

OCTAVIO PAZ

(o “ ¡ quita esa mano de encima ! ”)

Eduardo Casar / Facultad de Filosofía y Letras

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: ‘Luce-ro, luz cero, luz Eros, la garganta de la luz para colores co-leros’, etcétera, y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen ‘pinche piedra’.

Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado ‘Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada’. De ellos es el Olimpo, que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama.

Jaime Sabines

No hay tiempo que perder con las palabras que no pueden ser relevadas en el acto por los hechos

Enrique Lihn

PRIMERA PARTE

La evolución que hasta nuestros días han sufrido algunos conceptos relativos a la poesía, es particularmente significativa, ya que actualmente, partiendo de esta evolución, se han derivado dos posiciones teóricas perfectamente definidas. Por una parte, la “formalista” que supone al lenguaje como el ser de la poesía, como el elemento esencial del que deviene ésta. Por otra parte, está la que podríamos nominar como “de contenido”, que, más cercana a las fuentes, supone que el ser real de la poesía debe buscarse en el mundo físico, objetivo, en todo cuanto existe fuera de nuestra conciencia.

Es evidente que, en sus orígenes, el lenguaje surge bajo una forma eminentemente poética. Sin embargo, el objeto de la poesía en los pueblos primitivos, no era la simple recreación del lenguaje, sino por el contrario —como supone Thomson— se perseguían fines fundamentalmente de carácter productivo. Las invocaciones religiosas, las danzas, los cantos y las pinturas rupestres tenían como finalidad única el conjurar a los dioses, para que a la larga, estos conjuros se revirtieran en beneficios de carácter productivo: que se cazara al animal que se había pintado en la cueva, que la cosecha fuera abundante, etcétera.

Con el desarrollo de la actividad subjetiva del hombre, la creación poética se ha apartado en gran medida de sus fuentes originales. Sin embargo, sería erróneo negar el carácter eminentemente social que la determina. Tanto forma como contenido poéticos están determinados histórica y socialmente. Sería absurdo suponer que el *Bhagavad Guita* tuviera alguna significación vital en nuestra época. (Con esta observación no queremos negar la importancia histórica y cultural que la poesía de otras épocas tiene para darnos un conocimiento más amplio del pasado sociocultural de los pueblos.)

Hegel, en su *Poética*, acepta el carácter social e histórico de la poesía y supone que el lenguaje poético debe estar enteramente de acuerdo con su época, pues es la única forma de expresarla de manera real. En torno al problema del lenguaje poético es donde se manifiesta con más rigor la oposición entre las dos posiciones teóricas que señalamos al principio. Mientras que Octavio Paz afirma que “la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje”, y que “el poema es el lenguaje erguido” (frases por lo demás vacías), Hegel supone que el lenguaje poético no es más que “un simple medio de transmisión exterior” y más adelante, refiriéndose a los verdaderos elementos esenciales para el poeta, nos dice que son “la imagen, la sensación, el pensamiento”, elementos en los cuales —según Hegel— ha de cristalizar “lo poético”, el mundo exterior, todo aquello que tiene existencia real, objetiva. Lukács, a este respecto, afirma que el aspecto formal, técnico o idiomático no es más que un subproblema producto de la moda literaria, ya que desde un punto de vista ontológico, “el lenguaje es un medio de comunicación entre las personas y no una información en sí”.

Aquellas concepciones que suponen al lenguaje como un fin poético en sí mismo pueden —como afirma Hegel— convertir a la poesía en pura retórica, en figuras poéticas sin contenido ninguno, “en las que la poesía perdería vitalidad y profundidad”. Consecuencias de este tipo ocurren continuamente en nuestros “jóvenes” y “viejos” poetas; ejemplo de los segundos puede ser concretamente la obra de Paz (sobre todo su última producción, a partir de *Ladera Este*), y de los primeros no tendríamos sino que remitirnos a cualquier suplemento cultural de revistas o periódicos, donde además podríamos darnos cuenta de la deplorable influencia que poetas como Paz están ejerciendo en “nuestras jóvenes promesas”. Es importante señalar que una poesía de este tipo lleva necesariamente una crítica vacía y esencialmente ditirámica, que viene a mantener en una esterilidad evidente la búsqueda poética en nuestros países. A este respecto, la siguiente cita de Jaime Labastida expresa plenamente lo que hemos intentado decir. Refiriéndose a la posición teórica de Paz, Labastida, apunta “No quiero decir que la posición de Paz sea, en cuanto contenido, aceptable; al contrario, debe ser combatida, ha generado una corriente irracional, en últimas fechas vacía, caduca, huera. Pero no es menos cierto que muchos jóvenes comparten con él el irracionalismo que lo caracteriza.”

En lo que respecta a la imagen poética, centro medular del poema, podemos decir, con Hegel, que es en esencia eminentemente metafórica. La metáfora poética se basa en la analogía, en la medida en que una imagen, a través de su forma o de su esencia, pueda expresarnos otra.

Tanto en la poética de Hegel y de Lezama Lima, como en la de Octavio Paz, la imagen poética se nos ofrece como el punto de “comunidad” de los elementos contrarios. “Cada una de las diferencias metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias a la final apetencia de la imagen”, nos dice Lezama Lima; haciendo converger así, a través de la imagen, la sentencia aristotélica sobre el ser (“a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo”) con la sentencia pascaliana (“el reposo absoluto es la muerte”), que devendrán como una síntesis en el “existo, luego soy” cartesiano. Sin embargo, aunque en apariencia similares, las concepciones sobre la imagen poética en Hegel y Lezama son diferentes a la de Paz. Mientras que para los primeros el punto de sustentación de la imagen es la realidad, y conciben al lenguaje como la simple manifestación del pensamiento, en este caso poético, en Paz la imagen emana, como por obra divina, del lenguaje, y sus efectos posteriores sobre el poema siempre serán idiomáticos.

Como podemos ver, la esencia del pensamiento de Paz es evidentemente formalista, fundamentada en el idealismo filosófico, “es necesario trastornar los términos de la vieja relación, de modo que no sea la existencia histórica la que determine la conciencia sino a la inversa”, nos dice. Su posición filosófica, que indiscutiblemente responde a una posición de clase determinada, se refleja de manera evidente en su obra poética, que —como apunta Hauser a propósito de la cultura burguesa— “expone las ideas e intenciones de la clase dominante en el poder”; que como sabemos pretende, a través de la cultura, abstraer al hombre de sus problemas reales y esenciales en la sociedad y situarlo en la esfera de lo inesencial, expresado en este caso en una pura preocupación formalista.

De esta forma, podemos concluir, con Lukács, que la poesía, como manifestación artística, no puede ser concebida fuera de la historia y de la sociedad, y que el problema real del arte no es de ningún modo “formal, técnico o idiomático”, sino, por el contrario, enraíza su ser en la esencia social humana, siendo ésta, en nuestra sociedad concreta, una esencia desgarrada por la lucha de clases. Así, la pregunta que debe hacerse el poeta en

nuestros días no puede ser, de ningún modo, sobre tal o cual aliteración, ritmo o consonancia poéticas, sino por el contrario, encontrar la forma de convertir el arte (si esto es posible) en la manifestación de una ideología verdaderamente revolucionaria, y de no serlo, seguir el ejemplo que Sartre y muchos otros intelectuales europeos representan para una intelectualidad verdaderamente responsable.

SEGUNDA PARTE

Siendo el lenguaje el material con el que trabaja el poeta, nos parece importante señalar los puntos básicos en los que Paz asienta su instrumento y las formas particulares de su empleo.

Pretendiendo una visión global y moderna del mundo —un mundo complejo en el que el poeta, dada su particular hipersensibilidad, aprecia con sus diez mil ojos de mirada de Argos, de un sólo golpe revelador, como homogéneo dentro de su heterogeneidad— Paz propone una serie de juegos que plantean, en el propio poema, una unidad de opuestos totalizadora. Este tipo de procedimientos quedan limitados a escribir antónimos o puras frases contrarias; por ejemplo en el libro *Salamandra*, página 11, versos 7 y 8, o página 13, versos 4 y 5, del poema “Entrada en materia” que, consecuente con el título si éste fuera “entrada en tema”, plantea ya algo que se va a repetir a lo largo del libro como fondo temático, o sea la escritura de frases o palabras con significado opuesto con el propósito de “abarcarse la totalidad del mundo”. Esto es simple: si se dibujan los extremos de un fenómeno lo que medie entre ellos será su implícita totalidad. Esto se queda en un simplismo de “el verde es verde y no es verde al mismo tiempo”, algo así como una unidad en el sentido ‘zen’ de “el blanco es negro” y demás metafísicas. Este poema, por otra parte, anota que “hoy podría decir todas las palabras”, lo que no podemos negar que sea una intención loable.

Ahora pasemos a señalar por qué es que Octavio Paz “hoy podría decir todas las palabras”. Paz parte de la palabra, pero su palabra es “la encarnación en el espíritu vivo de las cosas”. El usar la palabra únicamente porque tiene un valor significativo inherente y ponerla ahí nada más, es sumamente gratuito y esto es lo que hace Paz. Escribe una palabra aislada que necesariamente tiene un valor propio, pero olvida relacionarla con un contexto conceptual. Cuando llega a relacionarla lo hace de una manera automática o sólo por el puro sonido. Aquí están los dos planos del trabajo que realiza Paz; o sea, irracionalidad (como señalamos en la primera parte) o buen oído, a escoger.

Subrayamos que imaginación es pensamiento en imágenes, no imágenes sin sentido. La imagen de Paz es automática (como ya él confiesa en reciente entrevista en Diorama, 2 de julio 1972, en que habla de que sus imágenes son automáticas). Paz da imágenes en bloques, sin elementos hilativos y sin puntuación; esto último es un medio de propiciar el cariz polisémico de la frase, de este modo no se sabrá si la frase media es parte de la primera o de la tercera, y el poema variará de significado según sea leído, y si es leído en voz alta, según el asma del lector. El significado variará, decíamos, porque aquí no se presenta ligado a base de enunciados conceptuales, sino a base de imágenes vacías. Se supone que desterrar la puntuación se debe a que el poema puede sostener su ritmo marcado por las propias palabras, a manera de una puntuación rítmica. Pero Paz al usar los espacios blancos corta al poema como sucesivo; esto aísla a las palabras y les da tono de importantes y de profundamente significativas. Ya un personaje de Kafka habla de “las profundas miradas significativas que no quieren decir nada”. La palabra que usa Paz queda cortada y con la pretensión de fijar a los términos como individuales y a la vez como formando parte de una estructura. Para Paz estructura es rompecabezas. En la poesía de Paz la disposición tipográfica que anula los elementos hilativos pretende o hacer complementarias imágenes sucesivas; o substituir el “son como” (la analogía); o extender la calidad de la primera imagen; o enumerar simplemente, con lo que esta disposición tipográfica cumple una función meramente cuantitativa en los enunciados. La poesía de Octavio Paz es una poesía impresionista no una poesía inteligente. La imagen debe ser regulada por su composición conceptual, deben ser tomadas en cuenta las causas que generan cada significado que se asocia o enfrenta a otro y debe tomarse en cuenta la consecuencia nueva del concepto resultante.

Resumiendo: Una de las características del lenguaje poético es la “ruptura semántica”, es decir, el uso de asociaciones de significado que se den a nivel de lenguaje y no como un hecho objetivo. Así como en la narrativa el lenguaje se maneja atendiendo a las causas y

consecuencias de los hechos, y conceptualmente atendiendo a causas y consecuencias de hechos abstractos, así debe ser empleado también el lenguaje que se use para escribir una poesía. Debe atenderse racionalmente a las relaciones que las palabras guarden entre sí, considerando a la palabra (como ya hemos marcado en la parte anterior como un producto humano, como el resultado de una actividad humana que, dado que tiene un fin comunicativo, está vinculada estrecha y necesariamente a la realidad objetiva. La palabra es algo tan objetivo como un pedazo de vidrio, está ahí (y aquí) como un signo físico que tiene una relación inmediata con la realidad. Precisamente el que sea algo objetiva es lo que hace que tenga significado. Es producto de la actividad racional humana y por ello debe ser considerada con las características básicas que el pensamiento tiene, como algo objetivo y no como un juego de la especulación absurdista de las impresiones y divinidades. Hilar una serie de palabras que surgen unas de las otras de sus rasgos fonéticos, no es siquiera un juego de palabras, sino un juego de sonidos. Paz, por su parte, subordina el sentido que puede tener un texto al sonido de las palabras que lo expresan; esto se debe a las causas que subrayamos ya en la primera parte de este trabajo, así como también a determinada incapacidad técnica.

Pasemos ahora a marcar otros puntos de la poesía de Paz.

Incluso al ser guiado por el sonido, Paz tiene necesidad de apoyarse en la repetición al no lograr encontrar un pie rítmico variado. Esto puede verse en páginas 15 y 17; o en la parte de Homenaje y Profanaciones, en que Paz se apoya también para sus “descubrimientos” pseudosemánticos en la aliteración, mecanismo, como todos sabemos, que de extrahumano nada tiene. Paz pretende lograr una impresión de totalidad ampliando y variando la magnitud de los objetos en los que se registra una acción común; así, el verbo permanece pero el sustantivo cambia y se supone que el sentido aumenta. Ejemplo: “la noche fluye / la ciudad fluye / yo escribo sobre la página que fluye”, página 42; o “el agua se derrama / el vino se derrama / el fuego se derrama”, página 112; o, a la inversa, “condensación de la sangre / sublimación de la sangre / evaporación de la sangre”, página 102.

Lo que podría ser metáfora en Paz carece de valor parabólico (o valor racional) y se queda en imagen como símbolo del símbolo. Aunque no por esto Paz cuestiona a la poesía o la crítica. Paz no hace crítica de la poesía; su ‘crítica’ no es tal, es solamente a través del poema la visión estrecha que Paz tiene de las cosas; y el poema que en Paz tiene carácter interrogativo es en general sobre el escribir cómo correr tras la idea, y por lo tanto el tratar de alcanzar el poema plural, total. La solidaridad que el lector puede tener con Paz es en cuanto a la incertidumbre, al vaivén intelectual, a la mística conciencia de plenitud emocional homogénea en la heterogeneidad, a la simple preocupación del yo protagónico. La génesis de la parte emocional del individuo se atribuye a causas metafísicas generadas por la propia palabra. A partir de esa solidaridad con Paz, que obedece a la hermenéutica de quienes comparten su visión del mundo, se puede pensar que el que un poema esté estructurado en forma ilógica o no-consecutiva, regado de oposiciones gratuitas y falsas dicotomías, va a dar la medida exacta de representación, medio consciente y medio no, del pensar a solas. En realidad esos intentos de “monólogo interior” responden y representan la manera de pensar de una mente infantil. Paz se maravilla de sus descubrimientos (“tal vez es bestial la vestal”, página 31); confunde semántica con divinidad y entra en contacto con poderes superiores y se ilumina, y como piensa que crea la realidad al nombrarla, cada cosa que nombre es nueva y lo sorprende y como se sorprende se entusiasma y sigue escribiendo. Paz no elabora un metalenguaje, elabora un metapaz.

Queremos aquí recordar algunos puntos que señalamos en la parte anterior para fijar y tratar la obra de Paz en general, haciendo hincapié en determinadas premisas esenciales del pensamiento y productos de este autor.

Octavio Paz parte para la elaboración de su poesía de un basamento idealista cristiano y de un absurdo existencialista que unidos a concepciones religiosas del mundo, como el budismo Zen, dan una serie de postulados de carácter irracional que olvidan la realidad y, aparte de abandonarla, desatienden toda reflexión seria sobre los instrumentos materiales con que se elabora el producto literario que es la poesía. Esta posición idealista lleva aunada la pobreza técnica de su representación. Paz concibe a la poesía como producto no de la actividad humana sino de la pasividad divina. Concibe a la palabra como creadora de la realidad. Concibe al hombre como un delincuente existencial que, en la medida en que “reconoce” los trozos de la realidad y les da nombre, se “purifica”, se “redime” del pecado mortal del silencio por acción de la palabra y logra alcanzar el “paraíso poético”, el plano ideal de las puras relaciones puras que tan sinceramente señala Ramón Xirau en

su libro sobre Paz, en un ejemplo de autocrítica que merece aplausos. A partir de considerar al hombre como escindido (ejemplo en *Salamandra* en página 39, poema “el tiempo mismo”) le da a la imagen calidad de “reveladora”. Esa “conciencia de la otredad” lleva a Paz a su “eterno retorno”, a su concepto del mundo como inmóvil. Parece que Paz se dedicara a la elaboración de frases para la posteridad. Sus argumentos teóricos, su prosa ensayística, son frases ampulosas y sonoras carentes de contenido. Paz se la pasa jugando oportunamente a la frase vacía; pretende definir al mundo por la forma —como ya señalamos—, por la imagen y la palabra aisladas, en fin de cuentas, por la exhibición de su subjetividad grandilocuente. Parece que la escritura automática que confiesa usar en “Aguila o sol” (entrevista citada) la utilizara también en sus ensayos y declaraciones. Por ejemplo llega a afirmar cosas definitivamente ridículas refiriéndose al poema “Piedra de sol”; dice: “Es un poema igual a una frase única compuesta de 584 versos. Estos versos representan el número de días de la revolución sinódica del planeta Venus, por lo tanto el poema es circular” (entrevista citada). De esta manera, tal vez un poema que tenga el número de versos que de habitantes tenga la ciudad de México será entonces el pleno poema urbano del Distrito Federal. Por otra parte, debía de abstenerse de citar y atacar autores que desconoce. Aquí nos referimos al marxismo. Es evidente la posición de Paz que llega incluso a negar la materia en favor de la conciencia o en favor de la nada. Como ejemplo de esto, solamente como ejemplo, y sólo en su poesía citamos página 17, 33, 35, 36, 37 de “Salamandra”, como ejemplos explícitos (aunque el libro es un ejemplo general). Para Octavio Paz el marxismo es “un nihilismo que se ignora”. Paz ve como factor de cambio social a la palabra; para él, el problema está en el silencio, y en la medida en que la palabra se incrementa, la sociedad cambiará; aparecerá la sociedad poética nirvánico-verbal. Esto no se trata solamente de “opiniones” distintas y cada quien su música, se trata de responsabilidad humana.

Para finalizar esta parte, y al respecto de las últimas actividades poéticas de Octavio Paz (discos visuales, topoemas, “Blanco”, poesía concreta) cabe anotar lo que Rafael Bosch señala acerca de un poema del reciente conferencista en México Eugen Gromringer, en su libro sobre *El trabajo material y el arte* (Editorial Grijalvo, 1972):

...el poema ‘concreto’ del suizo Eugen Gromringer, ‘Ping-Pong’:

ping pong
ping pong ping
ping pong ping
ping pong

Hay quien dice que este ‘poema’ expresa de un modo simple y poderoso la dualidad de las cosas del mundo. Es posible que sea así, pero en todo caso ese contenido se expresa de forma tan abstracta que el lector aprende bien poco; cualquier adulto sabe que existen polaridades, contradicciones, estados de oposición en la realidad. Un poeta serio tratará de explicar el fundamento de esas oposiciones y no reducirá todo a la mera apariencia, tipográficamente diseñada, de un movimiento juguetón.

BIBLIOGRAFIA

1. Paz, Octavio. *Salamandra*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
2. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
3. Paz, Octavio. “La evolución poética de Octavio Paz”. Tomado de Diorama en *Excelsior*, 2 de julio de 1972.
4. Xirau, Ramón. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. Joaquín Mortiz, México, 1970.
5. Hegel, G. W. *Poética*. Espasa-Calpe (Colección Austral), Argentina, Buenos Aires, 1947.
6. Lezama Lima, José. *Tratados en La Habana*. Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1970.
7. Thomson, George D. *Marxismo y poesía*. Cuadernos de arte y sociedad. Instituto del Libro, La Habana, 1969.
8. Bosch, Rafael. *El trabajo material y el arte*. Editorial Grijalbo (Colección 70), México, 1972.
9. Luckács, Georg. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
10. Heinz Holz, Hans, y otros, *Conversaciones con Lukács*. Alianza Editorial, Madrid, 1971.
11. Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
12. Labastida, Jaime. “Un esbozo de crítica de la crítica literaria”. Tomado de la *Revista de la Universidad de México*, número 9, mayo de 1972.