

## FUTURO PASADO. LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO POESÍA EN OCTAVIO PAZ

ALÍ CALDERÓN FARFÁN<sup>1</sup>

**ABSTRACT. *Future Past. The Evolution of the Concept of Poetry in Octavio Paz.***

Octavio Paz (1914) is a poet writing in Spanish whose aesthetic ideas have built a vision of relevant poetry for at least three traditions: poetry in French, English and, of course, Spanish. This study will analyze, from the metalinguistic perspective proposed by Reinhart Koselleck, how the concept of “poetry” evolved in the thought of the Mexican Nobel Prize winner. Framed by his tradition, by his space of experience, Octavio Paz wrote works that have been instrumental in understanding and valuing poetry in the twentieth century. From “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943) to *La otra voz, Poesía y fin de siglo* (1990), Paz synthesized the aesthetic ideas of his time in *El arco y la lira* (1956), rethought the lyrical exercise in “Los signos de rotación” (1956), modified his poetic in the prologue to *Poesía en movimiento* and made his position explicit in *Los hijos del limo* and his thoughts on Lévi-Strauss and Marcel Duchamp. By focusing on these texts, as well as on a corpus of conferences, interviews, correspondence and even poetry recitals, this study explores the evolution of poetic thought and the horizon of expectations that the work of the last Spanish-speaking poet who received the Nobel Prize opens for us.

**Keywords:** *Octavio Paz, style, poetics, post-utopian time, semantics of concepts*

**REZUMAT. *Viitorul trecut. Evoluția conceptului de Poezie la Octavio Paz.***

Octavio Paz (1914) este, cel mai probabil, poetul din lumea hispanică ale cărui idei estetice au construit o viziune a poeziei relevantă pentru cel puțin trei tradiții: poezia în limba franceză, în engleză, și, desigur, cea în spaniolă. Pentru acest articol ne interesează, pornind de la metalimbajul propus de Reinhart Koselleck, reflecția în jurul evoluției conceptului de “poezie” în gândirea Premiului Nobel mexican. Încadrat în tradiția sa, adică, de spațiul său de experiență, Octavio Paz a scris texte care au stat la baza înțelegerii și aprecierii poeziei secolului XX. De la “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943) la *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990), Paz a sintetizat ideile estetice ale vremii sale în *El arco y la lira* (1956), a regândit exercițiul liric în “Los signos en rotación”

---

<sup>1</sup> ALÍ CALDERÓN FARFÁN es Doctor, Profesor Investigador Tiempo Completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Algunos de sus libros de crítica son *La generación de los 50* (México, 2005), *Del poema al transtexto* (Colombia, 2015) y *Piedras para una refundación* (Argentina, 2017). Email: alic Calderonf@hotmail.com.

(1965), și-a modificat poetica în prologul la *Poesía en movimiento* și și-a explicat postura în *Los hijos del limo* și reflecțiile sale în jurului lui Lévi-Strauss y Marcel Duchamp. Prin aceste texte, precum și cu un corpus de conferințe, interviuri, corespondență și chiar recitaluri, articolul face presupuneri în jurul evoluției gândirii poetice și a orizontului de așteptare, pe care le deschide pentru vremea noastră opera ultimului poet spaniol care a primit Premiul Nobel.

**Cuvinte-cheie:** Octavio Paz, stil, poetică, timp post-utopic, semantica conceptelor

Octavio Paz piensa que un principio crítico fundamental es que “no se clasifica a los escritores por su nacionalidad o su lugar de nacimiento sino por su lenguaje.” (Paz 2011, 50). Un poeta es al propio tiempo un universo verbal y una visión de mundo. “Esa visión y ese lenguaje pertenecen a una sociedad y a un momento de su historia, pero expresan sobre todo al genio personal del escritor.” (Paz 2011, 50). Además, aquello que un poeta entiende por *poesía*, en su práctica y en la puesta en operación de sus ideas estéticas a través del ejercicio crítico, no es una concepción fija o estable, sino que se modifica a lo largo de los años. El poeta cambia y su concepto de *poesía* cambia con él. El caso de Octavio Paz es singular.<sup>2</sup> Escribe su primer poema en 1931 y su actividad intelectual se prolonga hasta finales de siglo. Su trabajo, no solo como poeta y ensayista sino también como director de revistas, atestigua las distintas corrientes de la poesía y el pensamiento durante el Siglo XX. Las preguntas en este punto son ¿cómo se ha transformado el concepto de *poesía* en su obra a lo largo de las décadas? ¿Cuál es el horizonte de expectativa que abre su visión de la poesía para el género, es decir, de qué modo posibilita las búsquedas estéticas de los autores más jóvenes, los poetas que escriben después de él?<sup>3</sup>

<sup>2</sup> En una conversación de 1987 con Enrico Mario Santí, Paz dice: “En mi poesía ha habido cambios, pero esos cambios obedecen a mi naturaleza personal y a la vida que he llevado.” (Santí 2014, 58). Esto tiene que ver no solo con la conocida fórmula del Conde de Buffon, “El estilo es el hombre mismo” (Buffon 2004, 29), o con la noción *forma-sujeto* desarrollada por Henri Meschonnic (“el surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos: es una revelación de nuestra condición original” (Paz 2014b, 145), se lee en *El Arco y la lira*), sino con el oficio y la curiosidad estética. Tony Hoagland lo explica a partir de una categoría crítica: *strategic intelligence*. Dice que en un poeta, “the loss of innocence is inevitable, and it is indeed a loss—but one that has its compensations. Some of the names for that compensation are skill, perspective and choice.” (Hoagland 2006, 33).

<sup>3</sup> Al ser Octavio Paz un poeta tan determinante en la concepción de la *poesía* durante la segunda mitad del siglo XX, empleo aquí la nomenclatura propuesta por Reinhart Koselleck, en el ámbito de la historia conceptual, para dar cuenta del espacio de experiencia que determinó sus primeros poemas, así como de los desplazamientos semánticos que orientaron su escritura crítica y lírica posterior, toda vez que el significado de un concepto *describe* determinada praxis. Estas páginas pretenden orbitar en torno a una pregunta que se plantea el propio Koselleck: “¿Cómo se articula la relación temporal entre conceptos y estados de cosas?” (Koselleck 2012, 31). La finalidad de este enfoque recalca en la observación del horizonte de expectativa abierto por el concepto *poesía* de Octavio Paz, punto de arranque para una poesía del *ahora*.

Al recordar sus años de formación como poeta, Paz escribe: “Buscaba la puerta de entrada al presente: quería ser de mi tiempo y de mi siglo. Esta obsesión se volvió idea fija: quise ser un poeta moderno.” (Lafaye 2013, 48). ¿En qué radica la modernidad de la poesía? ¿Cuáles son las prácticas y aún la moral de un poeta que se dice moderno? Para esbozar una conjetura, habrá que recordar las palabras de Henri Meschonnic. Piensa el teórico francés que, a pesar de que “le cliché moderne est de définir de ne pas définir.” (Meschonnic 2002, 22), es necesario delimitar el concepto *poesía* para pensar sus sentidos posibles y sobre todo su práctica y su valor. Dice: “Parce que, si je fais le relevé de ce qu’on peut entendre par le terme poésie, J’y distingue cinq acceptions: une essence, une émotion, une réalité historique, une activité et un universal.” (Meschonnic 2002, 22). Un concepto, como puede verse, ante todo, articula experiencias de distinta índole. Reinhart Koselleck supone que “un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, solo está dado y se hace experimentable por el concepto.” (Koselleck 1993, 117). Así, por ejemplo, cuando empleamos el concepto *poesía*, nos enfrentamos a un conjunto de experiencias “vigentes a largo plazo y almacenadas lingüísticamente que se han integrado en el concepto.” (Koselleck 2012, 26). Acumulación de experiencias técnicas, intelectuales y efectos anímicos producidos por esos estímulos lingüísticos, pero también acumulación de contextos extralingüísticos y diversas formas del *habitus*. Un concepto es el resultado de la articulación lingüística de esta concatenación de elementos. Y si el concepto está “cargado con un conjunto de experiencias que se había acumulado a lo largo de diferentes épocas.” (Koselleck 2012, 36), entonces los conceptos tienen “estratos diacrónicos de distinta profundidad.” (Koselleck 2012, 36). En cada periodo histórico, a cada momento, los conceptos nos advierten de la presencia de factores dominantes que bien pueden constituir lo que se conoce como “estilo de época.” La evolución de un concepto tiene que ver con la transformación de ciertos rasgos recesivos en dominantes, es decir, está determinada por el rescate de ciertas ideas o técnicas de otro tiempo que, en su reinterpretación, abren un nuevo horizonte de expectativa.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Koselleck piensa que “todo concepto fundamental contiene elementos de significados pasados en estratos situados a distinta profundidad y expectativas de futuro de distinta importancia.” (Koselleck 2012, 37). Esta dinámica interna del concepto recuerda, en el metalenguaje crítico de Harold Bloom, una de las operaciones centrales del pensamiento poético, la malinterpretación creativa que permite el *clinamen*, el particular modo de desviarse de la tradición y de aportarle algo. Por otro lado, ya en el dominio de la poesía, a estos estratos de significado a distinta profundidad, el crítico francés Jean-Michel Maulpoix los llama “memoria polibiográfica”: “la mémoire de tous les poèmes, de tous les livres.” (Maulpoix 2016, 242).

Para Paz, ser un poeta moderno implicó la yuxtaposición de múltiples significados individuales del concepto *poesía* y el empleo de distintos procedimientos derivados de esas poéticas, todos, al parecer, reunidos bajo un *slogan* de Apollinaire de 1917: *un lyrisme tout neuf*. Este es el núcleo de la tradición que elige el poeta en virtud de las experiencias y expectativas que plasmaba el concepto *poesía* durante sus años de formación.<sup>5</sup> Y si, como sugiere Maulpoix, puede concebirse al poeta como “un point nodal” (Maulpoix 2002, 28), es posible, en el caso particular del primer Octavio Paz, conjeturar en torno a los valores y al conjunto de experiencias que alimentan su trabajo crítico en *El arco y la lira* (1956) y sus poemas, recopilados en *Libertad bajo palabra* (1960).

A finales de 1943, Octavio Paz comienza a vivir en Estados Unidos. Esa experiencia de casi dos años modifica su poesía. Al poeta que estaba influenciado por la generación del 27 y por Contemporáneos, al poeta todavía deslumbrado por Neruda y que viajó con su libro de cabecera, “la antología de poesía medieval de Dámaso Alonso.” (Paz 2014a, 32), lo sorprende la experiencia del *escribir como se habla* norteamericano. Dirá: “la gran enseñanza fue la utilización del lenguaje coloquial en la poesía.” (Paz 2014a, 32).<sup>6</sup> Y cambian sus poemas: aspira a la vivacidad nietzscheana, da sus primeros pasos en un simultaneísmo proveniente de Eliot, descubre para el español lo que luego será llamado “antipoesía” y aún ensaya el tono de la meditación que habrá de ser conocido como confesionalismo.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> La experiencia, piensa Koselleck, “es un pasado presente cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados.” (Koselleck 1993, 338). De entre todas las posibilidades temáticas y estilísticas que integran el estado de experiencia de la poesía o, dicho de otro modo, de la memoria polibiográfica, el poeta selecciona y reinterpreta. Es así que el poeta no hereda acríticamente una tradición, sino que la *elige*. Al respecto, Anthony Stanton recuerda que “la tradición no se hereda pasivamente, sino que se conquista mediante un acto de apropiación (...) el poeta descubre su identidad cuando se inserta en una tradición. Apenas vale agregar que la identidad descubierta es casi siempre un entrecruzamiento de voces textuales.” (Stanton 2015, 97).

<sup>6</sup> Recuerda Guillermo Sheridan que, en este periodo, Paz “se sumergió en el estudio de la poesía española medieval y de la anglosajona moderna (W.C. Williams, Ezra Pound, Marianne Moore) y comenzó a alejarse por igual de *gongorinos* y *nerudatarios*” (Sheridan 2004, 434). Y a pesar de que confiesa: “he tenido esa tendencia a volver a las formas tradicionales” (Paz 2014a, 39), también recuerda: “comencé a escribir unos poemas libres de la retórica que asfixiaba a la poesía que en esos años escribían los jóvenes en Hispanoamérica.” (Sheridan 2004, 434). Dos elementos a considerar: Paz experimenta la fascinación por la brevedad del cancionero español. Además, estos son los años en que lee con profundidad al *Tablado* de las formas breves: “en 1945, el año de su muerte en Nueva York, lo volví a leer y, literalmente, lo redescubrí.” (Paz 2003, 115). Además, lee poesía japonesa y china en las traducciones de Arthur Waley y Ezra Pound. Está claro: la brevedad es la aspiración, la vivacidad es la poética y el coloquialismo es el lenguaje con que se caza el instante.

<sup>7</sup> En 1975, Paz recuerda la poesía de aquellos años y dice: “Por el uso deliberado del lenguaje coloquial, en una época en la cual predominaba una retórica del lenguaje noble y poético, estos poemas se anticipan a lo que se escribiría unos diez o quince años después con el nombre de *antipoesía*.” (Paz 2014a, 36). Y en una conversación con Anthony Stanton dice: “sin clara

A partir de 1945, Paz fija su residencia en París. Se apropia de la tradición francesa y, en realidad, de los valores de la Vanguardia europea, de las experiencias técnicas del cubismo, el futurismo y el surrealismo. La asimilación del simultaneísmo de Apollinaire es su billete de entrada a lo moderno. Será elemento central de su poética de “7 p.m.” e “Himno entre ruinas” a “Viento entero”, por ejemplo. La superposición de planos es una idea que lo acompañará hasta el último poema del último poemario. Así, en “Carta de creencia” de *Árbol adentro* (1987) leemos:

Las palabras son puentes:  
la sombra de las colinas de Meknès  
sobre un campo de girasoles estáticos  
es un golfo violeta.  
Son las tres de la tarde,  
Tienes nueve años y te has adormecido  
Entre los brazos frescos de la rubia mimosa. (Paz 2004, 175).

Para Paz, el simultaneísmo es el paso que la poesía debía dar después de la obra de Mallarmé. Dice: “liberada de puntos y comas, cada frase se une o se separa de la que le precede o la sigue y así adquiere dos o más sentidos: simultaneísmo.” (Paz 2014c, 56).<sup>8</sup> Para él, “entre las conquistas de la poesía moderna se encuentra lo que llaman los críticos *el simultaneísmo*.” (Paz 2014a, 79). El procedimiento que lo expresa mejor es el *collage* que hace “del presente un crucero de tiempos y del aquí una pluralidad de espacios.” (Paz 2014a, 80).<sup>9</sup>

---

conciencia, comencé a practicar una suerte de simultaneísmo: ponía dos realidades frente a frente y provocaba un choque (...) en otros poemas practiqué un género de poesía que, diez años más tarde, se llamó en Inglaterra y en los Estados Unidos *poesía confesional*.” (Paz 2003, 113). Y no es que Octavio Paz descubra los tonos de la antipoesía o del confesionalismo, sino que, como explica Koselleck, nada “puede ser tan nuevo como para no estar ya virtualmente presente en el lenguaje dado y no recibir su sentido del contexto lingüístico del que es heredero.” (Koselleck 1993, 20).

<sup>8</sup> Al margen de que suprimir la puntuación favorece el principio de yuxtaposición, el simultaneísmo, según Paz, es “una poética fundada en la expresión simultánea de realidades alejadas en el espacio o en el tiempo, que el poeta enfrenta para mostrarnos que lo ya visto es lo nunca visto.” (Paz 2014c, 54).

<sup>9</sup> En una conversación de 1980 con Miguel León Portilla, Paz afirma que “una civilización es una visión del tiempo.” Un poeta también. La reflexión en torno al tiempo será una de sus obsesiones. Desde la época de Nueva York, se ha acercado a la filosofía y a la poesía de Oriente. Cuenta Guillermo Sheridan que “se había interesado en el *I ching* o *Libro de los cambios* en París, en 1951, cuando leyó en inglés la versión de Richard Wilhelm con el prólogo de Jung” (Sheridan 2016, 321). Es entonces que quizás equipara un concepto Junguiano, la sincronicidad, al simultaneísmo. En mi conjetura, a pesar de que se le nombra tímidamente en su obra, Carl Gustav Jung es uno de los *missing links* de la poética paceana. En *Poesía y fin de siglo*, por ejemplo, Paz recuerda que Jung “sostuvo que el principio que rige a la

Este es el momento en que Paz se adentra, además, en el surrealismo. Cree en el poder de la imagen y, aunque asegura estar lejos del automatismo, adopta un procedimiento utilizado usualmente por el grupo e ideado por el propio Apollinaire: el lirismo sintético.<sup>10</sup> No es raro entonces que Paz diga: “el surrealismo desató mis imágenes y las echó a volar.” (Santí 2016, 100). Pero ¿a qué tipo de imagen se refiere Paz? El poeta francés Alain Bosquet habló del “surrealismo telúrico” del mexicano (Stanton 2015, 420). Empleo de las imágenes del mundo prehispánico. Desde 1939, se interesó por las versiones de poesía náhuatl de Ángel María Garibay. Luego, vinculado a la idea de lo nuevo sagrado del surrealismo, “comprobó la armonía prehispánica con el coro de la imaginación sagrada, pero lo hizo afinando el diapason surrealista, atento al comparatismo de Jung y Eliade y a la antropología mitopoética de James Frazer.” (Sheridan, 2004, 302). Ya desde entonces su intención era “crear un mundo de imágenes en el que se fundiese la sensibilidad antigua y moderna” (Paz 2014a, 71).

El surrealismo, por otra parte, le permite a Paz reconciliar distintos estratos temporales del concepto *poesía*. No por nada explica: “yo lo vi como un puente que me unía a la gran tradición romántica y simbolista.” (Paz 2014a, 56).<sup>11</sup> Esa moral y esa visión de mundo será explicitada críticamente en *El arco y la lira* (1956).<sup>12</sup> Para el Paz de este periodo, que habrá de cerrarse con *Piedra*

---

combinación de los hexagramas no es sino el de confluencia. Conforme a la causalidad, una cosa va después a la otra, un suceso es la causa de otro suceso. En el *I ching* opera la presencia simultánea de varias cadenas de causas. Jung llama a esta coincidencia sincronía, conjunción de tiempos. También es conjunción de espacios (...) conjunciones temporales y espaciales que tiende a disolver y yuxtaponer las divisiones del antes y el después, lo anterior y lo posterior, lo interno y lo externo. Este arte tuvo muchos nombres. El mejor, el más descriptivo: simultaneísmo.” (Paz 2014b, 461).

<sup>10</sup> Jean-Michel Maulpoix explica el término y dice: “Cette énumération illustre encore une fois le caractère cumulatif du lyrisme nouveau qui procède par juxtaposition et assemblage (...) Pour en dire l'ivresse, Apollinaire invente une forme inédite de lyrisme synthétique où s'accrochent et se juxtaposent des réalités très diverses.” (Maulpoix 2016, 127). Este procedimiento será el principio sintáctico que acompañe a Paz a lo largo de su obra. Se emplea hasta el cansancio, por ejemplo, en *Semillas para un himno*. Stanton vincula este procedimiento a lo que Leo Spitzer llama “enumeración caótica” que busca la “monotonía redundante” (Stanton 2015, 432) del ritual.

<sup>11</sup> Si atendemos los distintos niveles de significado del término *poesía* según Meschonnic, podríamos conjeturar que la filiación romántica de Paz, acentuada por la lectura decisiva de Albert Béguin en los años cuarenta, está muy cerca de la “esencialización” del concepto: “performatif de l'ineffable – l'essence ne peut pas se dire-” (Meschonnic 2002, 35). No encuentra en el Romanticismo ni en el Surrealismo una fuente de procedimientos técnicos sino una moral, una tradición libertaria y la vía de acceso al pensamiento mítico y mágico de la tradición hermética.

<sup>12</sup> Anthony Stanton ha escrito que “No sería una exageración afirmar que *El arco y la lira* es uno de los intentos más ambiciosos de elucidar lo que significa esta idea del arte como un nuevo sagrado extrarreligioso, como un gran sistema (antisistemático) de vasos comunicantes entre poesía, amor y religión.” (Stanton 2015, 409).

*de sol* (1957), “todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... .” (Paz 1993, 19). Quizás esa búsqueda de sentido esté fundamentada en el asedio a tres términos que integran el concepto *poesía* de Octavio Paz: inspiración, imagen, otredad. Estamos ante el montaje de ideas que, además de las tradiciones mencionadas, incorpora el pensamiento de Heidegger. Enrico Mario Santí lo explica diciendo que, a pesar de hallarse en el marco del surrealismo, “sustituye la revelación *psíquica* por la *ontológica*: no le interesa revelar al *inconsciente* sino al *Ser*.” (Santí 2016, 268).<sup>13</sup> “La poesía es revelación de nuestra condición, y por eso mismo, creación del hombre por la imagen.” (Paz 1993, 156) se lee en *El arco y la lira*. La imagen, para Heidegger, es vía de acceso a “eso que no se pone”. Es el vehículo de la revelación, el camino hacia la verdad.<sup>14</sup>

Y probablemente *Piedra de sol* contenga, implícitamente, lo que significa la *poesía* para el Octavio Paz de este tiempo: una visión de mundo fundada en la correspondencia. En una carta de 1965 dirigida a Tomás Segovia explica:

Se me ocurrió ajustar el número de versos al del número de días de la revolución sinódica del planeta Venus. (Siempre me ha interesado la numerología y de ahí que me fascinase los cálculos astronómicos de los antiguos mexicanos). (Paz 2008, 65)

El poema es resultado de un particular estado emotivo, “el estado de ensueño supernaturalista” (Béguin 2014, 89) del que hablaba Nerval.<sup>15</sup> Dictado o soñado, el poema pareciera responder a cierto pensamiento de los místicos, de los románticos y aún de algún surrealismo: el *unus mundus* de Jung, la unidad

---

<sup>13</sup> Paz suele glosar a Heidegger. Dice: “nuestra condición original no es sólo carencia, ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad.” (Paz 2014b, 150). En *El ser y el tiempo* se lee: “la comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse (estado de ánimo), es decir, el abrir la existencia puede venir a ser el modo peculiar del habla poética.” (Heidegger 2018, 181).

<sup>14</sup> La poesía, escribe Heidegger, “es el decir de la desocultación del ente” (Heidegger 2001, 113) y “la verdad es la desocultación del ente en cuanto tal.” (Heidegger 2001, 122). Al pensar la *aletheia*, recuerda que el desocultarse ama el ocultarse. La tarea de la poesía es justamente mostrar eso “que no se pone”.

<sup>15</sup> Si la poesía es la otra voz, no es extraño que le diga a Gimferer que también “la poesía es el resultado del deseo que, a su vez, nace de la fatalidad interior. La poesía es destino.” (Paz, 2018, 98). En otra carta a Segovia dice: “En el caso de *Piedra de sol* los seis o siete primeros versos los oí dentro de mí.” (Paz 2008, 64). Refiere Sheridan que, además, en una carta a Bona Tibertelli, dice: “la noche en que dejé a Helena soñé los primeros versos de *Piedra de sol* (...) Esos versos cierran una parte de mi vida y de mi poesía.” (Sheridan 2016, 279).

del mundo.<sup>16</sup> *Piedra de sol*, según apunta Sheridan, “acata el principio tradicional para el que *todo está en todo*.” (Sheridan 2004, 291).<sup>17</sup>

Koselleck supone que cuando en los conceptos se opera un cambio semántico se abre paso a una nueva pragmática. Es a través de esta innovación, y sus repeticiones en la praxis, que se puede “comprender lo antiguo de otro modo y sin la cual lo nuevo no podría comprenderse.” (Koselleck 2012, 26). El cambio semántico de un concepto, además, nos obliga a preguntarnos tanto por el contexto (sin el cual es imposible dar cuenta del significado de una palabra) como por las “precondiciones hermenéuticas” (Koselleck 2012, 30) que posibilitan la introducción de nuevos significados. Esas herramientas interpretativas que permiten una nueva pragmática fueron encontradas por Paz en una constelación intelectual diferente. Los cafés de existencialistas habían perdido su novedad y ahora el estructuralismo dominaba la escena. Estaba cambiando también París por Nueva Delhi. En *Salamandra*, la poesía posterior a *Piedra del sol*, se retoma la preocupación por la “palabra en sí y por sí” (*The Word as Such* del futurismo ruso, el trabajo de las relaciones asociativas del significante), que era central ya en *¿Águila o sol?*. Quizá, ahora la búsqueda no fuera subsidiaria de cierto automatismo surrealista, sino que abría la puerta a una nueva etapa, una de carácter experimental. Un testimonio de la época recuerda: “lo hallamos junto a grabaciones de música electrónica y concreta. Pasada ésta a una cinta magnetofónica, OP intenta pacientemente montar sobre esa música las palabras de un poema.” (Sheridan 2016, 470). La estampa es significativa porque da

---

<sup>16</sup> *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin había impresionado a Paz (Stanton 2015, 88). En sus páginas se leen fragmentos que dan cuenta de esta visión de mundo de la que, en este momento, es subsidiario el poeta. Por ejemplo, la siguiente cita de Hufeland: “Toda existencia individual no es más que un reflejo incompleto del Todo, una tentativa imperfecta de representar en su pureza la Idea absoluta de la vida que, sin embargo, no puede ser realizada sino por la naturaleza en su totalidad.” (Sheridan 2016, 99). Dice Lafaye: “Octavio Paz escribió, glosando y profundizando un libro famoso de Albert Béguin, *L’âme romantique et le rêve*.” (Lafaye 2013, 68).

<sup>17</sup> Escribe Sheridan: “El principio analógico que va del orfismo pitagórico al neoplatonismo de Alejandría, y después viaja a Florencia y a Jena; es la oración que repiten Nerval (*tout vit, tout agit, tout se correspond*) y Hugo (*Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre*).” (Sheridan 2016, 291). Se trata de significados a distinto nivel de profundidad y que parecieran resumirse en las ideas de Jung: “el mundo material es la proyección de un secreto psíquico.” (Jung 1957, 290). El propio título *Piedra de sol* hace pensar en la alquimia y, naturalmente, en la influencia de C. G. Jung desde la lectura de *El secreto de la flor de oro* en Paz. Así, en *Psicología y alquimia* podríamos atisbar este vínculo. La alquimia quería “elaborar un *corpus subtile*, el cuerpo de la resurrección transfigurado, esto es, un cuerpo que al propio tiempo es espíritu. En esta tendencia coincide con la alquimia china, como pudimos comprobar a través del texto de *El misterio de la flor de oro*.” (Jung 1957, 445). La poesía es, desde este punto de vista, un modo de evidenciar la relación de semejanza oculta entre todas las cosas, un modo de cantar la unidad del mundo.

cuenta del interés por una poesía constructiva o arquitectural que pareciera bastante alejada de la poesía-dictado del inconsciente del libro anterior. El cambio de poética o más bien la incorporación de nuevas experiencias al concepto *poesía* se hará evidente en los siguientes años.

A mediados de los sesenta, Paz abraza la poética de la mutación, la estética del cambio. A invitación del editor de Siglo XXI, Arnado Orfila, comienza a construir una antología de poesía mexicana junto a Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis: *Poesía en movimiento*. Ahí explicitará sus nuevas ideas sobre poesía. En 1965 tiene ya claros los criterios para organizar esa compilación: “originalidad del poeta (...) *novedad* de su obra.” (Orfila 2016, 59). Cree en “los poetas que conciben la poesía como aventura y experimento” (Paz 1995, 82), cree en la poesía como exploración, movimiento, invención. “Lo que cuenta es el cambio independientemente de la edad” (Paz & Martínez 2015, 105), se lee en una carta que le envía a José Luis Martínez por aquellos años. En mi conjetura, es en el prólogo a *Poesía en movimiento* y en “Los signos en rotación” donde se explicita este ensanchamiento de su concepto de *poesía*. Koselleck supone que cuando a un concepto se le añaden nuevas experiencias, “se superan las antiguas, se forman nuevas esperanzas: y se plantean preguntas nuevas a nuestro pasado que exigen reflexionar de nuevo sobre la historia.” (Koselleck 1993, 173). Acaso la modificación o el cambio, que posibilita no solo una nueva pragmática sino un nuevo horizonte de expectativa estribe en sus críticas a la idea de unidad del mundo, al significado *preciso* que encierra un poema y al concepto de intención.

Paz, al menos en el tono militante de su discurso, abandona la idea del mundo como correspondencia y comienza a hablar de “la pérdida de la imagen de mundo”, que explica del siguiente modo: “En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos, el yo también se disgrega.” (Paz 1993, 260). Hay aquí ya, por supuesto, cierta influencia del budismo, un interés por la vacuidad.<sup>18</sup> Pero hay también la profundización de una posibilidad del simultaneísmo que será fundamental para el Paz de los años sesenta y setenta: la reflexión en torno al presente, el presente perpetuo de “Viento entero.” Dirá también: “Sólo el presente es una presencia.” (Paz 2003, 51).

---

<sup>18</sup> Dice Paz en una entrevista: “la forma de budismo que más me interesó, y el camino que me interesa, es el Mahayana y en particular el maestro Nagarjuna: es la paradoja de una negación total de la vida, de un escepticismo radical, de un verdadero nihilismo que, extrañamente, permite reconciliarse con la vida. Yo puedo amar el mundo, las mujeres, el sol, y darme cuenta de que todo eso son quimeras.” (Paz 2003, 311). Apostar por esta “desencarnación” es la respuesta que da Paz a la circunstancia a la que se enfrentan los poetas modernos: la pérdida de imagen de mundo.

Por otro lado, a partir de los primeros versos de “Felicidad en Herat”, perteneciente a *Ladera este*, Sheridan conjetura que Paz “descubre también que es así, *sin idea fija*, como debe escribirse la poesía.” (Sheridan 2004, 478). Tiene razón. Mientras que el ensayista de los años cincuenta creía en la intencionalidad, que definió como “un ir hacia”, el de mediados de los años sesenta piensa que el poema “es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda” (Paz 1993, 264): “vine aquí / como escribo estas líneas / sin idea fija.” (Paz 2014d, 24). Por ello no es casual que en una carta de esta época le aconseje a Tomás Segovia: “quizá te hace falta una temporada de budismo o de Wittgenstein.” (Paz 2008, 144). ¿Por qué Wittgenstein? El paradigma ha cambiado. La intención está vinculada a la poesía del “nombrar”. Este Octavio Paz, en cambio, cree, con el filósofo austríaco, que “el lenguaje es un laberinto de caminos. Llegas por *un* lado y sabes dónde estás, te acercas al mismo sitio desde otro lado y ya no lo sabes.” (Perloff 1999, 199). Esto involucra, por supuesto, una crítica a los significados. El poema es el terreno de la *indeterminacy* o indecidibilidad.<sup>19</sup> Por tanto, se pregunta: “¿La forma encierra un significado o es únicamente un mecanismo de significación que el lector pone en movimiento?” (Paz *et al* 1995, 10). Paz no puede ser más claro al respecto. Habla de que “una forma no encierra un significado sino una forma en busca de significación.” (Paz *et al* 1995, 11). Y remata diciendo: “Me parece que ahora la palabra clave es indeterminación. Textos en movimiento.” (Paz *et al* 1995, 13). La adopción de estas ideas supone que nace también una nueva pragmática, otro modo no solo de concebir sino de escribir y leer poesía. Se espera otra cosa de los poemas. Estamos ante un nuevo horizonte de expectativas. En Paz, estas ideas encuentran su correlato en la escritura de *Blanco*. Cooperación interpretativa o *indeterminacy*, Paz explica que “el poema está hecho de distintas partes, como un rompecabezas. El lector puede asociar o disociar (...) cada parte es en sí misma un poema.” (Paz 2003, 50).

A principios de los años setenta, Paz escribe *Los hijos de limo*. Es un libro en el que elige para sí la tradición de ruptura. Va del Romanticismo a la Vanguardia, pero su militante entusiasmo no es el de hace apenas unos años. ¿Matiza su entrega a la aventura y a la mutación? Dirá: “los peligros de la estética del cambio son también sus virtudes: si todo cambia, también cambia la estética del cambio.” (Paz 1985, 140). Esto puede advertirse en la definición de lo nuevo de esta etapa, que evita convertirse en un mero fetiche de la modernidad. Dice Paz: “lo nuevo es nuevo si es inesperado.” (Paz 1985, 10). La

---

<sup>19</sup> Marjorie Perloff piensa el concepto *indeterminacy* en los siguientes términos: “the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which are not.” (Perloff 1999, 18).

novedad no estaría en lo más reciente, vinculado a la pretensión de “originalidad”, en el círculo vicioso de la modernidad como época del infierno en Walter Benjamin, es decir, en lo nuevo como falso Mesías, sino en lo sorprendente, en el asombro, en la *ékplexis* griega. De este modo, remata, “lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad sino por su *heterogeneidad*.” (Paz 1985, 10).<sup>20</sup> Y es aquí, según mi conjetura, donde se vislumbra otro desplazamiento en el concepto de *poesía* que tiene Octavio Paz, donde se atisba otro espacio de experiencia, uno abierto por el horizonte de expectativa. Esta es una idea que mantendrá hasta el final de su vida. En *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, a inicio de los años noventa, hablará de la quiebra de la “noción del cambio como la forma privilegiada de la sucesión temporal.” (Paz 2014b, 448). Lo anterior le permite, no desdecirse del periodo previo, sino que su especulación tome otro cauce.

Pienso que el último Paz sigue a Walter Benjamin muy de cerca o ha llegado al menos a intuiciones muy semejantes respecto a la historia y a la temporalidad. En *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, parte de la crítica al tiempo lineal, tiempo del progreso, y llega a una noción muy semejante a la de *jetztzeit* o tiempo del ahora, que será en él la poesía de convergencia.

Desde los años setenta, estudia a Sor Juana. En 1982, publica *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. En una entrevista con Enrico Mario Santí, al recordar la orfandad del intelectual frente al poder, llega a comentar: “de modo que yo podría decir un poco como Flaubert *Sor Juana c’est moi*.” (Santí 2014, 57). Esto es especialmente relevante porque en el paralelismo entre la opresión del Estado teocrático y la dictadura burocrática pareciera subyacer una semejanza histórica de mayor calado: el mundo barroco es muy parecido al nuestro. No por nada el semiólogo italiano Omar Calabrese (y aún el Gianni Vattimo de *La sociedad transparente*) entiende la posmodernidad como una vuelta al espíritu del barroco.<sup>21</sup> Por ello resultan particularmente reveladoras las palabras de Paz en el prefacio a *Quetzacóatl y Guadalupe* de Jacques Lafaye, un texto de 1974. Dice: “el arte de la Nueva España no es un arte de invención sino de libre utilización—o más bien utilización más libre.” (Paz 2002, 14). Se trata, dirá años más tarde, “de la fusión de la contigüidad y la sucesión, lo espacial y lo temporal.” (Paz 2014b, 463). Un simultaneísmo total que se resuelve en el *ahora*, en la “poética del tiempo presente.” (Paz 2014b, 466). Es

<sup>20</sup> Esto es particularmente relevante porque la sorpresa parecería convertirse en el verdadero criterio de calidad de un poema según Octavio Paz. En una carta de finales de los años sesenta le escribe a Pere Gimferrer: “la cima es esa perfección abierta a lo inesperado.” (Paz 2018, 28).

<sup>21</sup> Escribe Calabrese en *La era neobarroca*: “el neobarroco es simplemente un aire del tiempo que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber.” (Calabrese 1999, 12).

una idea que aparece ya en *Los hijos del limo*: “Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y en un ahora.” (Paz 1985, 13). En términos de poética, ese ahora es el ahora de la libre utilización de estilos. Es lo que más tarde será llamado por Haroldo de Campos, al sintetizar a Paz y a Benjamin, *tiempo post-utópico*.<sup>22</sup>

Respecto a la evolución de los conceptos, Koselleck piensa que las preguntas clave son: “¿Qué ha cambiado realmente, cuándo, cómo y por qué?” (Koselleck 2012, 300). En el caso del concepto *poesía* de Octavio Paz podemos advertir estratos diacrónicos a distinta profundidad. Todos aportan matices de sentido a su práctica escritural, a su valoración crítica, a su poética y también a su moral como autor. Su primera poesía se escribe en un espacio de experiencia dominado por la poesía pura, por los valores de Contemporáneos y la Generación del 27. Muy pronto encuentra en el Romanticismo alemán y francés una moral y una mística. También una visión de mundo fundada en la correspondencia. Luego, en Estados Unidos, paradójicamente, se acercará no sólo al coloquialismo sino a la caza del instante a través de la lectura de la poesía oriental y la poesía popular hispánica de la edad edad media. Ya en Francia, un cambio de constelación intelectual, lo acerca al surrealismo de raigambre romántica y a la adopción de los procedimientos de la Vanguardia francesa, particularmente el simultaneísmo, el lirismo sintético, sin olvidar su proximidad al pensamiento de Heidegger. Es el tiempo también de un acercamiento a la cultura prehispanica. Es el tiempo de *Semillas para un himno* y de *Piedra de sol*. Un nuevo cambio de constelación intelectual lo vincula con las búsquedas experimentales de los años sesenta. La indecidibilidad, la disolución del significado y el azar en detrimento de la intención serán sus banderas. Por supuesto, el vacío / silencio del budismo estará presente en sus reflexiones. Durante los años setenta, Paz se muestra menos militante de la estética del cambio y, quizás en una natural evolución de su poética simultaneísta, abraza esa libre utilización de las formas, la conciencia de que el tiempo del poema es un tiempo *total*.

---

<sup>22</sup> Habitamos un tiempo de lectura y de escritura que podría llamarse “post-utópico”, siguiendo la elaboración teórica de Haroldo de Campos, el tiempo de la “apropiación crítica de una pluralidad de pasados.” Traducido por Néstor Perlongher, en febrero de 1985, Haroldo de Campos publica en *Vuelta* de Octavio Paz el artículo “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico”. El texto había sido leído previamente en el simposio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres* en agosto de 1984. En una entrevista con Adriana Contreras y Hugo Bonaldi, Haroldo de Campos explica el concepto: “en la idea de poesía postutópica lo que está propuesto es la crisis misma de la idea de utopía y de la vanguardia como movimiento futuroológico. Entonces, esta poesía del presente, esta crítica del futuro, como dice bien Octavio Paz en *Los hijos del limo* está hecha siempre, a mi parecer, con este remanente crítico que es lo que no se puede borrar en el horizonte utópico, es decir, esta actitud crítica de responsabilidad frente al lenguaje.” (Contreras y Bonaldi 2009, 335-36).

Al pensar en la historia de los conceptos, Reinhart Koselleck concluye que “los estados de experiencia se desplazan y abren nuevos horizontes de expectativa.” (Koselleck 1993, 210). Es justamente lo que ha sucedido con el pensamiento poético de Octavio Paz, que no ha cesado de evolucionar, desplazarse e incorporar nuevos significados, nuevas prácticas. Los conceptos “comprenden muchos significados individuales.” En el caso de Paz, esa complejidad dota a su concepto de *poesía* de profundidad histórica y le permite entender el presente y emplear la idea de cruce de tiempos para *pronosticar* la poesía del futuro. Al hablar de “heterogeneidad, pluralidad de pasados” (Paz 1985, 10) así como de “libre utilización”, Paz abre un nuevo horizonte de expectativa. Quizá su momento histórico no contaba con la madurez o las herramientas hermenéuticas para experimentarlo plenamente. Se atisbaba apenas. Esa poesía de convergencia y ese tiempo post-utópico se refieren a las escrituras de hoy, absolutamente plurales, deslocalizadas, híbridas, sin el amparo de una escala, de una canónica valoración estética o, más bien, con múltiples modos de definir y acercarse a la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Béguin, Albert. 2014. *Gérard de Nerval*. Ciudad de México: FCE.
- . 2016. *El alma romántica y el sueño*. Ciudad de México: FCE.
- Buffon, Conde de. 2004. *Discurso sobre el estilo*. Traducción de Alí Chumacero. Ciudad de México: UNAM.
- Calabrese, Omar. 1999. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Contreras, Adriana y Hugo Bonaldi. 2009. “Entrevista a Haroldo de Campos.” En *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Lisa Block de Behar (coord.). Montevideo: Linardi y Risso.
- Heidegger, Martin. 2001. *Arte y poesía*. Ciudad de México: FCE.
- . 2018. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Ciudad de México: FCE
- Hoagland, Tony. 2006. *Real Sofistikashun. Essays on Poetry and Craft*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Jung, Carl Gustav. 1957. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Koselleck, Reinhart. 1993. *Futuro pasado*. Traducción de Norberto Smilg. Buenos Aires: Paidós.
- . 2012. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Traducción de Luis Fernández Torres. Madrid: Trotta.
- Lafaye, Jacques. 2013. *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. Ciudad de México: FCE.
- Maulpoix, Jean-Michel. 2002. *Le poète perplexe*. Paris: José Corti.
- . 2016. *La poésie a mauvais genre*. Paris: Éditions Corti.
- Meschonnic, Henri. 2002. *Célébration de la poésie*. Paris: Éditions Verdier.
- Orfila, Arnaldo y Octavio Paz. 2016. *Cartas cruzadas 1965-1970*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Paz, Octavio. 1985. *Los hijos del limo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

- \_\_\_ 1993. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2002. "Entre orfandad y legitimidad." En *Quetzalcóatl y Guadalupe*, editado por Jacques Lafaye, 11-24. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2003. *Miscelánea III. Obras completas XV*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2004. *Obra poética II. Obras completas 12*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2008. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2011. *Por las sendas de la memoria*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2014a. *Cuarenta años de escribir poesía. Conferencias en El Colegio Nacional*. Tarragona: Equilibrista.
- \_\_\_ 2014b. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2014c. *Excursiones e incursiones. Obras completas 2*. Ciudad de México: FCE.
- \_\_\_ 2014d. *La voz de Octavio Paz*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- \_\_\_ 2018. *Memorias y palabras*. Barcelona: Booket.
- Paz, Octavio y José Luis Martínez. 2015. *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*. Ciudad de México: FCE.
- Paz, Octavio et al. 1995. *Poesía en movimiento*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Perloff, Marjorie. 1999. *The poetics of indeterminacy*. Evanston: Northwestern University Press.
- \_\_\_ 2011. *La escalera de Wittgenstein*. Ciudad de México: Aldus.
- Santí, Enrico Mario. 2014. *Conversaciones con Octavio Paz. Diálogos con Enrico Mario Santí*. Almería: Confluencias Editorial.
- \_\_\_ 2016. *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. Ciudad de México: FCE.
- Sheridan, Guillermo. 2004. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. Ciudad de México: Era.
- \_\_\_ 2016. *Los idilios salvajes. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. Ciudad de México: Era.
- Stanton, Anthony. 2015. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. Ciudad de México: FCE.