, al *Otro* mujer-belleza y a la ciudad (especialmente en *La estación violenta*).

¹³⁶ La herida erótica será abordada en el inciso siguiente.

¹³⁷ También hay heridas en las manos pero esta imagen se subsume a la de la lucidez. Las manos del poeta son las encargadas de escribir los pensamientos y las imágenes, lo que supone una lucha. Cfr., *supra* la cita final de la página 14.

una lanza. La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes”¹³⁸ (p. 236).

La sangre negra y pesada del pensamiento es lenta y poco a poco anega la conciencia. Este tipo de sangre se relaciona con la inteligencia (o lucidez) especialmente en el libro *¿Águila o sol?*, que muestra más que ningún otro al poeta librando una batalla interna: “soy el campo de batalla” dice el cantor tras reconocer la inutilidad del lenguaje como material precioso para crear poesía.

En el libro citado, el poeta aparece encerrado en un cuarto,¹³⁹ presa de su lucidez. Expresiones como “el muro acerca su jeta de piedra”, “contemplo la mancha hidrográfica del muro”, “estoy echado en la cama”, “sentado en la mesa crepuscular”, “presa del insomnio”, “nunca podré levantarme”, etcétera aparecen con regularidad y son todas hijas del desencanto intelectual, de su batalla perdida con el lenguaje.

Pareciera como si luego de lograr que las palabras “se tragaran sus propias palabras”, las encuentre inútiles para sus planes. El poeta quiere, pero ya no puede continuar escribiendo, la noche entra a su encierro en “oleadas negras” como su sangre y sólo puede responder con el irrestañable silencio de una boca y unas manos mutiladas.

2.2.3 La poesía como una herida

Aunada a la herida ocasionada por la conciencia de sí y la ajena otredad, el poeta considera el ejercicio poético como un desgarramiento. Destruir el lenguaje y levantarlo de entre sus cenizas no es sencillo. Del mismo modo que nombrar es crear, poetizar significa parir de nueva cuenta al lenguaje. En el caso del poeta, su cabeza hace las veces de matriz: “la semilla del canto se abre en la frente del poeta” (p. 314).

La herida que se abre en la frente es una imagen recurrente en *LBP*. Si bien el poeta sabe que intentar reconstruir el lenguaje, convertirlo en imagen y poesía, es su deber, no es ingenuo para creer que es un trabajo fácil. Es cierto,

¹³⁸ Las imágenes de la sangre negra aparecen con regularidad en el libro *¿Águila o sol?*

¹³⁹ No sería exagerado decir: encarcelado, tal y como lo hace Argullol al explicar en su ensayo la poesía de Leopardi y la pintura de Piranesi.

el lenguaje y el mundo colapsan pero el poeta confía en que del desgarramiento del hombre respecto de su lenguaje, poesía sea creada. Así lo hacen pensar las siguientes imágenes:

Cada herida es una fuente
(p. 287)

y el sol entraba a saco por mi frente,
("Piedra de sol", p. 355, v. 579)

El sol tocó la frente del insomne
("Reposo nocturno", p. 315, v. 82)

Luego de haberme juzgado y haberme sentenciado a perpetua espera y a soledad perpetua, oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente, de la primavera.
(p. 237)

En el poema "Fuente", durante un paseo nocturno, el poeta divaga acerca del tiempo y su identidad, que parece ser la principal causa de su zozobra; sin embargo, asegura que "no duele la herida, no arde la vieja quemadura" refiriéndose a la escisión del hombre con el Absoluto. A pesar de las imágenes que le atormentan, la ciudad sigue en pie. Amanece. Frente a sus ojos aparece una imagen que vale por sí misma:

Malherido, de su frente hendida brota un último pájaro. [...]
En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta
es una fuente
("Fuente", p.312, vv. 88, 95-96)

Si bien el hombre ha sido herido por la conciencia de sí (que engloba a la escisión y la angustia que ello provoca), tiene de su lado la palabra poética, al menos idealmente. La imagen del poeta –centro de la ciudad– como una fuente que mana sangre y pájaros (metáforas del canto poético) se opone a la de total tiniebla que aparece en *¿Águila o sol?* El hombre padece una herida irrestañable y al ser incurable se convierte en un consuelo, porque representa una lucha que no termina.

En el capítulo uno señalamos que la configuración estética-simbólica que construye Paz es la de un «proyecto de futuro». Como la herida no sana por completo y el lenguaje siempre supone una batalla, la labor del poeta continuará indefinidamente. Esta es una diagnosis optimista para el futuro de la poesía. Habrá nuevas luchas, nuevos poetas y nuevos símbolos-sutura

Capítulo 3

Campo de batalla: erotismo y amor

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico.

—Octavio Paz, *La llama doble*

3.1 La otredad erótica: vía al Absoluto

Pareciera evidente, tal como lo ha señalado ya la crítica a lo largo de las décadas que separan la publicación de *LBP* de nuestro contexto (1935-2009), que uno de los temas sobresalientes del poemario es el erotismo y aun el amor.¹⁴⁰

Relacionados con el tópico amoroso destacan diversos temas como la pareja de amantes, la importancia del amor en el proyecto poético paciano, las variaciones del discurso amoroso, el amor como medio para la trascendencia o una forma de comunión, etcétera que han sido derivados de la lectura e interpretación del conocido ensayo de Paz, *La llama doble: amor y erotismo*; obra que, hay que decirlo, no necesariamente refleja la idea erótico-amorosa contenida en *LBP*, puesto que —considero— además de pertenecer a otro contexto cronológico y temático, los tópicos amor y erotismo se subsumen, en el poemario, al ideal trágico del poeta, implicando con ello ideas como soledad, individualidad, renuncia y fracaso como veremos a continuación.

¹⁴⁰ Remito a las fuentes críticas a las que me refiero. Cfr., por ejemplo, los estudios que sobre el tema realizaron Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*. y *Lectura de Piedra de sol*; o *Espiral de luz: tiempo y amor en Piedra de sol* de Dante Salgado, *El cuerpo y la letra: cosmología poética de Octavio Paz* de Javier González; *Otredad erótica en Bajo tu clara sombra* de Gonzalo Valdivia; *La órbita poética de Octavio Paz* de Saúl Yurkiévich, *El amor en la poesía de Octavio Paz* de Antonio Puro Morales, *Las imágenes eróticas en Libertad bajo palabra: dialéctica e intelectualidad* de Gustavo Correa, etcétera.

En aras de la síntesis, y partiendo de la crítica al respecto, se podría argumentar que el tema erótico-amoroso de *LBP* ha sido concebido desde dos posiciones:

1) aquella que entiende el concepto de «erotismo» como equivalente al concepto de «amor», y que considera que dicho tema supone uno de los más importantes de la obra paciana. Cabe mencionar que la idea erótica, al ser igualada a la amorosa, es vista de manera positiva y bienhechora (liberación, trascendencia, que otorga sentido a la vida, disfrute, entendimiento, revelación, comunión, sentido de pertenencia, etcétera) por lo que se olvida su dimensión trágica (que por cierto es abordada por Paz en el ensayo citado).

2) que el discurso erótico no necesariamente implica la idea del amor ni de la pareja de amantes, sino de la mera existencia de una alteridad: el “Otro”, con lo que se abordan temas como el egoísmo, la otredad, el reflejo, el Yo, entre otros y que se oponen a la idea positiva y bienhechora del amor visto en términos de pareja y que además hace hincapié en su dimensión trágica, derivada ésta de la condición humana (los accidentes a los que se refiere Paz: inconsecuencia, pasiones, enfermedad y muerte) y del Yo (individualidad y soledad).

En contraste, la lectura que hago podría resumirse del siguiente modo: considerar al erotismo como un discurso separado del amoroso y subsidiario de la búsqueda –primeramente– de belleza. Belleza ideal a través de la cual se evoca, por analogía o metáfora, al Absoluto (cielo, cosmos, mares, etcétera) que luego es trasladada a la otredad erótica: el cuerpo, un árbol o un ave, al que el poeta canta (erótica, no amorosamente). De este modo desde la belleza particular (cuerpo) se accede a la ideal, y mediante la comunión con la otredad (el instante de desmesura que anula tiempo y espacio y con ello a la muerte) se ensaya o se entrevé la posibilidad de reunión. Cabe destacar que la crítica académica ha sido especialmente proclive a mezclar los conceptos de «erotismo» y «amor» al abordar la poesía paciana¹⁴¹.

La discusión es complicada y sería sumamente difícil establecer diferencias entre los conceptos amor y erotismo; sin embargo, siguiendo al propio Paz, tanto en su obra ensayística (*La llama doble*) como poética (*LBP*),

¹⁴¹ Vid. Gimferrer, Yurkiévich, Salgado, González, Puro Morales, por citar algunos ejemplos

considero que el erotismo comprende dos conceptos fundamentales sin los cuales no podría concebirse como tal: 1) el cuerpo y 2) el deseo (de ese cuerpo). Por otro lado, el concepto de amor, requeriría de al menos cinco pares de cualidades para considerarse como tal, éstas son, según Paz: 1) exclusividad-reciprocidad 2) obstáculo y prohibición 3) dominación y servidumbre 4) fatalidad (azar)-libertad y 5) cuerpo y alma (personalidad).¹⁴²

Dicho esto, considero que en *LBP* existe un *corpus* de imágenes y una postura artística (una idea) que abarca al erotismo; no ocurre así con el amor, que le viene en zaga como tópico como veremos adelante. Si algo hay que rescatar del amor como concepto o imagen utilizada por el poeta, es el hecho de que cuando se alude a él, se hace de manera terrible, pesimista y breve. No sólo eso, en el poemario se ignoran algunas de las cualidades que hemos señalado como constituyentes del sentimiento amoroso, especialmente en lo tocante a la «exclusividad» (pues la otredad es plural) y la «reciprocidad» (la voz de la otredad erótica está ausente), otro tanto se puede decir de la «prohibición» puesto que la interdicción no aparece como imagen o tópico; tampoco aparece la «fatalidad» puesto que es el poeta quien elige el objeto de su canto, anulando así el azar o la circunstancialidad. Finalmente no se habla del alma o de la personalidad del Otro.

Por ello considero que el tópico amoroso se excluye del poemario, por lo menos en lo general. Otro tanto se deriva de las características del poeta trágico de la obra, cuya búsqueda trasciende la de comunión erótica pues tiene motivaciones diferentes al amor, no es su objeto como lo es, en contraste, la relación del poeta y el lenguaje, el erotismo, la trascendencia, la búsqueda del Absoluto y la conciencia de la escisión y diferencia del hombre moderno frente a la otredad.

Dadas estas características considero que en *LBP* existe una división entre los conceptos mencionados, siendo el erotismo el más privilegiado en términos poéticos (tanto cuantitativa como cualitativamente como se mostrará en el desarrollo del presente capítulo). Lo que es más, si consideramos que las descripciones eróticas contenidas en el poemario –sobre todo en libros como

¹⁴² Para conocer más ampliamente las características que he enumerado. Cfr. El capítulo “Un sistema solar” en *La llama doble. Amor y erotismo*, en Octavio Paz, *Obras completas. Usos y símbolos*, tomo 10, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Bajo tu clara sombra y Semillas para un himno— obedecen a una construcción “tradicional” del discurso erótico-amoroso,¹⁴³ como lo hace ver De Rougemont al explicar las caracterizaciones del lenguaje en este tipo de discursos, se llegaría a la conclusión de que las imágenes erótico-amorosas ahí desplegadas no implican sino la continuación de una retórica amatoria (que en lo sucesivo denominaremos: «retórica erótica» para evitar confusiones entre los términos «erotismo» y «amor») con intenciones bien delimitadas en el proyecto trágico-poético paciano.

Visto así, las imágenes eróticas suponen la construcción de un campo de batalla que implica la lucha del Yo con la otredad (Belleza-Mujer-Naturaleza). Batalla que supone un vencedor así como la revelación o visión de un nuevo derrotero (camino o trayecto) para el poeta trágico, por ello excluyo una lectura amorosa del poemario.

3.2 Casus Belli

El tema erótico es constante a lo largo de *LBP*. Ya desde el prefacio homónimo se adivina la postura del poeta a partir de sus palabras. La otredad erótica es un campo de batalla más que lo ejercita para su anhelada reunión. En este sentido, la otredad erótica debe ser violentada y conquistada para que ofrende su secreto y se revele como vía:

Allá, donde los caminos se borran, donde acaba el silencio invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos (p. 72).

El hastiado y derrotado que intenta reinventar al mundo también reinventa al Otro, su compañero: “mi semejante” y a su “opuesto”: la mujer. Las líneas citadas evidencian una oposición fundamental entre hombre y mujer que

¹⁴³ La tradición a la que me refiero es a la que dedica su famoso ensayo De Rougemont y que abarca la retórica amorosa cortesana así como la mística. Cfr. Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, CONACULTA, México, 1993, pp. 174 y ss. Resulta interesante observar que el escritor francés señala «el combate del amor», del que hay que salir vencido. Así como el «espejo», simbolismo interpretado como el amor imperfecto (que lleva al amor perfecto). Ambas imágenes son abundantes en la poesía paciana. El propio Paz habla de la influencia que tuvo el ensayo de Rougemont al momento de escribir su ensayo *La llama doble*.

advierde la lucha bajo la imagen de la conquista y la “dominación”; esta lid adquiere tonos de discurso erótico:

Desde la Antigüedad, los poetas han usado metáforas guerreras para describir los efectos del amor natural. El dios del amor es un *arquero* que lanza *flechas mortales*. La mujer se *rinde* al hombre que la *conquista* porque es mejor guerrero.¹⁴⁴

Así, la otredad erótica convertida por el poeta en una “torre” debe ser asediada¹⁴⁵ y finalmente vencida: “coronada de banderas”. Resulta interesante destacar que uno de los tópicos de la retórica erótica occidental es el de la lucha que debe –necesariamente–, perder el enamorado.¹⁴⁶ Sin embargo, en el prefacio paciano ocurre lo contrario. Es el poeta el que vence a la otredad ya torre coronada, ya muro escalado por las espumas de un mar agresivo. La otredad erótica concebida como ciudad que “renace bajo el dominio de mis ojos” constituye una imagen violenta que entroniza al poeta como el dador de la condición de posibilidad de existencia al Otro. Existe porque sus ojos, y especialmente sus palabras, así lo quieren y lo pueden.¹⁴⁷

No sólo en el prefacio aparece la imagen erótica-bélica (denominada por Rougemont como *militia amoris*), ésta aparece en todo el poemario, además se le añaden imágenes como la herida, el arma, el fuego, el vértigo, la electricidad, el daño, el agua violenta, etcétera. He aquí un ejemplo que muestra la violencia del combate:

Muerte o placer, inundación o vómito,
otoño parecido al caer de los días,
volcán o sexo,
soplo, verano que incendia cosechas,
astros, colmillos,

¹⁴⁴ D. De Rougemont, *op. cit.*, p. 243. Rougemont incluye al erotismo en su idea del amor o lo amoroso. Hemos señalada que preferimos utilizar el término: erotismo en lugar de amor.

¹⁴⁵ D. De Rougemont aduce que el simbolismo de la mujer como torre asediada ya aparece desde el *Roman de la Rose*. Cfr. *Ibid.* p. 244 lo que reafirma la idea de que Paz afinca sus imágenes en el discurso erótico tradicional como la imagen que aparece en el *Cantar de los cantares*, en que la mujer (la Sulemita) es comparada con un muro y sus senos con torres. Cfr. el análisis que hace de dicho poema Gutierrez Tibón en su obra *El ombligo como centro erótico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 11-26. No está de más señalar que Paz considera al *Cantar de los cantares* como una de “las obras eróticas más hermosas que ha creado la palabra poética”. Cfr. *La llama doble...* p. 222. El diálogo con la tradición se evidencia.

¹⁴⁶ Para una revisión histórica de esta idea. Cfr. O. Paz, *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ El prefacio da como vencedor al hombre; sin embargo, a lo largo del poemario se sugiere que la otredad erótica puede ganar la batalla en cualquier momento. Esta imagen, que será desarrollada más adelante, se construye a partir del sueño, la noche y la mirada oculta de la mujer que sólo en su descanso puede ser vencida puesto que en vigilia sus poderes son mayores a los del poeta que pretende conquistarla.

petrificada cabellera del espanto,
espuma roja del deseo, matanza en alta mar,
rocas azules del delirio,
formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida de hombre.
Atrévete.
Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.
("El prisionero", p.182, vv.60-73)

Si concedemos que el poeta se asume como un héroe, es esperable que existan algunas batallas y oponentes, es el caso la otredad erótica. Aunque su naturaleza cambia, Paz se refiere a ella como "la mujer": complemento y opuesto. No sólo eso, la lucha erótica implica dos imágenes capitales de la poética paciana: palabra y cuerpo. En este caso ambos responden al proyecto comulgante con la idea de Belleza,¹⁴⁸ pues es a través de ésta que se puede vislumbrar el camino al Absoluto:

En la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud. La pasión amorosa y la pasión estética del romántico son frutos directos de su ansia de acción. Son comprendidas, así, flujos determinantes de ese sentimiento épico que es tan decisivo en todo pensamiento trágico-heroico. La pasión es la lanza que los hombres de "alma superior" lanzan contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el *Héroe* y el *Único*.¹⁴⁹

Es importante precisar que la búsqueda de belleza, y por tanto de lucha por obtenerla –aunque responde a una motivación "ideal"– se lleva a cabo en una concreción: el cuerpo, de lo contrario no existiría el combate erótico, ni la herida, la sangre o el daño desprendido del conflicto; en este punto tanto Argullo como Paz concuerdan: "La pasión amorosa romántica no es "platónica", sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor platónico es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor".¹⁵⁰ Del mismo modo Paz considera que en su base

¹⁴⁸ Sumariamente puedo decir que el ansia de búsqueda del Absoluto puede ser sentida con especial intensidad por el poeta, pues al ser un artista, le está abierta la posibilidad de acceder a la Belleza (ideal) mediante su entendimiento y relación con la Belleza (particular): el cuerpo de la mujer y la poesía misma.
¿Quién más podría ver el infinito en un cuerpo finito sino un poeta?

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁵⁰ *Id.*

erótica: (el amor) “es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona”.¹⁵¹

Entonces el *casus belli erótico* se justifica en al menos dos causas: como ejercicio necesario del héroe para entrar al cauce de la belleza particular que lo lleve a la Belleza ideal y, por otra parte, en la búsqueda de identidad en que el Otro sirve para reconocerse (la imagen del espejo): “reconócete ya al reconocerte”.

La concepción de la lucha (*polemos*) como una vía o intermediario entre lo particular y lo general (fragmento/totalidad, microcosmos/macrocosmos) a través de lo cual el poeta entrevé al Absoluto se desarrolla en el poemario mediante varias imágenes, una de ellas es la erótico-bélica, de las que existen muchos ejemplos, he aquí algunos para ilustrar:

A esta hora, me dije, algunos aman y conocen
la muerte en otros labios
("Soliloquio de medianoche", p. 174, vv. 80-81)

mujer: torre que coronó de banderas
(p.72)

tus hombros tienen la marca de los dientes del amor
("Semillas para un himno", p.211, v. 20)

Tú sonríes, arma blanca, a medias desenvainada
("Hermosura que vuelve", p. 204 v. 12)

Otro tanto sucede con la imagen de la otredad erótica concebida como una metáfora o analogía de lo metafísico o trascendente, fundamento de la «actitud trágica» como señala Jaspers, puesto que sin este elemento no se puede pensar la superación de la condición humana:

Nadie sabe tu nombre ya;
en tu secreta fuerza influyen
la madurez dorada de la estrella
y la noche suspensa,
inmóvil océano.

Vértigo inmóvil, avidez primera,
aire de amor que nos exalta y libra:
danzan los cuerpos su quietud ociosa,

danzan su propia muerte venidera,

¹⁵¹ O. Paz, *La llama doble...*, p. 345.

arco de un solo son en el que vibra
nuestra anudada desnudez dichosa.
("Sonetos V", p.79, vv. 9-14)

Al implicar la imagen de la otredad con la belleza y la aspiración comulgante al Absoluto, aparece la naturaleza como escenario y alteridad de la otredad erótica (imágenes observables especialmente en los dos primeros libros de *LBP*) y que dan cuenta de la pluralidad en que se resuelve imaginativamente el campo de batalla del erotismo. De nueva cuenta, ésta no es una imagen aislada, antes bien, recurrente:

Dos barcos de velamen desplegado
tus dos pechos. Tu espalda es un torrente.
Tu vientre es un jardín petrificado.
("Sonetos III", p. 78, vv. 9-11)

Tengo que hablaros de ella,
de su fresca costumbre
de ser simple tormenta, rama fresca
("Bajo tu clara sombra II", p. 81, vv. 24-26)

Tibia mujer de somnolientos ríos,
mi pabellón de pájaros y peces,
mi paloma de tierra,
de leche endurecida,
mi pan, mi sal, mi muerte,
mi almohada de sangre:
en un amor más vasto te sepulto.
("Bajo tu clara sombra V", p.85, vv. 8-14)

Con la confluencia de lo bello, lo metafísico y lo erótico, el poeta se encuentra en posibilidad de continuar su búsqueda a través de la confrontación con la otredad que le revela, momentáneamente, el poder de la comunión humana y fragmentaria hacia la total:

Esto que se me escapa,
agua y delicia obscura,
mar naciendo o muriendo;
estos labios y dientes,
estos ojos hambrientos,
me desnudan de mi
y su furiosa gracia me levanta
hasta que los quietos cielos
donde vibra el instante:
la cima de los besos,
la plenitud del mundo y de sus formas

(“Bajo tu clara sombra”, p. 84, vv. 19-29)

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.
 (“Cuerpo a la vista”, p.186, vv. 33-36)

La retórica bélica del poemario se ensancha hasta establecer un escenario de violencia, miedo, ira, en una palabra: *pathos*. La otredad bienhechora que permite la búsqueda es también juzgada como posibilidad de daño y herida. Con ello el discurso erótico se enriquece al tornarse ambivalente:

Escritura del fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de las serpientes, [...]
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales [...]
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa [...]
señora de la flauta y el relámpago,
terrazza del jazmín, sal en la herida. [...]
 (“Piedra de sol”, p. 339, entresacados de vv. 125-137)

Tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento [...]
 (“Piedra de sol”, p. 341, entresacados de vv. 204-208)

La segunda de las razones que dan sentido al *casus belli* erótico, se refiere a la búsqueda y conquista de identidad a través de la contemplación del Otro: “reconócete ya, al reconocerme” dice Paz. Esta es también una imagen ambivalente puesto que la otredad erótica alguna vez agua transparente: diálogo de otredades y soledades, se convierte en espejo que refleja, de manera estéril, al Yo absorto ciego a las demás presencias:

el mismo rostro anegado
en la misma desnudez;
las mismas aguas de espejo
en las que no he de beber;
y en el borde de esas aguas

el mismo muerto de sed
("El sediento", p. 109, vv.13-18)

Se regresa de unos labios
nocturnos, fluviales,
lentas orillas de coral y savia,
de un deseo, erguido
como la flor bajo la lluvia, insomne
collar de fuego al cuello de la noche,
o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.
("Espejo", p. 121, vv.8-17)

Porque el espejo es un obstáculo a vencer, existen a lo largo del poemario un número significativo de imágenes que representan vidrios y cristales rotos, obligada referencia a la batalla del poeta por romper los espejos que impiden el reconocimiento y la conquista de su identidad; estadio obligado en la toma de conciencia del poeta para asumir –de nueva cuenta– su condición y luchar para trascenderla en la imagen de la reintegración al todo.

3.3 La palabra y la mirada

Aunque desde el prefacio de *LBP* se establece el conflicto erótico en términos bélicos, esta imagen se subsume a la que podría ser considerada como la principal del poemario: la palabra.

En lo que respecta a los libros individuales que componen *LBP*, el discurso erótico se puede diferenciar por su temática. Esto no significa que el papel del erotismo en el poemario –juizado como un conjunto– se vea afectado; antes bien, se puede hablar con cierta libertad de una poética erótica o de una idea del erotismo que abarque al texto en su totalidad pero que se despliega en múltiples imágenes que a pesar de parecer contradictorias se tornan coadyuvantes al trayecto del poeta.

En el libro *Bajo tu clara sombra* aparece un discurso erótico fijado en el ideal de belleza del cuerpo comparado con la naturaleza y el mundo; se podría decir que este libro contiene una de las ideas menos violentas del erotismo del todo el poemario; sin embargo aparecen ya elementos que intiman la lucha:

Tu largo pelo rojizo,
relámpago del verano,
vibra con dulce violencia
en la espalda de la noche
("Monólogo", p. 75, vv. 5-8)

relámpagos y otoños en tu pelo
("Sonetos III", p. 78, v. 4)

En este punto, las palabras del poeta acerca de la otredad erótica son serenas, apenas hay idea de agresión para describirla: "vibra con dulce violencia"; más que la caracterización de la otredad como persona, el poeta la prefiere como alteridad del mundo; de este modo la mujer –que es también la personificación de la belleza– es metaforizada en naturaleza, ríos y montañas, nubes y mares. La belleza del cuerpo no es en sí misma sino que vale por analogía con un mundo transfigurado por la imaginación; la amada no es amada, es un ave o un paisaje en el que se confunde su cuerpo con la tierra:

La idea del parentesco de los hombres con el universo aparece en el origen de la concepción del amor. Es una creencia que comienza con los primeros poetas, baña la poesía romántica y llega hasta nosotros. La semejanza, el parentesco entre la montaña y la mujer o entre el árbol y el hombre, son ejes del sentimiento amoroso. El amor puede ser ahora, como lo fue en el pasado, una vía de reconciliación con la naturaleza. No podemos cambiarnos en fuentes o encinas, en pájaros o en toros, pero podemos reconocernos en ellos.¹⁵²

Destaca de la imagen de mujer-mundo, el hecho que se construya mediante la contemplación (de la mujer, la belleza y el mundo). Los poemas de este libro se configuran como *visiones poéticas*, todo comienza porque se puede mirar, contemplar (no en vano Lacan apuntaba que la mirada era la erección del ojo), sólo que este ojo de poeta construye la realidad que quiere y no la que existe; en su particular visión de la mujer-mundo no hay posibilidad de violencia lesiva porque no hay cuerpos, hay alteridades.

La totalidad del orbe se fragmenta en partes de la otredad erótica, no es ni la mujer, ni la belleza, ni el mundo *per se* sino que por un procedimiento de metáfora y analogía se imbrican las tres visiones en una sola imagen.

De las metáforas eróticas como: aire, tierra, hierba, cielo, etcétera, es el agua la que domina en el ritmo de imágenes:

¹⁵² O. Paz, *La llama doble...*, p. 350.

Toca tu desnudez en la del agua,
desnúdate de ti, llueve en ti misma,
mira tus piernas como dos arroyos,
mira tu cuerpo como un largo río,
son dos islas gemelas tus pechos,
en la noche tu sexo es una estrella,
alba, luz rosa entre dos mundos ciegos,
mar profundo que duerme entre dos mares
("Bajo tu clara sombra III", p. 83, vv. 20-27)

La imagen acuática de la otredad devendrá importante al momento de la batalla; para el poeta, la mujer-agua no representa ningún peligro, versos como "agua mansa", "agua quieta", "agua dormida", suponen un estadio de indefensión que el poeta aprovecha para dominarla con su mirada y su palabra.

Para cuando el poemario avanza al libro *Raíz de hombre*, las imágenes eróticas se tornan más violentas, aparecen la sangre, la herida y la muerte, con ello se afianza el peligro inherente al proyecto comulgante del poeta puesto que la confrontación (*polemos*) se encuentra por todos lados y la posibilidad de fracaso resulta patente no sólo latente:

Tú, muerta bajo el gran árbol de mi sangre"
("Raíz de hombre", I p. 86, v. 10)

Dueles, atroz dulzura, ciego cuerpo nocturno
a mi sangre arrancado; dueles, dolida rama,
caída entre las formas, en las entrañas del mundo
Dueles, recién parida, luz tan en flor mojada.
("Noche de resurrecciones", p.90, vv. 13-16)

El cantor no sólo habla a la otredad dormida, sino que él mismo la construye al nombrarla (ya se ha señalado que parece parirla con sus palabras). Existe en esta serie de imágenes eróticas, una que aparece constantemente, la del poeta como un árbol de sangre que nutre con su savia a la otredad: "bajo el gran árbol de mi sangre, tú reposas, yo estoy desnudo". Bien observada, dicha imagen es coherente con el escenario solitario que ha dispuesto el poeta en su trayecto. La otredad debe existir porque representa una de las pruebas superables, en este caso, mediante la conquista erótica que da paso al autorreconocimiento y la revelación de la senda unitiva.

Para el libro *Noche de resurrecciones* la otredad sigue siendo agua dormida e indefensa, sólo el poeta es activo y nombra:

Agua blanca y desnuda
bajo mi cuerpo obscuro, roca,
cantil que muerde y besa el agua honda,
hecha de espuma y de sed
dormida en el silencio desembocas,
sólo tu cabellera,
semejante a las yerbas
que arrastra la corriente,
oscila entre la sombra,
eléctrica, mojada por lo obscuro.
(“Noche de resurrecciones”, p. 89, vv. 9-18)

El tópico que relaciona mirada y mujer recorre todo el poemario, así en el penúltimo libro *¿Águila o sol?* mientras el poeta habla de sus afanes y penosos trabajos líricos, aparecen expresiones como “abre los ojos el poeta, los cierra la mujer. Todo es” o “su ombligo concentra todos los rayos. Está hecha de las miradas de todos los hombres” (“Ser natural”, pp. 290-291).

En «Condición de nube»¹⁵³ regresan las imágenes de violencia que se unen a las otredades inaugurales de la triple otredad erótica. Aparece el poema “Dos cuerpos” que restaura la patria de sangre del erotismo: “Dos cuerpos frente a frente/son a veces navajas/ y la noche relámpago”; pero es hasta la sección «Puerta condenada» que la violencia es constante. Aparece la noche con cualidades negativas (ya no como en *Bajo tu clara sombra* que hacía dormir al enemigo para vencerlo con palabras), también el insomnio y el espejo “páramo sin orillas” que “me repite a mi rostro/un rostro/que enmascara mi rostro”; del mismo modo se abre también el espacio de la duda respecto del Otro ¿pareja, enemigo, dios, arma?:

Atrás mi piel de vidrios erizados,
atrás mis uñas y mis dientes,
caídos en el pozo del espejo.
Atrás la puerta que se cierra,
el cuerpo que se abre.
Atrás, amor encarnizado,
pureza que destruye,
garras de seda, labios de ceniza
(“Ni el cielo ni la tierra”, p. 124, vv. 5-12)

¹⁵³ Se ha obviado el libro “Asueto” puesto que, como su título lo indica, desaparece el Otro y el poeta se dedica a sí mismo.

Era una boca hambrienta, femenina
("La sombra", p. 140, v. 24)

La pregunta acerca del papel de la otredad erótica resulta obligada pues obedece a su naturaleza intrínsecamente dual; por un lado es senda y camino pero por otro es oposición y contrariedad. Se debe vencer, no ser vencido; se debe comulgar con ella para tender la mano a los hombres y entrever el camino al Absoluto, pero no se puede detener el trayecto en ella ni compartirlo, al menos no en primera instancia. La otredad es "la única puerta al infinito" pero le está vedada la entrada, por eso hay que vencer su magnética atracción, porque de lo contrario, se abandona el proyecto trágico.

Tal vez por ello Paz marque una diferencia entre erotismo y amor. Mientras que el erotismo es ejercicio que fortifica al héroe, el sentimiento amoroso se coloca como su contrario, pues aparece referido –prácticamente en la totalidad de sus pocas apariciones– en términos negativos como los siguientes:

Los cuerpos, frente a frente como astros feroces,
están hechos de la misma sustancia de los soles.
Lo que llamamos **amor** o muerte, libertad o destino,
¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?
¿Dónde están las fronteras entre espasmo y terremoto,
entre erupción y cohabitación?
("El prisionero", p.181, vv. 32-37)

Pero no hay agua ya, todo está seco,
no sabe el pan, la fruta amarga,
amor domesticado, masticado,
en jaulas de barrotes invisibles
mono onanista y perra amaestrada,
lo que devoras te devora,
("Elegía interrumpida", p. 146, vv. 67-72)

Mas la gloria es apenas una cifra, equivocada con frecuencia,
el **amor** desemboca en el odio y el hastío
¿y quién sueña ya en la comunión de los vivos cuando
todos comulgan con la muerte?
("Soliloquio de medianoche", p.174, vv. 70-73)

Ni el **amor** con sus uñas y sus dientes bastan
("Más allá del amor", p. 192, v. 13)¹⁵⁴

¹⁵⁴ Las negritas son mías.

Las palabras del poeta al respecto del amor apenas admiten paráfrasis, parece clara su postura;¹⁵⁵ no ocurre así con el erotismo del que hay escritos versos (y hasta libros) admirables y positivos (ya de fondo, forma o imagen).

Continuando con la violencia erótica, en el libro *Semillas para un himno* de nueva cuenta la violencia cede, el agua-mujer vuelve a dominar la escena. Sin embargo, la imaginería del sueño y las armas continúa. La mirada mantiene su posición conspicua y ya no sólo de parte del poeta, pues la otredad despierta y mira:

Tus ojos son la patria del relámpago y de la lágrima,
silencio que habla,
tempestades sin viento, mar sin olas,
[...]
Espejos de este mundo, puertas del más allá
("Tus ojos", p. 1845 vv. 1-3, 11)¹⁵⁶

De nuevo aparece la imagen del cuerpo, del agua-mujer nocturna y quieta; basta con leer los títulos de esta sección para dar cuenta de las imágenes: "Tus ojos", "Cuerpo a la vista", "Agua nocturna", "Relámpago en reposo", etcétera. El papel de la vista, especialmente en los dos primeros libros, es sumamente importante, puesto que la visión del poeta y de la otredad les permite reconocerse y compartir el mundo al que nostálgicamente desean reintegrarse:

Aparece
 Ayúdame a existir
Oh, inexistente por la que existo
Oh presentida que me presiente
Soñada que me sueña
Aparecida desvanecida
Ven vuela adviene despierta
Rompe diques avanza
Maleza de blancuras
Marea de armas blancas
Mar sin brida galopando en la noche
Estrella en pie

¹⁵⁵ Una lectura del poema "Piedra de sol" podría constituir una lectura opuesta, de rasgo positivo para la idea del amor; sin embargo, también en este poema se infiere la postura negativa que hemos citado. En todo caso, la imagen del amor que Paz construye en "Piedra de sol", además de ser parcial estar sujeta a imágenes más importantes, resulta cuando menos: ambivalente y hasta ambigua porque su imagen en el poemario admite términos antagónicos (individualidad/pareja, hastío/solaz, trascendencia/intrascendencia, condena/libertad, cuerpo/alma, etcétera).

¹⁵⁶ Como vemos, aunque el Otro puede ver, no puede hablar, sigue siendo el poeta el que construye a Otro. También, de nuevo, la otredad erótica, ahora a través de los ojos, anuncia al Absoluto.

Esplendor que te clavabas en el pecho
(Canta herida, ciérrate boca)
Aparece
Hoja en blanco tatuada en el otoño
Bello astro de pausados movimientos de tigre
Perezoso relámpago
Águila fija parpadeante
Cae pluma flecha engalanada cae
Da fin a la hora del encuentro
Reloj de sangre
Piedra de toque de esta vida
("Piedra de toque", p.203)

A pesar de que ambos se reconocen y contemplan, la violencia es implícita puesto que el erotismo representa –ante todo– un campo de batalla para el poeta. Esta idea resulta patente cuando la otredad por fin despierta y se presenta como astro, fuego, luz e invitación al combate. El poeta lo sabe y por eso, en un arrebato de fatalismo, sentencia: "Canta herida, ciérrate boca".

Plumas relampagueantes en tus ojos
Como el oro dormido era tu cuerpo
Como el oro y su réplica ardiente cuando la luz la toca
Como el cable eléctrico que al rozarlo fulmina
("Estrella interior", p. 209, vv. 93-96)

Nuestras miradas se entrelazan
Tejen un transparente vestido de fuego
[...]
Con el mismo gesto de la lluvia en el trópico
has arrasado todo
("Refranes", p. 210, vv. 15-16, 19-29)

Bello relámpago partiendo en dos al tiempo
("Semillas para un himno", p. 211, vv. 17-18)¹⁵⁷

La otredad erótica se metaforiza en agua o fuego y en arma (navaja, cuchillo, hacha, espada, diente, garra, flecha). Sólo un poeta trágico podría cantar a la posibilidad de ser vencido, así como al dolor y la muerte; la naturaleza de su búsqueda revela el doble filo del erotismo, *Eros* y *Tánathos*. Al respecto apunta Rougemont: "La proximidad de la muerte es aguijón de la

¹⁵⁷ Para una revisión de los adjetivos violentos que el poeta da a la mujer. Vid. "Piedra de sol" pp. 338-339 en donde por más de 30 versos, a manera de letanía, invoca la ambivalencia de su naturaleza demoníaca y sublime.

sensualidad. En el pleno sentido del término, agrava el deseo. Lo agrava a veces hasta el deseo de matar al otro o de matarse o de zozobrar en un común naufragio.”¹⁵⁸

De que el poeta viva encarnizadamente, “la noche de amor puente colgante entre esta vida y la otra”, dependerá la posibilidad de vislumbrar la senda de comunión. Sabe que el costo de la epifanía es alto: la herida, la muerte, la locura, o la definitiva escisión de los hombres (la soledad) pues vencer a la otredad implica que sea abandonada. Las imágenes de *LBP* son coherentes en este sentido. No hay espacio para los amantes del mismo modo que no lo hay para el amor. La unidad reconquistada de poeta y otredad erótica es transitoria ya que debe ser destruida en nombre de una búsqueda que sobrepasa a la individualidad de las soledades anudadas.

Vencer (conquistar y luego abandonar) a la otredad es parte de la resolución trágica del cantor dada la intensidad del deseo por el Absoluto, el combate erótico sigue siendo, en este escenario, una batalla individual:

*El enamorado romántico no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante. [...] De ahí que, al ser el amor insaciabilidad, desmesura y, especialmente, abstracción, sea tan frágil su frontera con la muerte. El enamorado está tan conmovido por la posesión de la belleza –y por el odio de percibir su inaccesibilidad– que se siente incitado a destruirlo o a ser destruido por ella.*¹⁵⁹

Paz sabe que vencer a la otredad erótica no supone la comunión, sino la visión de un nuevo trayecto del viaje unitivo, por ello no sorprende que en el discurso erótico de *LBP* se lean líneas como estas:

Ni el sueño y su pueblo de imágenes rotas,
ni el delirio y su espuma profética,
ni el amor con sus dientes y uñas nos bastan.
Más allá de nosotros,
en las fronteras del ser y el estar,
una vida más vida nos reclama.
("Más allá del amor", p. 192, vv. 11-16)

A pesar de que la batalla erótica no es más que el umbral de nuevas batallas, el ejercicio vale por su intensidad. Una de las imágenes recurrentes de la obra paciana es la del «instante» que conjura a la muerte al disolver el

¹⁵⁸ D. De Rougemont, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁹ R. Argullol, *op. cit.*, p. 287. Las cursivas son del autor.

tiempo y el espacio, que es intensidad y vivacidad frente al hecho de devenir y ser hombre. Al instante se accede por diversos medios, uno de ellos es el erotismo, puesto que el poeta comulga al saberse hecho de la misma sustancia del mundo y el Absoluto. Aunque momentáneo, ese instante significa la plenitud anhelada.

Sin embargo, el «instante» de comunión erótica tiene por naturaleza una contradicción insuperable. Además de ser instantáneo y dejar con las mismas ansias de búsqueda al poeta una vez finalizado, supone la superación momentánea de su condición y el terrible regreso a ella luego de la contemplación o revelación. Sólo lo humano puede ser transfigurado por el erotismo y en esto estriba, precisamente, su desgracia pues:

Atraídos por la muerte, lejos de la vida que los impulsa, presas voluptuosas de fuerzas contradictorias que los precipitan, empero, hacia el mismo vértigo, los amantes no podrán encontrarse sino en el instante que los priva para siempre de toda esperanza humana, de todo amor posible, en el seno del obstáculo absoluto y de una suprema exaltación, que se destruye por su propia realización.¹⁶⁰

La apuesta no es ciega, ambos amantes lo saben (o deberían saberlo) porque la otredad se reduce al Yo en el terrible reflejo del espejo. En la elección por la efímera epifanía –opuesta al largo tiempo por vivir: “oh vida por vivir y ya vivida”– hay clarividencia y un alto grado de lucidez. De nueva cuenta resuena la sentencia inicial del poemario: “No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona” creer diferente constituiría un regreso al amor convencional de la pareja de amantes que, una vez consumado el instante, se adivinan terriblemente humanos; éste tipo de amor en definitiva no interesa al poeta.

El denodado deseo por dejar atrás un mundo fragmentado y al hombre escindido responde a una motivación personalísima del poeta trágico. Ha comprendido la herida fundacional que causó la separación del Absoluto; es también uno de los pocos capacitados para crear belleza en lo concreto y perseguirla en lo abstracto;¹⁶¹ la lucidez no lo abandona, pues es su mejor arma para enfrentar el dilema trágico que se cierne sobre su cabeza. Ha comenzado un viaje *individual*. Su padecimiento del mundo y de las sendas que le están

¹⁶⁰ D. De Rougemont, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶¹ “Esta orilla” (el poema) “la otra orilla” (la poesía y la revelación).

deparadas es materia vedada a otros. Por eso ni las palabras, ni el otro-amante, ni la ciudad (los otros hombres) suponen la comunión buscada, sólo son medios, caminos. Se persigue al Absoluto partiendo del Yo y en esta fórmula radica tanto la miseria como la trascendencia del poeta erótico-trágico:

El amor es un juego totalmente egoísta de afirmación y negación de sí mismo a través de los demás. El *enamorado* [...] al hacer de aquél un universo de insociabilidad y abstracción en el que se espera –o quiere creer que espera– encontrar la Belleza esencial; se sume en la espiral autodestructora de la pasión: cuando conoce, adivina el horror; cuando posee, es desposeído; cuando percibe la belleza también percibe la muerte.¹⁶²

Sabemos, sin embargo, que la pasión del amor, por ejemplo, en sí, es un narcisismo, autoexaltación del amante, más que la relación con la amada. Lo que Tristán desea es el ardor de amar, más que la posesión de Iseo. Porque el ardor intenso y devorador de la pasión lo diviniza y, como Wagner ha visto, lo identifica con el mundo. “Mi mirada enajenada se ciega... Sólo soy yo... Yo el mundo”

La pasión quiere que el yo se haga más grande que todo, tan solitario y poderoso como Dios. Quiere sin saberlo que más allá de esta gloria su muerte sea verdaderamente el fin de todo¹⁶³.

En el ensayo *La llama doble*, Paz aborda algunos de los problemas que enfrenta la pareja de amantes, al igual que Argullol, señala el peligro y la esterilidad que supone detener el viaje:

El gran peligro que acecha a los amantes, la trampa mortal en la que caen muchos, es el egoísmo. El castigo no se hace esperar: los amantes no ven nada ni a nadie que no sea ellos mismos hasta que se petrifican... o se aburren. El egoísmo es un pozo. Para salir al aire libre hay que mirar más allá de nosotros mismos: allá está el mundo y nos espera.¹⁶⁴

Si se realizara una lectura de *LBP* que se ajustara al canon del discurso amoroso de raigambre platónica o se defendieran imágenes como la «pareja de amantes» o las configuraciones tradicionales de la tónica de la poesía amatoria en el poemario, se estaría en la dificultad de explicar por qué en la mayoría de los casos en que el poeta hace referencia a ellos, lo hace de manera tan brutal y negativa como se ha expuesto. No sucede así con el erotismo, al cual considero mucho más rico tanto en imágenes como en

¹⁶² R. Argullol, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶³ D. De Rougemont, *op. cit.*, p. 263.

¹⁶⁴ O. Paz, *La llama doble...*, p. 346.

contenidos (herida, batalla, canto, inspiración, deseo, cuerpo, alteridad, frontera, límite o umbral al Absoluto, etcétera).

El discurso erótico de *LBP*, descarta, por su naturaleza, el ideal amoroso e idealizado de sesgo positivo, bienhechor y platónico; al igual que De Rougemont, Paz despliega una idea más compleja (o completa) del amor al añadir su parte trágica (el amor finito, accidentado, egoísta y cambiante de los hombres). Esto ocurre especialmente con la idea de la pareja. En el poemario no se habla de una trascendencia o reunión en estos términos pues la batalla amorosa supone un solo y único vencedor.

Éste no se detiene frente al cuerpo destrozado o dormido de su amante, prosigue su camino, le abandona al optar por su aventura individual, por su proyecto. Aunque el poeta se inclina por la comunión entre otredades eróticas¹⁶⁵ a partir de la contemplación y reconocimiento del Otro, éste no es el objetivo primordial, debido a su naturaleza humana. La motivación del poeta trágico para enfrascarse en una lucha de besos y dentelladas trasciende la mera comunión interpersonal puesto que posee un fundamento trascendente; en todo caso, la otredad es un ensayo de la anhelada reunión.

La imagen de los amantes que trascienden juntos o la del héroe que lo hace sólo por amar es insostenible, según me parece; y no sólo porque no existe, de manera explícita, esta imagen o alguna alusión, sino porque el objetivo del poeta trágico de *LBP* es diametralmente opuesto. Aún tendríamos que considerar una parte importante del carácter del héroe trágico que lo imposibilita para relacionarse humanamente y que lo empuja, como lo anunció Baudelaire en su poema *Viaje*: “al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”,¹⁶⁶ en este caso la nueva y solitaria reunión que, sin amante de por medio, le supone su victoria unitiva:

El enamorado romántico incapaz [...] de ser feliz incluso en las situaciones que aparentemente deberían reportarle felicidad, aspira a tal riqueza que se pierde en los espacios del deseo. La insaciabilidad es su condena, y cuanto más sacia

¹⁶⁵ En *La llama doble* Paz señala que existen tres formas de eludir la soledad: la poesía, el amor y la mística (en *El laberinto de la soledad* también señala a la fiesta). Esta triada se corresponde en su cualidad fundamental de comunión ya sea con *el otro* (erotismo y amor), con *lo otro* sagrado (Absoluto) y con el Yo (la revelación poética).

¹⁶⁶ Baudelaire, “uno de los verdaderos héroes del romanticismo” en palabras de Paz, tenía conciencia del destino solitario del poeta. Se asumía como una ave (hombre) diferente a los otros y, hasta cierto punto, inadaptado a la vida consuetudinaria. Cfr. El poema “El albatros” en *Las flores del mal*.

su sed de infinitud más vacía encuentra las copas de su serenidad. Por eso, inevitablemente, el ama y odia al mismo tiempo.¹⁶⁷

Las palabras de Argullol admiten comparación con las imágenes pacianas en que el amante, a pesar de situar la mirada en la otredad erótica, contempla al mismo tiempo ese “más allá del amor” que le espera.

3.4 El amante escindido

La imagen del poeta amante que se construye a lo largo de *LBP* merece un apunte más, puesto que alude a una tradición que quiso ver en la existencia de los dos sexos la causa de la incompleción fundacional humana. Me refiero al mito del andrógino, uno de los más importantes de la tradición erótico-amatoria de occidente, a su vez derivada de la antigüedad clásica. El mito, dado a conocer por boca de un personaje (Aristófanes) del diálogo platónico “El Banquete”, hace referencia a la existencia en la tierra de tres sexos: hombre, mujer y andrógino (que reunía en un cuerpo a los dos sexos).

El andrógino era, por esta característica, un ser superior que pronto intentó hacerse camino hacia la morada de los dioses. En franca oposición a lo que consideró como soberbia, Zeus castiga al andrógino al hacerlo blanco de uno de sus terribles rayos que lo escinde en dos: hombre y mujer. De este modo el que fuera el único ser incapaz de sentir soledad o zozobra por la conciencia de sí (puesto que reunía a su complemento) pierde su unidad inicial. Esta pérdida, y la subsiguiente búsqueda y restauración de su unidad perdida, serán el castigo del andrógino por intentar igualarse a los dioses.¹⁶⁸

¹⁶⁷ R. Argullol, *op. cit.*, p 286.

¹⁶⁸ Existen variadas referencias al mito del andrógino que lo constituyen como un tópico. Sirva de ejemplo el poema *Blasón del ombligo* escrito por Bonaventure Des Périers alrededor de 1535, del que me permitiré citar un fragmento:

Entonces [los amantes] dan rienda suelta a la pesadumbre
que sienten por su **pérdida indecible**,
procurando, si fuera posible,
que sus ombligos reunidos otra vez
de dos mitades **se volvieran Uno**
como lo fueron en principio,
antes de su desamparo.⁷

Las negritas son mías. El desamparo al que se refiera es el castigo de Zeus y su búsqueda de unidad. El poema aparece reproducido en Gutierre Tibón, *El ombligo como centro erótico*, FCE, México, p.p. 125-129.

Por su parte, al hacer el recorrido histórico de la idea del amor en *La llama doble*, Octavio Paz utiliza dos mitos que otorgan perspectiva histórica a la idea que del amor tiene el hombre moderno; uno de ellos habla de la trascendencia: Filemón y Baucis que desean nunca ver morir al otro y terminan envejeciendo y convirtiéndose en árboles;¹⁶⁹ por otra parte, como mito fundacional del sentimiento amoroso, Paz utiliza la historia del andrógino al que se refiere en los siguientes términos:

El mito del andrógino no sólo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de completación. Sin el *otro* o la *otra* no seré yo mismo.¹⁷⁰

Como se lee, la idea de «incompleción» es lo que cataliza el deseo amoroso, la búsqueda del complemento (hombre o mujer) para que de este modo se restaure, como en el caso de los amantes de Bonaventure Des Périers, la unidad.

Paz no se detiene en el terreno del mito, lleva su razonamiento al plano humano y descubre ahí, una de las principales motivaciones del hombre para buscar compañía:

El deseo de belleza, propio del amor, es también deseo de felicidad; y no de felicidad instantánea y perecedera sino perenne. Todos los hombres padecen una carencia: sus días están contados, son mortales. La aspiración a la inmortalidad es un rasgo que une y define a todos los hombres.¹⁷¹

Entonces tanto en el terreno mítico (la escisión y pérdida de la unidad inicial) como en el humano, sujeto al tiempo histórico, (“oh muerte, pan de todos”) la idea de incompleción es constante.

En el inciso dedicado a la palabra, como campo de batalla del poeta trágico, se hizo mención a la triple escisión a la que está condenada el cantor. Por su afán de Absoluto se escinde de los hombres. No puede compartir con ellos su búsqueda ni su camino, tampoco con su amante puede comulgar –salvo en el espacio del instante en que entrevé la senda del viaje unitivo: el orgasmo, la experiencia “indecible”–. Por otro lado el poeta sufre de una herida

¹⁶⁹ El mito es relatado en el libro XVIII de *Las metamorfosis* de Ovidio.

¹⁷⁰ O. Paz, *La llama doble...*, p. 234.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 236.

fundacional: es fragmento e individuo, tiene conciencia de sí y no del todo, pues ha sido desprendido de la unidad original.

El sentimiento de «incompleción», de la escisión con el Absoluto ha llevado a los hombres a estatuir la búsqueda en términos tanto profanos como sagrados:

Cada una de las grandes religiones históricas ha engendrado, en sus afueras o en sus entrañas mismas, sectas, movimientos, ritos y liturgias en las que la carne y el sexo son camino a la divinidad. No podía ser de otro modo: el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad.¹⁷²

En el caso de *LBP*, el poeta, que carga las heridas del lenguaje, la conciencia, el sexo y la soledad, reconoce sus carencias y su «sed de otredad». Así, su lucha y afán une otredad e identidad, erotismo y muerte, soledad y comunión.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 220.

Capítulo 4

Campo de batalla: la noche y el insomnio

El hombre moderno ha descubierto modos de pensar y de sentir que no están lejos de lo que llamamos la parte nocturna de nuestro ser. Todo lo que la razón, la moral, o las costumbres modernas nos hacen ocultar o despreciar constituye para los llamados primitivos la única actitud posible ante la realidad.

–Octavio Paz, *El arco y la lira*

4.1 La noche

En el capítulo anterior me referí a la inspiración poética como un amanecer. Luz frente a las tinieblas del mundo, la ciudad y la conciencia del poeta. En el poemario existe una dicotomía, observable en todos los libros, entre luz y oscuridad. Eso es patente en el libro *Bajo tu clara sombra* que prácticamente no puede ser concebido fuera del mundo luminoso, el sólo título –que quita a la sombra su cualidad fundamental: la oscuridad– así lo manifiesta. En contraste, en el libro *¿Águila o sol?* el escenario que domina es el nocturno junto con su campo semántico: sueño, insomnio, sonambulismo, angustia, miedo, desesperación, etcétera.

Ambos tópicos se enfrentan en el libro *La estación violenta*. Día y noche derivados a su esencia poética: luz y sombra se yerguen como antagonistas. A diferencia de los libros citados, en que ambos elementos parecen excluirse, en la ciudad igualan fuerzas e importancia a nivel semántico; la sola revisión de los primeros versos del libro –que establecen el escenario– constata la pugna: cinco de los nueve poemas que lo componen inician con imágenes solares (“Himno entre ruinas”, “Fuente” “Mutra”, “El cántaro roto” y “Piedra de sol”) mientras que cuatro lo hacen con imágenes nocturnas (“Repaso nocturno”, “No hay salida” “Máscaras del alba”, “El río”).¹⁷³

Esta antagonía no es exclusiva de los libros citados, atraviesa obsesivamente *LBP*. No obstante, al igual que ocurre con las imágenes del

¹⁷³ Aún haría falta considerar las imágenes del alba y la penumbra, presentes en todo *LBP* y que son concebidos como el linde o límite, el punto culminante de la batalla entre el día y la noche en que el destino del mundo y del hombre están en juego. Este tema es abordado en el capítulo cinco. Vid., el inciso «5.3 El tiempo».

erotismo, la carga semántica de ambos tópicos transmuta, enriquece su sentido de un libro a otro. En lo referente a la parte nocturna, existe una evolución que va de *Semillas para un himno* a *¿Águila o sol?* y que modifica tanto contenido como significado. La noche que principia como simple revés del día y que ostenta atributos solares deviene campo de batalla de la conciencia y de los trabajos del poeta.

Tanto por su temática como por sus imágenes, el escenario nocturno de los primeros libros de *LBP* podría comprenderse como un diálogo con la tradición romántica, especialmente con Novalis (la dimensión cósmica y el éxtasis) Keats (el culto a la naturaleza y el panteísmo) y Leopardi (el universo carcelario y la conciencia enajenada por la noche y el delirio). En lo referente a temas como el insomnio y el delirio poético ciudadano, el poemario se emparenta con el surrealismo de Nerval¹⁷⁴ (la locura, el ensueño, la vida, la inconsciencia) y de Apollinaire (las imágenes vanguardistas y modernas de la noche citadina, la soledad y desesperación). De este modo el campo semántico de la noche: sueño, éxtasis, confusión, insomnio, inspiración, delirio, locura, etcétera, que tipificó y analizó Albert Béguin en su clásica obra *El alma romántica y el sueño*, aparecen en *LBP*, aunque –y apenas es necesario señalarlo– reconfiguradas por el discurso de la poesía moderna.

Con esto me refiero al puente que supuso el surrealismo con la literatura romántica del XIX, pues dicha vanguardia no sólo dialogó con la poesía romántica, sino que extrajo, tradujo y reinterpretó algunos de sus más importantes tópicos e imágenes, entre ellos el del culto al sueño y la noche, el delirio o la inspiración poética, entre otros.

Un apunte. Es bien conocida la filiación que durante gran parte de su vida tuvo Paz con el surrealismo –a pesar de su disensión poético-artística en la que encontraba imposible creer en la escritura automática y el abandono completo de la racionalidad en beneficio del inconsciente para la creación

¹⁷⁴ Un apunte: Nerval es reconocido como el ejemplo de poeta romántico. Pero dada su obra y biografía (el esquizofrénico y suicida noctámbulo parisino), Breton le consideró como un surrealista, de quien afirmó: 'Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término surrealismo, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Les Filles du feu*. Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Guillaume Apollinaire conocía tan sólo la letra'. Vid. André Bretón, "Primer manifiesto surrealista" en *Antología*, Siglo XXI, México, 2008, p. 49. Nerval es una figura que sirve para resaltar el puente natural entre el romanticismo y el surrealismo.

poética—. ¹⁷⁵ El poeta mexicano ha dicho de su poemario *¿Águila o sol?* que se trata de un ejercicio surrealista inspirado en el azar. ¹⁷⁶ Aunque resulta evidente que el azar lingüístico y lúdico que utiliza para algunas (las menos) de las prosas poéticas de este libro termina pronto cediendo el paso a la razón, la crítica y la conciencia de sí al abordar al hombre moderno y temas como la noche, las calles, el insomnio y el delirio, aunque subsumidos a la crítica —de rasgo pesimista— acerca de la creación poética y la ciudad. ¹⁷⁷

Que Paz confiese que al menos el libro que nos atañe, por su importancia en imágenes nocturnas, fue concebido en el espíritu surrealista (dando por sentada la tradición romántica que le precede y germina) ¹⁷⁸ habla de una tradición y de ciertos temas que críticos como Béguin y Rafael Argullol han puesto en relieve al analizar sendas corrientes literarias: sueño, éxtasis, vigilia, inconsciente, ¹⁷⁹ absoluto, unidad, identidad-ser, desesperación, delirio son, en este caso las imágenes que la imaginación artística moderna también encuentra en la nocturnidad:

El romanticismo es el primer puente necesario entre la primera consideración sistemática del sueño, la magia natural renacentista (Bruno, Paracelso), y el gran proyecto de liberación del sueño que es el surrealismo. No hay duda de

¹⁷⁵ Para más sobre la posición del poeta mexicano respecto del surrealismo y romanticismo cfr. Paz, *El arco...*, Especialmente los incisos “El lenguaje” y “La inspiración”. En que aborda la importancia de la conciencia poética. Para la interpretación que Paz hace del romanticismo y sus implicaciones con la poesía moderna cfr. *Los hijos del limo*.

¹⁷⁶ Cfr. Enrico Mario Santí, *op. cit.*, pp. 34-35, y especialmente la p. 40.

¹⁷⁷ Sobre este tema y los conceptos que apunto ya se ha hablado en el capítulo anterior; sugiero al lector atraerlos a la discusión del presente inciso para establecer las coordenadas de la discusión, en términos del concepto de racionalidad, acerca de la noche. En este sentido tendríamos que considerar también las palabras de Santí que juzga *LBP* como un trayecto poético-heroico, al que le corresponden periodos de caída: los libros *Calamidades y milagros* y *¿Águila o sol?* en que la piedra de toque es la desesperación derivada de la conciencia. Este tema es abordado en el capítulo cinco. *Vid.*, el inciso «5.7 Los otros».

¹⁷⁸ La relación entre Surrealismo y Romanticismo en la obra paciana no ha escapado a la crítica. Antonio Puro Morales apunta que: ‘tanto Romanticismo como Surrealismo se configuran, pues, como dos momentos históricos que suponen para Paz el vislumbre de los problemas del hombre moderno ante la realidad y la vida. Ya en uno de sus primeros ensayos críticos apunta la internación existente entre ambos: «El programa surrealista —transformar la vida en poesía y operar así una revolución decisiva en los espíritus, las costumbres y la vida social— no es distinto al proyecto de Federico Schlegel y sus amigos: hacer poética la vida y la sociedad. Para lograrlo, unos y otros apelan a la subjetividad: la disgregación de la realidad objetiva, primer paso para su poetización, será obra de la inserción del sujeto en el objeto. La «ironía» romántica y el «humor» surrealista se dan la mano’. *Vid.* Antonio Puro Morales, “El amor en la poesía de Octavio Paz. Aproximación a *Semillas para un himno*”, *Cauce. Revista internacional de filología*, núm. 5, Sevilla, 1982, pp. 143-155.

¹⁷⁹ Es necesario precisar el sentido que del término «inconsciente» utilizo al momento de dialogar con Argullol y Béguin a propósito de la poesía paciana. Siguiendo la definición, otorgada por el propio Béguin y secundada por Argullol en *El héroe y el único...*, tenemos: ‘El inconsciente de los románticos no es ni una suma de los antiguos contenidos de la consciencia olvidados o reprimidos (Freud), ni una consciencia larvaria (Leibniz), ni tampoco una región oscura y peligrosa (Herder). Es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos y fieles a nuestro origen divino.’ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p.108. Éste es, pues, el sentido en que utilizaremos el término «inconsciente» en los sucesivos.

que la desconfianza romántica hacia la realidad y su aversión al «Espíritu de la época» le incitan a caminos que los desborden; lo cual lleva a Goethe a escribir: «El hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente; debe replegarse hacia el inconsciente, ya que ahí habita la raíz de su ser» Sin embargo, al lado de este argumento defensivo, existe otro que quizá sea más ilustrador: los artistas románticos ven en el sueño la inagotable fuente de energía creativa que, permaneciendo oculta y reprimida, debe ser desencadenada.¹⁸⁰

La idea de la universal analogía, a la cual se refiere el concepto romántico y moderno de la poesía, es la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace a sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo. Ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para captar por fin lo absoluto y la unidad. La cadena de analogías se le muestra, por instantes, como el lazo que, vinculando cada cosa con las demás, recorre el infinito y establece la indisoluble cohesión del Ser.¹⁸¹

Los elementos que señalan ambos ensayistas servirán de base para llevar a cabo el análisis del tópico nocturno en *LBP*. Es necesaria una precisión, la imagen nocturna de la poesía paciana es ambivalente, tan bienhechora como dañina para el trabajo del poeta, pues la noche no es completamente representada por la tradición romántica que quiso ver en ella un deseado ámbito de la vida humana y un símbolo.¹⁸² Ámbito en el que es posible escapar a la racionalidad y símbolo que contiene diversas imágenes: sueño, éxtasis (comprendido como inspiración), magia, etcétera. Tampoco se detiene en la imagen nocturna construida por el surrealismo: delirio inspirado, posibilidad de *katábasis*, inconsciencia, nictalopía y noctambulismo. Es ambas y aún más porque se le añade la idea de la desesperación, derivada de la «conciencia de sí». El poeta de *LBP* es un hombre moderno, y a pesar de la imaginería nocturna de la tradición, es presa de su exasperada conciencia. Carácter sagrado, lucidez y crítica son también, pues, elementos de la imagen de la noche existentes en el poemario.

¹⁸⁰ R. Argullol, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸¹ A. Béguin, *op. cit.*, p.485.

¹⁸² Hablo de dos ideas generales, pues la noche ha sido concebida de diversos modos a lo largo de la historia de cultural y artística de Occidente. No se trata aquí de realizar un análisis exhaustivo de las concepciones existentes acerca del tópico nocturno, sino señalar la tradición que sigue Paz para construir su propia imagen nocturna.

4.2 Escape de la razón: sueño/inspiración/éxtasis

Tal y como ha sido expuesto a lo largo del inciso “La cabeza rota” del primer capítulo, el desencanto intelectual-racional del poeta –sobre todo la *conciencia* de este desencanto– le provoca zozobra. Ha sufrido el doble filo de su inteligencia y ha declarado insuficiente al lenguaje y al hombre para paliar ese dolor. Pero en su «afán de absoluto» el poeta opta por vías alternativas, por llevar el *poemos* de su búsqueda, tanto de identidad como de comunión, a otros ámbitos de lo humano, en este caso a la nocturnidad. En el poema “Repaso nocturno” se presenta a un hombre desesperado que no halla en la noche la repleción o escape a su exasperada conciencia:

Toda la noche batalló con la noche,
ni vivo ni muerto,
a tientas penetrando en su substancia,
llenándose hasta el borde de sí mismo.
 (“Repaso nocturno”, p. 312, vv.1-4)

Asumida la insuficiencia de su razón (y sentidos) para superar la escisión originaria, lleva su lucha al escenario del sueño: a la inconsciencia pretendiendo así escapar a su lucidez. Pero la noche de doble filo es –al mismo tiempo que posibilidad de escape o revelación– abismo:

Es innegable que la interpretación de la esencia del sueño que hace Schopenhauer no es sólo la más perfilada definición del modo de ver romántico, sino que es una brillante anticipación de la tesis de la psicología moderna. Las imágenes de placer, transgresión y horror que, aparentemente externas y fortuitas, se proyectan en la pantalla del inconsciente se hallan en relación directa, aunque aletargadas y autocontenidas, con lo movimientos de la voluntad consciente. La potencia oculta, *el poeta oculto*, es el mismo Yo liberado de las cadenas de la racionalidad, y consecuentemente, crecido gigantescamente hacia los horizontes del cielo y el infierno.¹⁸³

De pie frente al abismo (el infierno) el poeta no puede más que rememorar la caída luciferina que al romper con el orden sagrado originó el tiempo fragmentado y finito del hombre.¹⁸⁴ La visión del abismo es, de manera

¹⁸³ R. Argullol, *op. cit.*, p. 288. Destaquemos de esta cita el hecho de que a pesar de que el poeta renuncia a su racionalidad para acceder a la inconsciencia, no puede alejarse enteramente de ella, aunque se encuentre “aletargada y autocontenida” en el sueño. Este idea será retomada en el inciso 3.3 “Consciencia de sí”.

¹⁸⁴ Lezama Lima aduce que la idea de la caída, y la asunción del poeta como un desheredado creó el “demonismo moderno” término con el que bautiza, a partir de los mitos ctónicos, en oposición a los celestiales, al arte americano desde el barroco hasta el siglo XX en el que Incluye al *Primero sueño* de

inversamente opuesta al instante sobrehumano del acto erótico, un instante de vértigo e inamovilidad, situación que no se resuelve sino en el límite de estas sensaciones pues no es ninguna y es ambas a la vez. Ese instante adquiere su verdadera importancia en el reconocimiento de su irresolución: no la caída o el vuelo –sino el presentimiento, la inminencia de un regreso– por demás imposible, a la unidad.

Abismo o Absoluto, soledad o comunión son posibilidades entrevistadas en el sueño. Utilizo el término “entrevistas” porque ocurren mediante un acto contemplativo.¹⁸⁵ Pero ya se abra ante los ojos del poeta la posibilidad de vuelo o caída, el desgarrar o la reunión, la fuerza de esta visión abrumadora:

La fuerza dinámica que –según demuestra el magnetismo– preside a la naturaleza: se manifiesta en todos los estados de hipnosis, de magnetismo, de sonambulismo, de exaltación poética, en una palabra, en todos esos estados de abandono al ritmo de la naturaleza que se pueden llamar *éxtasis*.¹⁸⁶

Para el poeta, el territorio del sueño es sumamente deseable, pues replegarse a él, vivir en él, le concede posibilidades únicas de entrever su trascendencia o el objeto de la anhelada comunión que ni su razón ni sus sentidos le permiten durante la vigilia. Por eso es fácil encontrar en el poemario expresiones de alabanza a la noche de “blandas alas” que palia la zozobra diurna y racional del poeta:

Pulsas, palpas el cuerpo de la noche [...]
se incendia el árbol de la noche
("Noche de verano", p. 101, vv.1-2)

Relámpagos o peces
en la noche del mar
y pájaros, relámpagos
en la noche del bosque
("Vida entrevista", p.108, vv. 1-4)

Sor Juana, la obra artesanal de Kondori y la arquitectónica de Alejadinho. Para más acerca de este tema *cfr. La expresión americana*, especialmente el capítulo II “La curiosidad barroca” y III “El romanticismo y el hecho americano”.

¹⁸⁵ Hablar de contemplación implicaría, por principio, dos temas importantes: el ejercicio contemplativo necesario para el ejercicio místico; y la idea de abstraerse, de renunciar a las cualidades del espíritu analítico: juicio, análisis, comprensión que resultarían innecesarias en el ámbito del sueño puesto que se pretende escapar de éstas. Contemplar no sólo difiere de las cualidades racionales humanas, sino que se opone a ellas y es en sí misma una vía para lograr la comunión. Paz también ha abordado el tema en sus ensayos y lo ha llevado a la poesía en *LBP*. En el capítulo cuatro de *La llama doble: “Erotismo y amor”* aborda el tema de la contemplación (visión) y sus implicaciones en la batalla erótica. Unirse al absoluto implica, en primer término contemplarlo, de ahí que exista una cantidad importante de imágenes pacianas al respecto en *LBP*, especialmente bajo la expresión «entrever».

¹⁸⁶ A. Béguin, *op. cit.*, p. 107.

La noche borra noches en tu rostro
("nuevo rostro", p.107, v. 1)

La noche se abre
granada desgranada [...]
Reposa la mujer en la noche
Como agua fresca con los ojos cerrados
("Estrella interior", pp.206-207, vv.1-2, 45-46)¹⁸⁷

Aunque el tono erótico aparece en algunos fragmentos citados, los títulos y algunas imágenes hacen pensar en el carácter sagrado de la noche y sus potencias puesto que hacen referencia al encuentro del elemento metafísico que justifica la búsqueda del poeta trágico.

Dado este escenario, no sorprende que el poeta pase de la contemplación y la alabanza a su constante invocación. Esto sucede a tal punto que a lo largo del libro *Bajo tu clara sombra* la imagen de la noche transmuta en la del día,¹⁸⁸ lo nocturno adquiere cualidades solares por la contemplación de la otredad erótica.¹⁸⁹

La plasticidad que ofrece la imagen del día convertido en noche y la sombra en luz es una de las más sugerentes de *LBP*, puesto que hace referencia a la unión de naturalezas antagónicas. En este escenario la obscuridad carece de signo negativo, incluso la sombra es blanca y el poeta desea estar cubierta por ella: "Dueles, atroz dulzura/ ciego cuerpo nocturno a mi sangre arrancado.", "Blanda invasión de alas es la noche".

En este libro aparece un poeta extasiado por la imagen del mundo fusionado: diurno/nocturno. La sola contemplación de la otredad erótica convertida en alteridad del Absoluto se traduce en el presentimiento de la compleción, a través del otro, con el ser del poeta:

A sí mismo se encanta
y sobre sí descansa
y en sí mismo se vierte y se derrama
y sobre sí se eleva
hacia otro canto que no oímos,

¹⁸⁷ Bastaría para ejemplificar los argumentos de los tres incisos de este capítulo la sola lectura de algunos poemas de tema nocturno como: "Soliloquio de medianoche", "Medianoche", "Nocturno", "Reposo nocturno" que constatan el campo semántico nocturno.

¹⁸⁸ Esto sucede a tal punto que dos poemas de este libro: "Medianoche" "Mediodía" versan acerca de la fusión e intercambio de cualidades entre día y noche.

¹⁸⁹ Paz llama a lo sagrado (es decir: la idea de lo divino y sobrehumano) la «radical otredad» Cfr. Paz, *El arco...*

música de la música,
silencio y plenitud,
roca y marea,
dormida inmensidad
en donde sueñan las formas y sonidos.
("Medianoche", p.103, vv.22-31)

El éxtasis no se detiene en la contemplación, ahí –en ese lugar que no es día ni noche sino sueño– puede acompañar su ritmo interior con los ritmos naturales y acceder a la «Otra orilla»,¹⁹⁰ al presentimiento o intuición del Absoluto mediante la inconsciencia, de la misma manera que con la otredad erótica, el éxtasis nocturno abstrae al poeta de su condición y anula su finitud:

Al quedar abolidas las categorías de tiempo y espacio, nos encontramos ligados de nuevo al cosmos por el sentido original, el cual tiene, en sueños, las mismas facultades de previsión y de visión que poseen todas las formas de éxtasis.¹⁹¹

El Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible.¹⁹²

Siguiendo a Béguin, noche y sueño conceden al atribulado espíritu del poeta, la inminencia de tres de sus búsquedas más anheladas: la inspiración, la comunión con el ritmo del inconsciente (la naturaleza en la que el hombre se reconoce y ritualiza el sentido de pertenencia) y la comunión con el Absoluto.

Las imágenes del poder tripartito de la noche y el sueño abundan en el poemario. La nocturnidad permite al poeta recibir la inspiración necesaria para crear poesía puesto que su racionalidad, origen de su zozobra, se matiza y trasluce otra forma de conocimiento. La noche es el campo en que florece el "árbol del lenguaje":

El sueño es revelador, pero revelador *poéticamente*, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade –no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea– de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y

¹⁹⁰ Paz explica que la Otra orilla es un estadio del ser que se logra por medio de la imagen poética y supone la unificación de términos antagónicos del mundo por medio de la revelación: en este caso los elementos fundidos son: fragmento/Absoluto; día/noche, yo/otro. Dicha revelación funde lo plural en la unidad. Cfr. O. Paz, *El arco...*, capítulo dos "La otra orilla".

¹⁹¹ A. Béguin, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹² *Ibid.* p. 485.

entrañable de nuestra existencia más auténtica. Somos nuestros sueños tanto como nuestra vigilia.¹⁹³

Los versos de Paz ilustran las palabras de Béguin; el poeta no es racional, suspende sus juicios abriendo camino a la intuición que le supondrá el desvelamiento de las claves para su tarea:

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo
y llama nace bajo la frente del que sueña:
("El cántaro roto", p.327, vv.1-2)

Es el secreto mediodía,
El alma canta, cara al cielo,
Y sueña en otro canto
sólo vibrante luz,
plenitud silenciosa de lo vivo.
("Medianoche", p.102, vv.32-36)

Continuando con Béguin, la noche es la encargada de descubrir la inicial hermandad entre hombre y otredad. Por un instante se elimina la diferencia y todo se corresponde; el poeta se encuentra en posibilidad de crear con su palabra porque ésta nace del mismo manantial del que nace el árbol:

Gracias al sueño podemos descubrir la más profunda de todas nuestras analogías, de todas nuestras concordancias rítmicas con la naturaleza; podemos comprender cómo el acto creador del poeta, que él toma por un acto de su yo, es el mismo acto que crea a los seres vivos.¹⁹⁴

Apartado [el hombre] de las impresiones de los sentidos y de la razón, está entonces más próximo a ese *sentido universal* que lo situó primitivamente en relación con la naturaleza. Está como puesto en el corazón de la naturaleza; al cerrarse a las cosas, al negarse a percibir las por sus medios habituales, se encuentra milagrosamente en correspondencia con ellas.¹⁹⁵

Tal vez no haya en *LBP* una potencia tan creadora como la inspiración que, en un primer momento, recibe el poeta de la noche. Con ella sus palabras adquieren notas de vaticinio:

La noche nace en espejos de luto [...]
No la puebla el silencio: rumores silenciosos [...]
Noche, dulce fiera,
boca de sueño, ojos de llama fija,

¹⁹³ *Ibid.* p. 117.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 115.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 112.

océano,
extensión infinita y limitada como un cuerpo acariciado
a oscuras,
indefensa y voraz como el amor,
detenida al borde del alba como un venado a la orilla
del susurro o del miedo,
río de terciopelo y ceguera,
respiración dormida de un corazón inmenso que perdona:
el desdichado, el hueco,
el que lleva por máscara su rostro,
(Entresacados del poema "El desconocido", pp. 170-171)

Medianoche del cuerpo, toda cielo,
Bosque de pulsaciones y espesura,
nocturno mediodía del subsuelo.
("Mediodía", p.97, vv. 28-30)¹⁹⁶

Como todas las formas del éxtasis, la revelación o inminencia de la comunión (vistos al menos al menos como posibilidad)¹⁹⁷ permiten al poeta abstraerse del mundo para reencontrarse en el espacio de la naturaleza y acompañar su espíritu con los ritmos naturales y cósmicos. Dicha reunión ocurre –empero– *poéticamente*, esto es: en el vasto territorio de la imaginación encendida que se sobrepone a los límites de la razón y los sentidos y que, por eso mismo, resulta instantánea además de imposible una vez que el poeta regresa a la vigilia.

Como estadio vivencial, el sueño no puede tomar el lugar de la vigilia, ni la noche el del día, son naturalezas, ritmos distintos. La única forma en que esto puede ocurrir es mediante la imaginación que transmuta las sustancias y unifica lo fragmentario en lo plural mediante la imagen; por ello hablar de una sombra blanca o una noche luminosa no sería incurrir en un despropósito ni supondría una imposibilidad¹⁹⁸:

Si en la noche misma surgiera una luz, si *un día nocturno y una noche diurna* pudieran abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos. ¿Será por eso que la noche alumbrada por la luna conmueve tan

¹⁹⁶ Estos temas se abordan ampliamente en los capítulos dos, cuatro y cinco. La intención de citarlos es la de poner de manifiesto que esto ocurre en el plano nocturno del sueño también, del mismo modo que ocurre con el erotismo, la religión solar y la relación del poeta con la palabra poética.

¹⁹⁷ Borges ha dicho en su minificción "La muralla y los libros" que la inminencia de una revelación que no se produce, sea tal vez el signo del arte'. Este juicio aplica perfectamente para la búsqueda de Absoluto del poeta de *LBP* que sólo puede acceder a la inminencia, presentimiento o visión instantánea del Absoluto pero que no puede ir más allá para concretar la comunión.

¹⁹⁸ De la misma manera que es posible la nieve roja de Góngora, la leche negra de Celan o el «Yo es otro» de Rimbaud.

maravillosamente nuestra alma y despierta en nosotros el tembloroso presentimiento de otra vida, muy cercana?¹⁹⁹

Existe, sin embargo, otra posibilidad de experimentar la dualidad que nos ocupa: la alternancia entre vigilia y sueño aunque llevándolo de lo consuetudinario a lo ritual. Es decir: asumir como sagrado lo cotidiano tal como lo hicieron los espíritus románticos. La obra paciana (ensayos y poesía) podría ser comprendida también como un intento de otorgar vigencia a algunos de los elementos del programa poético romántico al reconfigurar símbolos o ideas acerca de las relaciones entre hombre y Absoluto, así como los ámbitos es que esto ocurre.

Por ello resulta significativo que *LBP* comience con imágenes de ensoñación y éxtasis poético en un ámbito de luz unificada con el sueño y la noche; sin embargo, este campo semántico es insostenible puesto que al revelarse imposible, supone la asunción de la lucha del poeta trágico. En cualquier caso, es necesario señalar que al igual que ocurre con las visiones del poeta respecto de la otredad erótica y el mundo, el escenario eminentemente positivo de todo *LBP* es el campo y la naturaleza. De este modo, el poeta puede admirar la alteridad cuerpo-naturaleza, lo mismo ocurre con la visión del mundo natural, de signo positivo, frente a la de la ciudad, de signo negativo como veremos más adelante.

Conforme avanzan los libros del poemario, la imagen de la noche (*Bajo tu clara sombra* y *Semillas para un himno*) vista como posibilidad de comunión con la triple otredad (mujer, naturaleza, Absoluto) cambia hasta el punto de representar su imposibilidad tal como se explica a continuación.

4.3 Regreso a la razón: el insomnio y la desesperación

He señalado ya que como poeta moderno, Paz no era ajeno a la tradición (iniciada prácticamente junto con la creación de la poesía) que juzga insuficiente al lenguaje humano para crear y hacer corresponder palabra (arte) y cosa (realidad). El poeta moderno, como en *LBP*, es en principio un hombre consciente de su situación escindida en el mundo, posee la «conciencia

¹⁹⁹ Apud en A. Béguin, *op. cit.*, p. 120. Las palabras son de Schelling.

trágica», de ahí que elija devolver al hombre la fuerza fundacional de su palabra y reintegrarlo al Absoluto. A pesar de que existe el ámbito del sueño y el éxtasis nocturno, el poeta tiene que regresar a la vigilia puesto que sabe que no puede abandonarse por completo pues la vida y su tarea lo reclaman, del mismo modo que la vida reclama al amante enajenado:

La alternancia de la vigilia y el sueño es la expresión más asombrosa de nuestra inserción en la vida cósmica y de esa analogía rítmica que es el lazo universal. Enclavados en el universo material por toda suerte de “influencia telúricas”, somos prisioneros, pero prisioneros cuyas cadenas mismas son la promesa de una libertad y de una armonía futuras. El sueño es producto de la tierra; la vigilia, del sol.²⁰⁰

Los románticos, como las almas hiperestésicas que eran (y más tarde los surrealistas con la inconsciencia del sueño), intentaron extender indefinidamente el influjo de la noche para habitar en ella. La renuncia a la vigilia resultaba prioritaria, por no decir: necesaria... aunque imposible *de facto*, por lo que ante esa imposibilidad recurrieron al sonambulismo, la nictalopía, los estados alterados de conciencia o la demencia como formas de vida. En todo caso, la vuelta a la vigilia implicaba el regreso de un hombre nuevo, uno que, paradójicamente, acudía a la noche a reunir los elementos que le permitieran enfrentar la vigilia.

Paz es consciente de la necesidad de *alternancia* entre vigilia y sueño, además del impedimento no sólo de eternizar la noche para habitar en ella, sino de la idea de regreso a los ritmos naturales (el tiempo mítico), a la vida *antes* de la escisión. En todo caso, Paz no pugnaría por un regreso inconsciente al orden natural, situación que juzga imposible,²⁰¹ sino por el contrario, consciente del fracaso de toda tentativa en este sentido. Así, la poesía paciana, partiendo del tópico nocturno de tradición romántico-surrealista, constituiría tanto una reflexión crítica como una re-enunciación, puesto que la imagen de la noche –después de los libros *Bajo tu clara sombra*

²⁰⁰ A. Béguin, *op. cit.*, p. 111. Es interesante considerar, a partir de esta cita, la importancia que tiene el sol en la poesía paciana (la «religión solar» a la que me he referido) Pareciera que en este punto Paz se distancia del culto nocturno romántico para arrostrar el sol como potencia germinadora del canto y de la redención del hombre. En el caso de *LBP* las imágenes solares son tan poderosas, y en algunos casos más, que las nocturnas. El tema solar es abordado en el capítulo cinco.

²⁰¹ No sólo en su poesía sino en su ensayística. Cfr. O. Paz, *El laberinto...*, en que juzga el regreso inconsciente al origen como una “aberración nostálgica” o *El arco y la lira* en donde aduce que la idealidad de la poesía estibaría en devolver al hombre al estado de “inocencia aunque con consciencia”.

y *Semillas para un himno*— constituye un «campo de batalla» al que se enfrenta el poeta moderno en su desazón:

Ya por cambar de piel o por tenerla
nos acogemos a lo obscuro,
que nos viste de sombra
la carne desollada.

En los ojos abiertos
cae la sombra y luego son los ojos
los que en la sombra caen
y en unos ojos líquidos de sombra.
("La sombra", p.139, vv.1-8)

Las razones del poeta para reconfigurar la imagen de la noche son diversas, aunque la idea fundamental es la conciencia de la imposibilidad de que noche y sueño otorguen al hombre lo que no puede hallar en la vigilia. El poeta cree, efectivamente, en los poderes de la noche, al menos en los dos primeros libros (aunque en ellos existe ya la imagen de la unión entre noche y día, oscuridad y luz) pero también cree que la noche es abismo. Uno que, por cierto, pocos románticos se aventuraron a visitar, recuérdese que la predilección romántica por el abismo adquiere su importancia el acto contemplativo, y con éste, la inminencia o el presentimiento de la caída no así la caída misma.

Para el poeta moderno —que ya se encuentra caído— (luego de la primigenia caída de Lucifer que inaugura el tiempo de los hombres)²⁰² valdría la pena preguntarse ¿Qué tipo de infierno le aguarda, qué abismo? Aventuramos una respuesta: la nostalgia de su sentido de pertenencia *antes* de su caída (escisión), pero también la crisis de su lenguaje y de su identidad como veremos más adelante.

Ya se ha señalado que la disensión artística del poeta mexicano con el surrealismo, parte del papel secundario que razón y conciencia de sí, otorgaban los vanguardistas en la creación, prefiriendo el inconsciente (freudiano). Del mismo modo, Paz —y en este punto opinan igual Béguin y Argullo— tampoco comparte el abandono del hombre a la inconsciencia (regreso a la naturaleza) a la que lleva el éxtasis nocturno y la ensoñación.

²⁰² El tema no es ajeno a la tradición desde Milton y su *Paraíso perdido*, ni a Paz, quien analiza el caso en la poesía de Baudelaire en el marco de la poesía romántico-moderna. Cfr. *El arco y la lira*.

Para Paz no puede haber tal cosa como el abandono completo de la racionalidad ni de la conciencia de sí (lucidez) o del mundo en la búsqueda de inspiración poética o de comunión. Consideremos dos opiniones al respecto, la primera de Argullol, citando a Brion acerca del hombre que accede a la inconsciencia del sueño, y la segunda de Béguin:

«Su exploración de las tinieblas exige tanta lucidez –y quizá más– que el estado de vigilia, y, por extraños que sean a los ojos de los racionalistas los estados sonambúlicos de sus héroes... son solamente las posibilidades de otra cara del ser, el doble tenebroso del hombre de razón».²⁰³

Los románicos no ignoran esos límites fatales y precisos que se han impuesto a la conquista poética. Supieron que el sueño sólo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía después a la vida consciente: pero a una vida consciente ya transfigurada, vista con ojos nuevos.²⁰⁴

Otra de las razones importantes, por las que la permanencia en estado extático nocturno resulta inconcebible, según se puede leer en *LBP*, es la ausencia de un lenguaje común entre sueño y vigilia, Cómo nombrar aquello revelado en el sueño con el diurno lenguaje humano:

Sombra, trémula sombra de las voces.
Arrastra el río negro mármoles ahogados.
¿Cómo decir del aire asesinado,
de los vocablos huérfanos,
cómo decir del sueño?

Sombra, trémula sombra de las voces.
Negra escala de lirios llameantes.
¿Cómo decir los nombres, las estrellas,
los albos pájaros de los pianos nocturnos
y el obelisco del silencio?

Sombra, trémula sombra de las voces.
Estatuas derribadas en la luna.
¿Cómo decir, camelia,
la menos flor entre las flores,
cómo decir tus blancas geometrías?
("La sombra", p.119, vv.1-15)

²⁰³ R. Argullol, *op. cit.*, p. 291. Retomemos otra idea de Argullol para apuntalar la imposibilidad del abandono total de la conciencia en el éxtasis nocturno: "[en el sueño] Las imágenes de placer, transgresión y horror que, aparentemente externas y fortuitas, se proyectan en la pantalla del inconsciente se hallan en relación directa, aunque aletargadas y autocontenidas, con lo movimientos de la voluntad consciente". *Vid. supra* p. 5, nota 9.

²⁰⁴ A. Béguin, *op. cit.*, p. 486.

Acompañando a la imagen nocturna, está la del poeta que sueña o se encuentra extasiado, acompasado con los pulsos naturales y la reminiscencia de la unidad, que es tópica en la poesía romántica.²⁰⁵ Sin embargo, la figura del extasiado nocturno, del que existen efectivamente algunas imágenes y poemas en *LBP*,²⁰⁶ no es la más representativa en la pareja poeta-noche.

Desde el libro II *Calamidades y milagros*, la imagen nocturna deviene violenta e incómoda para el poeta, de tal modo que cuando llegamos al libro *¿Águila o sol?*, la imagen del insomnio es la que más aparece. A diferencia del poeta romántico que encontraba en la noche y el sueño un reino alterno al mundo de la vigilia, el poeta se encuentra frente a una incómoda situación; la noche ha perdido –para él– su magia porque no se reconoce en ella, porque no comparten un lenguaje de signos comunes: “Esta noche he invocado a todas las potencias. Nadie acudió”, ante el silencio de las fuerzas cósmicas y los ritmos naturales, la noche se traduce en angustia existencial, es, ahora, “la noche de palabras degolladas”:

Hay una noche,
un tiempo hueco, sin testigos,
una noche de uñas y de silencio,
páramo sin orillas,
isla de yelo entre los días;
una noche sin nadie
sino su soledad multiplicada.
("Espejo", p.121, vv. 1-7)

La noche se llena de patas, dientes, garra, ventosas, ¿cómo defender este cuerpo demasiado grande? ¿qué harán, a kilómetros de distancia, los dedos de mis pies, los de mis manos, mis orejas? Me encojo lentamente, cruje la cama.
(Trabajos de poeta VIII p. 232).

Basta una simple comparación del tono del poeta de los primeros libros (éxtasis, contemplación, lirismo, canto) al de *¿Águila o sol?* para darse cuenta del enojo y la exasperación. Así, pasa de la invocación mágica a la execración o a la desilusión:

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una
abeja. [...]
ese árbol cargado de injurias que alguien sacude a medianoche

²⁰⁵ Al igual que las diversas formas de la contemplación: de la candela encendida, de las estrellas (la polar), del universo, del abismo, de la luna, etcétera,

²⁰⁶ “Duermevela”, “Nocturno”, “Vida entrevista”, etcétera.

en la plaza,
(Entresacados de “El río”, p.324)

En filas ordenadas regresamos
y cada noche, cada noche,
mientras hacemos el camino,
el breve infierno de la espera.
(“Seven P.M”, p.140, vv. 1-4)

No sólo el tono cambia, también el escenario. La noche –antes en festejo nupcial con el día– abandona la luz por completo. La nocturnidad citadina es un abismo alumbrado por farolas, donde los árboles son reemplazados por “putas: pilares de la noche vana”, y la unidad se disuelve en fragmentos anónimos llamados hombres.²⁰⁷ Por si fuera poco, el poeta ha perdido la conexión con el mundo (en este caso la ciudad), se encuentra encerrado en un cuarto y en sí mismo: “Me tiendo en la cama pero no puedo dormir. Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos” (Trabajos de poeta VIII, pp. 231-232). La otrora mágica noche lo ha abandonado. No sólo le ofende la ausencia de luz sino la preterición del sueño, que ahora, es territorio vedado.

No es necesario abundar acerca de la afectación de ánimo que implica la falta y la necesidad de sueño, cuando resulta, siguiendo a Garcilaso, “duro campo de batalla el lecho”:

Quedo distante de los sueños.
Abandona mi frente su marea,
avanzo entre piedras calcinadas
y vuelvo a dar al cuarto que me encierra:
aguardan los zapatos, los lazos de familia,
los dientes de sonreír
y la impuesta esperanza:
mañana cantarán las sirenas.
(Y en mi sangre
otro canto se eleva: *yo no digo
mi canción sino a quien conmigo va...*).
Sórdido fabricante de fantasmas,
de pequeños dioses oscuros,
polvo, mentira en la mañana.
Desterrado de la cólera y de la alegría,
sentado en una silla, en una roca,
frente al ciego oleaje: tedio, nada.

²⁰⁷ Véase el poema “Máscaras el alba” y el macabro desfile de ciudadanos, desde el asesino hasta el que pierde su sombra.

Atado a mi vivir
y desasido de la vida
("Insomnio", p.120)

Echado en la cama, pido el sueño bruto, el sueño de la momia. Cierro los ojos y procuro no oír el tam-tam que suena en no sé qué rincón de la pieza.
(Trabajos de poeta IV, p. 229).

El insomnio se convierte en una de las imágenes más importante de *¿Águila o sol?*, a tal grado que una de sus secciones se denomina: «Apuntes del insomnio». Las palabras y opiniones del poeta insomne son demenciales; dormido al sueño y despierto a la noche citadina que carece de posibilidad de éxtasis, el poeta de ojos hinchados y "prisionero de sus propios delirios" preferiría morir: "Es en la madrugada/ quiero decir adiós a este pequeño mundo".

La noche convertida en vértigo y abismo hace del hombre despierto, esto es: consciente, un exasperado prisionero. El terror, casi cósmico, y la náusea que le provoca la noche estéril, junto con la lejanía del amanecer, resultan lapidarios: "Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo. No estoy aquí. Nunca me he movido de este lecho."

En este escenario es especialmente abrumadora la imagen del poeta despierto, entre el delirio de la falta de sueño y un mundo que no sólo le desconoce sino que le oprime con "su horario carnicero", el único recurso es pasar la noche en vela hasta que el ritmo de la ciudad, con su inercia atávica lo compela a entrar de nuevo en el baile de simulacros y máscaras de todos los días:

Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas [...] Las cuatro y treinta, las cuatro y treinta, las cuatro y treinta [...] Y todo sin haber reposado un instante, pues ahora que estoy muerto de sueño y cierro los ojos pesadamente, el reloj me llama: son las ocho, ya es hora.
("Trabajos de poeta" VIII, p. 233)

Imagen del hombre moderno, el poeta ha perdido la noche, y en consecuencia el día, pues a éste llega somnoliento y huraño. El insomnio aniquila al poeta trágico que, incapacitado para arrostrar al mundo en su afán titánico de redención, colma su desdicha en un enorme bostezo.

4.4 Conciencia de sí: sonambulismo, las calles y ciudad

Además de hallarse encerrado en su habitación y postrado en cama, el poeta se encuentra imbuido en el círculo destructor que va del insomnio nocturno a la hurañía diurna. En sentido opuesto a la fusión día/noche de los libros *Bajo tu clara sombra* y *Semillas para un himno*, ahora el poeta intercambia los signos de la noche y el día ciudadanos (con sus ritmos artificiales) resultando en un obsesivo y lacerante juego de naturalezas y signos sujetos a la circularidad y la estéril repetición. Dicho intercambio –no está por demás decirlo– afecta por igual a hombre y mundo:

Lo que devoras te devora,
Tu víctima también es tu verdugo.
Montón de días muertos, arrugados
Periódicos, y noches descorchadas
y en el amanecer de párpados hinchados
el gesto con que deshacemos
el nudo corredizo, la corbata,
y ya se apagan las luces en la calle
–saluda al sol, araña, no seas rencorosa
Y más muertos que vivos entramos en la cama.
Es un desierto circular el mundo
el cielo está cerrado y el infierno vacío.
(“Elegía interrumpida”, pp. 146-147, vv.72-83)

En el espacio de la ciudad,²⁰⁸ el hombre aparece como un “fantasma” alienado por los ritmos artificiales y oximorónicos que a sí mismo se ha impuesto. Las nupcias del día y la noche han probado ser espurias porque no han logrado la unificación de sus naturalezas, sino que han exacerbado sus diferencias. En este escenario el hombre, carente de sentido de pertenencia al pulso secreto de la vida, se asume como un alienado, como un muerto vivo.²⁰⁹

Perdida la posibilidad de éxtasis nocturno, encerrado, afiebrado y furibundo, el poeta no puede acceder ni a la inspiración ni al éxtasis; sin embargo, su estirpe es heroica y aprovecha su insomnio para reconquistar la noche.

²⁰⁸ Acerca de la imagen de la ciudad se hablará en el capítulo cinco.

²⁰⁹ Son constantes las alusiones a esta imagen especialmente en los dos últimos libros del poemario. Este tema se expone ampliamente en el capítulo cinco también.

Haciendo eco de la tradición romántico-surrealista, el insomne poeta se torna sonámbulo, abandona su confinamiento y sale a la calle a perseguir las palabras, las fórmulas mágicas, que le devuelvan el secreto.

El sonambulismo no sólo es sufrido por el poeta, hay imágenes que implican a la otredad (mujer y mundo) en este trance:

nubes a la deriva, continentes
sonámbulos, países sin substancia.
("Jardín", p.94, vv. 1-2)

Amanece. El reloj canta.
El mundo calla, vacío.
Sonámbula te levantas
y miras no sé qué sombras
detrás de tu sombra: nada.
Arrastrada por la noche
eres una arma blanca.
("Duermevela", p.110)

En efecto, nadie duerme en la noche moderna de insomnes y sonámbulos, aunque también, sea dicho, de búsquedas.

Si bien la reconquista de la noche es de estirpe romántica, existe un agregado, una diferencia de grado con el espíritu romántico: la conciencia de la imposibilidad del regreso a los poderes de la noche, pues el poeta de *LBP* no se puede engañar ni ser excesivamente inocente para pretender el regreso a la unidad mediante el solo encuentro con el pulso nocturno, sabe que dicho encuentro –en la modernidad– es de hecho imposible; sabe también que abandonarse al inconsciente (la naturaleza y sus ritmos) es insuficiente para suturar la irrestañable herida de la escisión, ya que la conciencia se interpone como una estaca de carne:

La Noche, el Sueño absoluto, donde nada subsiste del mundo sensible, ya no tiene lugar para la poesía. Aquel que, desesperado de alcanzar por medio de las facultades normales ninguna realidad que lo satisfaga, ha emprendido el gran viaje hacia la noche –animado al mismo tiempo de la necesidad poética– se detendrá al borde del abismo entrevisto. Llegado a la cumbre de la colina, desde donde la mirada abarca las dos pendientes, ya no irá más lejos.²¹⁰

Diferente al sonámbulo romántico –en procedimientos aunque no en intención ni en su búsqueda final de reintegración al Absoluto– (la perpetuación

²¹⁰ A. Béguin, *op. cit.*, p. 486.

del éxtasis mediante estados alterados de conciencia, drogas o accediendo *poéticamente* al delirio, el descenso infernal, etcétera) el poeta enfrenta una situación límite. Por su exacerbada lucidez no puede abandonarse a la locura o al delirio inspirado del éxtasis, pues como aduce Béguin: “en la fase actual de la evolución humana, esos estados de éxtasis ya no son sino raros instantes, reservados a unos pocos seres privilegiados”; por el contrario, debido a su condición de poeta no puede renunciar al «afán de búsqueda» ni a las dicotomías a las que se debe enfrentar titánicamente: fragmento y totalidad, conciencia e inocencia (el poeta niño de la tradición romántica, el estado edénico, la Edad de Oro, etcétera), revelación y la comunicación de esa revelación:

Para el romántico, su búsqueda onírica inevitablemente le plantea la escisión dolorosa que lleva consigo todo proyecto de plenitud. Él busca liberar al *poeta oculto* que lleva consigo, con la ilusión de acceder a un estadio de creatividad espontánea; mas, tras el conocimiento irreversible de la limitación y mortalidad de la condición humana, la recuperación de las facultades del dios-niño es siempre intermitente y, en todo caso, efímera. El *sonámbulo* alterna trágicamente –«esquizofrénicamente lo llaman los psicólogos»– el mundo de los sueños, en el que reencuentra el fecundo estímulo del poeta oculto, con el mundo de la realidad, en la que éste es negado y arrinconado. Sólo quien se desgaja de uno de los dos mundos –convirtiéndose en «loco» o en «normal»– es capaz de salvar la disyuntiva. No obstante es un rasgo de la personalidad romántica hacer lo contrario y sostener el peso de la contradicción entre ambos.²¹¹

Eliminada la posibilidad de éxtasis nocturno, puesto que hacerlo implicaría asumir la máscara de la «locura» frente al reinado de la razón, (además del contundente hecho de que la noche ya ha sido destruida como símbolo y vía de éxtasis)²¹² no queda sino hacer de la racionalidad y la lucidez una herramienta (y no sólo un arma auto-destructora como sugiere Argullol).

A pesar de que los románticos denunciaron acremente el advenimiento de la era de la razón, la época moderna no tiene más remedio que habitar en ella. No todo es deleznable, el mismo Paz sugiere que uno de los mejores logros de la modernidad es el auge de la crítica, el examen y el juicio.

²¹¹ R. Argullol, *op. cit.*, pp. 290-291.

²¹² No sólo desde la razón científica sino desde la razón artística, sirvan como ejemplos el *Lunario sentimental* de Lugones o *La torre de las esfinges* de Herrera y Reissig, o el epitafio que Ezra Pound hace del poeta Li-po “Y también Li-po murió borracho/, intentó abrazar la luna/ en el río amarillo” que dan cuenta de la destrucción del símbolo romántico de la noche por el arte moderno.

Poéticamente se puede hablar de la conciencia de sí y la lucidez (términos que utiliza el escritor tanto en su poesía como en la teorización poética).

Siguiendo a Paz, el poeta moderno no puede escapar a su lucidez, lo mismo va para la creación de poesía, ya en su naturaleza (recordemos su disensión con el surrealismo) o en su intencionalidad. El poeta moderno no puede renunciar a la conciencia en nombre de la reconquista de la unidad. El éxtasis nocturno –de poder ser convocado– no implicaría el abandono total de la conciencia del poeta, sino la unión del inconsciente (lo natural o el estado de inocencia) con la parte crítica y racional (la conciencia de la escisión y la actual condición humana aunque también la posibilidad de una sutura artístico-simbólica). Bégúin, ve en el éxtasis nocturno las dos caras de un solo movimiento del alma o la psique poética extasiada:

Para los románticos, el alma no puede ser sino el lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma será preciso postular otra región de nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad. En efecto, lo que las facultades de nuestro ser consciente –sentido y razón– conocen el nombre de realidad objetiva no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior, en el *inconsciente*.²¹³

El poemario ofrece la imagen de un poeta cuyo trayecto va de la ensoñación y éxtasis nocturno a la conciencia de la imposibilidad de que la noche sea vía de restitución y reunión. La noche de los primeros libros deviene problemática para el final del poemario. No sólo eso, la noche que inspiró la juventud del poeta es intercambiada por la imagen solar y sus potencias germinadoras y fundacionales. Como aliento para continuar con su proyecto comulgante el poeta opta por la «religión solar» puesto que la noche ha perdido la potencia evocadora de su símbolo.

²¹³ A. Bégúin, *op. cit.*, p. 108. En el mismo sentido de la discusión Lezama Lima aduce: 'Si comparamos ese modo de acercarse a lo onírico [se refiere al tema de la muerte y el sueño en la poesía], lo primero que lo diferencia del surrealismo contemporáneo o del romanticismo alemán de la primera mitad del siglo XIX, consiste en que no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el sueño aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad'. J. Lezama, *op. cit.*, p. 108.

Capítulo 5

Campo de batalla: la ciudad y los otros

Eliot recoge esta doble herencia: [la poesía Isabelina y la simbolista] despojos de palabras, fragmentos de verdades, el esplendor del Renacimiento inglés aliado a la miseria y aridez de la urbe moderna. Ritmos rotos, mundos de asfalto y ratas atravesados por relámpagos de belleza caída. [...] Todos son aquél y aquél es ninguno [...] El hombre moderno es el personaje de Eliot. Todo es ajeno a él y él en nada se reconoce

–Octavio Paz, *El arco y la lira*

5.1 La ciudad: obstáculo al Absoluto

Al igual que con el erotismo y la noche, la ciudad representa otro de los campos de batalla con los que se enfrenta el poeta en su búsqueda. Durante gran parte de *LBP*, especialmente en los primeros libros, la imagen dominante es la de un poeta solitario que construye con sus palabras al mundo y a la otredad. El escenario es fundamentalmente el campo y sus elementos: árboles, ríos, rocas, soles, lunas, surtidores con los que convive como hombre situado al principio de todo.

A lo largo de los primeros libros no existe prácticamente alusión alguna a la ciudad porque las imágenes son en su mayoría alteridades eróticas construidas por analogía con la naturaleza. En este sentido, las referencias o imágenes que podrían implicar o sugerir la idea de colectividad (los otros hombres y mujeres) es significativa por su ausencia ya que la ciudad resulta negativa para el poeta.

El tono utilizado en los libros I *Bajo tu clara sombra* y III *Semillas para un himno* cambia drásticamente en el libro II *Calamidades y milagros*. El cambio se debe a la irrupción de la ciudad en el escenario campirano, el discurso erótico y comulgante se torna pesimista y zozobrado.²¹⁴

²¹⁴ Una simple revisión de los títulos individuales de este libro dan cuenta de la antagonía: “Puerta condenada”, “Insomnio”, “ni el cielo ni la tierra,” “la caída”, “Adiós a la casa”, “La calle”, “Cuarto de hotel”, etcétera.

Los caminos se convierten en calles, el río en fuente, la inabarcable llanura en plaza, los árboles en pilares, los surtidores en espejos, el día en noche,²¹⁵ el sol en farol... y lo más importante: el Yo y la otredad se fragmentan en pluralidad (los demás).

La sección «Puerta condenada»²¹⁶ es especialmente interesante por el tono en que el poeta se refiere a la ciudad al describirla. En ella aparece una de la series de sonetos más larga del poemario, cuya intención es la de construir –en una primera instancia puesto que en los libros *¿Águila o sol?* y *La estación violenta* se enriquece– la imagen de la ciudad.

Agrupados bajo el título de “Crepúsculos de la ciudad”, en los sonetos se esbozan los temas que más tarde constituirán la imagen citadina: confusión, artificialidad, anonimato, destrucción, sequía, muerte, etcétera. La descripción de la ciudad utiliza procedimientos retóricos (anáforas, similitudines, enumeraciones, gradaciones) que dan cuenta de un ritmo acelerado, a veces trepidante, especialmente en las enumeraciones, que da cuenta de la afectación del ritmo pausado y extático de la descripción del campo y la otredad erótica:

Mudo, tal un peñasco silencioso
desprendido del cielo, cae, espeso,
el cielo desprendido de su peso,
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.

Arde el anochecer en su destrozo;
cruzo entre la ceniza y el bostezo
calles en donde lívido, de yeso,
late un sordo vivir vertiginoso;

Lepa de livideces en la piedra
trémula llaga torna a cada muro;
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,
surgen, petrificadas en lo oscuro,
putas: pilares de la noche vana. (“Crepúsculos de ciudad II”, pp. 129-130)

²¹⁵ Sobre este tema hemos hablado ya en el capítulo cuatro. Baste decir que como términos mágicos y antagónicos existe el mediodía y la medianoche; el sol, con sus potencias bienhechoras y vitales se hace espacio en el campo, mientras que la noche, arrancada de su arquetipo femenino y sosegado, se convierte, en la ciudad, en mera oscuridad y confusión, en ocasión de insomnio y desesperación.

²¹⁶ El libro II *Calamidades y milagros* se compone de dos secciones: «Puerta condenada» y «Entre la piedra y la flor», sección ésta que agrupa la poesía de corte social que escribiera Paz en ocasión de su estadía como maestro rural en Yucatán, situación que le permitió observar la explotación de los habitantes.

La violencia con que el poeta se refiera a la ciudad es explicable, pues se obliga a reconocer (tener conciencia de) su condición en el mundo artificial que el hombre se ha construido y que se encuentra en conflicto con su naturaleza;²¹⁷ la división del mundo entre lo natural y lo artificial ha sido históricamente una dicotomía que supone una lucha, y en consecuencia una herida:

Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, en una cavidad rajada por la sed y el polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuso entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida.
(Trabajos de poeta XV, p. 238)

El espacio de lo natural (identificado con la inocencia) tuerce su camino: se pervierte por obra de la inteligencia provocando que el poeta pierda la sensación de pertenencia. No es otro el sentido de la siguiente declaración paciana: “nos hemos alejado de nosotros mismos al perdernos en el mundo. Hay que empezar de nuevo”.²¹⁸

El desgarrar y el dolor que sobrevienen encarnan en el virulento lenguaje utilizado para referirse a la ciudad. Detrás de “los carajos y los ayes” de las escenas morbosas de un mundo que en sus artificiosos menesteres se ha precipitado en la abyección, detrás se oculta un sentimiento.

(Todo se nos da por añadidura
En una tierra condenada a repetirse sin tregua
Todos somos indignos
Hasta los muertos enrojecen
Hasta los ciegos deletrean la escritura del látigo
Racimos de mendigos cuelgan de las ciudades
Casas de ira torres de frente obtusa)
(Semillas para un himno, p.211, vv. 25-32)

En el libro *Semillas para un himno*, –que sucede cronológicamente a *Calamidades y milagros* y restaura el ritmo de imágenes del poemario, es decir, el escenario de la naturaleza frente al de la ciudad– se lee a modo de enmienda, luego de lo que no sería exagerado considerar como un viaje al infierno de calles y cuartos: “A través de la noche urbana de piedra y sequía/

²¹⁷ En este punto podría citarse la idea que quiere ver en el hombre a un ser cuyo sentido es transformar el mundo natural para imponer uno artificial y habitar en él.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

entra el campo a mi cuarto".²¹⁹ El alivio que supone el hecho de reencontrar al mundo natural en medio de la ciudad (al menos poéticamente), no es tanto la expresión de un deseo como el testimonio de una nostalgia. Sentimiento que abruma especialmente a la poesía moderna.

El poeta de *LBP* cuyas raíces se encuentran injertas en el mundo natural, literalmente se siente arrancado²²⁰ y trasplantado de la tierra a la baldosa (no es gratuita una de las imágenes poéticas obsesivas de Paz: el árbol: "el gran árbol de mi sangre", "árbol mental, fruto sabor de tiempo" incluso los títulos de algunas de sus obras *Árbol adentro*, *Raíz de hombre*, *Puertas al campo*, etcétera).

El desgarramiento explica también las raíces trágicas del poeta de *LBP*, condenado a reconquistar la unidad perdida con el mundo natural en una lucha a brazo partido con la nostalgia de lo que una vez fue unidad y la exasperada conciencia de que la reunión es cada vez más lejana.

Por eso a la imagen de la ciudad le corresponde la de la sequía, el baldío, "la tierra arrasada por un sol sin párpados", la esterilidad en oposición a la feracidad del campo (flores, frutos y pájaros –metáforas de la inspiración poética y del canto–). La sequía de la ciudad petrifica y anquilosa toda tentativa de reunión.²²¹

Las grandes obras del hombre: las ciudades, son para el poeta nada más que monumentos muertos, símbolos vacíos destinados a colapsar bajo el peso de su propia inmovilidad, además de ser el sustento de un decadente tipo de hombre: el ciudadano, que presa de la estolidez deambula entre callejas y derrumbes esperando, tal vez sin saberlo, su aniquilamiento:

Hay piedras que no ceden, piedras hechas de tiempo,
tiempo de piedra, siglos que son columnas
asambleas que cantan himnos de piedra
surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol,
alta belleza armada contra el tiempo.
Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.
Pero también las piedras pierden pie, también las piedras son imágenes
("Mutra", p. 318, vv. 79-86)

²¹⁹ El poema es "Visitas", vid. O. Paz, *LBP*, p. 189.

²²⁰ Sólo como diálogo temático, que da cuenta de esta sensación, me permito citar dos casos análogos. Uno es el poeta argentino Hugo Mujica que ha construido una hermosa imagen gemela de la de Paz: 'En lo hondo no hay raíz/ hay lo arrancado'. El otro ejemplo proviene de Henry James Sr. que en una carta dirigida a sus hijos escribe que 'la vida [...] florece y fructifica de la profunda y trágica profundidad de la esencial escasez en que las raíces del sujeto están injertas'.

²²¹ Para ahondar en este tema vid., el poema "Mutra".

[...]
y la ciudad de altas murallas que en la llanura centellea
como una joya que agoniza
y los torreones demolidos y el defensor por tierra [..]
("Mutra", p. 320, vv. 152-154)

De los cinco libros que componen *LBP*, dos de ellos. *¿Águila o sol?* y *La estación violenta* centran su temática en la ciudad y su relación con el poeta y la de éste con el resto de sus habitantes. El tema –que ya aparece en los sonetos "Crepúsculos de ciudad"– no es nuevo para Paz y tampoco se circunscribe a *LBP*.²²² La ciudad es una de sus obsesiones poéticas.

Los dos poemarios citados suponen sendas imágenes respecto del habitante de la polis: el ciudadano. Mientras que en *¿Águila o sol?* aparece el poeta encerrado en su cuarto, completamente solo mientras masca su odio contra el mundo y el lenguaje en un escenario eminentemente nocturno, (imágenes de sonambulismo y encierro en un pequeño cuarto: "roedor civilizado"). El poeta de este libro encarna una lucha contra el lenguaje en medio de una ciudad habitada por fantasmas; en este punto del poemario los otros no importan porque aún no aparecen: el poeta es un solitario incurable que padece una irrestañable herida: la de su conciencia, la de su lenguaje que, manido, es incapaz de alzarse contra el silencio:

Si tienes tino, fuerza y suerte, quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio.
("Trabajos de poeta IX", pp. 234-235)

El libro *La estación violenta* supone un cambio de imagen, el día irrumpe con sus rayos e ilumina una ciudad destruida o en la inminencia de la destrucción; ya no existe el cuarto de confinamiento sino las calles y las plazas, lo abierto pero estéril e inmóvil de la ciudad²²³:

²²² Sirva como ejemplo el poemario "Ciudad de México", especialmente el poema *vuelta*, que da constancia del regreso de Paz a la capital mexicana; dicho poema tiene el mismo tono de violencia encontrado en *LBP*. Vid. También el "Nocturno de San Ildefonso" o el poemario "La mano abierta", especialmente los poemas "Hablo de la ciudad" y "Aunque es de noche".

²²³ En este libro también existe un poema cuyo escenario es nocturno: "Máscaras del alba" y algunas secciones de "Piedra de sol" también incluyen la noche; sin embargo considero que el escenario diurno, con el tema solar es de suma importancia como veremos más adelante.

Soñolienta
en su lecho de fango, abre los ojos
Venecia y se recuerda: ¡pabellones
Y un alto vuelo que se petrifica!²²⁴
("Máscaras del alba", p. 308, vv. 68-71)

Cuando el poeta deja su encierro y acomete las laberínticas calles, encuentra a los otros, a los demás. Ahora enfrenta a ambos: ciudad y ciudadanos. La postura sumida podría concentrarse en el siguiente verso: "¡ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!", las imágenes de la ciudad proyectan destrucción, ruina espiritual y física:

casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo
("Piedra de sol", p. 344, vv.)

El sentimiento que de la ciudad tiene el poeta no es de ningún modo local, su pretensión es universal; ni siquiera se salvan las ciudades que ostentan un perfil cultural e histórico de importancia.²²⁵ Ciudades y hombres son juzgados por igual:

*Nueva York, Londres, Moscú.
La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas.
A trechos tiritita un sol anémico.
Acodado en montes que ayer fueron ciudades,
Polifemo bosteza.
Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de
hombres.
("Himno entre ruinas", p. 305, vv.37-45)*

La luz devasta las alturas
Manadas de imperios en derrota
El ojo retrocede cercado de reflejos
Países vastos como el insomnio
Pedragales de hueso
("Piedra nativa", p. 200, vv. 1-5)

²²⁴ La imagen del fragmento citado tiene también una imagen gemela desprendida de una frase de Eugenio Trías en la que define a Venecia como "podrida de belleza".

²²⁵ Los poemas que componen *La estación violenta* fueron llamados, en primer término, *Vigilias* y constituían una serie. Cfr. La introducción que hace Enrico Mario a la edición crítica de *LBP*. Esto hace suponer que la pretensión de Paz era la de mostrar una serie de imágenes plásticas respecto de las ciudades que ahí aparecen o de tornar en imagen poética el sentimiento que, luego de una andanza que le hizo visitar ciudades como París, Delhi, Tokio, Ginebra, Nápoles, incluso Ciudad de México, nació en el poeta.

A lo largo de *LBP*, la ciudad tiene una carga semántica negativa. Hemos señalado ya la sequía y esterilidad en oposición a la fertilidad del campo, habría que añadir la sensación de inmovilidad y anquilosamiento que resulta por dos razones. En primer término, el material con que se construyen las ciudades: rocas, que erguidas en pilares, torres, murallas sugieren esta sensación. En segundo término porque su anquilosamiento es una metáfora de su esterilidad; alejada y opuesta a la naturaleza, la ciudad y los hombres que la habitan, están destinados a petrificarse.

Que la ciudad aparezca anquilosada intima otro mensaje. Suspendida en el tiempo, “levantada en vilo” (sobre esta expresión ahondaremos más adelante) la pesada ciudad pierde futuro y también pasado. Incluso su dimensión histórica parece estéril o carece de importancia en tanto que resulta, con mórbida frecuencia, afrentosa: “La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de sí misma, / de su carga de sangre, de su carga de tiempo”.

La anulación del tiempo se liga con la idea de esterilidad. Para el poeta, las ciudades no progresan, están destinadas a perecer bajos su propio peso inerte, se destruyen porque carecen de raíz o de algún vínculo que las una con el mundo:

Toco la piedra y no contesta, cojo la llama y no me quema,
¿qué esconde esta presencia?
No hay nada atrás, las raíces están quemadas, podridos los
...cimientos
basta un manotazo para echar abajo esta grandeza.
¿Y quién asume la grandeza si nadie asume el desamparo?
("Fuente", p. 311, vv. 57-63)

sólo un instante mientras las ciudades,
los nombres, los sabores, lo vivido,
se desmorona en mi frente ciega.
("Piedra de sol", p. 340, vv. 163-165)

En uno de los poemas más ricos en imágenes de destrucción de la ciudad y del desamparo humano: “Fuente”, aparece una serie de vocablos que dan cuenta de la intención del poeta por mostrar cuán cerca del suelo o del abismo se encuentra la casa humana. La ciudad «inclina, encalla, tiembla, hinca, está echada, desplomada, desollada, arrastrada, vacía». Es de notar que tanto las palabras como el tono utilizado para describir el trayecto de

desaparición de la *polis*, es sumamente violento. No se trata de la imagen de la ciudad abandonada a la que la naturaleza poco a poco le gana espacio, no hay columnas rodeadas de hiedra, ni paredes con diminutas oquedades, tampoco colores deslavados: hay caída, destrucción total y ruidosa:²²⁶

y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos
al llegar a mi sien,
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente
a fuente, piedra a piedra, toda la noche
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche
la ciudad habla dormida por mi boca
y en un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo
de aguas y piedra batallando, su historia.
(“El río”, p. 324, vv. 13-20)

Si se observa el ritmo de imágenes acerca del tema, tendríamos a una ciudad erguida sobre sí misma, anquilosada y esclerótica, detenida en el tiempo, levantada en vilo por el mediodía que suspende su historia y su vida interna. Detenida en el umbral del tiempo lanzada hacia arriba, la ciudad puede tener dos desenlaces, puede ser hecha añicos bajo su propio peso o puede ser salvada por el transcurrir del tiempo (ritual y sagrado). El poeta abarca ambos, destruye la ciudad y luego planta la semilla del canto que se encargará de salvarla.

5.2 El mundo

Como una imagen derivada de la ciudad, aparece en *LBP* la del “mundo”, que en principio no es más que la hiperbolización de la imagen de la ciudad. En este caso, no sólo Tokio o Venecia se desploman, sino que su sola construcción, su presencia en el mundo, que supone el desgarramiento entre el estado natural y artificial del hombre, provocan un cisma telúrico.

De hecho cuando el poeta es especialmente violento, sus imprecaciones sobrepasan la barrera del muro y el cuarto en el que se encuentra encerrado, llegan a la ciudad y la sobrepasan, vuela sobre sus techos y a la manera

²²⁶ Los versos son especialmente cenestésicos y plásticos.

whitmaniana –aunque de forma negativa porque invoca el catastrofismo²²⁷—
deja escuchar su “bárbaro alarido (*barbaric yap!*) sobre los techos del mundo”:

Es un desierto circular el mundo,
El cielo está cerrado y el infierno vacío.
("Elegía interrumpida", p. 147, vv. 82-83)

Se quemó el mundo
Ardió su nombre y los nombres que eran su atavío
("Manantial", p. 199, vv. 101-102)

Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas, los gemidos
del mundo confuso, despeñándose.
("¿No hay salida?", p. 321, vv. 3-4)

La imagen del mundo siendo arrasado por el fuego, convertido en desierto al tiempo que se destruye toda obra humana, es mucho más intensa y desasosegadora que en el mero plano citadino.

Existe otra impresión acerca del mundo, en ella se agrupa al hombre colectivamente. De este modo el poeta, situado al margen de la destrucción, recluido en su cuarto o torre de marfil, espeta al “mundo” que interrumpa su deliquio lírico:

mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero
("Piedra de sol", p. 340, vv. 160-162)

El “horario carnicero” es una metáfora del orden de la ciudad así como el trastrocamiento de los ciclos naturales: diurnos y nocturnos entre los que se distribuía el quehacer humano; el orden de la ciudad es instituido inopinada y hasta azarosamente por el juego de roles, formas y circunstancias. En este sentido, en la ciudad no hay espacio para la poesía porque no hay lugar para el poeta, pues –además de ser un peligroso rebelde– es el vehículo a través del cual se reintegra el ritmo sagrado (mítico) al estéril discurrir de la historia que se cierne sobre la ciudad. Paz ha observado este fenómeno al analizar el papel del poeta en las revoluciones y rebeliones:

²²⁷ El catastrofismo que señalo no sólo ocurre con la ciudad, en los momentos de mayor intensidad lírica, el poeta también se pronuncia en estos términos acerca de otros temas: ‘¿Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino/ no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?’ Cfr. O. Paz, “El prisionero” en *LBP*, p. 181.

El rebelde, ángel caído o titán en desgracia, es el eterno inconforme. Su acción no se circunscribe en el tiempo rectilíneo de la historia, dominio del revolucionario y del reformista, sino en el tiempo circular del mito: Júpiter será destronado, volverá Quetzalcóatl, Luzbel regresará al cielo. [...] el rebelde vive al margen. Los revolucionarios y los reformistas lo ven con la misma desconfianza con que Platón había visto al poeta y por la misma razón el rebelde prolonga los prestigios nefastos del mito.²²⁸

Por ello, desde el inicio de *LBP* el cantor asegura que es “Inútil regresar entre los hombres”. En el prefacio aparece el pueblo, los otros que maltratan al poeta “Unos niños idiotas que me apedrean, un pueblo rencoroso que me señala”.²²⁹

El autoexilio del poeta contiene una de las premisas de su «resolución trágica»: ignorado y atacado por el resto de los hombres –asumido como rebelde– emprende el viaje. No puede vivir en la ciudad porque lleva en la frente el estigma del paria, tampoco puede vivir en el campo porque carga el signo de la artificiosidad. Descastado e inadaptado a un tiempo, su sólo recurso es el ostracismo, la búsqueda de la llave que le permita no sólo regresar a ambos mundos: la ciudad y la naturaleza, sino unificarlos y devolverse a sí, y a los otros hombres, el sentido de la unidad, de la inocencia-conciencia como estado natural antes de la erección de ciudades, iglesias y filosofías.

5.3 El tiempo y la religión solar

Precediendo la imagen de la destrucción del mundo y la ciudad, se encuentra la del tiempo, aunque más acertado sería decir: la suspensión del tiempo. A lo largo de los poemas dedicados a la ciudad, aparece en repetidas ocasiones la expresión: “alzar en vilo” o “suspender” al mundo, a la ciudad o a los hombres:

una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes.
("Piedra de sol", p.335, vv. 26-27)

El mediodía alza en vilo al mundo.
Y las piedras donde el viento borra lo que a ciegas escribe el

²²⁸ Octavio Paz, “Revuelta, revolución, rebelión” en *Corriente alterna* en *Obras Completas, Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, tomo 10, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 592.

²²⁹ O. Paz, *LBP*, p.71.

tiempo,
("Fuente", p. 309, vv. 1-2)

vivos muertos al borde del instante
se detienen suspensos. Duda el tiempo,
el día titubea.
("Máscaras del alba", p. 308, vv. 65-67)

Las horas, su intangible pesadumbre,
su peso que no pesa, su vacío,
("Crepúsculos de ciudad V", p. 131, vv. 1-2)

Como se puede leer en estos fragmentos, la idea de suspensión, de ser levantado en vilo supone una elisión del imperio del tiempo en el mundo. Esta apreciación es patente en el fragmento citado de "Máscaras del alba" y en algunos poemas en que el tiempo duda en avanzar, especialmente en los momentos de cambio del día a la noche; versos como "el día titubea", "indecisa tierra del alba" "noche en entredicho" dan constancia de esta sensación. Aún haría falta ahondar en la expresión "levantar en vilo", para ello recurriremos a las palabras del mismo Paz:

Al mediodía, durante un instante, todo se detiene y vacila; la vida, como el sol, se pregunta a sí misma si vale la pena seguir [...] momento de inmovilidad, que es también de vértigo.²³⁰

La espera nos tiene en vilo, es decir, suspendidos, fuera de nosotros. Hace un minuto estábamos instalados en nuestro mundo y nos movíamos con tal naturalidad y facilidad entre cosas y seres que no advertíamos su distancia. Ahora, a medida que crece la impaciencia y el anhelo, el paisaje se aleja, el muro y las cosas de enfrente se retiran y repliegan sobre sí mismas, el reloj marcha más despacio. Todo se ha puesto a vivir una vida aparte, impenetrable. El mundo se hace ajeno. Ya estamos solos. La espera misma se vuelve desesperación porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. No vendrá. No habrá nadie. No hay nadie. Yo mismo no soy nadie. La nada se abre a nuestros pies [...] todo se queda inmóvil, a mitad del salto en el vacío. El mundo impenetrable, ininteligible e inencontrable, cayendo pesadamente sobre sí mismo, de pronto se levanta, se yergue. Vuela al encuentro de la presencia.²³¹

Vista así, las diversas imágenes en que aparece el mundo o la ciudad «en vilo», sugieren que todo se detiene como consecuencias de una duda, un síncope del ritmo vital, telúrico y cósmico que ocurre cada doce horas:

²³⁰ O. Paz, *El laberinto...*, p. 108.

²³¹ O. Paz, *El arco...*, p. 160.

mediodía y medianoche.²³² Este síncope o elisión del tiempo es un momento de duda humana y también de la naturaleza.²³³ La tierra duda en avanzar hacia adelante, el hombre duda en su sentido de identidad y pertenencia. Suspendidos, tierra y hombre no pueden más que esperar la sucesión, aunque esta vertiginosa espera resulta, sin exagerarlo, casi mortal. De alguna forma, es el equivalente de la contemplación nocturna del abismo para el romántico.

Para el poeta existe una natural inclinación a la luz, a practicar el culto solar como comportamiento natural y poético (artificial). Hombre y poeta, reunidos en el cantor de *LBP* se asumen como criaturas solares a pesar de la inherente ambivalencia que carga la imagen del sol: por un lado destrucción, desierto y sequía; en contraste, el sol disipa la tiniebla, permite la visión, el entendimiento, la vida. No gratuitamente Paz define al sol como un “alimento luminoso” (pan + sol); existen también numerosas imágenes en que el sol o la luz entran –horadando su camino– a la frente marchita y pesimista del poeta trayéndole la claridad o la inspiración: “y el sol tocó la frente del insomne”, “todas las puertas se desmoronan / y el sol entra a saco por mi frente”.

Una de las mejores imágenes que del culto solar existen en el poemario es la del poema “Mutra”, en que el sol pone en vilo al mundo y a la peregrinación de hombres que pelean contra esa “boca inmensa, vocal hecha de vaho y jadeo” que es el verano. La filiación del hombre con la luz no se detiene en la imagen mítica (sol-renovación) o telúrica (sol-alimento) sino que adquiere relevancia frente al imperio de la noche convertida en su antagonista.

La suma de luz y sombra crean una tercera imagen: el alba o el crepúsculo. Ya no se trata solamente de la mágica hora de la medianoche que a todas las criaturas afecta, sino del umbral entre la luz y la oscuridad. En el poema “Máscaras del alba” aparecen la ciudad y los hombres como imágenes lastimeras bajo el reino de la confusión y el hastío; en romería desfilan los “muertos vivientes”. El poeta mira y describe la noche de la ciudad y cuando el tiempo se detiene, cuando parece que la urbe, ya levantada en vilo por las potencias nocturnas, no puede hacer otra cosa sino estrellarse y volverse esquirlas contra el suelo: “¡Júbilos, resplandores que desgarran!/ El alba lanza

²³² Paz es tan consciente de ello que en la sección titulada «Asueto» en los poemas: “Mediodía” y “Medianoche” otorga cualidades solares a la noche y nocturnas al día logrando así una imagen antitética.

²³³ Podría argumentarse una base mítica en esta imagen paciana; sin duda existe, derivada de las tradiciones del México antiguo y aún de ciertos mitos fundacionales de occidente.

su primer cuchillo”. Amanece. El sol, luz mediante, rompe el velo de la noche con sus filos, la vida puede continuar, el ritmo de la vida se restaura.

En el poema “Fuente” existe una imagen análoga. Durante la noche es destruida la ciudad que colapsa bajo su peso; todos han muerto, todo ha sido destruido, sin embargo amanece. A pesar de la luz, la ciudad se encuentra en ruinas, no hay nadie excepto por el poeta que, herido, continúa cantando: “Y el caído bajo el hacha de su propio delirio se levanta. Malherido, de su frente hendida brota un último pájaro”. Se ha destruido todo excepto por el canto.

5.4 La plaza y la luz

Como hemos sugerido, ciudad y poeta mantienen una relación tirante. Tal como los hombres que aparecen en *La tierra baldía* de Eliot, el poeta no se reconoce en ella ni en sus congéneres. La ciudad, –vista como un laberinto de abyección– no puede ser rescatada ni por los ritmos solares y nocturnos más sagrados, tampoco puede ser redimida por sus habitantes. Murallas, torres, calles y cuartos son todas imágenes de individualidad exacerbada, de egoísmo lesivo. Todo en la ciudad parece dividir a los hombres, circunscribirlos, limitarlos, excepto por la plaza, otra imagen obsesiva del poeta que representa al único lugar abierto, comulgante de la urbe. En ella no hay murallas ni torres, no se encuentra detrás ni sobre, sino a ras de tierra.

La plaza (zócalo o explanada) es el lugar abierto por antonomasia, el único que no puede venirse abajo porque no se encuentra erigido. En un sentido, es el punto de pertenencia o comunión simbólica entre hombre (*omphalos*) y ciudad (*axis mundi*), ahí confluyen el ritmo de Absoluto; por eso es indestructible a pesar de la destrucción de edificios, porque es el lugar más cercano entre mundo y hombre.

A pesar de que en los mayores momentos de zozobra el poeta lanza su chillido criminal y catastrófico contra el mundo, incluida la plaza:

Jamás podré levantarme. Soy una plaza donde embisto capas ilusorias que me
tenden toreros enlutados.

(“Trabajos de poeta”, p. 232)

girando en el centro
de una explanada calcinada
(“El cántaro roto”, p. 327, vv. 5-6)

A pesar de que por momentos sufre el encono del poeta –decía– la plaza continúa siendo un lugar sagrado y fundacional. Se podría afirmar que es el espacio de la otredad, donde se conjuga el Yo con el Otro (hombre, mujer y ciudadano) y con lo sagrado (la radical otredad: el Absoluto). La plaza es también la matriz de la que nace el canto (o de la que debería nacer), por eso sobrevive –y en ella, no en su cuarto ni en el campo– el poeta. Al ser un espacio abierto, el sol puede llenarla plenamente y se puede ritualizar el culto solar: “Mediodía futuro, árbol inmenso de follaje invisible. En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias”. En la plaza soleada tiempo y hombre se detienen, es el lugar donde se puede abolir la «sed de otredad» y se puede llevar a cabo el proyecto de compleción del poeta trágico.

La última composición de *¿Águila o sol?* “Hacia el poema” es un programa dirigido a los futuros poetas y escuchas de poesía; luego de considerar, no sin cierta humildad calculada, que sus intentos como cantor han fracasado (he aquí el fracaso necesario para el poeta trágico), deja la tarea en hombros de los otros poetas por venir, entre sus encomiendas se encuentran: descubrir a la mujer sin la tiranía de su símbolo, dar el salto mortal en el tiempo y abolir la historia para que el sueño se imponga como realidad; finalmente invoca la imagen del pueblo, reunido en la plaza, cantando con la religión solar himnos sobre el advenimiento del nuevo mundo y el nuevo hombre.

La plaza también se transfigura, más que un espacio físico es «el espacio de la otredad» afortunada metáfora del afán de compleción que impulsa el proyecto poético paciano. Por eso la riqueza en las imágenes: “tu vientre es una plaza soleada”, “Y el árbol de discurso en la plaza plantado virilmente”, “Es una explanada desierta el poema”. Ahí, en la plaza se alcanza la afanosa comunión.

Por eso ni el tiempo, ni las fuerzas de la naturaleza o la historia podrán destruir la plaza. Por eso, tampoco, pueden destruir la poesía. En el inciso dedicado a analizar la destrucción de la ciudad, así como en el dedicado al tiempo, la imagen dominante fue la de un mundo «levantado en vilo» que espera su destrucción. Algunas veces esto no ocurría (poema “Máscaras del alba”) en otras sí (“Fuente”, “Mutra”). Sin embargo, a pesar de la destrucción, la plaza y el poeta se salvan:

Es el doble de sí mismo,
el joven que cada cien años vuelve a decir unas palabras,
siempre las mismas,
la columna transparente que un instante se obscurece y otro
centellea,
según avanza la veloz escritura del destino.
("Fuente", p. 312, vv. 89-96)

¿Por qué se salvan? el mundo ha colapsado y es forzoso reconsiderar:
"nos hemos perdido en el mundo, debemos comenzar de nuevo" resuenan las
palabras de Paz como ensayista; como poeta nos ha legado la imagen del
poeta convertido en un surtidor de pájaros y sangre:

El poema es tiempo arquetípico; y, por serlo, es tiempo que encarna en la
experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta. Esta posibilidad de
encarnar entre los hombres lo hace manantial, fuente: el poema da de beber
agua de un perpetuo presente que es, asimismo, e más remoto pasado y el
futuro más inmediato.²³⁴

El poeta sangra como fuente en el centro de la ciudad. Plaza y poeta,
vehículos de la comunión gracias a los que es posible recomenzar, re-ensayar
al hombre a pesar de Babel y la confusión. Entrar en la plaza es, pues, estar en
posibilidad de acceder al "reino de pronombres enlazados" en que todo se
corresponde: palabra y realidad, hombre y otredades, hombre y Absoluto.

5.5 Las calles

A pesar del signo positivo que ostenta la plaza, no debe perderse de vista que
sus benevolencias son, en el mejor de los casos, ideales. Por lo que se debe
pensar en ella más en términos de proyecto y futuro que de realidad y
presente. Así lo hacen pensar tanto las imágenes que hacen referencia al
canto, a la plaza, al poeta y al pueblo *en la plaza*, como el deíctico de futuro
que generalmente les acompaña.

Si bien el porvenir radica en la comunión lírica del pueblo, el presente no
es, para el poeta, nada halagüeño. Tal y como ha sido explicado en la relación
del campo opuesto a la ciudad, la plaza tiene también su némesis: las calles.
Imagen de laberinto frente a la de espacio abierto:

²³⁴ O. Paz, *El arco...*, p. 191.

Calles que en la nada desemboca,
calles sin fin, andadas, desvarío
sin fin del pensamiento desvelado.
("Crepúsculos de la ciudad", p. 129, vv. 10-12)

Atrás las calles que dan siempre a otras calles
("Ni cielo ni la tierra", p. 124, v. 4)

Siendo una imagen recurrente de *LBP* (especialmente en los libros *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*), las calles aparecen en los momentos de mayor confusión del poeta, de ahí que se consideren como un laberinto que pierde a los hombres en su propia ciudad.

No sólo eso, la calle encarna también un poderoso sentimiento de angustia; derivado, en primera instancia, de la sensación de soledad en plena ciudad. ¿Qué hay más sórdidamente solitario que una calle vacía?: "Me quedé solo en mitad de la calle, con una pluma roja entre las manos amoratadas" dice Paz en la sección "Trabajos de poeta", mientras que escribe todo un poema acerca del tema:

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.²³⁵
("La calle", p.142)

La otra causa del sentimiento de angustia del que hemos hablado es la disolución de la identidad. Las calles, que funcionan como sinécdoque de la ciudad, contribuyen al anonimato, a las suma de individualidades cerradas que constituye la población. Del mismo modo la calle fragmenta la urbe. El ciudadano es un reflejo: individuo anónimo y fragmentado. De ahí que se una la

²³⁵ No es extraño que otros poetas hayan tomado a la calle como imagen. Pienso en Xavier Villaurrutia y su *Nostalgia de la muerte*: 'En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen'. La calle es también un escenario importante en la poesía vanguardista.

imagen de las calles a la de los innumerables cuartos existentes. La pluralidad de calles y cuartos contribuye a la alienación y despersonalización, a la “cara de solitario colectivo”:

calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos.
("Piedra de sol", p. 344, vv.)

cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique,
cuartos, calles, nombres como heridas
[...]
el otro cuarto: afuera siempre llueve
y hay un patio y tres niños oxidados
[...]
Trampas, celdas, cavernas encantadas,
Pajareras y cuartos numerados.
("Piedra de sol", p. 345, vv.)

Siendo laberinto antes que puente entre cuarto y plaza (vida individual / vida gregaria y comulgante) o lo abierto (el campo y sus energías cósmicas), la calle es transfiguración de soledad, angustia y anonimato. Es también un obligado punto de encuentro entre el poeta y el resto de los hombres. Lanzado a la calle por sus impulsos redentores, el poeta sólo encuentra escenas deleznable y fantasmas:

Entre la luz filtrada de las hojas,
Peces sonámbulos y ensimismados,
Pasan hombres, mujeres, niños, bicicletas.
Todos caminan, nadie se detiene.
Cada uno a sus asuntos,
al cine, a la oficina a la muerte,
a perderse en otros brazos,
a recobrase en otros ojos,
a recordar que son seres vivientes o al olvidarlo.
("En la calzada", p. 179, vv. 17-25)

Sobre este punto volveremos más adelante, antes nos detendremos en dos imágenes más, ambas metáforas del rol del hombre en el mundo.

5.6 La fuente y el pozo

A lo largo del poemario aparecen dos imágenes relacionadas con el agua que representan al hombre o su destino. Debido a esta implicación, no sería exagerado considerarlas como símbolos, transfiguraciones cuyo sentido sería el de reafirmar el “parentesco de los hombres con el universo”.

En el capítulo dedicado al erotismo, señalé el parentesco del hombre con el mundo, asumido “como fuente o encina, pájaro o toro”.²³⁶ El deseo de transfiguración es eminentemente poético, puesto que no podemos cambiarnos en ellos sino, acaso, reconocernos como símbolos.

Podría ser éste el sentido que persigue la mitología, especialmente la occidental de la que somos herederos. Libros como *Las metamorfosis* de Ovidio darían cuenta de esta asunción; por su parte, la tradición literaria española, especialmente la del Siglo de Oro, se encuentra llena de imágenes bucólicas en las que no hacen falta ninfas, náyades ni fuentes –desde la oracular Castalia hasta la de inspiración artística, la Hipocrene–.

Por otra parte, las fuentes construidas en Roma, rodeadas de mitología y escenas bucólicas, pienso en los baños de Caracalla o la *Fontana di Trevi*, también nos hablan de la relación entre ciudad y campo mediante las cualidades del agua. Otra evidencia es la pinacoteca romana, concebida como parte fundamental del arreglo hogareño. Dichas pinacotecas incluían un gran número de obras de tema bucólico y paisajístico además de trampantojos: ventanas falsas que dan al mar (“una puerta que da al mar” diría Paz) a la montaña o a un jardín inexistente. En todos estos casos el mensaje se puede enunciar: el arte suplía la necesidad de naturaleza. Manantiales, fuentes y surtidores reconfigurados por el genio artístico, ya sea arquitectura, pintura o poesía, representan en todos los casos la fusión entre mundo natural y hombre al tiempo que daban cauce a una nostalgia nunca curada.

Amén de la tradición simbólica de la fuente, para Paz, éstas representan metafóricamente las relaciones entre hombres y mundo, algunas veces son bellos surtidores, otras, no obstante, se convierten en pozos:

²³⁶ Vid. O. Paz, *La llama doble...*, p. 350.

Y lo que es más grave, temo que hayamos perdido el sentido mismo de toda actividad humana: asegurar la vigencia de un orden en que coincidan la conciencia y la inocencia, el hombre y la naturaleza. Si la soledad del mexicano es la de las aguas estancadas, la del norteamericano es la del espejo. Hemos dejado de ser fuentes.²³⁷

Símbolo de identidad, revelación, inspiración lírica y erotismo, la fuente es otro de los símbolos relevantes de su obra (tal como el árbol) ¿Pero cómo aparece la fuente en *LBP*? Como casi todas sus imágenes o temas, la fuente se encuentra impregnada de varios sentidos y aún de términos antitéticos (el pozo). En los primeros libros no aparecen fuentes sino ríos y aguas que fluyen o reposan (puesto que el escenario es el campo); los hombres no pueden ser ríos pero pueden convertirse en surtidores, fuentes y manar (discurso, revelación, apertura, diálogo, etcétera) “Cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras” se lee en el poema “El cántaro roto” aludiendo al sentido que señalamos. De este modo, el hombre puede traer la naturaleza a la ciudad y en sus fuentes reconocerse parte de ella.

El verso en que aparece un poeta en medio de la plaza con una herida que mana sangre no es, como podría parecer, una imagen negativa, en efecto, la ciudad ha sido destruida, tal vez los hombres han muerto, el poeta ha sido herido de gravedad, pero su cabeza ha sido transformada en un surtidor de poesía.

Pero las fuentes se secan, dejan de manar por muchas razones, no es necesaria la destrucción del mundo o de la ciudad para que esto suceda. Las fuentes pueden, simplemente, estancarse: “¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?” pregunta el poeta. Antes de ser arrasada con la sed o destruida al suspenderse el tiempo, la ciudad continúa siendo una suma de individualidades. De hecho, su destrucción deriva del comportamiento de sus ciudadanos.

Asegura Paz que: “El egoísmo es un pozo. Para salir al aire libre hay que ver más allá de nosotros mismos: allá está el mundo y nos espera”.²³⁸ Pero el hombre no se tiende ni al mundo ni a los demás hombres, se ha petrificado, como los amantes cuando sólo se miran y se olvidan de todo, como los “muertos vivos” que recorren la ciudad “con la cejjunta voracidad de un

²³⁷ O. Paz, *El laberinto...*, p.59. Para más acerca del símbolo de las fuentes en la obra paciana cfr. *Ibid.* p. 172, *El arco...* pp. 166 y 191 y *La llama doble...* p. 228.

²³⁸ *Ibid.*, p. 346.

pensamiento fijo”. No hay otros en la ciudad, hay fantasmas, no hay fuentes sino aguas estancadas. La ciudad es un gigantesco pozo:

Mudo, tal un peñasco silencioso
desprendido del cielo, cae, espeso,
el cielo desprendido de su peso,
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.
("Crepúsculos de ciudad II", pp. 129-130, vv. 1-4)

Frío metal, cuchillo indiferente,
páramo solitario y sin lucero,
llanura sin fronteras, toda acero,
cielo sin llanto, pozo, ciega fuente.
("Crepúsculos de ciudad IV (Cielo)", p. 131, vv. 1-4)

La imagen del agua estancada como pozo sugiere además de la ausencia de fluidez, la idea de egoísmo. El egoísta no mana, no se tiende o se abre a los otros, se cierra y haría falta desgarrarlo para abrirlo. El pozo también es oscuridad (en oposición al culto solar del que se ha hablado) y caída. Caer en el pozo es perderse de la luz, el sol, el canto y el "olvidado asombro de estar vivos".

Ciudad, cuarto y pozo, son todas imágenes que concentran estos elementos y que apuntan en dirección contraria a la comunión. Representan la disolución de identidad y del sentido de pertenencia, el anonimato y finalmente la condena a la soledad.

5.7 Los otros

Hemos esbozado ya la imagen que del resto de los hombres tiene el poeta de *LBP*, el verso "¡ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!" parece ser contundente, pareciera como si el ciudadano fuera una proyección de las cualidades negativas de la ciudad que ha erigido (Babel viene irremediabilmente a la memoria) ¿o es al contrario? ¿Porque los hombres son como son así erigen sus ciudades?

Si bien es cierto que en la ciudad parece haber sólo fantasmas, también habría que conceder que hay poetas, revolucionarios, ideólogos, místicos y amantes, al menos como posibilidad; no obstante, al igual que el resto, se

encuentran dormidos y anónimos, sujetos a la inercia de autismo que ha construido su propia raza:

*Los dormidos muerden el racimo de su propia fatiga [...]
los develados tallan el diamante que ha de vencer a la noche
aun los que están solos llevan en sí su pareja encarnizada,
en cada espejo yace un doble,
un adversario que nos refleja y nos abisma.*
(“Repaso nocturno”, p. 314, vv. 44-49)

Salvo el poeta, los hombres de *LBP* habitan el silencio.²³⁹ Aún más, los hombres –a diferencia del mundo– tienen que cargar con el peso de su historia y de su condición. En el poema “El cántaro roto”, Paz deja constancia de la lucha que el hombre mantiene contra el tiempo y la historia, una lucha que parece haberle vencido en cada ocasión:

he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo y se arrastra,
al insecto humano que perfora la piedra y perfora los siglos y carcome
la luz,
he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota.
(“El Cántaro Roto”, p. 330, vv. 83-87)

Vencido, humillado, roto, convertido en un insecto rastrero (el verso de Gorostiza “mi torpe andar a tientes por el lodo” salta a la vista por su parecido) el hombre es aplastado por la historia de sus luchas y afanes. El poeta moderno padece el delirio de su tiempo en que la lucha ha dejado de ser colectiva, donde la revolución no funciona, el Estado no agrupa ni representa: “elocuentes vejigas ya sin nada: / Dios, Cielo, Revolución, Amistad o Patria”, donde lo sagrado ha sido profanado o ignorado: “el cielo está cerrado y el infierno vacío”, al igual que el mundo natural “la Naturaleza olvidada detrás del muro”,²⁴⁰ donde el hombre no es sino otro más de tantos nombres reclusos en laberintos de “pajareras y cuartos numerados”.

Sin nada a que aferrarse, sin la posibilidad de participar de la totalidad el hombre pierde su rostro y sufre la “caída infinita en un cielo de ecos, en un

²³⁹ Recuérdese que ni siquiera en el caso de la otredad erótica la mujer habla; no puede hacerlo, no sabe cómo. La lucha que se establece ente poeta y mujer ocurre en términos físicos, besos y pungentes armas pero nunca palabras, salvo las del poeta.

²⁴⁰ Robert Frost, poeta leído y estudiado por Paz, retrata esta situación en un famoso poema: *Mending wall*.

cielo de espejos que te repiten y te destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.”

Pero el anonimato no supone suspensión del juicio respecto de los demás, puesto que el hombre tiene conciencia histórica; por ella el poeta juzga terriblemente a sus congéneres y sugiere: “vacía tu ser de todo de lo que los Otros lo rellenaron: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de las que está hecho el mundo de los Otros”. Se podría decir que el poeta odia a los otros, lo hace porque odia la historia. Tomemos el ejemplo de dos de sus poemas largos:

La joven domadora del relámpago
y la que se desliza sobre el filo
resplandeciente de la guillotina;
el señor que desciende de la luna
con un fragante ramo de epitafios;
la frígida que lima en el insomnio
el pedernal gastado de su sexo;
el hombre puro en cuya sien anida
el águila real, la cejjunta
voracidad de un pensamiento fijo;
el árbol de ocho brazos anudados
que el rayo del amor derriba, incendia
y carboniza en lechos transitorios;
el enterrado vivo con su pena;
la joven muerta que se prostituye
y regresa a su tumba al primer gallo;
la víctima que busca a su asesino;
el que perdió su cuerpo, el que su
sombra,
el que huye de sí y el que se busca
y se persigue y no se encuentra, todos,
vivos muertos al borde del instante

se detienen suspensos. Duda el
tiempo, el día titubea.
("Máscaras del alba", p. 308, vv. 45-67)
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen a los hombres de los
hombres,
al hombre mismo,
("Piedra de sol", p. 346, vv.)

Éstas no son las únicas ni las últimas palabras del poeta al respecto. La violencia desplegada en horribles imágenes es matizada por la ambivalencia que rige la poesía paciana. Ni el mundo es fango y podredumbre en totalidad, ni el hombre es una lamentable criatura. Lo pueden ser, sí, pero también hay belleza, hay amantes, fuentes en las ciudades, plazas, que colocadas en el centro del laberinto de calles como “un recinto sagrado”, pueden salvar, redimir o fundar –de nueva cuenta– a la ciudad.²⁴¹

Por eso *LBP* está construido como un trayecto, el mismo autor confiesa²⁴² que existen dos momentos en que su poesía mira al abismo, pero también los hay en que mira de frente al sol y al hombre. He dicho que “El cántaro roto” es uno de los poemas más desalentadores del poemario; sin embargo, ahí se lee de nuevo, la desmesurada confianza en la tarea del poeta trágico: “Echar abajo las paredes entre hombre y hombre”.

Al final de la obra, el poeta reconoce que su desmesurado intento por lograr la tan anhelada comunión con el Absoluto resulta imposible. Instantes, vislumbres, presentimientos de la re-uniión se le han intimado pero no más; ha luchado contra el lenguaje, la otredad erótica, la noche, la ciudad y contra su condición pero no ha logrado el objetivo, la razón que le daría justificación a su sacrificio como hombre. Atrayendo a Jaspers, el fracaso es la verdadera seña de identidad del héroe trágico, y en ello reside su grandeza.

El poeta de *LBP* fracasa, pero no con más ruido del estrictamente necesario, ni de manera estéril. Ha legado a los hombres un proyecto, un “Himno futuro” y una religión: el culto al sol y lo abierto, a la plaza y la reunión. Para conquistar la “final tranquilidad” a la que se refiere Jaspers, el último acto del poeta es su catástrofe personal. Así suena el poeta de la *Estación violenta*, libro con que cierra el poemario.

La violencia, imagen de la separación entre hombres y el Absoluto es el escenario, en la ciudad andan a la deriva pozos, fuentes y espejos, calles, cuartos y puertas; también zozobran asesinos, curas, estadistas, prostitutas y amantes pero una imagen queda: la de la luz que entra por la frente del poeta o

²⁴¹ Paz habla del tema de la ciudad y su centro, la plaza, así como del simbolismo del Laberinto en el capítulo “Dialéctica de la soledad” de *El laberinto de la soledad*. Vid. p. 188.

²⁴² Cfr. La introducción del volumen crítico de *Libertad Bajo Palabra* editado por Enrico Mario Santí.

la del pueblo que comparte el sol, el pan, el himno en la plaza soleada. El trabajo del poeta, desaparecido por su titánico fracaso, permanece vivo para los otros.

Conclusiones

El proyecto de futuro

La idea de considerar *Libertad bajo palabra* como la descripción —ensanchada en un amplio margen temporal, intelectual y artístico— de un afanoso y desmesurado proyecto individual que, aunque accidentado, resulta finalmente bienhechor y positivo a pesar de su fracaso, surgió como el resultado de una suma de lecturas de la obra paciana, lo mismo en verso que en prosa.

Con cada lectura hecha, se afianzaba la idea del recorrido, de tipo heroico, con que el poeta parecía construir las imágenes de su poesía. A pesar de haber sido escrito individualmente, cada libro que compone *LBP* sugería la homogénea naturaleza de su concepción. La lectura de los ensayos de Paz me confirmó —por decirlo de algún modo— que el centro de sus reflexiones y expresiones artísticas exploraban el tema de la comunión, que ya los especialistas han señalado y analizado exhaustivamente. El caso de la doble vena expresiva del poeta mexicano —ensayos y poesía— no sólo aparece como coherente y ajeno a las contradicciones, sino que se alumbra a sí mismo proyectándose, por usar la expresión del mismo Paz, en “vasos comunicantes” que abordan con insistencia un puñado de problemas que considero fundamentales de su pensamiento.

Siendo uno de los centros de su reflexión el problema de la comunión y el reconocimiento identitario entre hombres y mundo, rastrear los indicios y las formas de expresión poética de dicha reflexión resultó de alguna manera obligado.

La lectura atenta de *LBP* enfocada en identificar las imágenes de comunión, así como la lectura crítica de algunos de sus intérpretes, como el caso de Frances Achiles cuya investigación dedicada al análisis del fundamento mítico de la obra paciana indica que la interpretación que creo haber defendido en las páginas anteriores se sostiene al menos en principio, derivó en la indagación acerca del esquema en que se organizaba la búsqueda de dicha comunión.

Aunque la idea acerca del concepto de “soledad” que Paz desarrolla a lo largo de su obra parece ser justificación suficiente del afán comulgante que expresa en multitud de ocasiones, la forma latente en que se encontraba en el poemario se convirtió en mi pregunta de investigación.

Que el poeta mexicano reuniera y publicara cinco volúmenes de poesía escritos en un intervalo de veintidós años y los unificara bajo el mismo título, provoca suspicacia, pues indica que el volumen puede ser leído, precisamente, como el resultado de un trayecto vivencial y expresivo que es finalmente homogéneo. Correspondiendo la naturaleza de su decisión, en todos los libros del poemario aparecen temas recurrentes como la soledad, la lucidez exasperada, la otredad erótica, así como la búsqueda de identidad y comunión. Esto no sorprende tanto como la forma de expresar los temas citados. Desde el inicio de la presente investigación se ha hecho hincapié en la importancia del prefacio que abre el poemario. Desde el que se adivinan las características de la búsqueda trágica que desea emprender el poeta.

No sólo se asume como redentor de sí mismo, a través del encuentro con la otredad o –como lo he denominado– el Absoluto, sino que asume el rol de salvador del lenguaje, del hombre y del mito. Al asumir las tareas que corresponden a un demiurgo, el poeta opta por la desmesura –juicio que se confirma conforme avanzan los libros– hasta convertirse en un creador de himnos y ya no sólo de poemas.

En efecto, busca la re-unión con la totalidad mediante un trayecto que por sus características he juzgado heroico, y en este hecho estriba –según veo– el que podría ser considerado el verdadero tema del poemario: ¿cómo y por qué lleva a cabo el poeta la búsqueda de la reintegración a la unidad en la modernidad? ¿Cómo reconquista su identidad y con ella su sentido de pertenencia al mundo? Ambas preguntas llevan implícitas las ideas de crítica y conciencia (lucidez para Paz) que le son inherentes al arte y pensamiento modernos.

Si la lectura que he ofrecido de *LBP* es suficiente para explicar la razón por la que la obra se expresa en los términos de una tragedia moderna, es decir: que parte de un acto consciente y termina de la misma forma aunque en el fracaso y que –por esa misma razón– representa un grado de dignidad difícilmente hallable en otras formas de asunción de la condición humana y su

deseo de superación; si se puede leer así la obra, entonces es dable reconocer que el cuerpo de imágenes desplegado por la imaginación paciana se comporta de acuerdo con su objetivo; con ello se descartaría una lectura tanto parcial como eminentemente lírica de la obra puesto que responde a un proyecto crítico en el que la parte intelectual pesa tanto como la artística.

Según se ha expuesto en las páginas anteriores, como poeta moderno que es, Paz dialoga con un amplio número de tradiciones de pensamiento y estilo. Ya se ha señalado la influencia que tanto la poesía provenzal renacentista, como el romanticismo y surrealismo (y en general las vanguardias literarias del siglo xx) suponen para la obra que nos ocupa. Mención especial merece por su importancia el romanticismo del que el poeta mexicano no sólo recoge imágenes y tópicos para reelaborarlos en su poesía, como la noche, el éxtasis, el delirio inspirado, el sueño, el panteísmo, la cárcel de la conciencia, el abismo, la caída, entre otros; sino que es a través del pensamiento romántico, que puede asimilar –con conciencia plenamente moderna e histórica– tanto el «saber trágico» como la «actitud trágica» para adaptarlos a su obra y a su particular forma de expresarla puesto que –hay que señalarlo– la correspondencia entre imágenes o configuraciones de lo trágico admite las variaciones aparecidas en el poemario que no necesariamente continúan la línea romántica que es vista como un puente entre lo clásico y lo moderno.

Es por ello que debemos explicitar la especial configuración, las derivaciones estéticas que Paz construye en *LBP* y que implica las siguientes ideas: a) Absoluto, concebido como la otredad humana, natural y divina o sagrada, a la que una vez perteneció el hombre y por la que padece nostalgia expresada en el anhelo de comunión; b) la diferencia de naturalezas entre las otredades citadas (mortal-inmortal, atemporal-histórico, totalizador-fragmentario, natural-artificial, etcétera); c) el desgarró o herida que supuso la separación (escisión) humana del Absoluto cuya causa –para Paz– es la «conciencia de sí», que se interpone entre el hombre y lo Otro; d) el carácter conflictivo (*polemos*) de la relación entre hombre y otredad, manifestado en la obra mediante los «campos de batalla»; e) la sutura simbólica de la herida que causó la separación y que se identifica con la creación de símbolos, en este caso artísticos, que restauran momentáneamente la unidad mediante una sutura imaginaria: la poesía de *LBP*; f) el fracaso como condición *sine qua non*

del carácter trágico, representado por la asunción del poeta de que ha fracasado en su intento de restaurar la unidad mediante la reunión con el Absoluto a pesar de que la ha entrevisto instantáneamente en cada una de sus pruebas o «campos de batalla».

Este último apartado requiere un mayor apunte pues involucra la descripción individual de las distintas caídas del poeta que lo llevan al fracaso generalizado en su búsqueda.

En el capítulo dedicado a la batalla que emprende el poeta contra el lenguaje, luego de dirigir su ira contra las palabras, a las que denomina “bullicio” por estar cargadas de tradición, equívocos, derivaciones y pragmatismo que ha convertido al mundo en Babel, lo destruye. Acto seguido asume el rol del dios viejo y re-nombra al mundo; su objetivo es el de hacer corresponder palabra y cosa para que el hombre reconquiste el sentido de pertenencia al mundo a través del uso del lenguaje. A pesar de que el poeta pretende destruir al lenguaje, reconoce la imposibilidad o nulidad de su intento, por lo que recurre al verbo mágico de la poesía, una forma de expresión y comunicación que, no obstante, le rehúye y que no está al alcance del resto de los hombres. El lenguaje, a pesar de sus afanes, se presenta como ajeno e indomeñable, aún más, la obtención de inspiración poética le está vedada por su condición, al descubrirlo el poeta se reduce, temporalmente, al silencio.

Su segunda batalla perdida, y una de las más violentas por el cuerpo de imágenes que genera, la libra contra la otredad erótica. Con el objeto de vislumbrar la senda que debe recorrer en su viaje unitivo, el poeta ensaya la comunión humana, concreta y corpórea con su opuesto: la mujer, construida como un símbolo y una suma de otredades y alteridades: la belleza, la naturaleza y la feminidad. El enfrentamiento erótico, para el que el poeta utiliza la retórica erótica provenzal y cortesana como arma expresiva, supone uno de sus más violentas batallas. A pesar de que por momentos logra vencer, conquistar, a la otredad en una lucha de besos y dentelladas, reconoce que la comunión humana que pretende es infinitamente inferior a su anhelo de Absoluto. No existe, pues, como se pensaría en algunas lecturas del discurso amatorio de la poesía paciana, ningún proyecto de trascendencia en términos de pareja. En esta batalla sólo hay un vencedor y para continuar su viaje debe

abandonar al amante y dejarlo muerto, dormido u olvidado no obstante el poderoso instante de la revelación que en apariencia les une.

El tercer «campo de batalla» abarca la noche. El que fuera para los románticos un ámbito deseable de escape a la racionalidad exacerbada del «espíritu de la época» ilustrada y que les permitiera abandonarse al inconsciente así como al éxtasis que les revelaría los secretos de la comunión absoluta representa, en contraste, una mayor contrariedad. Para el poeta moderno, el espacio de la noche ha sido trastrocado por los ritmos artificiales de la ciudad y la civilización; el sueño aparece conjurado impidiendo que el poeta escape a su razón para descansar de ella. En el poemario, el ensoñado e inspirado poeta que experimenta el éxtasis nocturno es desplazado por el exasperado e insomne que recorre las anónimas calles de la ciudad o que se debate con pensamientos e imágenes deleznable en su habitación. En la modernidad, la noche pierde su magia, la batalla del poeta se redefine en la imagen del hombre que invoca las salvadoras potencias del día que impiden que la noche destruya todo con su manto.

La última batalla que libra el poeta trágico tiene lugar en la ciudad, donde se enfrenta al decadente y abyecto ciudadano, así como a la “pensantez (sic) de la historia” que arrasa con su marcha al anónimo y solitario individuo. Construido como uno de los grandes escenarios del poemario (su contrapartida es el campo, en el que se inscriben los dos primeros libros), el paisaje citadino, diurno o nocturno, representa la suma de los males del siglo xx, del que Paz era contemporáneo y agudo crítico.

Aunque no existe enfrentamiento *per se* con otros individuos, la batalla que libra es contra el tiempo y la destrucción de la ciudad, ya porque se pudre desde dentro, ya porque es amenazada por los ritmos naturales y cósmicos que constantemente la levantan en vilo intimando su final. El poeta lleva a cabo un recorrido por la ciudad que no es exagerado juzgar como delirante. En su trayecto no haya nada digno de ser salvado, ni un hombre particular ni la historia, acaso la plaza que representa el único lugar en que el hombre se une con la naturaleza (sin paredes ni muros que dividan) y en el que puede ver de frente al sol –invocar la religión solar– para entonar nuevos himnos fundacionales, nuevas tentativas comulgantes con el Absoluto.

No huelga decir que de todas las batallas libradas por el poeta, ésta es la única que no pierde enteramente, o en la que su fracaso supone su redención, puesto que a pesar de que es herido de muerte (su cabeza chorrea sangre y la ciudad yace destruida) invoca a los otros a continuar con los cantos. Es en este punto (coincidente con el libro final del poemario) que el poeta trágico de *LBP*, reconoce su fracaso, pudiendo acceder así a la «conciliación trágica» de la que habla Jaspers. Acto de conciencia que implica el reconocimiento de la falta en que incurrió por su desmesura y se resigna a padecer, aunque con conciencia de su esfuerzo, el destino que trató de evadir: la soledad.

En su búsqueda abandonó a los hombres para salvarlos, en su afán descubrió que el Absoluto es inalcanzable. Existiendo entre soledades, apuesta por versos que recomienzan la tarea. La sutura simbólica representada por su poesía aunque desaparecerá, nutrirá la imaginación de los poetas por venir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Argullol, Rafael, *El héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 2000.
- Breton, Andre, *Antología*, Siglo XXI, México, 2008.
- Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Gredos, Madrid, 1982.
- Carballo, Emanuel, "Los pasos contados", *Camp de l'arpa. Revista de literatura*, 1980, núm. 74, p. 51-52.
- De Rougemont, Denis, *Amor y Occidente*, Conaculta, México, 1993.
- Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1991.
- Garrido, Miguel Ángel, *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009.
- Jameson, Friedrich, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 2001.
- Jaspers, Karl, *Esencia y forma de lo trágico*, Sur, Buenos Aires, 1960.
- Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

- Mario Santí, Enrico, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, “El ocaso de los ídolos” en *Obras inmortales, Tomo 3*, Edicomunicación, Barcelona, 2000.
- Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, [Ed. crítica de Enrico Mario Santí], Cátedra, Madrid, 2007.
- _____, “Obra poética I (1935-1970)” en *Obras completas*, tomo 11, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- _____, “El arco y la lira” en *La casa de la presencia. Obras completas*, tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- _____, “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia. Obras completas*, tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- _____, “La llama doble: amor y erotismo”, en *Usos y símbolos, Obras completas*, tomo 10, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- _____, “El laberinto de la soledad” en *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas*, tomo 8, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- _____, “Corriente alterna” en *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos. Obras Completas*, tomo 10, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Puro Morales, Antonio, “El amor en la poesía de Octavio Paz. Aproximación a *Semillas para un himno*”, *Cauce. Revista internacional de filología y su didáctica*, 1982, núm. 5, pp. 143-154.

Tibón, Gutierre, *El ombligo como centro erótico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Verani, Hugo, *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*, El Colegio Nacional. México, 1997.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Herder, Madrid, 1999.

Durán, Manuel, “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz” en Pere Gimferrer [coordinador] *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1989.

Fernández Villares de Connor, Olga, *Octavio Paz: evolución de su estética*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1980.

Gimferrer, Pere, *Piedra de sol de Octavio Paz*, lectura de Pere Gimferrer, Mondadori, Barcelona, 1998.

González, Javier, *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Kott, Jan, *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*, Era, México, 1977.

Magis H. Carlos, *Dos momentos en la poesía de Octavio Paz: De la libertad bajo palabra, 1931-1948 a La estación violenta, 1948-1957*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 1977.

Medina, Rubén, *De la vigilia al mito: historia poética de Octavio Paz*, California, University of California, 1990.

Nietzsche, Friedrich, “El nacimiento de la tragedia” en *Obras inmortales*, tomo 3, Edicomunicación, Barcelona, 2000.

- Pacheco, José Emilio, "Descripción de *Piedra de sol*" en Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.
- Paz Octavio, *Libertad bajo Palabra*, [serie lecturas mexicanas] Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Phillips, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- Prieto Francisco, "Pasión crítica de Octavio Paz" en Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.
- Salgado, Dante, *Espiral de Luz: tiempo y amor en piedra de sol de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Adentro), México, 2003.
- Stanton Anthony, "Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna", *Nueva revista de filología hispánica*, 2001, núm. 49, p. 51-57.
- Stanton Anthony y Octavio Paz, "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra", en Octavio Paz, *Obras completas. Tomo 15. Miscelánea III. Entrevistas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Vendler Helen, "Volver al sol" en Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.
- Verdugo, Ibert H., *Hacia el conocimiento del poema*, Hachette, Argentina, 1982.
- Xirau, Ramón, "Himno entre ruinas: la palabra, fuente de toda liberación", en Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.
- Yurkiévich, Saúl, "Órbita poética de Octavio Paz" en Enrico Mario Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM-Era, México, 2009.