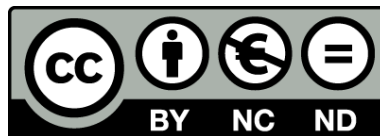




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La autonomía del arte en Octavio Paz

Sofía Arredondo Lambertz



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

La autonomía del arte en Octavio Paz



TESIS DOCTORAL
Sofía Arredondo Lambertz

TESIS DOCTORAL

La autonomía del arte en Octavio Paz

Presentada por:

Sofía Arredondo Lambertz

para la obtención del título de Doctor en Filosofía

Director/Tutor:

Dra. Laura Llevadot Pascual

Programa de doctorado:

Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos (HDK0Q)

Mayo 2017

Índice.

I. Agradecimientos.....	7
II. Resumen.....	9
III. Argumento.....	11
IV. Introducción.....	13
V. Metodología.....	19
VI. Aproximaciones generales al pensamiento estético de juventud de Octavio Paz (1931-1956).....	23
VI.1. Arte autónomo o arte comprometido. Inicios del debate en torno a los términos.....	43
VII. El giro conceptual de <i>El arco y la lira</i>	85
VII.1. La relación del lenguaje y la poesía.....	89
VII.2. Relación de la religión y la poesía.....	103
VII.3. Relación de la historia y la poesía.....	113
VIII. La autonomía del arte en Octavio Paz como estética negativa.....	129
VIII.1. Arte: sistema de correspondencias.....	133
VIII. 2. Meta-ironía después del fin del arte moderno.....	145
IX. Conclusiones.....	169
X. Bibliografía.....	179

I. Agradecimientos.

Durante estos años son muchas las personas e instituciones que han participado en este trabajo y a quienes quiero expresar mi gratitud por el apoyo y la confianza que me han prestado de forma desinteresada.

A la Universidad de Barcelona, mis profesores y compañeros, por haberme recibido de forma tan grata desde la Licenciatura. Especialmente a mi directora de tesis, Dra. Laura Llevadot Pascual, quien confió en mí y me brindó su apoyo y dedicación durante este tiempo.

A la Universidad Veracruzana, al Dr. Raúl Arias Lovillo y la Dra. Sara Ladrón de Guevara, rectores, ambos, de dicha institución; sin el apoyo económico a la excelencia académica mis estudios en Cataluña no habrían sido posibles.

Al Colegio de México y muy especialmente al Dr. Anthony Stanton, mi tutor en dicha institución. Ha sido un privilegio contar con su invaluable conocimiento respecto a mi tema, así como con su ayuda y orientación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Dr. Héctor Perea, mi tutor en el Instituto de Investigaciones Filológicas, por su interés y sostén ofrecidos.

A Víctor Arredondo, quien ha sido un motor en mi formación académica y, por ende, personal.

A todos y cada uno de mis amigos y familiares, a los Pablos que me abrieron sus puertas, así como a quienes alguna vez dedicaron unos minutos de su tiempo para conocer, reflexionar y debatir sobre mi trabajo.

A mi Abubú, todo esto viene de ti y es para ti.

Sin el gran ejemplo de mis padres, Claudia y Paco, quienes inculcaron en casa la tolerancia a la otredad y la aceptación de ser-con-el-otro, mi interés de carácter natural por este tema no hubiera sido posible. Les agradezco a ambos, así como a mi hermana y guía Irene, la escucha, la confianza y el apoyo incondicional. Sencillo no ha sido el proceso. Les debo tanto.

II. Resumen.

El presente trabajo de investigación realiza un estudio del concepto de *autonomía del arte* en Octavio Paz a través de los textos más importantes en los que el escritor mexicano se ocupó de cuestiones estéticas. El objetivo es demostrar la trascendencia de dicho concepto no sólo a nivel intrínseco en la obra del escritor mexicano –es decir, porque, como se verá, su defensa de la autonomía del arte le da cierta cohesión teórica a sus reflexiones sobre el mismo- sino, también, en el marco general del pensamiento filosófico y estético de occidente.

Dentro de la extensa bibliografía crítica sobre la vasta obra de Octavio Paz, muy poco se ha estudiado la contribución teórica que realiza el escritor mexicano con su concepto de ‘autonomía del arte’ al panorama de la estética y la filosofía del arte. Sin embargo, mediante el análisis de las figuras seminales de su pensamiento, queda demostrado –como se verá aquí- cómo éstas aclaran problemáticas sobre importantes cuestiones –estéticas, ontológicas, morales, lingüísticas- del arte.

Abstract.

This work of investigation carries out a study on the concept of *autonomy of the art* in Octavio Paz’ oeuvre through the most important texts in which the Mexican writer dealt with the aesthetic queries. The objective is to demonstrate the transcendence of this concept not only on the intrinsic level in the work of the Mexican writer - because, as will be seen, his defense of the autonomy of the art gives certain theoretical cohesion to his reflections on it- but also, in the general framework of western philosophical and aesthetic thinking.

Within the extensive critical bibliography about the vast work of Octavio Paz, the theoretical contribution made by the Mexican writer by coining the concept of ‘autonomy of art’ to the philosophy of art and aesthetics panorama, has not been sufficiently studied. However, through the analysis of the seminal figures of his thought, it is demonstrated –as we’ll note here- how they clarify problems on important issues -aesthetic, ontological, moral, linguistic- of art.

III. Argumento.

Los ensayos de Octavio Paz reflejan una posición concreta respecto a la autonomía del arte. La presente investigación desarrolla no sólo dicha posición, sino su alcance dentro del pensamiento estético y filosófico.

Para el escritor mexicano el arte presenta una estructura paradójica; es, a un mismo tiempo, soberano, transgrede el resto de discursos, y heterónimo, depende de ellos. En esto radica su particular autonomía.

IV. Introducción.

La reflexión moderna sobre la experiencia estética está determinada por el concepto de *autonomía*. La consolidación de la Estética como disciplina coincide con la construcción del hombre autónomo ilustrado, esto es, con la primera fase de la construcción de lo moderno. El arte “es redescubierto como arte estético y absoluto que busca su propio espacio público” (Marchán, 2012: 13).

Dicha reflexión teórico-filosófica, si bien se desenvuelve con la construcción de las tesis de la modernidad, sin embargo, con el tiempo se desarrolla bajo distintas vertientes argumentativas que, no obstante, mantienen la defensa de la dimensión autónoma en el arte. Así pues, para lo que aquí interesa, serán comprendidas de la siguiente manera.

En primer lugar, se encuentran las corrientes propias del *autonomismo soberano*. En términos de Menke, éstas defienden que la experiencia estética “no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede (...) en la medida en que rompe su buen funcionamiento” (1997: 14). Es decir, los discursos estéticos poseen una racionalidad específica distinta, que trastoca a la racionalidad de los otros tipos de discursos de la razón.

Dentro esta misma premisa habrá que diferenciar a quienes afirman un *autonomismo estricto*¹, esto es, el *Ars gratia artis*, el arte por el arte, un purismo estético –Lukács y Valéry-, como por ejemplo el del parnasianismo o el de la estética idealista –Schelling y Goethe-, de quienes, bajo la misma hipótesis del potencial transgresor del discurso estético, sustentan un *autonomismo instrumental*. El arte, en última instancia, provee un ‘protolenguaje’; genera, a través de la experiencia estética, una respuesta igualmente estética –Kant, Adorno, Octavio Paz-. De este modo, ambos autonomismos ven una fuerza transgresora intrínseca en los discursos estéticos. No obstante, lo que niegan los primeros, una finalidad cognitiva en el arte, la sostienen, bajo ciertos límites, los segundos.

En segundo lugar, discurren las corrientes propias del *autonomismo comprometido*. Siguiendo los términos de Menke (1997: 13), éstas toman la

¹ La diferencia entre autonomismo estricto y autonomismo instrumental será adoptada a partir de las consideraciones de C. Haskins. Véase C. Haskins, (1989).

experiencia estética como “un acontecimiento autorregulado, inscrito al lado y con independencia de los otros tipos no estéticos de discurso”². Si bien la experiencia estética es distinta a otras experiencias, no obstante, el arte, sugiere Gadamer (1991: 122), no puede estar deslindado de su dimensión antropológica, de modo que, sólo es algo “si precisa de la construcción propia de la conformación, aprendiendo el vocabulario, la forma y el contenido para que la comunicación efectivamente se realice”, es decir, para que el sentido que transmite se dé como positivo.

Así pues, el discurso estético tiene una función de compromiso en la medida en que mantiene –no sólo en sentido moral sino incluso en su plano ontológico- una estrecha relación con los discursos extra-estéticos, por ejemplo, el hermenéutico o, en otros casos, el social y el psicológico. Para el autonomismo comprometido el carácter instrumental de los discursos del arte no es una finalidad última de la experiencia estética, por el contrario, es la condición primaria y fundamental. Heidegger, Gadamer y las estéticas que siguen la tradición Hegel-Marx cabrían dentro de la defensa del autonomismo comprometido.

Finalmente, el *autonomismo heterónimo* sostiene las tesis de la anterior corriente, pero llevadas a sus extremos. Es el más alejado a la ‘autonomía estética’ en términos estrictos. Si bien acepta el arte como un discurso distinto al resto de discursos, sin embargo, lo postula como subordinado a ellos. El realismo soviético o el muralismo mexicano de principios del siglo XX son dos claros ejemplos de manifestaciones artísticas heterónomas. El arte es todo excepto anárquico.

Tenemos, pues, en términos generales, tres corrientes filosóficas defensoras de la autonomía estética que han sido representadas, desde el siglo XVIII y durante los dos siglos posteriores, por diferentes autores con sus respectivos matices: la

² C. Menke propone frente al término de ‘soberanía estética’ –esto es, transgresora- el de ‘autonomía estética’ –una relación de compromiso con lo extra-estético-. Este segundo ha sido sustituido aquí por el término de ‘autonomía comprometida’. Tal como se ha mencionado, se considera importante situar las corrientes estéticas, no sólo bajo dos tipos de posturas respecto a la emancipación de lo estético, como lo realiza C. Menke de acuerdo a su lectura de la *Teoría estética* de T. Adorno, sino a partir de tres posturas, de las cuales, incluso, surgen otras más. De hecho, algunas posiciones no son del todo minuciosas en su propia delimitación. Por ejemplo, si bien el ‘autonomismo estricto’ defendido en la estética idealista de Schiller es ‘soberano’ en la medida en que superpone a ésta por encima del resto de discursos de la razón, no obstante, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, le atribuye al arte la tarea de intervenir en la realidad conformándola, quedando su defensa del lado del ‘autonomismo comprometido’. Así pues, Schiller oscila paradójicamente entre la soberanía estricta y la autonomía comprometida. Sobre el concepto de autonomía estética de Schiller véase P. Bürger (1996: 81-91).

autonomía *soberana*, de la que, a su vez, se desprenden dos más, la *estricta* y la *instrumental*; así como la autonomía *comprometida* y la autonomía *heterónoma*.

La relación entre dichas posturas no ha sido siempre sencilla sino, por el contrario, se ha visto sumergida en discrepancias, paradojas y críticas que sin embargo han posibilitado sus correspondientes desarrollos teóricos. Por ejemplo, dentro del propio pensamiento de Adorno, se atina una de las más trascendentes críticas a la estética idealista y, a su vez, fue él quien, para defender la autonomía, dio lugar al término de *negatividad estética*, entendida como la dimensión transgresora de la experiencia estética frente al resto de discursos de la razón.

Precisamente, será el término de negatividad estética adorniano el que posibilite la distinción de las corrientes citadas bajo dos grupos, las *negativas* y las *afirmativas*. A su vez, permitirá enmarcar las tesis estéticas de Octavio Paz en el ámbito de la modernidad y –hasta cierto punto– bajo el concepto de negatividad, destacando y reconociendo en ellas sus contribuciones teóricas al panorama crítico y filosófico de las artes y la estética.

De este modo, el autonomismo soberano toma lugar precisamente dentro de la negatividad estética. Ya sea porque considere el arte como lo esencialmente distinto de todo objeto utilitario; entendiendo por ‘esencialmente distinto’ una negación total de todo tipo de relación con lo extra-estético, como es el caso del denominado autonomismo estricto, donde el valor del arte es absolutamente intrínseco a éste. O sea también porque sostenga la ambivalencia de la experiencia estética (autonomía comprometida-soberanía) como fundamentalmente irresoluble, sin relegar por ello un carácter social en el arte, como en el caso del autonomismo instrumental, defendido por Kant, Adorno, Menke y, de acuerdo a lo que aquí se quiere mostrar, defendido también por Octavio Paz, bajo sus salvedades. Ambas, no obstante, se distinguen como corrientes *negativas* al afirmar la plena independencia de la experiencia estética de las otras reglas del discurso extra-estético y con un potencial crítico frente al predominio de la razón.

Por otra parte, tanto el autonomismo comprometido como el heterónimo, se sitúan dentro del plano *afirmativo*. Las dos atribuyen al arte, entendido como representación simbólica o como crítica discursiva, la posibilidad de una interpretación. La experiencia estética despliega un sentido descifrable. Así pues, condenan en el término ‘soberanía estética’ una fidelidad nostálgica a una

exigencia idealista de la verdad que menoscaba el carácter extra-estético del principio de autonomía; esto es, no reconoce que, por el contrario, toda representación estética está cargada de significados.

*

En las ideas estéticas de Octavio Paz se pueden encontrar las referencias necesarias respecto a la ambivalencia de la 'soberanía' y la 'autonomía comprometida' de la experiencia estética bajo la corriente de la *negatividad*. Es decir, se puede considerar que Paz no sólo entendió las tesis de las distintas corrientes que, desde la Ilustración, se han ido desarrollando respecto a la autonomía estética (en este sentido su obra es eco de la tradición occidental del siglo XVIII que de manera inédita articuló las nuevas y las viejas categorías estéticas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar nunca antes logrado); además, bajo la lectura crítica del desenlace de la conquista de la autonomía estética como disciplina ilustrada, esto es, de los movimientos artísticos de los dos siglos posteriores, Paz adoptó una postura que lo llevaría, si bien no con una pretensión esquemática o exhaustiva, sí con una continuidad lógica en su obra, a defender el arte como un discurso soberano.

Octavio Paz sostiene, con un alcance similar al que propone Menke (1997: 17), la paradójica tesis según la cual "es precisamente la apariencia (autonomía) del arte la que constituye su verdad (soberanía)". La categoría estética central que rige las tesis y las reflexiones sobre el arte en Octavio Paz es la *negatividad*, comprendida desde la dimensión del autonomismo instrumental. El arte es, para Paz, a un mismo tiempo, soberano -deconstruye los discursos- y comprometido -la experiencia estética proporciona una visión de los aspectos de la existencia, aun cuando ésta, la visión, está más allá de los discursos ordinarios-.

Lo que se verá es que dicha noción deviene lo suficientemente precisa en los ensayos de Octavio Paz y, por ende, es convincente. Sus argumentos demuestran la *soberanía instrumental de la experiencia estética*, es decir, un potencial crítico de ésta frente al predominio de la razón, que no implica distancia ni subordinación, sino un común, obligado y sinérgico discurrir entre la autonomía comprometida y la soberanía de su propio discurso.

Para lo anterior, se realizará una panorámica de las ideas sobre el arte de Octavio Paz de acuerdo a un determinado mapa conceptual. Dicha cartografía terminológica paciana dirigirá los estudios a las reflexiones específicas del pensador mexicano en torno a la *negatividad estética* que aquí se propone defender. Es importante aclarar que, si bien el término ‘negatividad’ no es propio del pensador mexicano, es su perspectiva general sobre el arte la que nos permite incluirlo dentro de las corrientes que no reducen a éste a una simple expresión positiva en términos de significados.

Además, con la finalidad de exponer la ambivalencia irresoluble de la experiencia estética en términos de *negatividad* bajo la mirada de Octavio Paz, se tendrá que demostrar que la autonomía comprometida y la soberanía son mutuamente irreductibles. Para ello, habrá que explicar por qué son irreductibles.

Esto implicará el desarrollo argumentativo del status ontológico de la experiencia estética en tanto que negativa. Asimismo, desplegar la contraargumentación que realizan las corrientes *afirmativas*. De aquí se podrá concluir que la *negatividad estética* de Octavio Paz realmente adquiere una magnitud soberana; esto es, que dicha magnitud no subordina la dimensión autónoma de la propia experiencia estética y, a su vez, ésta desarticula el argumento de las corrientes afirmativas.

*

Así pues, en el primer capítulo de la presente investigación se desarrollarán las primeras reflexiones que tuvo Paz sobre la autonomía del arte, así como su posición, las influencias que tuvo y el recorrido que realizó para llegar a su época de madurez. Asimismo, se demostrará la relación que posee, para el escritor mexicano, la creación poética y la reflexión extra-poética –o filosófica-. Una relación que rebasa el simple interés por auto-justificar su propia posibilidad como poeta.

En el segundo capítulo se trabaja el giro conceptual del ensayo *El arco y la lira*, en el que Paz desarrolla la autonomía poética a través de su diferenciación específica respecto al lenguaje, la religión y la historia. En la primera época ensayística de Paz sus tesis respecto al arte se perfilan a una autonomía positiva, es decir, asume un

carácter ético del arte en lo político y lo social. Pero en *El arco y la lira* el escritor mexicano vira hacia un autonomismo soberano del arte.

En el tercer y último capítulo se desarrolla la autonomía del arte en Paz como estética negativa. Acudiendo a *Los hijos del limo* y *La otra voz* se muestra en qué sentido el arte moderno es, para el escritor, un sistema de correspondencias. La analogía, como un sistema de relaciones, y la ironía, como negación o crítica de ese sistema, constituyen la esencia del arte moderno.

Finalmente, en este mismo capítulo se retoma la crítica estética que realiza Paz en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* sobre la tradición de la ruptura y las vanguardias artísticas como expresiones del arte contemporáneo, puesto que permite investigar bajo qué condiciones se sitúa la *negatividad* del escritor mexicano en lo que se denomina 'posmodernidad'. Es decir, bajo la idea de que el arte es soberano en tanto que consolida la superación utópica de la razón (Hegel) o, por el contrario, es soberano en tanto que resulta un peligro para la razón, así como las consecuencias que de esto se puedan desprender.

V. Metodología.

Si bien el problema básico para este trabajo es el de la reconstrucción de ideas sobre el arte y la experiencia estética para Octavio Paz, esto remite a una consideración de índole general que concierne a la manera en la que se desarrollará la investigación. La reconstrucción de una concepción teórica filosófica, en particular una estética, requiere del uso de un lenguaje para hablar acerca de otro lenguaje, es decir, de un *metalenguaje*³ que describe un lenguaje formal. Así pues, siguiendo el objetivo central de la investigación que reposa en la articulación del esquema intrínseco en las ideas estéticas de Octavio Paz, la indagación se dirige a especificar los símbolos y la lógica del discurso de Paz, así como el amplio marco de la historia de las ideas a las que atañen, para asignarles significados e interpretaciones.

Ahora bien, la reconstrucción de dicho esquema no se realiza a través de una interpretación meramente *recognitiva*, en donde el entender es fin en sí mismo. Tampoco como una simple paráfrasis reproductiva o representativa de dichas ideas. Más bien, la investigación se elabora a través de un constructivismo metodológico; se desarrolla con ciertas hipótesis de partida que se habrán de demostrar acudiendo a los textos del pensador mexicano. De este modo, se insiste en que las tesis de Octavio Paz sobre el arte son accesibles sólo a través de las interpretaciones que se hagan de ellas; situándolas, a su vez, en el marco general de las ideas estéticas de la modernidad y, por ello, se niega la posibilidad de que su lectura aislada e independiente pueda cobrar una mayor relevancia filosófica.

La hipótesis que sostiene que en el pensamiento sobre el arte de Octavio Paz hay una postura defensora de la *negatividad soberana* se presenta como un problema interpretativo metateórico. La búsqueda del concepto de *negatividad soberana* en las ideas estéticas de Octavio Paz, supone lo siguiente.

Primero, el trabajo de investigación propone una glosa⁴. Explicar las ideas estéticas de Octavio Paz que en sí mismas no presentan un sistema exhaustivo, es adentrarse en un texto para nosotros oscuro.

³ Definición de *metalenguaje* del *Cambridge Dictionary of Philosophy*.

⁴ Diccionario de la Real Academia Española. Término 'glosa': (Del lat. *glossa*, palabra oscura, que necesita explicación, y este del gr. *γλῶσσα*, lengua).

Segundo, el trabajo ve en su objeto de investigación una lógica inmanente. Hay la presencia de cierta perspectiva filosófica –estética- coherente a lo largo de los ensayos pacianos sobre arte.

Tercero, dicha cohesión inherente se entiende mejor bajo un marco conceptual histórico. La terminología paciana pertenece a la estética moderna y contemporánea; está sumergida en la corriente reflexiva respecto a la problemática de la autonomía estética iniciada con Kant y recorrida a lo largo de los siglos posteriores hasta la actualidad.

Cuarto, el principio regulativo de la investigación es pues el de la racionalidad. La hipótesis propuesta reconoce en Paz un carácter específico –la perspectiva estética *negativa*-, lógico y perspicaz. Ahora bien, la racionalidad reflexiva⁵ en torno a los prejuicios, supuestos y factores que fundamentan nuestro discurso si bien es imprescindible, no obstante, nos sitúa del lado de la ‘metacomunicación’. El tratado a priori de nuestras propias metodologías y lenguaje utilizados para la investigación se muestra estructuralmente correcto –en tanto que tiene la finalidad de realizar una auto-crítica para profundizar así en la fuerza y coherencia de la propuesta investigativa-. No obstante, puede quedar inexorablemente atrapado en una regresión infinita. Para no caer en dicha circularidad, analizaremos nuestra hipótesis –la negatividad inmanente en las ideas estéticas de Octavio Paz-. Es decir, se demostrará que para que la hipótesis opere tal como se afirma, ha de satisfacer las cualidades que de ella se concluyeron y no las que competen a su opuesto –en este caso, las corrientes *afirmativas*-. Lo que esto nos llevará, paradójicamente, a demostrar la antinomia inherente de la experiencia estética; el arte es soberano en tanto que en él juegan, a una vez, la dimensión afirmativa –comprometida- y la dimensión negativa –transgresora-.

El análisis dialéctico, como un proceso que aquí forma parte del esquema constructivista, no aclara los textos en el sentido tradicional de intentar captar un contenido o tema unitario, a manera de síntesis. No pretende ‘demostrar’, ‘revelar’ un único sentido en los textos de Paz. Tampoco hace de la labor interpretativa un proceso de libre asociación en el que todo vale. La dialéctica discursiva aquí aplicada

⁵ Sobre racionalidad reflexiva véase A. Gouldner (1976: 49).

investiga, -de un modo cercano al que Culler⁶ propone en la deconstrucción-, el funcionamiento de las oposiciones metafísicas en los argumentos sobre el arte de Octavio Paz y los modos en que las figuras y las relaciones textuales, cómo el juego de las afirmaciones entre la autonomía y la soberanía producen una lógica doble y aporética.

Analizar los textos de Octavio Paz es, tal como aquí nos proponemos, estudiar, a través de la genealogía estructurada de sus conceptos, dentro del estilo más escrupuloso e inmanente, su postura estética. El objetivo de plantear una interpretación general de lo que podría denominarse la Estética de Paz, no se instauro bajo la premisa de revelar un único sentido global y coherente, sino de mostrar, a través de un proceso que sigue los pasos interpretativo-analítico-reconstructivo, cómo puede ésta ayudar a entender la preocupación última del trabajo de investigación, esto es, la experiencia estética en el marco de la modernidad.

⁶ Para la noción de 'proceso deconstructivo', fundamentalmente aplicado a la crítica literaria, véase, J. Culler (1998).

VI. Aproximaciones generales al pensamiento estético de juventud de Octavio Paz (1931-1956).

“Creación y reflexión: vasos comunicantes”.

Octavio Paz

Prólogo, *La casa de la presencia*, 1990 (1999).

La crítica literaria comenzó a prestarle atención a los primeros ensayos⁷ de Octavio Paz hace relativamente poco tiempo. Pero en menor medida encontramos investigaciones propiamente filosóficas sobre las ideas estéticas pacianas de dichos textos. Si bien en las dos últimas décadas se han realizado interesantes estudios sobre los primeros poemas del escritor mexicano⁸, así como sobre la estética de su poesía⁹, la investigación filosófica¹⁰ es corta en lo que respecta al análisis del

⁷ Véase A. Stanton (2013: 29-102).

⁸ Véase, concretamente, A. Stanton (1991), (2001) y (2013: 103-194); así como M. Santí (1997). Asimismo, en la bibliografía crítica publicada hasta el 2013 que reunió H. Verani (2014), véase en el Tomo II, “Libros”, 1124, 1138, 1151, 1170, 1184, 1185, 1193, así como en “B. Poesía” 1787, 1788, 1790, 1810, 1815, 1818. En “C. Aspectos (Poesía)” 3296, entre otros.

⁹ Sobre estudios en lo referente al estilo poético de Octavio Paz véase las siguientes referencias bibliográficas de “Libros”, en la Bibliografía crítica de H. Verani, 1071, 1060, 1057, 1076, 1077, 1081, 1084, 1086, 1088, 1089, 1093, 1091, 1097, 1106, 1114, 1115, 1116, 1121, 1123, 1125, 1126, 1127, 1131, 1134, 1143, 1149, 1150, 1151, 1168, 1176, 1178, 1179, 1188, 1189, 1191, 1198, 1201, 1203, 1204, 1205, 1206; así como los “Opúsculos”, 1207, 1208, 1209, 1210, 1212, 1220, 1222.

¹⁰ Sobre investigaciones filosóficas de los ensayos en prosa de Octavio Paz se pueden encontrar estudios de diversas temáticas desde perspectivas semióticas, hermenéuticas, estructuralistas, deconstructivistas, o desde las corrientes del pragmatismo y el psicoanálisis. Asimismo, hay investigaciones sobre la relación del pensador mexicano con filósofos como Aristóteles, Nietzsche, Hegel, Heidegger, Jung, Benjamin, Wittgenstein, Arendt, Ortega y Gasset y Zambrano, entre otros. Véase las siguientes referencias bibliográficas en H. Verani (2014) de “Libros” 1051, 1052, 1090, 1096, 1098, 1104, 1107, 1119, 1130, 1138, 1141, 1141, 1144, 1145, 1156, 1157, 1162, 1163, 1164, 1165, 1169, 1173, 1178, 1185, 1192, 1194, 1202. Así como los siguientes “Estudios”, 1837, 1854, 1869, 1902, 1909, 1910, 1912. En “Diversos” los 1933, 1947, 1950, 1951, 1954, 1983, 1992, 1999, 2000, 2001, 2010, 2048, 2057, 2059, 2068, 2071, 2080, 2128, 2134, 2157, 2181, 2187, 2197, 2207, 2223, 2243, 2271, 2278, 2288, 2291, 2292, 2302, 2306, 2312, 2322, 2323, 2328, 2345, 2347, 2348, 2368, 2397. En “Estudios de carácter particular”, 2479, 2529, 2545, 2697, 2798, 2750, 2779. En “Aspectos de la prosa”, 3556, 3543, 3578, 3599, 3628, 3646, 3659.

Asimismo, los siguientes estudios de tesis universitarias. Por ejemplo, Bartra, Linas. “Von Friedrich Nietzsche zu Octavio Paz”, U Wien, Viena, Austria, 2012, 90 p. Tesis de Maestría; en ella se realiza un análisis comparativo entre las concepciones sobre la filosofía del lenguaje entre ambos pensadores. Bellak, Ivonne Laura. “Octavio Paz: poesía y modernidad”, Hebrew U, Jerusalén, 2010, 69p. Tesis de Maestría. Cittoleux, Marie. “L’intention philosophique chez Octavio Paz”, U de Toulouse Le Mirail, France, 1982. Tesis de Maestría. Cros Hernández, Fernando. “Las ideas estéticas en la obra de Octavio Paz (1935-1957)”, UNAM, México, 1981, 173p. Tesis de Maestría.

pensamiento estético paciano¹¹ desarrollado en su vasta obra y con una perspicaz y firme, aunque no por ello fija, posición teórica frente a los problemas fundamentales del arte y lo estético en la modernidad.

Pero la pobreza de la indagación filosófica no es resultado de una carencia teórica en sus escritos. Como bien afirma Stanton (2001), los estudiosos se encontraban, por un lado, con una dificultad de orden práctico o técnico para acceder a los primeros textos de Paz, dispersos en periódicos y revistas de corto tiraje. Por otro lado, concordando con Román (2006), probablemente la dificultad de orden teórico venga dada de la posición generalizada en Latinoamérica frente un concepto 'universal' de modernidad/posmodernidad. Es común en los estudiosos de la modernidad latinoamericana el rechazar, generalmente, la importación del concepto occidental de 'modernidad' dado de manera uniforme y similar al de los países propiamente modernizados. Y algunos de ellos consideran que Paz realiza precisamente dicha importación conceptual para hablar del arte latinoamericano

Farakos, Mary. "Octavio Paz: Critic of the Arts", Indiana U, Bloomington, 1980, 205p. Tesis de Doctorado. Flores Flores, Ociel. "Octavio Paz, poétique et philosophie, la recherche de l'autre et l'invention de soi", U de Paris III, Francia, 1996. Tesis de Doctorado. Lasa Benito, Susana. "Transgresión y epifanía: Introducción al mundo filosófico, literario y artístico de Octavio Paz" U Autónoma, Madrid, 2001. Tesis de Doctorado. Luksic Maza, Elena. "El nihilismo nietzscheano en la obra de posguerra de Octavio Paz" Pontifica U Católica de Valparaíso, Chile, 2006. Tesis de Licenciatura. Martínez Torrón, Diego. "Octavio Paz en la estética contemporánea (Apuntes para una poética de Octavio Paz)", U Complutense, Madrid, 1976. Tesis de Doctorado. Sieber, Sharon Lynn. "Modernity and the Temporal Archetype in Octavio Paz: Towards an Aesthetics of Simultaneity in the Modern Age", Indiana U, Bloomington, 1992, 286p. Tesis de Doctorado. Stanton, Anthony. "Dialectical Thought and the Attack on History: The Poetry and Prose of Octavio Paz", U of Sheffield, Sheffield, Inglaterra, 1983, dos vol. Tesis de Doctorado.

Para más detalles de la bibliografía crítica sobre O. Paz, en todas sus temáticas, véase, H. Verani (2014).

¹¹ Resulta sorprendente que, dentro de éstas referencias bibliográficas, así como del total de tres mil ciento treinta y un referencias que reunió H. Verani en el Tomo II (2014), sean, aproximadamente, alrededor de once las que remitan directamente a estudios sobre la estética de Paz, o a conceptos que, de alguna manera u otra, se orientan a la perspectiva filosófica subyacente en el pensador mexicano y que se acercan a las tesis desarrolladas en el presente trabajo, esto es, su concepto de autonomía estética. Véase, 1141 (sobre su estética), 1157 (hermenéutica), 1992, 2157 y 2345 (establecen una aproximación entre el concepto de modernidad entre Paz y Adorno), 2223 (única que trabaja concretamente su concepto de autonomía estética), 2348 (sobre las influencias de Heidegger y Wittgenstein en el pensamiento de Paz), 2742 (sobre el concepto de 'negación poética'), 3543 (sobre la función social del arte en el pensamiento de Paz), 3578, 3592 (sobre el concepto de 'analogía' en Paz). Sin embargo, cabe aclarar que dicha bibliografía crítica ha sido seleccionada entre la que H. Verani ha decidido publicar, reseñar o comentar de un modo breve en el Tomo II del compendio. Se ha consultado únicamente el Tomo II porque el Tomo I está dedicado a la obra de Octavio Paz, esto es, la que el escritor mexicano escribió y publicó y, el Tomo III a notas, reseñas, artículos y ensayos breves sobre la obra y vida de Paz publicados en revistas y periódicos que no constituyen estudios de investigación propiamente hablando. Así pues, no se ha seguido aquí un proceso del todo exhaustivo.

sin tomar en cuenta la situación de la modernización económica y política de dicho espacio geográfico.

Es decir, -tomando prestado el ejemplo que da Román (2006)- el filósofo argentino Canclini, quien descalifica la estética de Paz, afirma en uno de sus textos de mayor aceptación (2001: 81):

La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente. (...) Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y los otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces, hubo olas de modernización.

De este modo, la construcción de la democracia, el alfabetismo, la industrialización, la expansión del capitalismo aunado al crecimiento urbano, la escolarización, esto es, la modernización, abarcan en Latinoamérica, una pequeña minoría que, según Canclini, conlleva, inevitablemente, a la imposibilidad de formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. Asimismo, críticos como Yúdice, Álvarez o Madrid¹², junto con el propio Canclini, que rechazan la tesis de la adopción del término *modernidad* y que, por ende, menosprecian la estética de Paz, sostienen la siguiente tesis: no es viable impulsar la modernidad cultural cuando la modernización socioeconómica es desigual. Para ellos las ideas respecto al arte y respecto a la modernización económico-política de Paz presentan una fuerte contradicción entre sí. Por un lado, Paz rechaza en sus textos de madurez *Los hijos del limo* y *La otra voz* el término *posmodernismo*, afirmando,

Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos "modernismo". Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el modernismo hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician

¹² Véase N. Canclini (2001), G. Yúdice (1992), F. Álvarez (1998), L. Madrid (1990).

en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*. (HL: 497-498)

...Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el “postmodernismo”. El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo –lo que está después es la vanguardia- sino que es una crítica del modernismo. (...) con ello no comienza otro movimiento: con ello acaba el modernismo. (...) Se trata de una tendencia dentro del modernismo. (HL: 507)

Pero, por otro lado, -en continuidad con la crítica despectiva de dichos intelectuales-, la concepción de la estética moderna de Paz, el ‘modernismo hispanoamericano’ que surge a finales del siglo XIX, resulta restringida en la medida en que no abarca el análisis del proceso de modernización concretamente económico y político latinoamericano e hispano. Más bien, dicen, es adoptada por el escritor mexicano desde un pensamiento extranjero. Cuando Paz está haciendo referencia a algo así como un ‘modernismo hispanoamericano’ está hablando, según sus replicantes, de un momento de la historia de la estética occidental y no de la propiamente hispana o latinoamericana.

De acuerdo a dichos críticos, no puede haber modernidad estética en Hispanoamérica si no ha habido una previa modernización política y económica en sentido estricto. De modo que cuando Paz afirma, por ejemplo, que la modernidad literaria y artística hispanoamericana inicia con Rubén Darío¹³, es natural que sufra la misma fractura de identidad que el nicaragüense confiesa con las siguientes palabras,

La adquirida cultura europea nos hace espiritualmente extranjeros en nuestros países (...). Los hispanoamericanos adaptamos nuestro espíritu al medio ambiente importado en los textos escolares (...) esto explica que las personas verdaderamente cultas de Hispanoamérica se sientan en su propia tierra como desterrados. (1973: 17)

El *oikos*, la unidad económica y social autárquica para los estetas modernistas hispanoamericanos, para un Darío como para Paz, no pueda ser más que un lugar

¹³ La primera aparición del término *modernismo* data de 1888 en un artículo primerizo de Rubén Darío sobre “La literatura en Centroamérica”. Véase R. Darío (1989).

perdido en el *monte Parnaso*. Y la consecuencia estriba, según, por ejemplo, Yúdice (citado por Román, 2006: 15), en que su obra poética y su crítica estética conspiran contra las fuerzas progresistas de la historia. La estética paciana es, de acuerdo a sus críticos, una estética desinteresada y puritana. Una estética, en los términos aquí planteados, soberana, que no reconoce la especificidad de la modernidad social hispanoamericana o latinoamericana. Una estética que pone la mirada crítica únicamente en una élite literaria e intelectual no representativa de lo esencialmente local. Y la incoherencia entre el pensamiento estético paciano y su praxis social se refleja, según Canclini, hasta el punto en que,

Desde sus textos tempranos afirma que la libertad que el artista necesita se obtiene alejándose del “príncipe” y del mercado. Pero de hecho en su obra ha ido creciendo la indignación frente al poder estatal, mientras en sus vínculos con el mercado busca una relación productiva, recurre a los medios masivos para expandir su discurso. El énfasis antiestatista de Paz va unido a la defensa de una concepción a la vez tradicional y moderna, ambivalente, sobre la autonomía del campo artístico. (...) También porque en sus interpretaciones de la cultura, la historia y la política le interesan principalmente las elites y las ideas. (...) sus referencias a la estructura socioeconómica son señales escenográficas que en seguida desatiende para ir a lo que en serio le preocupa: los movimientos artísticos, literarios (...). (2001: 108).

Habría que ver a qué ensayos de Paz se refiere Canclini cuando afirma que la defensa de su autonomía artística es ambivalente por ser, a un mismo tiempo, tradicional y moderna, pues no lo especifica. Si bien es cierto que en los primeros ensayos del escritor mexicano su posición no es del todo firme, sino más bien hay una exploración estética que unas veces defiende una autonomía ‘moderna’ del arte respecto a otros discursos –moral, político, filosófico- y otras veces, un compromiso ‘tradicional’ con lo extra-estético; no obstante, en su madurez, Paz logra, con una mirada perspicaz, comprender la situación del arte moderno -no sólo el latinoamericano o el occidental, sino incluso el oriental- así como defender, desde su dimensión más profunda, su autonomía estética¹⁴.

¹⁴ Respecto a las primeras indagaciones sobre la autonomía estética de Paz, véase aquí mismo el apartado V.1. Respecto a las tesis sobre la autonomía del arte que Paz desarrolla en su época de madurez, véase aquí mismo, capítulos VI y VII.

Además, frente a la afirmación que realiza Canclini de la imposibilidad de formar mercados simbólicos autónomos en sociedades con retraso económico, el modernismo artístico tanto latinoamericano como concretamente mexicano del siglo XIX, sí dio lugar a movimientos autónomos¹⁵. Martí, Lugones y Darío, por ejemplo, configuraron una estética independiente –influenciada, sí, por expresiones artísticas europeas de la época-, un lenguaje propio, un arte no mimético que, precisamente por ello, los insertaría en el movimiento modernista. Los gestores del modernismo hispano volcados a la experimentación, a la ruptura y la crítica de los cánones, lograron una retórica propia. Adoptaron lenguajes poéticos externos, pero también, como en el caso de Lugones, las formas tradicionales y las rimas conservan su vigencia. Buscaron la sorpresa que produce lo único y extraño y no la placidez que produce lo igual o lo próximo. Pero también, Martí luchó por la Revolución cubana y Chocano –se auto-comparó con Whitman- reflejó con su lenguaje la naturaleza y la historia de América y, principalmente de Perú, su país.

No obstante, permítase interrumpir la ejemplificación dada sobre la problemática que alberga el binomio modernidad/modernización paciano y las contra-argumentaciones que le realizan a sus tesis los críticos aquí mencionados¹⁶. Por lo pronto es menester señalar que el proceder de ellos, quienes rechazan el pensamiento estético de Paz a razón de los juicios extra-estéticos que ejerce el escritor mexicano, es deficiente. Bajo premisas histórico-políticas (porque no encuentran en las tesis estéticas de Paz un estudio sobre la identidad de ‘lo mexicano’), socioeconómicas (ni tampoco la voz de las clases más pobres) y geográficas (así como tampoco un estudio antropológico de la estética de ‘lo mexicano’), esto es, bajo argumentaciones absolutamente extra-estéticas, que remiten, más bien, a la denominada ‘modernización histórico-política’, condenan el estudio del concepto de autonomía estética de Paz en el marco propio de su

¹⁵ Es menester señalar que, frente a la posición de N. Canclini, G. Yúdice, F. Álvarez, L. Madrid, para quienes no ha habido en México un desarrollo de modernización económico y político similar al de los países propiamente modernizados, habría que tomar en cuenta que, precisamente durante el siglo XIX, con la presidencia de Porfirio Díaz, el país vive una de las etapas más grandes de industrialización ferroviaria, portuaria, tecnológica, minera, de comunicaciones telegráficas y la apertura del mercado a la exportación.

¹⁶ Respecto al concepto de ‘modernidad’ en Octavio Paz véase C. Román (2006). En la *Bibliografía crítica* de H. Verani véanse las siguientes referencias: 1838,1841, 1872, 1879, 1883, 1888, 1907, 1909, 1910, 1913, 2038, 2090, 2157, 2178, 2288, 2299, 2330, 2369, 2397, 2400, 2411, 2414, entre otros.

dimensión filosófica. De manera que la verdadera trascendencia crítico-estética de Paz queda menospreciada no por su valor interno –en el marco del pensamiento moderno que, de algún modo, es también propio de Hispanoamérica-, sino por sus implicaciones extra-estéticas y, casi siempre, políticas.

Además, he aquí un punto crucial. Resulta lógico asumir que Paz se equivoca en muchas de sus argumentaciones sobre el ‘modernismo hispanoamericano’ cuando su discurso se basa en un marco conceptual que pertenece, más bien, a la estética europea y su desarrollo histórico. Pero quienes le critican hacen uso de un método para el estudio de la historia de la estética hispanoamericana que resulta basarse en un principio que no es propio de las culturas hispanoamericanas, esto es, que la historia responde a un cierto ‘progreso lineal’ y a superestructuras –marxismo-. De acuerdo a ellos, si no se ha avanzado en un aspecto económico, no se avanza en otro de carácter estético. Sin embargo, precisamente, es posible que el discurso estético se adelante a los otros discursos del hombre en un cierto contexto histórico. Es decir, si se trata de un arte soberano que, como se verá más adelante –y de acuerdo a las tesis de Paz- no por ello está deslindado del desarrollo histórico de la cultura y la sociedad. De hecho, el propio escritor mexicano defiende esta idea cuando afirma (HL: 427-428):

El adjetivo *subdesarrollado* pertenece al lenguaje anémico y castrado de las Naciones Unidas. [...] El vocablo [...] no es un término científico, sino burocrático.

[...] La identificación entre modernidad y civilización se ha extendido de tal modo que en América Latina muchos hablan de nuestro subdesarrollo cultural. A riesgo de pesadez hay que repetir, primero, que no hay una sola y única civilización; en seguida, que en ninguna cultura el desarrollo es lineal: la historia ignora la línea recta. Shakespeare no es más <<desarrollado>> que Dante ni Cervantes es un <<subdesarrollado>> frente a Hemingway.

Finalmente, en la medida en que se destierre a pensadores universales por sus inclinaciones filosóficas o políticas, se tendrían que declarar anatemas a Heidegger o a Schmitt. Concretamente, en lo que respecta a Paz, los análisis descalificativos de algunos de sus críticos –Canclini, Yúdice, etc.- poseen argumentos *ad hominem* tanto como falacias *de asociación*. Rechazan las tesis estéticas pacianas no a través de argumentaciones que demuestran su falsedad en un ámbito propio de la estética,

sino porque han sido realizadas precisamente por la persona que es Octavio Paz; asimismo, las réplicas que le hacen no tienen que ver, en muchos casos, con el tema o asunto tratado por Paz y el asunto es deliberadamente modificado para divergir en un tema mejor defendible, esto es, lo que les compete, 'la identidad de lo mexicano' a través de una lectura casi siempre socio-económica.

Así pues, para lo que aquí se propone, se tendrá que tener la necesaria precaución de no aseverar la hipótesis planteada, esto es, la importancia de la estética de Paz, únicamente en tanto en cuanto sus críticos se equivocan. Se cometería, en este otro caso, una falacia *ad logicam*. Y, por ello, resulta pertinente acudir a los textos de Octavio Paz sobre el arte.

*

Hasta cierto punto ha quedado superada la dificultad técnica para acceder a los textos de formación de Paz con el trabajo realizado por diversos especialistas de su obra¹⁷ y por la posterior decisión del escritor mexicano de organizar sus primeros escritos para su publicación. Hoy es plausible iniciar el análisis de las mismas. Ahora bien, para ello, habrá que situarse frente a la estructura de su obra, una más de las dificultades teóricas que presenta el estudio filosófico de su primer pensamiento.

Octavio Paz escribió una prolífica obra sobre cuestiones estéticas. A través de una congruencia inmanente y a lo largo del tiempo, se hallan ciertas directrices, preocupaciones sobre el arte y lo moderno que incorporan, con su oportuna lógica, elementos propios y elementos europeos que concilia. Son inquietudes que ocupan inagotables escritos sobre la poesía, la historia, lo moderno y posmoderno, lo erótico, la otredad, el ritmo, la alegoría y la ironía, así como sobre la negatividad. Poseyendo, en su conjunto y como punto de intersección, la crítica como modo de *ser* de lo moderno.

Sin embargo, el desafío inicial consiste en resolver cómo organizar el material de estudio que aquí interesa. La obra de Paz no presenta la formalidad que una 'teoría estética' demanda en sentido estricto. Desde su juventud, su escritura se desenvuelve bilateralmente; acción poética y reflexión crítica. Pero ¿son éstas, dos

¹⁷ Los autores son diversos; quizá la labor de A. Stanton y M. Santí respecto a los primeros textos de Paz es el más destacable. Véase, A. Stanton (1989), (1991) y (2001); M. Santí (1997), O. Paz (1990).

caras de la misma moneda? ¿representan el mismo contenido dado de dos formas distintas? ¿cuál es la relación entre ambas? Las respuestas pueden ser diversas. Escribe prosa crítica para justificar su poesía en un momento histórico en el que la controversia entre arte autónomo y arte comprometido implica el quehacer de todo artista; es decir, la crítica como medio de justificación de la poética, al verse escindido entre una vanguardia política y otra estética. O, quizá, su prosa crítica constituye una búsqueda estilística para su poesía, una identidad que represente autor-verso; la crítica como camino liberador de su voz poética. Tal vez ambas conforman un diálogo a veces amistoso y otras tantas el contrapunto necesario para situarse frente al mundo; de modo que no es posible tratar los ensayos sin estimar los textos poéticos. Finalmente, podría ser la prosa de Paz ‘otra faz’ de su obra poética y ambas llegar a confundirse.

Stanton, por ejemplo, señala la posición deficiente de Rodríguez cuando da una justificación extra-personal, contextual, a los ensayos sobre arte de Paz al afirmar que,

En Octavio Paz, la crítica no es sino una función complementaria de otra más central: la creación poética (...) Esta obra crítica existe a partir de una obra poética (...). (...) su obra poética no podía ser valorada en un medio como el mexicano o el latinoamericano general de los años cuarenta: medio en que la polémica del “realismo” y de la literatura “social” y del “arte comprometido” había reducido a la total esterilidad. Paz tuvo, pues, que segregar, paralelamente a su obra poética, una obra crítica que le sirviera de apoyo y de irradiación. (Rodríguez, (1968), citado por Stanton, 1991: 23).

Stanton defiende la idea de que la obra crítica de Paz “obedece (...) a la necesidad personal de explicarse a sí mismo la verdadera naturaleza de su obra poética” (1991: 24). Es decir, para Stanton el joven Paz se inicia en la crítica no sólo para comprender la literatura y la poesía de su época, como señala Rodríguez, sino más bien, en los términos que se mencionaron, como autojustificación para su ascesis interna, personal. De este modo, en su obra paulatinamente se confundirán crítica y creación, manifiestas ambas tanto en su poesía como en su prosa. Es decir, con el tiempo se consolida un Paz que realiza poesía crítica y crítica poética. Incluso,

Stanton abre uno de sus textos de estudio de la prosa de juventud de Paz¹⁸ con un epígrafe de T.S. Eliot que afirma, "Cuando los propios críticos son poetas, puede sospecharse que han formado su perspectiva crítica con el fin de justificar su práctica poética"¹⁹. Con ella el investigador paraboliza su concepción de la crítica paciana como un medio al que acude el poeta para legitimar su propia creación poética.

Por otra parte, para Medina la relación entre el ensayo y la poesía, concretamente en los primeros textos de Paz, no es meramente complementaria ni, como menciona Stanton (2004: 102), se explica a sí misma, sino más bien es "compleja, contradictoria y estratégica". Resulta compleja y contradictoria porque dicho periodo, el que va de 1931 a 1943, "se caracteriza por la ambigüedad estética y política del joven Paz, en el cual trata de conciliar dos poéticas vanguardistas que el autor concibe como opuestas" (Stanton, 2004: 103). Pero es una relación fundamentalmente estratégica. No únicamente adquiere ésta la forma de complementariedad, sino que constituye un medio elegido conscientemente por Paz para su construcción de 'autor' y 'autoridad'. Ambas, poesía y crítica, representan mecanismos, funciones para la construcción de la imagen que el pensador mexicano quiere dar frente al mundo²⁰.

Las aclaraciones respecto a la relación entre la poesía y la prosa en la época de juventud de Paz deducidas tanto por Stanton como por Medina, si bien aparentan cierta oposición argumentativa, se implantan bajo una misma perspectiva. Ambos determinan un cierto purismo estético en la época de formación de Paz. Constituya dicha relación, -entre crítica y creación-, una búsqueda explicativa de lo que sería la 'estética paciana', como afirma Stanton o, en términos de Medina, una maniobra

¹⁸ Dicho texto es *La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)*. Véase A. Stanton (1991).

¹⁹ La cita en inglés versa, "When the critics themselves are poets, it may be suspected that they have formed their critical statements with a view to justifying their poetic practice". La traducción es mía.

²⁰ De acuerdo a R. Medina (2004: 103), hay "un Paz autor que construye una imagen de sí mismo a través de su escritura, hay también un Paz histórico que revisa sus textos y constantemente reconstruye su biografía y, por último, hay un Paz leído y público, que legitiman, canonizan y construyen sus críticos". Los tres Paz, juntos, hacen una figura, una máscara, que de acuerdo a ciertos movimientos premeditados (excluir textos de juventud, revisar y corregir su obra, entre otros), tienen por objeto afianzar su imagen como autor canónico. Es decir, según Medina (2004: 114), la relación entre poesía y crítica que Paz utiliza le sirve para implantar un 'dispositivo de poder' en sentido foucaultniano. La crítica de R. Medina es interesante; sin embargo, como quedará demostrado en el presente trabajo investigativo, las tesis sobre el arte de Octavio Paz alcanzan una trascendencia teórica tal que van mucho más allá de una simple armadura de poder.

para crear la que resultara ser 'la figura Octavio Paz', no obstante, para los dos autores el quehacer bilateral paciano es, finalmente, una apología extra-estética y extra-creativa, es decir una auto-apología. Por ello puede poseer un carácter contradictorio; es decir, unas veces condenatoria de la estética purista, como en su primer ensayo, *Ética del artista* de 1931 y en su poesía *No pasarán*²¹ de 1936 y, al mismo tiempo, exculpatoria del compromiso social, propia de sus primeros poemas -en esta época es descalificado por sus contemporáneos por realizar una poesía 'intimista'; por ejemplo, con *Luna silvestre*, de 1933, que no contiene ningún tipo de alusiones políticas o históricas-. De acuerdo a ambos autores, la finalidad del ejercicio crítico empleado por Paz no es estrictamente teórica, sino de carácter subjetivo e íntimo; no obstante que para Stanton es un carácter poderosamente crítico, mientras que para Medina resulta un caprichoso mecanismo de empoderamiento.

Lo que es evidente a partir de la lectura de los primeros escritos en prosa tanto como de la poesía de Paz es que hay una cierta jerarquía entre los géneros. Sin embargo, a diferencia de las afirmaciones que realiza Medina (2004), lo que demostraré aquí es que Paz no subordina a la prosa únicamente en tanto en cuanto "los temas universales y el tratamiento hermético corresponden a la poesía".

Efectivamente, para Paz hay una cierta trascendentalidad de la experiencia poética frente a la expresión crítica, pero no porque la primera constituya el medio por el cual se 'revela el ser', mientras que la segunda se preocupe únicamente por cuestiones sociales o políticas²². Tampoco porque sus ensayos se desplieguen como el escalón de 'apoyo e irradiación' para su poética, tal como afirma Rodríguez en la cita previamente expuesta. Sin duda, la relación entre poética y crítica en Paz ocupa un eslabón de suma importancia que no se reduce a explicaciones personales o de personalidad. Desde los primeros años de Paz como escritor, el nexo entre la acción poética y la reflexión crítica es la de ser *vasos comunicantes*. La poesía es el lenguaje

²¹ *No pasarán* fue publicado por primera vez en septiembre de 1936, en un folleto de Ediciones Simbad. Poesía de carácter social en defensa de la República Española.

²² La concepción paciana de la experiencia estética que se fundamenta en algunas ideas de Heidegger, esto es, como lugar del 'aumento del ser' o de la 'revelación del ser', es propia de su texto *El arco y la lira*; ensayo fundacional en el que se despliegan algunos de los que serán los conceptos estructurales de las ideas estéticas de Paz. Sin embargo, en la época posterior, dichos conceptos sufrirán transformaciones, unas veces descentralizándose, otras más, separándose de la ontología heideggeriana. Véase aquí mismo el capítulo VI.

universal por medio del cual Paz se hace propiamente universal. La crítica, por su parte, es el lugar en el que se descifra y cobra sentido la *negatividad* y, por ello, la modernidad, esto es, su contexto histórico. Paz afirma en el prólogo de *La casa de la presencia*,

Los ensayos, en cambio, los he escrito de modo intermitente. Con ellos no he querido justificar mi poesía, defenderla o explicarla. Los escribí por una necesidad a un tiempo intelectual y vital; quise dilucidar, para mí y para otros, la naturaleza de la vocación poética y la función de la poesía en las sociedades. (1990: 13).

Dicha necesidad, intelectual y vital, a la que Paz se refiere, es consecuente con el lazo parasitario y paradójico que poseen poesía y crítica. Es parasitario porque la una no puede vivir sin la otra. No porque la crítica justifique o explique a su poética, sino porque muestra, extra-estéticamente, la imposibilidad de reducción lingüística de la dimensión gnoseológica del arte. Es decir, corrobora que lo que la poesía *dice* –o, en términos de Paz ‘la naturaleza de la vocación poética’–, es insustituible, indescifrable y, por ello, indefinible en su completitud por el lenguaje ordinario. Pero, a un mismo tiempo, el arte es la revelación, la sobrevenida, de la *dimensión crítica* como fenómeno propio de la modernidad *-función de la poesía en las sociedades-*. De ahí que, como bien afirma Román (2006), para Paz, entre ambas existe la misma relación que entre *arte* y *vida*. La poesía es *experiencia* –de la negatividad estética– mientras que la prosa es la *expresión* –siempre fallida–, de la misma.

Las acciones interpretativas y de producción de sentido de la prosa crítica en torno a lo poético, o lo estético, no alcanzan nunca una satisfacción discursiva plena. En este sentido se comparte, hasta cierto punto, la idea que Stanton (1991: 29) propone al referirse a las *Vigilias*, según la cual “más que una *explicitación* de la poesía, tenemos [con la crítica] una *complicación* textual”, pero no porque la crítica se vuelva, como afirma Stanton (1991: 29), “un pretexto para la creación”. La función de la crítica no es únicamente extraer objetivamente el significado de un texto dado –exégesis–, sino, también, de leer en el texto algo que no se encuentra allí de manera manifiesta. De este modo, y ahora sí concordando con Stanton (1991), la crítica, lejos de disipar el misterio de la creación poética, lo aumenta. Es lo que más tarde Paz

denomina “virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia”, y que aquí se designa con el concepto de *negatividad*, cuando afirma (HL: 581):

Cada lectura produce un poema distinto. Ninguna lectura es definitiva y, en este sentido, cada lectura, sin excluir a la del autor, es un accidente del texto. Soberanía del texto sobre su autor-lector y sus lectores sucesivos. El texto permanece, resiste a los cambios de cada lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios.

Paz es el poeta-filósofo que se sabe al filo de la modernidad. Comprende la paradoja estética, el territorio poético como lugar de intersección de dos dimensiones, el arte y la razón, que no se oponen o superponen bajo las reglas de la moderna dicotomía sujeto-objeto, sino en una relación dialéctica. La literatura moderna es una literatura crítica y, a su vez, la crítica moderna se ha transformado en una actividad creadora. De este modo, como bien afirma Stanton (1991), la creación poética se vuelve inseparable de una reflexión sobre la poesía. Crítica y creación devienen términos *cuasi* sinónimos. Su relación alberga una permanente tensión, frente a la que Paz no puede actuar indiferente, pero tampoco subordinado a ella²³. Conforman una suerte de monismo, como afirma Santí (1997: 247), que garantiza la continuidad semántica y retórica entre la teoría y práctica del escritor.

El mecanismo estratégico del que Paz se pudo servir por medio de su prosa es, quizá, uno que no escapa al de los filósofos de la modernidad. El de pretender hallar un esquema universal, aunque en su caso abierto, transigente, sobre la verdad poética, distinto a la mera creencia *-doxa-*. Y son algunas de sus primeras figuras seminales, el ritmo, la analogía, revelación del Ser o la relación sujeto creador-obra de arte en *El arco y la lira*, por ejemplo, las que determinan al joven Paz como un escritor concretamente moderno. Semillas de las que brotan posteriores y novedosas figuras radicales que le posicionan, en su madurez, en el umbral entre la modernidad y la posmodernidad; conceptos tales como lenguaje, meta-ironía, otredad, Eros, negatividad de *Los hijos del limo* y *La otra voz*. Por ello, tal como afirma Rodríguez respecto a la vasta prosa escrita por Paz, hay la imposibilidad de una

²³ La relación parasitaria y paradójica entre poesía y crítica en Octavio Paz ocupa el capítulo VII. de la presente investigación.

“[p]arcelación, de una sintetización o esquematismo convencionales, pues si algo es, por encima de toda otra cosa, es la negación incuestionable de esquemas, sistemas y teorías.” (1975: 9). Sin embargo, las ideas estéticas de Paz poseen una lógica y una racionalidad determinadas y determinantes para su estudio. La ausencia de una teoría estética estrictamente formal en el escritor mexicano no da lugar, ni mucho menos, a afirmaciones y negaciones arbitrarias en sus textos sobre cuestiones de índole estética. Por el contrario, hay lo que podría denominarse un ‘estilo ensayístico paciano’ concreto, que viene a ser su forma de realizar la crítica reflexiva y que se inicia en sus primeros ensayos. De hecho, Santí, uno de sus mayores especialistas, señala,

(...) [c]on frecuencia [Paz] le ha recordado a su lector que, a diferencia de la poesía, que es su verdadera vocación, la crítica que escribe es enteramente accidental. Estas defensas, por muy inocentes que nos parezcan, tienen como mínimo efecto el de movilizar una estrategia de poder. Dado el carácter testimonial de la crítica practicante, toda interpretación que enuncia el poeta adquiere un cariz de privilegio. Dentro de esa estrategia, la autoridad retórica deriva de su cercanía a la poesía: la ceguera crítica se va corrigiendo a base de una intuición poética en un vuelo dialéctico que culmina en una visión totalizante, inmune a los riesgos de la especulación o la arbitrariedad. (1997: 233)

Pero aquí, frente a lo que se pueda sospechar, Santí habla de una cierta estrategia de poder de la práctica crítica de Paz muy distinta a la planteada por Medina. Octavio Paz no promueve con su crítica y su poética la imagen que quiere dar de él frente al mundo. No constituyen máscaras –superficies– que fracasan al develarse su objetivo individual. Como bien afirma Santí, Paz es atrapado y sorprendido, en su experiencia poética, por cuestiones de las que se ocupa precisamente en su crítica. Pero el puente que une a ambas no es lineal, ni las reflexiones críticas de Paz son inductivas, sino dialécticas. De ahí que se cometa un error al estudiar su poética en términos de su prosa ensayística²⁴, tanto como estudiar sus reflexiones críticas como meras conclusiones de su ‘intuición poética’.

²⁴ Rebase el presente trabajo investigativo. Sobre estudios críticos de la poesía de Octavio Paz véase la *Bibliografía crítica* de H. Verani (2014: 266-283 y 478-516), donde se podrán encontrar por lo menos 415 referencias bibliográficas del tema.

En palabras de Stanton (2015: 15), “ni identidad ni aislamiento ni invariable anterioridad cronológica de una vertiente sobre la otra, sino algo más complejo y, en última instancia, más interesante: intercomunicación, influencias recíprocas, desfases, coincidencias y contradicciones”. No hay un paralelismo entre las obras ensayísticas y la poesía pacianas.

Además, frente a quienes afirman la crítica de Paz en tanto que medio para autojustificar su creación poética aquí se plantea, a la par de Santí (1997: 253), la idea baudeleriana según la cual la crítica que escribe el poeta asume, generalmente, la necesidad de desmistificar el discurso aparentemente ingenuo y engañoso de la poesía con el propósito de restaurar una coincidencia entre signo y sentido. O bien, en palabras de Menke (1997: 269), de detener la “ubicuidad potencial” del arte. Es decir, la crítica representa la posibilidad de frenar o interrumpir, temporalmente, la permanente fuerza que posee la experiencia estética –poética-, de subvertir y desmantelar de manera continua la validez de los discursos extra-estéticos²⁵. Ahora bien, hasta qué punto la crítica paciana logra detener tal transgresión, así como desmistificar la experiencia estética, será el tema de la presente investigación. No, sin embargo, en relación o comparación con su obra poética, sino respecto al nivel de trascendencia que las tesis estéticas adoptan en su contexto temporal, esto es, en el discurso hispanoamericano, moderno y/o posmoderno. Que, como se verá, cuanto más se acercan a la segunda época del pensamiento de Paz, mejor grado de claridad poseen en su argumentación.

Por otra parte, Santí va más allá al considerar la crítica prosística de Paz como un *medio de contención del poder transgresor* de la experiencia estética. Afirma, de acuerdo con Paul de Man, que la retórica ‘desmistificadora’ de los textos críticos de Paz, como de todo poeta, terminan causando, generalmente, los propios autoengaños de los que pretende escapar. Es decir, las reflexiones extra-estéticas de un poeta son, dice Santí (1997: 253), producto de una crisis que sufre éste en la ingenuidad de su poética, de modo que con ellas “incurren en una automistificación en el preciso momento en que pretende desmistificar su otredad”. De ahí que se cometa una falacia cuando se pretende leer su poética a través de los ojos de su

²⁵ De hecho, la actitud estética entendida como la fuerza que aniquila los discursos extra-estéticos es planteada por Kierkegaard, como bien afirma C. Menke (1997: 267), como “el paso de la experiencia estética al esteticismo: lo que aniquila el valor del mundo es la mirada del esteta que sólo puede tener experiencias estéticas”. Este tema es tratado en el capítulo VII.

crítica. Es decir, para Santí (1997: 254), en el fondo, con sus ensayos en prosa el poeta nos está ofreciendo una poderosa interpretación de su poesía, a través de otro (con)texto, que desplaza, a su vez, la interpretación original y autónoma realizada de su poética. No obstante, esta es una problemática interpretativa, hermenéutica, a la que los investigadores de toda obra poética se enfrentan a la luz de la crítica escrita por los propios poetas que trabajan. Dificultad que, sin embargo, no ocupa lugar en la presente investigación, excepto por los compromisos que pueda generar la poética paciana para la realización del análisis filosófico de la crítica de Paz en tanto que *crisis* de su experiencia como poeta²⁶.

Finalmente, llevar el cometido de un estudio investigativo, filosófico, de las ideas estéticas de Octavio Paz, demanda, de acuerdo a los oportunos señalamientos de Valencia (2010: 43), no colocar en segundo plano la autoridad intelectual frente al poeta. No subordinar la prosa a la perspectiva biográfica o poética del autor. Y analizar los textos pacianos manteniendo la pertinente coherencia con la lectura filosófica que se busca; es decir, concretamente sobre su estética, pero rescatando aquellas reflexiones epistemológicas, ontológicas y políticas que sean necesarias. De modo que las implicaciones extra-estéticas, de carácter ético o político, pacianas, que se han de estudiar, sean aquellas que derivan de las propiamente filosóficas y no a la inversa.

¿Cómo se abordará la obra de Paz de acuerdo a la relación dialéctica entre poética-crítica que aquí se planteó? Anteriormente se señaló la presencia de un estilo en la prosa crítica paciana con un carácter abierto, en el cual el escritor mexicano examina, discursivamente, diferentes intuiciones poéticas. Paz no escribe obras filosóficas, tratados sobre estética, sino ensayos. Meditaciones que, con una pertinente coherencia, descubren y esbozan ciertas ideas generales sobre lo poético y el arte. Las revelaciones que se le presentan a través de su experiencia poética dictaminan su proceder como pensador filosófico –en busca del significado de los conceptos-. Es decir, hay una elección previa de Paz en escoger el ensayo como medio discursivo, aunado al rechazo de todo proceder sistemático y formalmente filosófico. El ensayo, como bien afirma Matamoro (1990: 99), “no tiene precondiciones. No es un discurso destinado a probar la corrección o verdad de un

²⁶ La pregunta ‘¿hasta qué punto la crítica paciana es resultado de una crisis de su quehacer poético?’ ocupa el capítulo VI. de la presente investigación.

conocimiento previo, constituido de antemano. Por el contrario, lo que el ensayo conoce se produce al ensayarse, o sea, al decirse”. El ensayo posee el carácter propicio para el ejercicio simultáneo entre búsqueda y exposición exigido por el arte moderno en tanto que arte crítico. Afirma Paz (HL: 392), “Desde su nacimiento el arte moderno fue un arte crítico (...). No se trata, como se ha dicho, de una destrucción del lenguaje sino de una operación tendiente a revelar el revés del lenguaje”. De ahí que su estudio no pueda pretender ser realizado a través de las estructuras tradicionales de la Estética, racionales –sistemáticas-, objetivas –desinteresadas- y deductivas –exhaustivas-; sino mediante una reflexión igualmente crítica. Paz concibe el saber, de acuerdo con Matamoro (1990: 102), como un diálogo de opuestos que sólo se reúnen en un espacio momentáneo e ideal para generar nuevas búsquedas y (re)posiciones. El ensayo representa para Paz el terreno. En él, por otra parte, el lector no recibe un objeto consumado, una teoría expuesta, sino que va en busca de un objeto supuesto con el que dialoga y no encuentra, sin embargo, una última palabra. Este es el principio que rige la presente investigación, el carácter del ensayo de Paz como una obra abierta pero crítica, de la que pueden brotar innumerables ramas interpretativas –políticas, poéticas, estéticas, morales, sociológicas, antropológicas-. De este modo, a la pregunta ¿pueden gozar de una coherencia las afirmaciones de Paz sobre lo estético? La respuesta es sí; porque parten, precisamente, de la consideración de la *crítica* como principio y límite de la modernidad.

*

En lo referente a los escritos de juventud de Octavio Paz, se han seleccionado los textos en prosa en los que el autor plasma reflexiones sobre el arte, la poesía y lo estético en general, así como aquellos en los que la actividad del escritor mexicano fue fundamental para la formación de sus ideas estéticas de madurez. Para ello se distingue una época ensayística de juventud que va de 1931 a 1943, de una segunda época de madurez, de 1943-1998. Así pues, para el primer apartado se seleccionaron los textos *Ética del artista*, *Vigilias*, *Pablo Neruda en el corazón*, así como su participación en la revista *Taller* y, finalmente, su texto *Poesía de soledad y poesía de comunión*. Paralelamente, se hace una distinción entre una primera etapa

en su pensamiento estético, de 1931-1956, que abarca *El arco y la lira*, al considerarla, como se verá, una obra 'puente' entre sus dos épocas, de una segunda, que va de 1956 a 1998²⁷.

Generalmente, entre los estudiosos de la obra de Paz se considera como la época de juventud, crítica y literaria, del escritor mexicano, a los años que van de 1931 a 1943. Comienza con el año de sus primeras publicaciones y termina con su primera salida extensa de México a los treinta años de edad. Santí establece este período para la articulación de *Primeras letras* (1990), un texto recopilatorio de una labor descomunal e imprescindible hoy en día para el acceso de los escritos juveniles de Octavio Paz. El ensayo *Poesía de soledad y poesía de comunión* de 1943 cierra el ciclo en la medida en que no sólo precisa el tema general de la soledad, sino que realiza un valioso acercamiento a la comprensión de la poesía y el arte como actos subversivos y disidentes, y que articulará su pensamiento estético. Además, como bien afirma Santí (1990), en él Paz desarrolla la relación entre poesía y religión que viene gestando desde *Vigilias* y que encuentra su mayor exposición en *El arco y la lira* de 1956.

También Stanton comprende el mismo período de juventud tanto en *La prehistoria estética de Octavio Paz*, en *Las primeras voces del poeta Octavio Paz*, así como en *El río reflexivo*. Ambos especialistas consideran la partida de diez años de Paz al extranjero (en la que vive en Estados Unidos, Europa, Asia y la India) como el momento de ruptura, de reconciliación consigo mismo y con su país, que refleja el inicio de un proceso de maduración intelectual en sus obras escritas a partir de su regreso. Incluso Paz se refirió posteriormente a ella reconociéndola como “una vía

²⁷ Es decir, se establecen dos distinciones paralelas respecto a la obra de Octavio Paz. Por un lado, dos épocas (de 1931 a 1943 y de 1943 a 1998), que hacen referencia, en términos muy generales y concretamente biográficos, al conjunto de sus obras, sean éstas de reflexión política, social, antropológica, estética, etc., distinguidas por su primera salida larga del país. Sin embargo, es difícil hablar de épocas respecto a la obra de Octavio Paz, pues el escritor mexicano realizó cambios y ediciones en todos sus textos y no siempre dichos cambios, como en el caso de su poesía, coinciden temporalmente, por ejemplo, con los de su prosa.

Por el otro lado, se toman en cuenta dos etapas que van de 1931 a 1956 y de 1956 a 1998, que refieren, únicamente, al grado de madurez de sus tesis sobre arte y estética. Teniendo en cuenta, sin embargo, que no es siempre el compromiso con sus ideas sobre el arte el que determina las épocas, sino que lo inverso también es posible e incluso más definitivo. Así pues, el criterio que se tomó para seleccionar a *El arco y la lira* como la obra “puente” entre dos etapas es por el grado de desarrollo de las tesis respecto a la autonomía del arte que en él se hallan y, en segundo lugar, porque constituye el primer desarrollo extenso de la estética paciana.

de salida del enredo moral, político y estético que me asfixiaba al iniciarse la década de los cuarenta”²⁸.

La partida de Octavio Paz al extranjero es decisiva en lo que se refiere a lo personal e intelectual. Este primer período largo que pasa fuera del país constituye el umbral entre el joven Paz y el Paz ya maduro. Ahora bien, la presente investigación incluye *El arco y la lira* como una obra propia de la primera etapa de su pensamiento –no, sin embargo, como escrito de juventud-, aun cuando dicha obra fue escrita a la vuelta de Paz a México. Las razones no son de carácter literario o meramente historiográfico, sino dictaminadas de acuerdo a la madurez de las tesis estéticas que en él se desarrollan, en base o comparativa a las que realizara en su segunda época.

La primera publicación de *El arco y la lira*, en 1956, constituye una defensa de la poesía, del acto poético y de la imposibilidad de su reducción lingüística. Como bien afirma Santí (1997), el texto representa el cruce entre el surrealismo y la fenomenología, corrientes estéticas y filosóficas con las que se había encontrado desde sus inicios como estudiante de Filosofía²⁹ y en sus salidas al extranjero. Si bien el proyecto constituyó, en palabras de Santí (1997: 239), la columna vertebral de la defensa paciana de la poesía, las tesis que ahí desarrolla están cargadas de una particular lectura del humanismo moderno heideggeriano. En él, todavía permanece una centralidad del sujeto, un existencialismo logocentrista que, lejos de articular la autonomía del arte, empobrece su verdadera transgresión discursiva.

Para lo que aquí se quiere mostrar, dicho texto se sitúa como el puente entre sus dos etapas. En él se va gestando la perspectiva que Paz adopta y desarrolla posteriormente sobre el arte, lo moderno y lo poético. De hecho, el escritor mexicano revisará posteriormente el texto, como lo hizo con la gran mayoría de sus ensayos y poesía, y en este caso con una mirada más estructuralista, intentando disminuir los argumentos existencialistas. Sin embargo, tal como afirma Santí (1997: 241), “la actualización del discurso crítico a partir del estructuralismo

²⁸ Citado por M. Santí en *Primeras letras* de O. Paz (1990: 16); de acuerdo a la primera conferencia pronunciada por el escritor mexicano en el ciclo de conferencias “Cuarenta años de escribir poesía” ofrecido en El Colegio Nacional de México en 1975.

²⁹ Paz tiene como profesor al filósofo mexicano Samuel Ramos en los años que estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Ciudad de México. En la universidad uno de sus profesores es José Gaos, discípulo de José Ortega y Gasset.

(donde sólo hay lenguaje y ningún hablante) dramatizará aún más una brecha entre la fidelidad de la *presencia* poética y el descubrimiento del goce de una *diferencia* originaria". Así pues, la primera etapa del pensamiento estético de Paz se cierra con la primera edición de *El arco y la lira* de 1956. La segunda etapa, por otra parte, inicia más o menos con el mismo texto, en 1956, y finaliza con la muerte del escritor en 1998.

VI.1. Arte autónomo o arte comprometido³⁰.

Inicios del debate en torno a los términos.

El reconocimiento temprano de Octavio Paz en torno a la ambivalencia moderna entre arte comprometido y 'arte puro' posee una importancia teórica tal que no lo abandona a lo largo de toda su obra ensayística. Pero la trascendencia estriba en la posición que el pensador mexicano adopta posteriormente frente a dicha dicotomía. En los textos de madurez, Paz detecta con una minuciosa capacidad su imposible reducción o síntesis, así como su esencial confrontación.

Como se verá, en la etapa que va de 1931 a 1943 Paz no muestra una posición firme y mantiene, constantemente, una doble negación que vislumbra la confusa afirmación de una estética personal en su intento por provocar una síntesis entre el arte puro y el arte comprometido (Stanton, 1991). En su juventud y a razón del marco contextual en el que se encuentra sumergido (quiere posicionarse en un punto medio entre las vanguardias mexicanas de la época distinguidas por los artistas e intelectuales de izquierda y los defensores de un 'arte puro'), Paz no evidencia una mirada clara en torno a la legitimación estética; más bien constituyen estos años un periodo de exploración.

Antes de pasar al desarrollo expositivo es menester señalar las razones por las que se considera oportuno la aproximación general a sus primeros ensayos respecto al arte. La preocupación que presentan las reflexiones tempranas de Paz sobre los discursos estéticos, la poesía y el arte, le posicionan entre dos corrientes, la del purismo estético frente a la del compromiso artístico. En este primer acercamiento teórico, Paz se propone lograr una síntesis entre ambas (ni arte puro ni arte de tesis). De lo anterior deduce en su segunda etapa el reconocimiento de la paradoja de los discursos del arte en tanto que discursos negativos. Es decir, en sus textos de madurez ya no reconoce, en el arte moderno, una síntesis. Toda expresión estética es soberana -transgresora y autónoma- y, precisamente por ello, está socialmente

³⁰ De acuerdo a la especificación -que le agradezco al respecto- del Dr. Stanton, en la década de los años treinta el término 'arte comprometido' no es común dentro del círculo de intelectuales en México sino, más bien, artistas y críticos se refieren a él como 'arte social' o 'arte de revolución'. Sin embargo, por cuestiones de practicidad aquí serán usados como sinónimos, a menos que se indique lo contrario.

comprometida. Afirmándose así la consecuente tensión, permanente e irresoluble, entre ambas. De este modo, para comprender el alcance teórico de la estética de Octavio Paz, es necesario distinguirlo de aquel intento exploratorio que el escritor mexicano desarrolla en sus primeros escritos. Las influencias, maestros y precursores, así como la búsqueda, las contradicciones y las confusiones que revelan los primeros escritos de Paz, posibilitan la comprensión de su propia voz como una voz distinta. Por el contrario, si se asume como un hecho objetivo lo que el poeta maduro “ofrece como una construcción estética de su propio pasado o de la parte de aquel pasado que ha querido rescatar y actualizar”, como bien afirma Stanton (2001: 13), entonces, el texto original queda sepultado bajo las capas de un palimpsesto.

Si bien las primeras tesis que Paz escribe en lo concerniente al debate en torno al ‘arte comprometido’ y al ‘arte puro’ habían quedado relegadas por la justa fama de sus textos de madurez así como por su propio rechazo, revisionismo y cambio o incluso, por la supresión de la mayor parte de los primeros poemas y escritos en sus recopilaciones posteriores, no obstante, diversos investigadores de su obra, tanto como nuevas publicaciones facsimilares de revistas mexicanas de principios de siglo en las que él participó, posibilitan, actualmente, el acercamiento a sus primeras letras³¹.

*

Los ensayos en los que el joven Paz escribe sobre arte y poesía son diálogos que mantiene con las diferentes corrientes estéticas que había engendrado el período moderno, tanto mexicano como del pensamiento occidental en general, con la

³¹ En razón al trabajo hasta ahora realizado por diversos especialistas a nivel biográfico, contextual e historicista, así como sobre las posturas frente a la relación entre arte puro y arte social en la época de juventud de Paz, en lo que sigue, no se analizarán uno por uno los textos anteriormente citados y concebidos como parte de su época de juventud. Por el contrario, sin seguir necesariamente una línea cronológica, se rescatarán y explicarán, de manera general, las ideas concretamente estéticas en ellos expresadas, evitando, así, repetir la labor extraordinaria que otros investigadores han efectuado oportunamente respecto a las cuestiones de índole extra-estética. Respecto al marco biográfico de Paz, véase R. Sánchez (2013). Respecto a los textos de juventud, véase A. Stanton (1991) y (2001), así como M. Santí (1997) y su introducción a *Primeras letras* de O. Paz (1990). Respecto a la relación entre ‘arte puro’ y ‘arte comprometido’ en la época de juventud paciana, véase A. Stanton (1989).

finalidad de situarse frente a ellas y de adoptar una postura que con el tiempo se vuelve propia³².

Dentro del plano mexicano, las vanguardias de las décadas de los veinte y treinta conocidas como los Estridentistas, los Agoristas, el Bloque de Obreros Intelectuales (BOI) o la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que estaban al servicio de la ideología marxista y de la Revolución mexicana y, por otra parte, las ideas puristas del grupo de la revista *Contemporáneos*, se contraponían ideológicamente. Pero, en realidad, el conflicto entre poesía pura y poesía comprometida marcó toda una época de la literatura hispanoamericana. Viene derivado de la pregunta por lo moderno, esto es, de reconocer la fortaleza en la victoria de pertenecer a un continente que busca en sí mismo respuestas sobre la identidad y la cultura, propias de la latinidad, del *ser latino* en América. En este sentido, Paz continúa el legado de Rubén Darío y otros modernos que, de acuerdo con Zavala (Darío, 1989: 10), “[...] intentaron introducir la sospecha y crear un discurso cultural emancipatorio en su momento histórico”.

Frente a, o en medio de diversos acontecimientos históricos –como los que señala Zavala (Darío, 1989: 11): la Septiembrina, el Grito de Yara y el Grito de Lares, la Guerra de los Diez Años cubana, el abolicionismo, la I República, el desarrollo de la Argentina, el “milagro” del porfirismo mexicano, luchas sobre fronteras en el cono Sur, el positivismo, la guerra hispanoamericana, el Tratado de París, la insurrección de Panamá, el desarrollo de la United Fruit, la Revolución mexicana y la I Guerra Mundial Imperialista- los intelectuales y artistas hispanoamericanos se preguntan, conjuntamente, por la arqueología de su tiempo, por la fe ciega en el progreso, por los logocentrismos propios de la filosofía occidental, por la sociedad industrial nacida con el capitalismo y el hombre burgués y autónomo. Lo moderno, parafraseando a Zavala (Darío, 1989), “es el acento, y el acento principal”. Una modernidad hispanoamericana en vías de crecimiento muy distinta a la europea. Un

³² Octavio Paz se inicia como escritor en los años treinta. México transitaba, en aquella época, por una etapa posrevolucionaria de fermento económico, político y social. Como bien afirma M. Santí (O. Paz, 1993: 19), “[...] la familia de Paz encarna un conflicto ideológico, la tensión produce una enconada pasión sobre el tema de México”. Su abuelo, Irineo Paz (1836-1924), había apoyado el liberalismo de Porfirio Díaz; su padre, Octavio Paz Solórzano (1883-1936), por el contrario, luchó, durante la Revolución mexicana del lado de Emiliano Zapata. En general, los escritos de juventud de Paz albergan una permanente preocupación por la tensión entre ambas posturas intelectuales. No cabe en la presente investigación realizar un estudio biográfico del escritor mexicano, además de que existen ya numerosos textos al respecto.

‘modernismo literario’ que, como episodio sociológicamente importante en el proceso de fecundación creadora de la dependencia latinoamericana respecto a la europea, da lugar a un modo peculiar de estos países de ser originales. A lo largo del siglo XIX los pensadores americanos reflexionaron constantemente sobre el ser, la condición y el destino de América. Su creación artística es, durante este siglo, la de una época de aprendizaje y de formación. El primer aprendizaje es sobre la libertad y la identidad. Los nuevos países eran ya formalmente independientes. De ahí que el camino fuera el de la construcción de una cultura original a través de la emancipación social y contextual. Más allá del agotado romanticismo español, los creadores del movimiento atisban, acaso vagamente, que en el mundo había surgido una vasta ola revolucionaria de innovación formal y de la sensibilidad, y deciden formar parte de ella con su propia expresión³³.

Hasta principios del siglo XX la literatura hispanoamericana aún vive vinculada al modernismo (Darío, Martí, Oliverio, Enrique Rodó) o a los temas regionalistas e indigenistas (Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, Ciro Alegría). Pero, a partir de la segunda década del siglo XX se presentan diversas tendencias visibles; el posmodernismo, las vanguardias o los defensores de una preocupación social. Dentro del primero se encontraban quienes se proponían continuar con la revolución formal artística iniciada en el modernismo. Los segundos, por el contrario, rechazaron el arte anterior y fueron en busca de la ruptura estética. Los terceros, por su parte, también defendían la revolución formal del arte, pero no en su carácter de pureza y autonomía, sino al servicio de lo social y lo político. Son los inicios de actitudes estéticas, antagónicas y fundamentales, que dominaron durante todo el siglo.

³³ Las distinciones que realizan los críticos de arte, los críticos literarios y los filósofos o estetas respecto a los diferentes movimientos artísticos europeos, hispanoamericanos y estadounidenses de los dos últimos siglos son distintas. Para evitar confusiones, en lo que sigue se entenderá por “modernismo hispanoamericano” el movimiento en lengua hispana que surgió en 1880 y duró hasta 1920, representado por J. Martí, J. del Casal y R. Darío, entre otros. Por “posmodernismo hispanoamericano” se comprende el movimiento surgido en la segunda década del siglo XX, representado por Lugones, G. Mistral, L. Velarde, A. Reyes y Carriego, entre otros; fue la última fase del modernismo, mismo del que realizaron importantes críticas estéticas pero también mantuvieron otras, como el reconocimiento de lo coloquial, lo irónico y humorístico así como lo autóctono. Por último, “las vanguardias hispanoamericanas” están representadas por los ‘ismos’ –simplismo, creacionismo, estridentismo, entre otras- quienes defendieron un arte no mimético y la invención de nuevas realidades a través del arte.

Dentro de los posmodernistas, los ‘ultra modernos’ quisieron llevar hasta sus consecuencias más radicales las tendencias del modernismo hacia la creación individual y la libertad del artista, negando y destruyendo el pasado. En el marco estético de estos, coincidiendo con las vanguardias europeas que aparecen al terminar la primera guerra mundial, se encuentran poetas como Vicente Huidobro, César Vallejo y Jorge Luis Borges. También es el caso, entre otras revistas³⁴, la del grupo de artistas que conformaba *Contemporáneos* (1928-1931).

La importancia que posee dicha revista en la configuración de la estética paciana es importante en la formación de su pensamiento de juventud. Constituye la posibilidad, para Paz, de vislumbrar las consecuencias de toda estética purista³⁵. Probablemente el texto que expone más detalladamente las discrepancias que siente el escritor mexicano en esta época respecto a la ideología del grupo de los Contemporáneos es “*Razón de ser*”, publicado en 1939 en el número dos de la revista mexicana *Taller*. Como bien señala Stanton (1989: 1005), “Aunque nunca hay en este período una condena total de las obras de los Contemporáneos, sale a relucir la obvia insatisfacción e irritación que siente el joven autor hacia las doctrinas puristas (...)”. En este ensayo Paz realiza un rechazo de la apolitización y del purismo del grupo vanguardista que le precedió. Aun cuando reconoce su audacia “(...) para lo artístico”, los ve “tímidos para lo político y lo grave”. Eran irresponsables, alegremente irrespetuosos y esnobistas. Les caracterizaba, dice Paz,

³⁴ Revistas como las argentinas *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1924-1926) y *Martín Fierro* (1924-1927); la cubana *Revista de Avance* (1927-1930); la peruana *Amauta* (1926-1932); las uruguayas *Los Nuevos* (1920) y *Alfar* (1955) y las mexicanas *Horizonte* (1926-1927) y *Ulises* (1927-1928) son algunas de ellas. Véase, S. Sosnowski (ed.) (1999).

³⁵ Tal como se ha mencionado en el capítulo anterior, no hubo un paralelismo entre la reflexión crítica y la creación poética en la época de juventud de Paz. De hecho, frente al rechazo abierto que mostró el escritor mexicano respecto a la estética purista representada en México por el grupo de los Contemporáneos en la Revista *Taller* y, concretamente, en su texto *Razón de ser* ahí publicado, así como previamente en *Ética del artista* (del que también se hace aquí un pequeño estudio más adelante), su poética, sin embargo, estaba claramente influenciada por la estética del grupo. Por ejemplo, de acuerdo a A. Stanton, hoy sabemos que *Juego*, el primer poema publicado por Paz en 1931, no muestra el carácter moral que demanda el escritor a los artistas en su primer ensayo *Ética del artista* escrito ese mismo año; por el contrario, el poema constituye, como afirma el investigador, un homenaje al ‘contemporáneo’ que más influenció en esa época a Paz y que fue, precisamente en esos años, su profesor, Carlos Pellicer. El poema al que aquí se refiere fue nuevamente publicado por A. Stanton en “El primer poema de Octavio Paz” en *La jornada semanal*, nueva época, num.145, el 14 de diciembre de 1997. Respecto a un análisis más profundo del mismo, así como de los poemas publicados durante los dos primeros años de la actividad de Paz como poeta, véase A. Stanton, (2015: 109-137).

su real preocupación por limitar las fronteras y encontrar el residuo último de las cosas: pintura pura, arte puro, poesía pura, juventud joven, filosofía de la filosofía, para emplear el concepto que José Gaos ha introducido entre nosotros. Este amor por su juventud, sin embargo, ¿no nos dice que <<algo>> suena falso? (...) El horror a lo grave, a lo último, su carencia de angustia metafísica, ¿no eran una automutilación? (Rs: 204).

El desasosiego y el reproche que revelan estas líneas no es otro que el manifiesto al que Paz se entrega con fidelidad a lo largo de toda su obra ensayística, “en contra de la deshumanización de la estética en la lucha por una sociedad igualitaria” (Stanton, 1989). Pero, ¿a qué refiere la deshumanización de la estética? A las consecuencias políticas y sociales que trae consigo una estética soberana y desinteresada. Consecuencias, éstas, del proyecto de la estética moderna.

Como se sabe, es a partir del siglo XVIII que el concepto de *autonomía* posee una dimensión fundamental en los discursos sobre lo estético y el arte. Tan central que, de hecho, desde el siglo pasado filósofos, estetas, sociólogos, antropólogos y artistas han tenido que plantear sus reflexiones respecto al arte adoptando, necesariamente, una posición en torno a su legitimación. La de Octavio Paz no es una excepción.

La concienciación propia del pensamiento occidental del siglo XVIII de que la tradición había asumido errores como verdades, dirigió al racionalismo heredado a la pregunta por sus propios límites. En este sentido, tal como afirma Marchán (2012), no es fortuito el hecho de que el despertar y la consolidación de la autonomía estética, de 1700 a 1830, venga a coincidir con la primera fase de lo moderno. La pregunta por los límites de la razón es, también, la cuestión por la verosimilitud de los conceptos; más que por su verdad en sentido metafísico –trascendente-, por su categoría –trascendental³⁶- que los consolida como verdaderos. Y la estética, en su formación como disciplina autónoma, es parte del desenlace del proyecto filosófico

³⁶ La diferencia entre *trascendente* y *trascendental* es aquí utilizada bajo la concepción kantiana de la *Crítica del Juicio*. “*Trascendentes* [...] son los principios que sobrepasan esos límites (de la experiencia posible)” (Kant, 2006, A296), mientras que “Llamo *trascendental* todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuanto de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible a priori” (Kant, 2006, A12), de modo que la “doctrina trascendental [...] no se propone ampliar el conocimiento mismo, sino simplemente enderezarlo y mostrar el valor o falta de valor de todo conocimiento a priori” (Kant, 2006: B26).

del 'poder crítico' de la razón. El propósito es esclarecer, iluminar, a través de la razón, lo que concierne a todas las actividades del hombre. La Estética se ve plenamente comprometida con este proceso. El nuevo vértigo ilustrado del progreso desplaza, así, las desfondadas categorías estéticas clásicas por unas nuevas y más dinámicas.

Ahora bien, si por *autonomía estética* puede entenderse, a partir del siglo XVIII, la independencia respecto de aquello que amenaza con limitar su contenido o su ámbito desde fuera, desde lo extraestético (y en este sentido, el elemento exterior toma la forma de función del arte, finalidad o requisito que le viene impuesto por otra dimensión), entonces, llevada dicha autonomía a su extrema defensa, el arte se desenvuelve en un espacio soberano en el que ninguna ley, más que la que él mismo se impone, puede regirle. Es decir, la autonomía se propuso, en un primer momento, en un sentido emancipatorio, como autolegislación de lo estético y del arte frente a las exigencias y las leyes de los discursos. Los criterios para evaluar las obras de arte se trasladaron de los imperativos establecidos por la autoridad institucional – eclesiástico o aristotélico- a normas básicas, a priori y axiomáticas, a las que únicamente podría conferirles solidez la razón. Pero la autonomía *soberana*, que deviene como una de las diversas cristalizaciones del legado de la formación de la Estética, va más allá y toma el valor estético como una cualidad aislada y potencialmente transgresora, al poseer una estructura propia y distinta a la del resto de discursos. Es este el proyecto estético, e idealista, de filósofos y artistas como Poe, Wilde, Valéry y Lukács para quienes rige el principio *Ars gratia artis*. Consiste en sostener que los enunciados de evaluación estética tienen valores de verdad y dependen de los caracteres del objeto del que hablan. Hay una inmediatez de la experiencia estética con el objeto (Bürger, 1996: 11). Una obra de arte vale en sí misma; incluso, tiene un valor con independencia de la percepción o la experiencia subjetiva. El valor estético es, desde este punto de vista, una cualidad primaria.

Precisamente en este sentido, el grupo de los Contemporáneos forma parte del proyecto moderno encaminado a la liberación, soberana, de toda clase de subordinación y dependencia que pueda sufrir el arte. Y, como bien afirma Menke (1997: 23-24), si "la autonomía del arte, adquirida en el curso de su proceso histórico de diferenciación frente a otros modos del discurso, ha hecho muy problemáticas la práctica y la experiencia estéticas, es ella también la única que ha

permitido las realizaciones específicas del arte moderno”. Paz reconoce esta revolución conceptual en el grupo de los Contemporáneos, y afirma (Rs: 203): “(...) Todas las formas de la vida fueron subvertidas por esta alegre juventud, lo suficientemente inteligente para darse cuenta de que la juventud es una razón de la vida, y no la vida de la razón”. Y agrega: “cambiaron muchas cosas, entre ellas el arte, al que purificaron, aislaron de toda impureza no artística, a riesgo de convertirlo en un juguete extraño” (Rs: 204).

La admisión de Paz de los logros del grupo de los Contemporáneos, quienes “derrumbaron todos los viejos cuerpos, todos los fantasmas y la tramoya literaria <<fin de siglo>>,” y se dirigieron a las formas, a los útiles, a los instrumentos, creando hermosos poemas, “que raras veces habitó la poesía” (Paz, Rs: 205), se contraponen, sin embargo, con una voz cada vez más combatiente, a la falsa lucha del grupo que, de acuerdo a Paz, requeriría, para la liberación autónoma del arte, de un estado anárquico ideal y utópico. El estado demandado por la soberanía estética se encierra en un espacio desinteresado –el del *l’art pour l’art*- que imposibilita la construcción de una sociedad igualitaria. Y éste no constituía el proyecto de la revista *Taller*, que no buscaba ser, como afirman las últimas palabras de *Razón de ser* (Rs: 206), “el sitio en donde se liquida una generación, sino el lugar en que se construye al mexicano y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte”. Paz muestra, simultáneamente, una clara oposición intelectual al arte puro, una aceptación de un arte revolucionario –que podía transformar el mundo-, así como una cierta reserva hacia el arte comprometido³⁷.

No obstante, *Razón de ser* constituye un manifiesto, es decir, una declaración de propósitos más que una construcción expositiva y argumentativa del proyecto de la revista. Como bien afirma Stanton (1989), si bien propone a la experiencia personal como origen de toda creación estética –algo así como el punto medio entre ambas corrientes-, no explica, sin embargo, la estructura que ésta posee, así como tampoco la relación que tiene la experiencia estética individual con la formación de un arte innovador. El proyecto, dice Paz (Rs: 205), “es la construcción de un orden con todas las experiencias del hombre y no la repetición de experiencias pasadas”. No obstante, el camino para su concreción está aún por ser descubierto por el

³⁷ E. Krauze señala que la revista “Taller” era para Paz, junto a la poesía, su forma de hacer la Revolución, de estar en el mundo. Véase E. Krauze (2014: 77-91).

pensador mexicano, puesto que, como se verá, la consolidación de una estética no deshumanizada se presenta en un inestable punto intermedio entre la estética soberana y el arte de consigna.

Ambas revistas, *Contemporáneos* y *Taller*, son la entrada mexicana a las vanguardias modernas en tanto que compartían la necesidad de una renovación estética. Frente al purismo del grupo de los *Contemporáneos*, la de *Taller* (1938-1941) fue búsqueda iniciática de la unión entre arte y vida. Les distinguía una orientación espiritual, vitalista, que les acercaba a la vía de los románticos y los surrealistas³⁸. A razón de los distintos acontecimientos históricos injustos y violentos, el liberalismo económico, el nacional-socialismo, la invasión de Polonia, la guerra civil española-, el grupo se sentía en completa deuda con los movimientos revolucionarios y sus inclinaciones políticas se decantaban hacia partidos y personalidades como la III Internacional, Stalin o Trotsky. No obstante, su libertad de creación no era, como también señala Santí, “ante una retórica partidista, sino de una confluencia entre poesía e historia, de una concepción del arte como experiencia vivida” (Paz, 1999: 40). Es decir, el grupo no aceptaba la estética purista –que sí, en cambio, se presenta en la poética de Paz de esta época y que fue criticada como ‘intimista’-; y, a un mismo tiempo, a través de los acontecimientos históricos que les rodearon³⁹, vislumbraron las deficiencias estéticas de aquellos artistas

³⁸ Hay diversos investigadores que reconocen más similitudes y paralelismos que diferencias y contraposiciones entre ambas revistas. Sin embargo, estas puntualizaciones rebasan la presente tesis. Sobre la relación entre dichas revistas, véanse R. Solana (1963), J. Martínez (1949), C. Monsiváis (1966), T. Barrera (1987), A. Stanton (1994), I. Pouzet (2012). El propio Paz afirma en “Antevíspera”, en 1983: “Entre 1935 y 1938 (...) una nueva generación literaria aparecía en México. (...) Las relaciones de esta generación con la precedente (la de *Contemporáneos*) eran ambiguas: los unía la misma soledad frente a la indiferencia y la hostilidad del medio, así como la comunidad en los gustos y preferencias estéticas. Los jóvenes habían heredado la <<modernidad>> de los Contemporáneos, aunque casi todos ellos no tardaron en modificar por su cuenta esa tradición con nuevas lecturas e interpretaciones; al mismo tiempo, sentían cierta impaciencia (y uno de ellos, Efraín Huerta, verdadera irritación) ante la frialdad y la reserva con la que la generación anterior veía las luchas revolucionarias mundiales (...)”. Para el texto de O. Paz, véase aquí mismo en bibliografía, O. Paz, (Tomo III: 112).

La trascendencia crítica y literaria que logró la revista “Taller” marcó el quehacer de este ámbito en México. En ella se publicó, por ejemplo, un amplio dossier de T. S. Eliot con traducciones de L. Cernuda, L. Felipe, R. Usigli, J. R. Jiménez, entre otros. Asimismo, se publicó por primera vez en español *Una temporada en el infierno* de A. Rimbaud, así como a F. Hölderlin y Ch. Baudelaire.

³⁹ Los encuentros que Paz tuvo a lo largo de los años treinta con diferentes intelectuales marcaron su pensamiento. A los diez y siete años tuvo como profesores a J. Gorostiza y, como se mencionó anteriormente, a S. Ramos en la Escuela Nacional Preparatoria San Ildefonso. J. Bosch lo inicia en la lectura clandestina del anarquismo –Kropotkin, Réclus, Ferrer, Proudhon- junto con quien forma un grupo radical, la Unión de Estudiantes Pro Obreros y Campesinos. En esos años hay en México un fermento económico, político y social. El filósofo S. Ramos escribe *Perfil del hombre y la cultura en*

comprometidos con discursos políticos -el realismo ruso o el muralismo mexicano, por ejemplo- tanto como las deficiencias de su creación supeditada⁴⁰.

Desde sus inicios como escritor Paz manifiesta una oposición frente a las tesis estéticas puristas. Sin embargo, no despliega el mismo carácter determinante frente al arte comprometido. Este es el caso de su primer ensayo “Ética del artista” publicado en 1931 en la revista *Barandal* (1931-1932). El texto, que muestra de entrada el cruce entre las vanguardias comprometidas y las puristas, es revelador de la conciencia que posee Paz respecto al marco contextual en el que surgen sus primeros cuestionamientos sobre el arte. En él se pregunta, por primera vez, respecto a la actividad del artista y, concretamente, la del artista latinoamericano. El artista, escribe Paz (EA: 189), “¿debe tener una doctrina completa -religiosa, política, etc.- dentro de la cual debe enmarcar su obra? ¿O debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desentendiéndose de cualquier otro problema? ¿Arte de tesis o arte puro?”. Paz rechaza (EA: 190), tal como lo hará posteriormente en “Razón de ser”, la actitud moderna del arte puro, “desmenuzadora de realidades”, puesto que todo el quehacer del artista resulta ser una sustitución de una retórica por otra, en la medida en que -de acuerdo a las tesis de Valéry- sólo debe dedicarse a combinar, de la manera más bella, las palabras.

Sin embargo, a diferencia de “Razón de ser”, en “Ética del artista” Paz se declina por la defensa de un arte comprometido con lo social. En base a la situación histórica, el escritor mexicano vaticina un potencial transformador de la realidad en los grupos identificados con el arte de tesis y afirma (EA: 191): “Estos grupos, aunque presentan programas y plataformas no tan elaborados y fácilmente destruibles, por medios dialécticos, están apoyados por toda la fe y el entusiasmo de los jóvenes y por el ejemplo magnífico de la tradición”. En la medida en que a los artistas de

México; R. Alberti visita México en 1934, al que Paz conoce personalmente; en 1936 llegan a México N. Guillén, J. Marinello; en 1938 llega A. Breton; en 1937 Paz es invitado al Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en Valencia, con una invitación extendida por P. Neruda y se encuentra con M. Cowley, I. Ehrenburg, P. L. Landsberg, G. Lukács, A. Malraux, S. Spender, A. Gide y con hispanoamericanos como A. Carpentier, V. Huidobro, C. Vallejo y otros dos delegados mexicanos con los que viaja, C. Pellicer y J. Mancisidor. Sobre la importancia de estos encuentros y viajes de O. Paz, véanse A. Ruy (2013) y A. Stanton (2015).

⁴⁰De hecho, A. Stanton señala en *El río reflexivo* (2015: 81) que O. Paz le confirmó personalmente la autoría de algunas de las afirmaciones publicadas sin firma en la Revista *Taller* y que desconfiaban del poder transgresor del arte comprometido de la época. Por ejemplo, la siguiente, “Encontramos en sus trabajos un exceso de anécdota, un contenido político que ha sido expresado rígida e inmoderadamente. La política, cuando deviene arte, se transforma en mensaje humano; el arte, cuando ambiciona ser política, no es ni lo uno ni lo otro: degenera”.

América, sumergidos en un proceso de formación de su propia cultura, se les presentan éstas dos corrientes estéticas, su actividad debía estar, para Paz, al servicio de motivos extraartísticos, pues, de acuerdo al escritor mexicano, las verdaderas obras de arte son las que, en ese momento, poseían un valor testimonial e histórico parejo a su calidad de belleza.

Siete años más tarde, en 1938, publica “Pablo Neruda en el corazón” en la revista “Ruta”, dirigida por José Mancisidor, presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios⁴¹. En él presenta el binomio ciencia-paciencia⁴², metáforas de la dualidad arte puro-arte de tesis, como proyecto en el que confluyen historia y poesía. Nuevamente, parte del rechazo de un arte bello deslindado de todo lo real y humano. La poesía, escribe Paz respecto a las vanguardias que le precedieron (NC: 280), “se tornaba poema. La ciencia aislaba de antemano de toda impureza cronológica, de todo tiempo - ¿y qué es el hombre a fin de cuentas sino tiempo? - al poema”. Dice *no* a un arte excelso en su técnica, apriorístico e imperecedero. Con un tono menos ‘izquierdista’ que el de “Ética del artista”, muestra la relación entre poesía e historia, de la que se ocupará en toda su obra. El resultado de una experiencia poética es, para Paz, el encuentro con la raíz del tiempo, del “río original” (NC: 282), de modo que “para el hombre moderno eso no significa una limitación de lo poético por lo social sino una profunda afirmación de que lo poético, que está en todas partes, en potencia, lo está quizá más intensamente en aquello en que el hombre se muestra más desnudo e indefenso en su humanidad” (NC: 284). Es decir, la poesía es el lugar en el que la ciencia, invocadora del tiempo y creadora, por ende, de la historia, se funde con la paciencia, que permite la espera y revela, así, la angustia poética.

⁴¹ *Pablo Neruda en el corazón* es un texto de O. Paz que ha sido realmente poco estudiado. Sin embargo, A. Stanton se ha ocupado de él; concretamente, de la influencia de la ideología política del poeta chileno en la formación de la identidad del joven escritor mexicano, hasta la final enemistad surgida entre ambos. Véase A. Stanton (2015: 54-76). Para lo que aquí interesa, del texto se rescatará únicamente la posición que Paz adopta frente al arte puro y el arte de tesis, a través de la concepción que el escritor va adoptando frente a la ideología nerudiana.

⁴² ‘Ciencia-paciencia’ son términos que O. Paz toma del célebre poema de Rimbaud “*L’Eternité*” de 1872 y que el mismo poeta francés había glosado en *Une saison en enfer*, traducido por primera vez al español, tal como se mencionó anteriormente, como *Temporada en el infierno* en el número 4 de la revista *Taller* en 1939. Véase A. Stanton (2015: 57-58). Sería interesante un trabajo comparativo entre la concepción del binomio conceptual ciencia-paciencia en la obra de A. Rimbaud y en la de O. Paz; sin embargo, rebasa los intereses de la presente investigación.

El ensayo se dirige a la fatalidad histórica en la que se encontraba la España en guerra y cree reconocer en la voz poética de *Residencia en la tierra* de Neruda, la verdadera conciencia para soportar la condición temporal del hombre. El mecanismo idóneo para hacer frente a la situación social no es ya la representación metafórica de la realidad sino la realidad concretizada a través de la poesía. Este es, afirma Paz (NC: 287), “el precio heroico de la poesía”. Paz había sido iniciado, años atrás, en las lecturas del anarquismo por José Bosch, hijo de un simpatizante de la Federación Anarquista Ibérica; experiencia que sin duda influenciaría en su lectura de *Residencia en la tierra*. Pues, como señala Dawes (2009: 35), este poemario viene a representar “el apogeo y la decadencia de la influencia anarquista que coexiste con el realismo” dentro de la dimensión global de la obra de Neruda. Es decir, en ella coinciden, *grosso modo*, el *ars poética* con sus ideas políticas. Pero no porque el retroceso del anarquismo, su paulatino desfogue dentro del lenguaje poético nerudiano, venga a representar su expiración, sino porque pierde su poder político pero sobrevive, a un mismo tiempo, en el ámbito cultural, de modo que “deviene así fundamento ideológico de la vanguardia” (Weir, citado por Dawes, 2009: 98). De este modo, Paz encuentra en el realismo nerudiano⁴³ el potencial transformador de la realidad, que constituye, a su vez, la posibilidad de vivenciar, anárquicamente, la angustia temporal del hombre; dice Paz (NC: 287), “lo definitivo no está, solamente, en la pasión del poeta, sino en la objetividad del mundo”.

La propuesta que Paz realiza en este texto posee, sin duda, un resultado de mayor complejidad que el de “Ética del artista” o el de “Razón de ser”. Si bien en la primera parte del escrito se opone a la frialdad de la poesía pura, a partir de la mitad del mismo, como bien puntualiza Stanton (2015: 59-61), el escritor mexicano comienza a mostrar mayores dudas respecto al arte comprometido. De este modo, se descubre la necesidad que siente por encontrar un equilibrio entre ambos estilos. Defiende una poesía eterna, pero hecha de historia y se ve envuelto, de esta manera, en la paradoja estética.

Para estas fechas Paz ha vuelto del Congreso de Intelectuales Antifascistas, celebrado en Valencia en 1937 en plena Guerra Civil española. Las experiencias que

⁴³ Se ha de entender por “realismo nerudiano” no un realismo en el sentido que le dieron los novelistas del siglo XIX, sino en el sentido particular de realzar el valor de la naturaleza, es decir, un cierto naturalismo o panteísmo que acude poéticamente a los aspectos más objetivos de la realidad.

tuvo en este primer contacto con diversos intelectuales en Europa fueron importantes⁴⁴. Cabe resaltar, como bien sostiene Sánchez (2013), que Paz regresó de España con la convicción de que, ciertamente, había en el mundo algunas causas por las cuales luchar, a diferencia de lo que sostenían los artistas de la generación anterior. Pero también se fue minando su fe en el régimen soviético a razón de su proceder violento y acrítico que, por ejemplo, Serge y Gide habían condenado en esas fechas⁴⁵. Consecuentemente, siguiendo la lectura que Sánchez realiza de este encuentro (2013: 52), se intensificó la pregunta paradójica que había incitado a realizar sus primeros escritos, “¿cómo hacer una poesía que no fuera “pura”, pero que al mismo tiempo sí fuera poesía, es decir, que no estuviera limitada y degradada por los dogmas estéticos o políticos de su tiempo?”. No es otra la intuición que permea en “Pablo Neruda en el corazón” cuando Paz afirma (NC: 280): “Pero la poesía, que quiere eternidad, que es eternidad, huye y rehúsa siempre la inmovilidad: quiere una eternidad hecha de tiempo, de vida, es decir, de muerte y de nacimiento”. Sin embargo, el escritor mexicano aquí tampoco realiza una explicación crítica de dicha paradoja, sino que la asume como modo metafísico de ser propio de la experiencia poética.

Ahora bien, resulta trascendente señalar la semejanza que poseen ciertas líneas de “Pablo Neruda en el corazón” con aquellas otras que Heidegger dictó en su conferencia “El origen de la obra de arte” el 13 de noviembre de 1935 en la Universidad de Friburgo, y que posteriormente repitió en enero de 1936 en Zúrich; es decir, tres y dos años antes de la publicación, en 1938, de “Pablo Neruda en el

⁴⁴ O. Paz conoce a P. Neruda en París, camino a España y un poco antes del congreso de 1937. M. Santí (1997), A. Stanton (1991) y (2001) y R. Sánchez (2013), entre otros, se refieren a la experiencia que tuvo O. Paz en el segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas.

⁴⁵ Durante los años treinta y cuarenta O. Paz reconoce al Partido Comunista como el más organizado y astuto en la guerra; compartía con ellos el objetivo de ganar la guerra contra el fascismo, pero rechazaba su dominio en las cuestiones culturales. Después, en 1939, se separa por completo del Partido y se acerca a las ideas de L. Trotsky y A. Breton, quienes le ofrecían una postura izquierdista y una defensa de la autonomía del arte. En 1949, como él mismo lo afirma en *Itinerario*, descubrió la existencia de los campos de concentración en la Unión Soviética, por lo que sufrió la completa desilusión del comunismo como posible cura de las dolencias del mundo. Así pues, afirma G. Dawes (2009: 150), “progresivamente Paz pasa de la denuncia de I. Stalin, al abandono de las ideas de L. Trostki, a una crítica anticomunista de la <<pseudoreligión leninista>>”.

Los cambios ideológicos y políticos que O. Paz tiene con el paso del tiempo rebasan la presente investigación. Sobre los mismos, O. Paz escribió una especie de autobiografía intelectual, *Itinerario*; véase, aquí mismo en Bibliografía Obras de O. Paz, O. Paz, (1993). Además, diversos investigadores han estudiado las ideas políticas del pensador mexicano; véanse G. Dawes (2009: 139-162), X. Rodríguez (1993), E. Krauze, (2014), entre otros.

corazón". Sorprende la cercanía con el texto de Heidegger, sin embargo, el pensador mexicano no leía alemán y el texto de Heidegger no había sido traducido al español. Sin embargo, ambos escritores bebieron de la misma fuente en su búsqueda por responder sus cuestiones sobre el arte, es decir, de los románticos alemanes⁴⁶. Para explicitar la relación entre arte e historia, evitando caer en una argumentación socialmente comprometida o estrictamente purista del arte, Paz adopta aquí, por primera vez, una posición ontológica. Afirma el escritor mexicano:

La verdad es que nada es poético hasta que la poesía lo torna extrañable, *necesario* y doloroso. Y esa electricidad que comunica a las cosas entre sí, que hace que los objetos y las pasiones se reconcilien y ordenen en la angustia, es la que los esencializa y los intemporaliza. Y un zapato, como una lágrima, se vuelven, sensiblemente, los objetos de la poesía, los hijos de la poesía: son ya, la poesía, lo poético. A condición de que vibren. A condición de que sufran, con paciencia, las llamas y las alas de la poesía. Y entonces ya no son esta lágrima temporal, esta cerilla humilde, sino el hombre real, la angustia esencial del hombre. La poesía, la señal divina del hombre. (NC: 281)

Lo que el escritor mexicano sostiene es que la relación entre arte e historia se explica por la condición del *darse* de la obra de arte y no por la actividad subjetiva que de ella deriva. Para Paz, la obra de arte existe de modo tan natural como una cosa; un zapato, una cerilla y una lágrima son los hijos de la poesía. Y cuál es, si no, el sentido de las siguientes líneas de Heidegger (1996),

Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de

⁴⁶ S. Ramos, profesor de O. Paz en la Escuela Nacional Preparatoria, así como en la Universidad Nacional, realizó estudios de Filosofía en la Sorbona, el Colegio de Francia y en Roma durante los años que van de 1926 a 1932. Posteriormente fue nombrado profesor de Estética y de Historia de la Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1952 traduce "El origen de la obra de arte" de M. Heidegger, publicado en *Arte y poesía* (1958) por el Fondo de Cultura Económica. Cuando S. Ramos estudia en Europa, M. Heidegger aún no había escrito el "Origen de la obra de arte". Si bien hace algunos años se publicó un texto preliminar redactado en 1931, según H. Heidegger (el hijo y albacea del filósofo), éste no fue leído en ninguna conferencia. No obstante, cuando S. Ramos vuelve a México en 1932 y con la influencia intelectual de Ortega y Gasset así como de J. Gaos, él ya conoce la obra de M. Heidegger.

Agradezco la aclaración realizada por el Dr. A. Stanton respecto a la imposibilidad de que O. Paz conociera el texto "El origen de la obra de arte" de M. Heidegger.

manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino.

A su vez, las obras de arte, en tanto que objetos, son, dice Paz, algo más que una simple cosa; se vuelven, sensiblemente, los objetos de la poesía. Y nuevamente, no es otra la idea que Heidegger expresa cuando acude al famoso cuadro de las botas de Van Gogh. Con él ejemplifica el modo de ser propio de las obras de arte, y dice el filósofo alemán (1996):

¿qué puede verse allí? [...]

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.

Lo que aquí refiere Heidegger es acerca de la significación estética; esto es, el carácter propio del arte desde su dimensión ontológica, por el que le es reconocida su autonomía –autonomía que, independientemente de su grado de legitimación, se halla más allá de su compromiso social y más acá de su pureza-. En la obra de arte y sólo por ella, se desvela el auténtico ser del útil, el ‘ser-utensilio del utensilio’. Es decir, “en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente” (Heidegger, 1996). La obra de arte permite atisbar lo que el ente es y cómo es, porque en ella está obrando la verdad. Y, precisamente, lo que Paz quiere decir cuando afirma –en el párrafo antes citado-, que los objetos ya no son temporales sino reales, es que su

carácter histórico no se subsume al acontecer cotidiano. Las obras de arte no son la reproducción de lo dado temporalmente -de modo que rechaza, así, el arte de tesis- sino, tal como lo afirma Heidegger, “la reproducción de la esencia de las cosas” (1996). Tanto Paz como Heidegger están acudiendo a términos cercanos para afirmar que lo poético revela, tal como dice el escritor mexicano, la angustia *esencial* del hombre, porque *intemporaliza* los objetos. Así pues, el valor poético -que en Paz, como en Heidegger, es muchas veces sinónimo de lo ‘estético’- no forma parte exclusiva de la experiencia subjetiva del arte, sino de la obra -del objeto-. Justamente, éste es el que vincula el arte con la historia, es decir, con el carácter temporal del hombre.

Precisamente, el argumento que Heidegger desarrolla en su texto se encamina al estudio de la obra de arte como condición *sine qua non* de la experiencia estética. Frente a la concepción unilateral de la estética del siglo XIX -iniciada con Kant- del arte como actividad subjetiva, Heidegger realiza, tal como afirma Ramos -justamente en el prólogo a la traducción que de dicha obra hizo en 1952-, el cambio de dirección para abordar lo esencialmente estético como propio de la obra de arte.

Es preciso aclarar que el reconocimiento de cierta semejanza entre ambos textos no significa que el ensayo de Paz tenga el mismo objetivo que el que se propone Heidegger; esto es, responder en qué medida participa la obra de arte de la naturaleza de las cosas. Por el contrario, dicho acercamiento muestra, únicamente, el modo en que dos intelectuales que habían estudiado la tradición del pensamiento romántico pudieron llegar, en los mismos años, a conclusiones similares aun cuando les separaba un idioma y un continente de por medio. Ambos buscaron revelar la relación entre arte e historia y, los dos, intuyen la posibilidad real de concebir al arte en una dimensión autónoma pero que posee, a un mismo tiempo, implicaciones históricas. Al afirmar que las obras de arte son *como* objetos de la vida cotidiana, pero que muestran, sensiblemente, la intimidad de las cosas, porque han sufrido la *esencialización* poética, Paz alude a lo que, con otras palabras, Heidegger denomina la ‘revelación ontológica’ en el arte. La obra de arte, dice Heidegger, abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia (1996). Abre un mundo latente en significación, que la contemplación, entonces sí subjetiva, lleva a su existencia porque lo pone en marcha.

Finalmente, es en el realismo nerudiano, concretamente el de *Residencia en la tierra*, en el que Paz cree encontrar las raíces que le proporcionan la confianza en la formación de un arte que lucha contra la deshumanización estética pero que salvaguarda su autonomía. Paz abre el ensayo con un epígrafe de *Sobre una poesía sin pureza*; texto de 1938 en el que Neruda sienta las bases de una estética realista y que aboga por un arte terrenal radicalmente diferente al del arte por el arte. Sin embargo, la poética de Neruda, que se propone explorar la ‘profundidad de las cosas’ y que no parte ni de un realismo socialista ni de un realismo empírico, es fruto, como bien afirma Dawes (2009: 127), de “una toma de conciencia política y estética más afín al marxismo”. Es decir, Neruda sostiene una mirada ética como delimitación de la esfera estética; en otras palabras, lo estético posee, esencialmente, un compromiso extraestético. Sin duda, dicha perspectiva en Neruda deriva no de decisiones deliberadas y abstractas, sino ubicada dentro de un contexto social determinado, el de la guerra civil española.

Consecuentemente, en el caso de Paz las líneas concluyentes de “Pablo Neruda en el corazón” (NC: 288), “(...) La herida de la poesía es luz, y con la luz, acción”, realizan, de nueva cuenta, una cierta inflexión de compromiso extraestético que no formula la solución para crear una estética impura y autónoma a la vez. En su exploración de una poesía autónoma, pero representativa del espíritu del tiempo, Paz cree hallar en el realismo de Neruda un ejemplo concreto. Empero, confunde la ontología de la obra de arte en tanto que expresión de la esencia general de las cosas –bajo su autonomía-, con la ‘literatura de la realidad’ que realiza Neruda en *Sobre una poesía sin pureza* y que está influenciada por ideologías políticas –comprometidas- así como por expresiones de experiencias de la cotidianidad⁴⁷.

*

⁴⁷ Finalmente, la que hubiera sido una relación de amistad entre Paz y Neruda terminó, en 1943, en un pleito cuando, en la publicación de *Laurel*, O. Paz no se ajustó a los patrones que le hubieran gustado a P. Neruda. Respecto a ello, señala E. Krauze que el rompimiento definitivo en el orden estético alejó a O. Paz un paso más de la corriente de la URSS. Véase E. Krauze (2014: 91-94). Por otra parte, cuando P. Neruda publica en 1935 *Residencia en la Tierra* en la revista “Cruz y Raya” de W. Bergamín, el poeta defiende una poesía autónoma preocupada por la angustia existencial, la búsqueda de oriente, la divinidad en las cosas materiales. No es sino a partir del 36’, cuando estalla la Guerra Civil española, que el poeta vira hacia una poesía comprometida.

Los escritos de juventud de Paz revelan la titánica obligación filosófica a la que todo artista se veía obligado a responder, con el cambio de siglo, para encontrar su propio lenguaje estético. Paz se encontró con la necesidad de dar cuenta que existía la posibilidad real de crear un arte en unión con la vida. El propio escritor reconoce años más tarde, en 1984, que durante el periodo de su juventud sentía impaciencia por la frialdad con la que el grupo de los Contemporáneos, entre otros, trataban las luchas revolucionarias mundiales, así como repugnancia hacia las doctrinas estéticas del nacionalismo y el realismo socialista que derruían toda posible libertad del arte (Av: 112). En este camino Paz descubriría, si bien confusamente, el que después reconocería como su tema, la relación entre poesía e historia. Sin embargo, como se verá ahora, el proyecto de Paz no se reducía únicamente a construir un discurso estético distinto al de los grupos que le precedieron. Es decir, su trabajo intelectual no estaba restringido únicamente a la problemática de la práctica artística propia de su tiempo, sino que reconocía que ésta misma devenía *otra* como parte de un cambio de paradigma del pensamiento occidental general.

Sus primeros ensayos presentan una reflexión que introduce a Paz en la dimensión del pensamiento filosófico moderno. Refiere a la teoría del conocimiento y concretamente, a la capacidad de la mente de representar con precisión lo que hay fuera de ella. En la voz de Paz se aprecia cierto sentimiento de desesperación, pues para él el filósofo no podía considerarse por más tiempo en la vanguardia intelectual. La pregunta canónica por el 'saber' es sustituida por la pregunta por el 'sentido' que, a su vez, desplaza a la razón como legitimadora del conocimiento. La verdad es "el conocimiento que, sobre cualquier cosa, debemos poseer para dominarla y sujetarla" (Vi: 181). Paz sospecha de los grandes sistemas metafísicos en los que la razón aparece como un principio suficiente, idéntica a sí misma y como fundamento del mundo. A este primer momento sigue otro, en su época de madurez, cuyas ideas filosóficas –si se permite el uso del término– sustituyen, hasta cierto punto, a las anteriores y en las que la razón es entendida, sobre todo, como potencialmente 'crítica', por ejemplo, en *Los hijos del limo*.

Por el momento es menester analizar sus primeras intuiciones respecto a este tema. En sus *Vigilias*, las meditaciones escritas a modo de diario que mantuvo entre los años que van de 1938 a 1943, Paz afirma la separación radical entre el 'yo' y el mundo. En la primera de ellas, publicada en 1938, comienza diciendo (Vi: 141): "...

Y la naturaleza, frente a mí, muda e indiferente. (...) queda, distante y extraña, igual a sí misma siempre, el agua y su color, la naturaleza toda, compuesta por cien procesos distintos, irreductibles". Y agrega más adelante (Vi: 142), "El mundo se nos presenta como una forma, como un sutil equilibrio –o desequilibrio- de proporciones; pero nosotros no podemos vivir en su desnuda sencillez: queremos que signifique algo, que deje de ser una *presencia* y se convierta en una *representación*". Es decir, para Paz el lenguaje es una condición fundamental del hombre por medio del cual se realiza la configuración del mundo, en donde el entendimiento, sintetizador de la realidad, la traiciona cuanto más busca su representación ideal. La pregunta por la relación entre el binomio sujeto-objeto, que es llevada, en los albores de la modernidad, a través de otra relación que se descubre de mayor urgencia, la que concierne al lenguaje con la realidad, deviene, naturalmente, parte fundamental en el pensamiento estético paciano. Surge con naturalidad en tanto en cuanto Paz se halla enmarcado dentro de los problemas filosóficos que le son contemporáneos⁴⁸.

Concordando con Stanton (1991: 8), quizá la propuesta más interesante de las *Vigilias* constituye la distinción jerárquica, pero complementaria, que Paz establece entre dos formas de conocimiento. El racional, que es una penetración conceptual que deforma la realidad y que responde al reino de la Necesidad. Y, por otra parte, la poesía, por medio de la cual el mundo entrega sus formas, "lo que alienta detrás de ellas." (Paz, Vi: 143) y el hombre se reconcilia con su estado natural, es decir, vuelve a la antigua unidad perdida. De esta manera, el pensamiento del joven Paz se encuadra en el proceso de la secularización de la cultura, iniciada en el curso del siglo XIX y dentro de la cual, en el siglo XX, poetas y novelistas habían ocupado el lugar de los predicadores y filósofos en cuanto maestros morales de la juventud⁴⁹.

⁴⁸ Durante esta época fueron publicadas importantes obras dedicadas a la problemática del lenguaje y su capacidad de representar la realidad. Por poner un ejemplo, el *Curso de lingüística general* de F. de Saussure fue publicado en 1916. Asimismo, R. Jakobson publica *Notas sobre la evolución fonológica del ruso comparada con la de otras lenguas eslavas*, en 1929. W. Benjamin publica *El problema de la sociología del lenguaje* en 1935; la versión en español se puede encontrar en *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus, 1980. Pero, años atrás F. Nietzsche había acercado, con su vasta obra, la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje de la que, como se verá, no sólo se tiene certeza que O. Paz leyó sino que, además, ejerció una notable influencia en su pensamiento. Véase aquí mismo capítulo VI.1.

⁴⁹ Hablar de un proceso de secularización es, en este sentido, una generalización; precisamente poetas y escritores como O. Paz, M. Zambrano, W. Benjamin o H. Bergson, por poner algunos ejemplos, mantuvieron cierta fe en una religiosidad ortodoxa. Si bien buscaron separarse de los signos, valores y comportamientos que pertenecían al estamento eclesiástico, no obstante, la presencia de ciertas figuras y creencias mágicas, espirituales y/o metafísicas fueron parte importante

Paz es partidario de la idea de que es necesaria la emancipación de la concepción kantiana de la filosofía en cuanto disciplina básica. Las nociones ‘fundamentos del conocimiento’, ‘progreso’ o ‘predominio de la Razón como fuente de verdades necesarias’ son por él rechazadas. Afirma en *Vigilias II* de 1939 (Vi: 158), “El *progreso por el progreso* es una idea tan espantable, tan inhumana, como la fórmula del arte por el arte, pero ciertamente lo es menos que la actual *la conservación por la conservación*, es decir, la inercia”. ¿Cómo puede ser el progreso algo inhumano? Porque en él el hombre ha depositado una fundamentación trascendental y a priori, es decir, ahistórica, y por ende, fuera de su propia condición humana, a saber, el tiempo⁵⁰. Frente al fracaso de las ideas de progreso, del logocentrismo y sus abstracciones sistemáticas de la realidad, así como de los fundamentos a priori de la razón que posibilitarían la certeza cartesiana de los conocimientos, Paz reconoce una particular posición del poeta en las sociedades. Para el pensador mexicano la naturaleza intuitiva del arte creador comienza donde el lenguaje discursivo termina; entonces, el papel del poeta viene a ser el del intermediario, el puente entre el ‘río original’ de la vida y el hombre, que es también muerte.

Recuérdese que Paz quiere hallar, durante esta época, una relación más amigable entre el arte y la historia. De este modo, es natural que adopte las banderas del romanticismo alemán e inglés, así como del surrealismo, aun cuando éstas adquieren nuevos contenidos en su discurso. Ambas, el arte y la historia, promueven, de acuerdo a Paz, la creación de una nueva sensibilidad en la que el quehacer poético no se encuentra, como bien afirma Ruy (2013), “ni indiferente ni subordinado a la historia”. Frente al arte comprometido, que abdica de su responsabilidad de dedicarse a la ‘liberación interior’, y que deja de ser un ‘ejercicio espiritual’ que proporcione conocimiento, salvación y comunión entre los hombres,

de su pensamiento. Así pues, cuando aquí se habla del “proceso de secularización de la cultura” se entiende ese momento en la historia de occidente donde las tesis que fundamentaban la cultura moderna: Dios, religión y el hombre, sufren una crítica y, por ende, una decadencia y no, en cambio, de un proceso en el que los fundamentos devienen, necesariamente, ateos.

⁵⁰ Como se verá más adelante en este capítulo, la idea de ‘la fórmula de la conservación del hombre’ que aquí menciona O. Paz no es otra más que la que F. Nietzsche afirma en *La gaya ciencia*.

Paz encuentra en el autonomismo romántico⁵¹ una ‘metafísica poética’, y en el surrealismo la posibilidad de subvertir los códigos morales y políticos.

Precisamente, el proyecto del romanticismo alemán fue la fusión entre el arte y la vida, el diálogo entre la prosa y la poesía. Al poetizar la prosa nace la posibilidad de transgredir el sentido cotidiano de las palabras; surge la prosa poética que, para los poetas, se confunde y disuelve en una actitud vital. La experiencia poética es la experiencia de la vida. Se pierden así las fronteras entre poesía y prosa, afirma Paz (Vi: 149): “Mañana nadie escribirá poemas, ni soñará músicas, porque nuestros actos, nuestro ser, en libertad, serán como poemas.”. La estética neoclásica había trazado una división entre vida y arte. El movimiento romántico, que se extiende por toda Europa, las funde en una unidad; éste es su ideal estético y al mismo tiempo su ruptura con la estética anterior. La vida adquiere resonancias en la obra de arte y todo se corresponde porque todo rima en el universo. Así, surge la experiencia del ‘yo’ del poeta como expresión del ritmo del universo. Y este constituye el ideal poético que Paz adopta en las *Vigilias* (Vi: 153), “Mediante el ritmo el hombre no sólo comunicaba y transmitía lo conquistado y lo adquirido, sino que comulgaba en aquello, inefable, que no se adquiere ni es motivo de cambio o posesión, pero que es la única fuente profunda de la vida”.

Por otra parte, se ha señalado, junto con Stanton, la importancia que tiene la relación entre prosa y poesía en la primera etapa de los ensayos de Paz, en tanto que aspectos complementarios de su obra como pensador-creador. En el propio aspecto estilístico de las *Vigilias*, como bien afirma Stanton (1991: 31), el escritor mexicano realiza súbitos cambios entre la escritura confesional y los discursos lírico, analítico y reflexivo. Esta permanente oscilación revela, sin duda, la imposibilidad a la que Paz se enfrenta de rechazar o cancelar de manera definitiva el discurso racional, pues éste es dador, finalmente, de la angustia de la escisión del ser moderno, al

⁵¹ El romanticismo está comprometido con la regeneración de toda la existencia, desea poetizar la vida y la sociedad. Todo puede transfigurarse en arte y poesía para los románticos. Constituye éste el *universalismo poético*, que va más allá de las cuestiones formales o artísticas, hasta llegar a la vida cotidiana. Pero dicho ‘compromiso’ va en contradirección de las posteriores estéticas comprometidas, para quienes su discurso debe descender y representar el resto de discursos de la razón. Por el contrario, en los románticos, el compromiso es con la autonomía artística, que se legitima a través de las teorías de la imaginación y el genio, invirtiendo los poderes atribuidos por I. Kant al ‘sujeto trascendental’ a través de la revaluación de la intuición estética. Su autonomía se funda, quizá por primera vez, en una dimensión *soberana*; gira en la órbita de una autodeterminación de lo artístico. Véase S. Marchán (2012).

mismo tiempo que reafirma –aunque no siempre intencionalmente-, la importancia del decir poético. Las limitaciones que sufre el lenguaje discursivo se subsanan, a su vez, con la poesía, prestadora, a una conciencia transfigurada, de una percepción de la unidad que sólo puede compararse con una experiencia mística o religiosa. De modo que aquí el decir poético deviene encarnación de lo que precisamente Stanton denomina (1991: 30) “la expresión del principio dialogístico en confrontación” que tiene lugar, sin embargo, no sólo en la dimensión íntima del poeta –entre el Paz poeta y el Paz pensador, como señala Stanton-, sino también externamente, extra-personal. La escritura es la dimensión paradójica en la que dialogan la poesía y la razón, el arte y la vida, la libertad y el destino, el lenguaje y la experiencia. Este es, en el joven Paz, el motor que le inspira tanto en su creación poética como en su reflexión intelectual. La escritura, en tanto que exégesis, como bien afirma Stanton (2015: 36), lejos de disipar el misterio de la creación poética, lo aumenta porque muestra, o mejor dicho, expone la paradójica relación entre la verdad racional y la verdad poética.

En la escritura se materializa el drama de la *palaia diaphora* entre la razón y el arte. Alberga ésta vieja querrela, ya presente en Platón⁵², pero con una transmutación en sus valores. Si para Platón el arte ‘no es’, en sentido ontológico, porque constituye una ‘imitación’ de una ‘imitación’, de modo que, en el Libro X de su República los poetas son desterrados de la ciudad Ideal, para los románticos, para Goethe, Novalis y Blake, por ejemplo, la concepción del poeta es la de un demiurgo. El poeta es el supremo creador, no de las ideas innatas, claras y distintas, eternas y universales; el poeta es, para los románticos, aquel que abre el diálogo porque evita el punto muerto de la comprensión completa. El poeta muestra en su escritura -siempre que en ella juegue la ironía-, el conflicto paradójico entre la razón y la vida, la palabra y la realidad, el desasosiego y la angustia que sentiría el hombre si el mundo entero llegara alguna vez a hacerse absolutamente comprensible. Por ello, tal como dictan los hermanos Schlegel respecto a la finalidad de la poesía y su relación con la prosa en el famoso fragmento 116 del Athenäum

⁵² Recuérdese, por el ejemplo, el diálogo *Fedro*, texto juvenil de Platón en el que el estudio de la escritura se plantea desde una dimensión moral. En él, Platón condena la escritura precisamente porque arriesga la moralidad, porque consiste en ‘repetir sin saber’. Sobre el tema véase J. Derrida (1975: 91-261). En este ensayo el filósofo francés retoma la importancia del *Fedro* a partir de una relectura que se contrapone a la descalificación que del mismo realizó F. Schleiermacher al concebirlo como un texto menor dentro de la obra general de Platón.

Su meta no es tan sólo unir de nuevo todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a ésta con la filosofía y la retórica, sino que, además, ora ha de mezclar, ora ha de fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica. Tiene que hacer viva y sociable la poesía, y hacer poética la vida y la sociedad. (citado por Safranski, 2009: 56).

Para contraponerse en alguna medida al empirismo y al racionalismo desencantador, el romanticismo se propone penetrar el mundo con espíritu poético, espíritu meramente subjetivo. Acentúan lo estético por encima del resto de discursos⁵³. Frente a él, el idealismo alemán de Schiller, Fichte o Hegel, enfatiza la problemática en lo moral, para quienes, de algún modo u otro, el filósofo continúa representando el papel de demiurgo. En torno a ambos gira el destino de la estética en los siglos venideros. Lo antiguo y lo moderno, lo bello y lo interesante, lo objetivo y lo subjetivo, la naturaleza y la cultura, la totalidad y lo particular, lo clásico y lo romántico; dualismos que marcan el desenlace de la fragmentación de la estética en sus muy diversas acepciones modernas. Tal como se ha afirmado anteriormente, en los umbrales del siglo XIX la autonomía de la estética es elevada por encima de las restantes ramas del pensamiento filosófico. La estética se transforma en una *función integral* (Marchán, 2012) del pensamiento. Ahora bien, la defensa de su legitimación se enfrenta, necesariamente, a todo aquello que no es, es decir, a la *no* estética. Y de aquí también derivan, consecuentemente, las corrientes que defienden la disolución, pérdida o defunción del arte⁵⁴.

Ahora bien, a partir de mediados del siglo XIX, frente a quienes sostienen la muerte del arte y la disolución de lo estético, diversos autores continúan abogando por su autonomía a través de diferentes proyectos estéticos. Entre ellos el esteticismo. En este último cabría situar algunas de las ideas de Paz en las *Vigilias*.

⁵³ Sin embargo, como afirma S. Marchán, el romanticismo no logra sacudirse en sus albores la pesadilla de una estética científica y objetiva que, en cuanto aspira a una validez universal, se verá tildada, deseándolo o no, de someter el gusto a las reglas, de alimentar una cierta dosis de normativismo. Véase S. Marchán (2012: 89).

⁵⁴ La sentencia de la *muerte del arte* o del *fin del arte* que G. W. F. Hegel dio por primera vez en sus *Lecciones sobre la estética*, impartidas en 1826, refiere a tres cuestiones. En primer lugar, el reconocimiento del fin de un período, de sus estructuras sociales y artísticas; en segundo lugar, como crítica general al romanticismo y su impulso hacia la irracionalidad; y, en tercer lugar, porque el arte no puede ser ya la representación sensible de la Idea. Véase aquí mismo en bibliografía: G. W. F. Hegel (1989).

Precisamente en ellas el escritor mexicano reafirma lo estético como legitimación del mundo y de la existencia entera. No es otro el postulado que realiza Nietzsche; quién, de hecho, tiene una presencia importante en este texto de Paz, al menos citado siete veces.

Las *Vigilias* presentan una doble dirección deudora del pensamiento estético de Nietzsche⁵⁵. Por un lado, la concepción de la verdad como metáfora. “La verdad no es racional” dice Paz (Vi: 142). La verdad es, en palabras de Nietzsche (2003: 73), “Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismo, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas (...) y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias (...)”. Por ello, el destino del hombre es terrible; la búsqueda de la verdad, que es su destino, es algo ilusorio, incoherente. La única verdad es la verdad trágica de la existencia humana. “Nosotros no sabemos el secreto del universo porque ese secreto consiste en usar de él” (Paz, Vi: 143). Para soportar la angustia de la existencia, el individuo crea un camino ficticio, una mentirosa voluntad hacia algo que nombra como ‘verdad’, que no es más que ciertas mentiras organizadas que se han vuelto respetadas. Consiste, en el fondo, dice Paz inmediatamente después de citar *La gaya ciencia* (Vi: 142): “en un deseo de seguridad, no en una desinteresada comprensión”. La verdad constituye, finalmente, en la idea nietzscheana del *instinto de conservación*:

Ese instinto que actúa de un modo regular, tanto en el hombre más iluminado como en el más vulgar, ese instinto de conservación de la especie, surge en diferentes intervalos bajo la forma de la razón y de la pasión del espíritu, encontrándose entonces acompañado de brillantes motivos y tendiendo a hacer olvidar con todas sus

⁵⁵ De acuerdo a A. Stanton (2015: 39), no se ha realizado, hasta la fecha, un estudio de la influencia de Nietzsche en el pensamiento intelectual de México. Pero, señala el investigador, es precisamente un miembro del grupo de los Contemporáneos, J. Cuesta, quién probablemente acercara a O. Paz al pensamiento del filósofo alemán. Además, F. Nietzsche tuvo una influencia decisiva en los intelectuales del Ateneo de la Juventud, la asociación civil mexicana nacida el 28 de octubre de 1909 que trabajó por la cultura y el arte, organizando reuniones y debates públicos en los que se discutían las tesis del determinismo y el mecanicismo del positivismo comtiano y spenceriano. Sus miembros, J. Vasconcelos, A. Caso, A. Reyes, entre otros, tuvieron un importante papel en la formación del joven O. Paz.

Por otra parte, no hay, hasta la fecha, ninguna investigación sobre la relación de O. Paz con el Ateneo de la juventud, sino sólo trabajos de la relación del escritor mexicano con algunos de sus miembros. Por ejemplo, su correspondencia con A. Reyes, realizado por A. Stanton. Véase, A. Stanton (1998b).

fuerzas que en realidad no es más que impulso, instinto, locura, falta de fundamento.
(Nietzsche, 1982: 21)

Al referirse Paz a la fórmula de la ‘conservación por la conservación’ en tanto que inercia, afirma de ésta, como se vio anteriormente, que es la más *espantable*. Decía la anterior cita (Vg: 158), “El *progreso por el progreso* es una idea tan espantable, tan inhumana, como la fórmula del *arte por el arte*, pero ciertamente lo es menos que la actual la *conservación por la conservación*, es decir, la inercia.”. Paz no hace uso del adjetivo ‘espantoso’ sino del verbo coloquial ‘espanto’, ‘estar curado de espanto’, porque con ello asevera, precisamente, la impasibilidad con la que el hombre acepta como verdadero lo que tiende únicamente a su propia conservación. El hombre asume, por impulso, la mentira como verdad.

Por el otro lado se aprecia la sentencia nietzscheana ‘hacer de la vida una obra de arte’. Para el filósofo alemán es a través de la estetización de la vida que se rompen las barreras de la necesidad y la arbitrariedad, y queda superada la angustia y la náusea sobre lo absurdo de la existencia. Lo mismo dice Paz al afirmar (Vi: 143): “Y sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto; en su oscuridad subterránea, en su luz de sobre-cielo (...) Más ¿la poesía no es una apasionada, heroica disolución del hombre en el mundo?”. De modo que el escritor mexicano recupera lo que en otras palabras Nietzsche denomina el sentimiento místico de unidad. La poesía da lugar a la fusión del hombre con lo Uno primordial. Finalmente, esta idea prevalecerá en el pensamiento posterior de Paz.

Hasta ahora se han puntualizado dos aspectos fundamentales de las *Vigilias* que determinarán el subsecuente pensamiento paciano. Una, la perspectiva que Paz adopta respecto a la posibilidad del saber, a través de la relación entre el lenguaje y la realidad. Otra, la fuerte presencia del esteticismo nietzscheano. Un tercer aspecto es aquel que le relaciona con sus textos escritos durante la misma época, por ejemplo, con “Ética del artista”, “Razón de ser” y “Pablo Neruda en el corazón”. Refiere a la defensa de la autonomía del arte también presente en las *Vigilias*.

Tal como se ha expuesto hasta aquí, la defensa que Paz realiza en las *Vigilias* no parte de la dimensión ética del arte, sino que gira en torno a su condición epistemológica. La poesía como *la* forma trascendental de conocimiento. Ahora bien, es factible que la adopción paciana del esteticismo nietzscheano se proponga para

hacer frente al positivismo filosófico de Saint-Simon y A. Comte muy propagado por esos años en México⁵⁶. Seguidor del proyecto romántico, aunado a los postulados humanistas, así como en discordancia con el purismo estético de las vanguardias que le precedieron, Paz propone (Vi: 149) una poética en la que “el hombre reconciliado con la naturaleza y la conciencia con la existencia, subsisten”. Como bien afirman Santí (1990) y Román (2006: 105), es “una concepción del arte como experiencia vivida”. Experiencia vivida, sí, pero no del hombre aislado en su individualidad, sino en el que confluyen poesía e historia. O, como el propio pensador mexicano reconoce tiempo después,

Nos angustiaba nuestra situación en la historia. (...) La historia nos rodeaba con terrible violencia. Crecimos con la idea de que vivíamos una crisis general y mortal de la civilización, un fin del mundo. Habíamos leído y seguíamos leyendo –en inextricable y apresurada confusión quizá no del todo infecunda- a los profetas de los cuatro puntos cardinales: Nietzsche y Trotski, Spengler y Berdiaev, Freud y Heidegger, Valéry y Ortega y Gasset. (Av: 123).

Era inevitable vincular arte e historia promulgando los componentes esenciales de la tradición moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En otras palabras, dice Paz en 1978 (Cp: 95), a través del binomio ‘rebelión, revelación’. Por ejemplo, enlazando los elementos visionarios, pasionales y oníricos de la rebeldía surrealista, con la revelación subversiva de los románticos, su ironía, su irracionalidad y su crítica. De ahí que encontrara en la voz de Nietzsche un eco. “Sólo Nietzsche es capaz de reconfortar”, afirma el escritor (Vi: 165).

El pensamiento estético de Paz no podía dar la espalda a los acontecimientos políticos y sociales que rodeaban a su generación. Pero, como bien afirma Sánchez

⁵⁶ Cuando G. Barreda, un médico y filósofo mexicano del siglo XIX, vuelve a México después de realizar estudios en París, trae consigo la obra de A. Comte *Curso de Filosofía Positiva*, y comenzó a darla a conocer en sus cátedras de filosofía médica que impartía en la Escuela Nacional de Medicina. En esas fechas México vive los albores de su vida independiente. La preocupación por reformar al país es uno de los temas centrales de las discusiones de los círculos intelectuales. El orden social, la educación científica y el individuo armado con saberes prácticos y racionales, son ideas que estaban en ciernes en México y hallaron en el positivismo su formulación clara y ordenada.

El positivismo tuvo una recepción importante en México; fue de suma importancia en la formación del poder del Estado con el régimen de P. Díaz. Fundamentalmente con J. Y. Limantour, quien, como Secretario de Hacienda, lideró el grupo positivista “los científicos” conformado por J. Sierra, J. D. Casasús, F. Bulnes, Pablo y Miguel Macedo, M. Flores, R. Corral y E. Creel.

(2013: 21), tampoco constituía una mera “secreción automática de esos hechos históricos”. Por el contrario, en el joven Paz se aprecia una sensibilidad extraordinaria para comprender no únicamente este contexto al que pertenecía sino también el desenlace que la estética, como disciplina filosófica autónoma, había sufrido con las vanguardias artísticas.

Si hubo una problemática que dominó la reflexión teórica en lo concerniente al arte y la estética durante prácticamente todo el siglo XX fue justamente la discusión sobre la naturaleza del arte, sobre la definición de sus obras. Por supuesto, la dimensión teórica del problema fue consecuencia de los nuevos lenguajes estéticos surgidos en la modernidad, muchos de los cuales encontraron en la transgresión de las categorías estéticas clásicas su bandera. Como queda claro ya, Paz reconoció desde su juventud esta problemática, la cual no sólo determinó su creación poética sino también sus especulaciones teóricas.

*

Las reflexiones que Paz publica durante los años treinta y cuarenta están supeditadas, constantemente, a su postura política. No obstante, dicha determinación va cambiando con el tiempo hasta que, como bien afirma Dawes (2009: 140), “es su esteticismo el que llega a ser la brújula de su política”. De ahí que, como aquí se propone más adelante, las ideas estéticas que desarrolla en su época de madurez consiguen, finalmente, una autonomía sorprendente.

Por lo pronto es menester concluir que las ideas estéticas del joven Paz se decantan en lo que podría denominarse una peculiar *metafísica estética* en la que, de acuerdo a sus diferentes ensayos, se observa un filón doble. En primer lugar, una ‘estética de la experiencia’ como tentativa inaugural para solventar una problemática bilateral. La deshumanización del purismo estético, por un lado, y la disolución estética originada por el arte de tesis o arte panfletario como él le denomina, por el otro. Paz aborda este dilema porque no quiere quedarse atrapado en ninguna de las dos corrientes. Su preocupación estética es, en primera instancia, de índole ético; quiere unir arte e historia.

Paz suprime, desde muy temprano, la posibilidad de un arte desinteresado, creador de una superflua belleza retórica. Pero tampoco acepta la reducción del mismo a su mero valor testimonial. Así pues, halla en los románticos y, sobre todo,

en la ontología de la obra de arte de Heidegger, la idea del arte como experiencia originaria del ser. Asimismo, en el esteticismo nietzscheano reconoce la posibilidad de la experiencia de la unidad con el fondo más íntimo del mundo. Pero es en Marx donde encuentra que la experiencia estética del 'yo trascendental' no se despliega en contradicción con el 'yo empírico'.

Es precisamente en las tesis estéticas marxistas donde el arte puede, a través del yo empírico, transformar la materialidad histórica del yo trascendental. Es decir, nuevamente, donde arte e historia se intersectan. En efecto, el realismo nerudiano representa para Paz la inclusión estética de arte y vida: "De un modo concreto, por la vía de la experiencia interior y poética, única que vale como conocimiento, como comunión y evidencia, llega el poeta, ya metido en lo humano, a la misma fuente que Marx: a la fuente purísima del trabajo humano" (Paz, NC: 284). En otras palabras, la dimensión estética es un rasgo inconfundible del hombre; constituye una sensibilidad privilegiada pero insertada, finalmente, en el marco de su historicidad. De hecho, el propio Paz reconocerá tiempo después su lectura del marxismo con las siguientes palabras:

Sería un error creer que el pensamiento marxista inspiraba nuestras actitudes. Lo que nos encendía era el prestigio mágico de la palabra *revolución*. Éramos neófitos de la moderna y confusa religión de la historia, con su culto a los héroes, su fe en el fin de estos tiempos y en el comienzo de otros, los de la verdadera historia. (...) La historia como teatro sagrado. (...) El futuro poseía una realidad transnatural que englobaba a todos los tiempos; era la revolución: el mañana próximo, el ahora mismo y la restauración del tiempo del comienzo, el tiempo de la igualdad, la inocencia y la libertad.

(...) La ideología que habíamos abrazado con entusiasmo nos ofrecía un mediocre sucedáneo de la antigua trascendencia. En su vocabulario no era difícil percibir el eco de las creencias antiguas: comunión, salto final, redención, comienzo de otro tiempo, regreso al tiempo del origen, hombre universal y otros parecidos.

(...) Los términos de nuestros predicamentos se manifestaban en la oposición de dos palabras: *poesía/historia*. Las generaciones anteriores –la modernista y la de vanguardia– las habían separado con violencia, en beneficio de la primera. ¿Cómo unir las, cómo restablecer la circulación entre ellas? Los románticos se habían hecho la misma pregunta y habían respondido con sus obras y con sus vidas. Pero en lengua

española –y también en francés- la gran revolución del arte moderno, desde el simbolismo hasta los movimientos de vanguardia, habían acentuado la autonomía y la pureza de la poesía frente a la historia. (Av: 124-126)

En segundo lugar, se encuentra la concepción del arte en tanto que ‘ejercicio espiritual’ como parte esencial de su ‘estética metafísica’. La extrapolación que realiza Paz de la actitud romántica a su época –de Novalis, Nerval, Baudelaire, Poe-, no reenvía a una simple diagnosis la confrontación entre el hombre teórico ilustrado y el arte. De hecho, el escritor mexicano puntualiza, más no disuelve las tensiones entre el arte y la ciencia, entre el hombre y la realidad. Lo que sí efectúa Paz, con el reconocimiento de la actitud romántica, es una apoteosis de lo poético como salvación del hombre. En los románticos el escritor mexicano halla subsanada la nostalgia de la unidad perdida; concibe el decir poético como lenguaje originario. Asimismo, identifica y recoge de Nietzsche la exaltación de lo estético como legitimación del mundo. Pero, aún más, encuentra en los románticos la directriz de un arte autónomo y creador, a un mismo tiempo que la comunión entre los hombres.

La polémica sobre la libertad del arte fue el comienzo de sus diferencias con el marxismo y el surrealismo en sus distintas versiones. Esas diferencias, confiesa Paz en 1983 (Av: 112), “al cabo de unos pocos años, se hicieron, para la mayoría de los jóvenes, más y más profundas e insalvables”. De este modo, será en los románticos, en Nietzsche y en los místicos franceses⁵⁷ donde encuentre los indicios de una estética autónoma, crítica de sí misma, en rebelión solitaria y, sin embargo, indisociable de la dimensión humana. Indi-sociable, es decir, en comunión con los hombres. De la síntesis entre el arte puro y el arte de tesis, entre arte e historia, surge uno nuevo que enlaza el anhelo y el ansia del hombre oprimido y la realización aplazada del lenguaje original. Así pues, para el joven Paz el arte puede garantizar aquello que la realidad moderna ya no proporciona, a saber, la existencia bella en donde el hombre es *uno* con el mundo y con sus creaciones.

Precisamente por ello “Poesía de soledad y poesía de comunión” es, sin duda, el texto mejor logrado y que cierra la primera etapa del pensamiento de Paz. Constituye el ensayo más importante de esta primera época porque sí, como bien

⁵⁷ Sobre la influencia de la estética de los místicos franceses en el pensamiento de O. Paz, véase A. Stanton (1991); fundamentalmente la nota a pie de página 14.

señala Stanton (1991: 44), “comprime sintéticamente muchas de las preocupaciones fundamentales que el autor habría de desarrollar en obras posteriores como *El arco y la lira* (1956)”, pero también y fundamentalmente, porque en él expone, por primera vez, la idea del ‘arte subversivo’ del que brotarán las figuras seminales más importantes de su estética.

Publicado en el número cinco de la revista *El Hijo Pródigo* en 1943⁵⁸, este ensayo parte con la misma afirmación que las *Vigilias*,

Parece que es una verdad admitida por casi todos la relativa a la naturaleza inapresable de la realidad. La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve, nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y alimenta- es más rica y cambiante, más viva, que todas las ideas y sistemas que pretenden contenerla. (PP: 242).

De la realidad *en sí*, de su totalidad, sólo conocemos la parte reducida al lenguaje y a los conceptos. Nuevamente Paz tiene una concepción práctica de la verdad; no es nunca la representación exacta de la realidad, sino lo que nos es más conveniente creer: “(...) todos los conocimientos son la expresión de una sed de apoderarnos, en nuestros propios términos y para nuestros propios fines, de esa inefable realidad” (PP: 243). Lo que está en juego no es ya lo verdadero y lo falso sino el plano del sentido de los valores. Frente a esta actitud, que no sólo se expresa en la guerra, en la política o en la técnica, sino también en la ciencia y en la filosofía, el arte, el amor y la religión se proponen, nuevamente, como las *otras* tres actitudes del hombre, las desinteresadas. En ellas, el anhelo por lo real no constituye una finalidad, sino una causa, “la fusión, el olvido y la disolución del ser en lo *otro*” (Paz, PP: 234).

A partir de aquí Paz se cuestiona, por primera vez, por la característica esencial de lo poético⁵⁹. Y descubre, también por primera vez, que consiste en su poder

⁵⁸ *El Hijo Pródigo* (1943-1946) es la última revista en la que O. Paz colabora antes de su primera partida al extranjero. A diferencia del tono americanista y, a veces, anti-europeo de *Cuadernos Americanos* (1942-), *El Hijo Pródigo* declaró una defensa del arte y la imaginación. Véase, prólogo de M. Santí en O. Paz (1990: 52-55).

⁵⁹ Es importante señalar que O. Paz comprende por ‘lo poético’ algo muy específico. El escritor mexicano rechazó el uso de este término siempre que se le entendiera en su forma ‘coloquial’ y ‘subjetiva’, es decir, cuando hace referencia a algo bonito, atractivo, romántico. Como se verá más adelante, Paz entiende por ‘poético’ un aspecto, no sólo de la poesía sino del arte en general, muy concreto: una experiencia distinta a cualquier otra experiencia, que saca al hombre de su ‘lugar

subversivo. La poesía se acerca a la actividad religiosa en la medida en que ambas culminan en la comunión, en el lazo social: “Religión y poesía tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia” (Paz, PP: 246). Sin embargo, en la religión la actitud psicológica del creyente es la del sometimiento y la obediencia que desemboca en la entrega a lo absoluto y el confundirse con Dios. Mientras que en la poesía, por el contrario, el principio que rige es el de la *individualidad*, de modo que va en contra de toda ortodoxia, de todo sistema político, social, religioso. La poesía, dice Paz (PP: 246) “es siempre disidente”.

¿Acaso no en esto consiste el viraje de la modernidad hacia la subjetividad? A lo largo de la Edad Media la religión radica en la comunión, esto es, en la cancelación de la individualidad y de la singularidad del sujeto por mor de lo universal. Consiste en la distinción del sujeto (que no igualdad) de los individuos, mediante la cual hay un acceso, fundado en la fe (posible gracias a la revelación profética), a Dios, a la totalidad, a la experiencia de la eternidad en lo que es caduco y está sometido a los avatares del tiempo, expuesto a las veleidades de la tentación. La tentación desafía al individuo, es el ego el que siente el latir profundo e intenso de ese clamor, y sólo la comunidad con Dios (eucaristía, consagración) permite superarla. En el Renacimiento, puente entre Edad Media y modernidad, se experimenta un giro drástico. Repentinamente, el hombre artista, creador de imágenes (*eikasia*), es puesto en el centro. Su naturaleza proteica revela la facilidad para adaptarse a los diferentes entornos sin perderse la originalidad de su ser. De manera súbita, el individuo se rebela contra la totalidad y la comunión con Dios ya no es una procesión social o la anuencia a la totalidad. Es mediante el *individuo* y su soledad como se alcanza la unión con Dios. Por esta vía el Yo será reconducido hacia el recóndito lugar de su interioridad. Naciendo así, o quedando inaugurada, cierta suerte de subjetividad que a lo largo de la modernidad se abocará a la subjetividad trascendente, es decir, de la búsqueda del fundamento partiendo de la claridad del pensamiento. Este es el proceso que va de la religión comunitaria a la experiencia de la unión interior.

común' y que nunca lo deja indiferente. Así pues, cuando en el presente trabajo se habla de 'lo poético' siempre será en este sentido mencionado.

La trascendentalidad de la subjetividad, la posibilidad de la unión interior que tomó primero el poder en el ámbito espiritual y en la filosofía, así como después en la política y la moral, encuentra en el arte, finalmente, su desenlace. Es precisamente el romanticismo el que le rindió el más profundo homenaje, pero con un giro radical. La actitud del espíritu se desplaza a la entrega de la aventura de la autodeterminación, por lo que la voluntad creadora individual deviene más fuerte que toda estructura objetiva, que todo sistema. Este vitalismo, que va de Schlegel a Nietzsche y con este último llega a su punto álgido, rebasa de forma dinámica los límites de la razón trazados por Kant y, ávido de intensidad, quiere sumergirse en el gran torrente de la vida. En Schelling y Schlegel tiene todavía vínculos religiosos; en Nietzsche, por el contrario, se libera de las inhibiciones religiosas⁶⁰.

Precisamente Paz reconoce este movimiento sustancial. Aun cuando en “Poesía de soledad y poesía de comunión” no realiza un desarrollo cronológico o expositivo de la problemática histórica de la subjetividad, su pregunta por la esencia del arte se sitúa como autónoma de la dimensión mística y religiosa. El pensador mexicano, como bien puntualiza Stanton (2006: 213-222), “bebe de la tradición romántica que plantea la despersonalización del sujeto lírico”. La razón del arte es de índole teleológico. La causa final es el penetrar en el absoluto, pero en este caso éste no se presenta ordenado, racional y bajo la luz del entendimiento. Recuérdese que Paz desconfía de la superioridad intelectual del filósofo. Más bien, la palabra del artista penetra en lo inefable, lo irracional, en la totalidad caótica, verdadera fuente de la creación de lo real. El artista, en tanto que individuo, penetra en lo *otro* o, mejor dicho, se deja penetrar por la otredad y a través de su verso ella habla.

Si bien la poesía se sirve del lenguaje, hace uso de las palabras como el filósofo o el político, el mecanismo del que se vale es distinto y posee leyes propias. De ahí surge también lo que la distingue de la experiencia mística⁶¹. Mientras que la mística,

⁶⁰ Respecto al vitalismo del Romanticismo alemán, véase R. Safranski (2009).

⁶¹ El ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión”, publicado en 1943, reproduce el texto que O. Paz leyó un año antes en un ciclo de conferencias organizado por la editorial Séneca y que celebraban el cuarto centenario del nacimiento del místico San Juan de la Cruz. Es importante señalar esto porque, precisamente en ellas surge la necesidad de O. Paz de distinguir la actividad poética de la mística. Hoy sabemos, gracias a la labor investigativa de A. Stanton, que la frase que O. Paz cita de “un crítico francés” en este texto: “mientras el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al Silencio” es de André Roland de Renéville, miembro de la Escuela de Ginebra del que se publicó su ensayo *Poetas y místicos* también en la revista “El Hijo Pródigo”, traducido por César Moro. Sobre esto, véase A. Stanton (2015: 88-90).

dice Paz (PP: 247): “es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él”. Es importante puntualizar que durante la década de los treinta diversos filósofos y pensadores centraron su interés en la relación entre la poesía y la mística. Los miembros de la Escuela de Ginebra, así como Caillois o María Zambrano son algunos de los pensadores que escribieron sobre el tema y que Paz leyó durante la época. Sin duda, sus respectivas defensas de la autonomía poética influyeron en la visión que Paz desarrolla en este texto⁶².

Probablemente el escritor mexicano reconoce en el primer ensayo de Zambrano “Por qué se escribe”, publicado en 1934, la importancia de la noción de la ‘soledad’ en el acto creativo de la poesía⁶³. Se ha mencionado anteriormente que el principio que rige la palabra del poeta es, para Paz, el de la soledad (no se olvide el título del ensayo al que ahora se refiere “Poesía de soledad...”). Escribir, comienza diciendo Zambrano (1934: 1), “es defender la soledad en que se está”. Este es el cometido del ensayo de la filósofa española, realizar una defensa de la soledad, de la posibilidad de meditar a través de la lejanía de toda cosa concreta, porque en ella brota, dice la filósofa, la auténtica palabra. Con la escritura, el hombre retiene aquello que, con la palabra hablada, se le escapa; salva a las palabras de su momentaneidad, de su transitoriedad. Ahora bien, frente a la posición de Paz, Zambrano reconoce el quehacer del pensamiento filosófico como el camino

⁶² Agradezco al profesor A. Stanton señalarme la importancia de la influencia que ejercieron en las ideas sobre la poesía de O. Paz los pensadores que estudiaron la relación entre la mística y la poesía durante la década de los treinta y cuarenta del siglo pasado. Además de lo que se ha dicho ya respecto a la Escuela de Ginebra en la nota 52, Paz cita la obra de R. Caillois *Le Mythe et l'homme* de 1938 en las conferencias que pronunció en la ciudad de Oaxaca “Poesía y mitología. El mito” en 1942, publicadas por primera vez en *Primeras letras*, Barcelona, Seix Barral, 1988. Incluidas en la edición de las *Obras Completas* aquí consultadas. Véase, aquí mismo, (Tomo VIII: 221-232).

La idea que O. Paz desarrolla en dicho ensayo estriba en que el hombre moderno no ha dejado de creer en mitos. Si bien la forma y el contenido de dichas creencias se ha transformado, la necesidad (para él, de orden psicológico) de los mitos no ha sido superada. De acuerdo al escritor mexicano, lo que él denomina la ‘literatura imaginativa’ de H. De Balzac, Ch. Dickens, M. de Cervantes o L. Tolstoi continúa siendo creadora de mundos míticos, así como de héroes míticos. Probablemente O. Paz también leyó a G. Bataille y a P. Klossowski, filósofos asociados al Colegio de Sociología, fundado en 1937, puesto que, como se sabe, también eran miembros J. Monnerot y R. Caillois; y durante este período R. Caillois publicó el libro, citado por O. Paz, antes mencionado.

⁶³ O. Paz y M. Zambrano se conocen en el II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura, celebrado en la Ciudad de Valencia del 4 al 17 de julio de 1937. Después, la filósofa española pasa un año de exilio como profesora en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en México, de 1939 a 1940, donde imparte su curso *Filosofía y poesía*. En él, la filósofa dedica un capítulo a la relación entre la mística y la poesía. Argumenta que, en realidad, Platón no destierra a la poesía de su República en nombre del conocimiento, del ser y de la verdad, sino porque los poetas alteraban, con su elegiaco amor, el orden establecido por la razón. Véase M. Zambrano (1996: 47-71).

supremo para llegar a la verdad; no obstante que, de alguna manera, buscó generar una reconciliación entre la poesía y la filosofía. La poesía, dice la filósofa (1934: 3), “descubre con la voz el secreto. Pero el escritor lo graba, lo fija ya sin voz. Y es porque su soledad es otra que la del poeta. En su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en un devenir progresivo.” No obstante, para ambos pensadores la razón última de la soledad, lo que le otorga sentido, consiste, paradójicamente, en la comunión. La palabra escrita es un acto de reconciliación. Si bien Paz reconoce ese acto en el poeta y Zambrano, en cambio, en el filósofo, para ambos, la palabra escrita del individuo es dadora de la comunidad espiritual en la que se hace patente lo que Zambrano denomina “el secreto” (1934) y Paz “la fuerza secreta del mundo” (PP: 247). Durante esta época, Zambrano y Paz compartieron intereses por la relación entre la filosofía y la poesía, tanto como –se verá más adelante– por la relación de la experiencia poética con la experiencia mística.

En “Poesía de soledad y poesía de comunión” Octavio Paz, por primera vez y de una manera clara, afirma que el arte no se reduce a la belleza que postulan los puristas, ni a implantar la justicia que promueven los moralistas. Propone, inauguralmente, a la autonomía estética como esencialmente soberana. La experiencia estética de lo absoluto no constituye un sentimiento de amparo, propio del paraíso perdido o del mundo eidético de Platón, sino de la aterradora y violenta fuerza que mueve al ser humano. El poeta es así un ser peligroso pues,

su actividad no beneficia a la sociedad; verdadero parásito, en lugar de atraer para ella las fuerzas desconocidas que la religión organiza y reparte, las dispersa en una empresa estéril y antisocial. En la comunión que el poeta busca descubre la fuerza secreta del mundo, esa fuerza que la religión intenta canalizar y utilizar, cuando no apagar, a través de la burocracia eclesiástica. Y el poeta no sólo la descubre y se hunde en ella; a diferencia del místico, la muestra en toda su aterradora y violenta desnudez al resto de los hombres (...). (Paz, PP: 247)

El papel que hasta ahora había ocupado el poeta en los textos de Paz era el de demiurgo. En virtud de unir el arte con la historia, para el escritor mexicano el poeta poseía la protestad de religar (*reliḡāre*) el antiguo lenguaje universal con el presente histórico del hombre hasta fundirle con el absoluto. Es decir, su labor se acercaba, o mejor dicho, sustituía al de la religión. Ahora bien, en “Poesía de soledad y poesía de

comuni3n” el poeta es presentado como un relegado (relegāre), un negligente. El poeta es creador. A trav3s de su palabra expresa el absoluto, pero este absoluto rebasa todo poder institucionalizado y no se reduce al lenguaje racional o discursivo, sino que est3 presente en los sentidos. De nueva cuenta hallamos, como tambi3n se3ala Stanton (1991: 46), una noci3n que pertenece a la visi3n rom3ntica del artista y, fundamentalmente, a la est3tica nietzscheana “para denotar una trascendencia que se realiza aqu3 y ahora, y no en la inmortalidad cristiana”. Refiere al de la vivacidad del absoluto como una experiencia inmanente en el individuo⁶⁴. Afirma Paz (PP: 248): “Ya Nietzsche lo dec3a: <<no la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa>>”, es decir, “eternidad hecha historia” (Stanton, 1991: 47), instante en el que el absoluto se hace presente en la palabra del hombre en tanto que ser aut3nomo.

A esta dial3ctica de la temporalidad propia de la poes3a se le opone, sin embargo, un instinto, el de la conservaci3n. Recu3rdese que en las *Vigilias* Paz retoma de Nietzsche la idea del ‘instinto de la conservaci3n’ por medio del cual la raz3n hace pasar por verdades -claras y distintas-, mentiras diplom3ticas y demag3gicas. Nuevamente aqu3, este instinto, el 3nico antipo3tico, crea verdades universales y eternas en un tiempo opuesto al del instante, un tiempo lineal y universal que aleja al hombre de la verdadera potencialidad de la vivacidad.

Precisamente de este momento surgir3n dos figuras seminales del pensamiento paciano de madurez. Por un lado, la noci3n de la negatividad est3tica como la forma de experimentar lo inefable y en el que la experiencia est3tica deviene en un tiempo asincr3nico. As3 como tambi3n, y en estrecha relaci3n con el anterior, la epifan3a de la otredad, del amor, que escapa a la temporalidad cotidiana y en la que, a trav3s de los sentidos, se descubre el instante y el conflicto del tiempo cesa. Cuando el hombre cobra consciencia de la repetic3n hist3rica del instinto de conservaci3n, as3 como el sentimiento tan agradable como falso de progreso que impone, el sentido de la vida desemboca en la nulidad, en el nihilismo. Frente a 3ste, la negatividad est3tica confronta al hombre con su propia trascendencia, es subversiva y autocr3tica, de ah3 que lo po3tico sea un peligro para la sociedad⁶⁵.

⁶⁴ Se3ala A. Stanton (2015) que el concepto de ‘vivacidad’ en la obra de O. Paz ha sido ampliamente estudiado por G. Sucre (1985).

⁶⁵ La est3tica paciana y el concepto de negatividad son desarrollados en el apartado VII de la presente investigaci3n.

Sin embargo, en lo que respecta a “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz todavía está lejos de configurar la que será su dialéctica negativa en la que los opuestos, antes de disolverse, permanecen en una continua e insuperable tensión. En este ensayo aún prevalece el proyecto estético defensor de una síntesis dialéctica. La fuerza secreta del mundo, que el poeta muestra en toda su aterradora y violenta desnudez, continúa representando el lugar en el que “el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino en donde los contrarios se reconcilian (...)” (Paz, PP: 248). Para Paz, en la palabra del poeta las dualidades inocencia y consciencia, experiencia y expresión, soledad y comunión, inspiración y razón se reúnen entre sí y reintegran la energía original.

Como se ha mencionado anteriormente, durante este período la ideología política -el sueño de una sociedad en la que los contrarios se disuelven en una unidad más humana- dictamina los avatares teóricos de la estética paciana. No es otro el mecanismo aplicado en este último ensayo. Para Paz, la realización plena de la poesía se da únicamente entre la comunión de los hombres, imposible en la sociedad capitalista basada “en la conservación de todo” (Paz, PP: 250). De modo que, como bien afirma Stanton (1991: 49), “la realización plena de una poesía de comunión presupone una transformación revolucionaria y la instauración de una sociedad fundada en los valores de la poesía y el amor”. Es decir, en la ciudad romántica por excelencia. Para Schiller, por ejemplo, el arte debe compensar la herida de la sociedad basada en la división del trabajo que convierte a los hombres en un fragmento. El juego del arte anima al hombre a jugar con todas sus fuerzas, con la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza. Este juego libre redime de las limitaciones basadas en la división del trabajo. Permite al individuo convertirse en un todo, aunque sólo sea en el instante limitado a la experiencia estética. Transformando al hombre se podía transformar la sociedad, el mundo. En esa capacidad de transformación radica el contenido revolucionario que Paz reafirma en lo poético.

Si bien la segunda parte de “Poesía de soledad y poesía de comunión” posee un tono más desalentador respecto a la situación de la poesía moderna, que encuentra en Quevedo a su mejor representante⁶⁶, en lo que concierne a su posibilidad efectiva

⁶⁶ En la segunda parte de “Poesía de soledad y poesía de comunión” O. Paz contrapone al poeta solitario que es F. de Quevedo a San Juan de la Cruz como el poeta que lucha por la comunión. Afirma,

de cambiar la realidad, finalmente, el aporte más original del ensayo es la concepción del poder subversivo de la poesía que, en la vivencia del *instante*, saca al hombre de su vulgar cotidianidad. Precisamente de esta forma que adopta lo poético Paz partirá en la configuración de su texto *El arco y la lira*.

Es importante señalar el papel que representa San Juan de la Cruz en la formación del concepto de negatividad estética de Paz en este punto de su carrera como escritor. De hecho, este místico posee un lugar similar en el ensayo *De la noche oscura a la más clara mística* de Zambrano de 1939. La originalidad que ambos pensadores le reconocen a San Juan de la Cruz estriba en su concepto de lo que él denomina la 'noche oscura espiritual'; esto es, la vía negativa –purgatoria-, por medio de la cual el 'yo' se anula a sí mismo y puede, de este modo, entrar en la perfecta contemplación. En la experiencia abismática de la oscuridad, allí donde reina el insondable silencio, el 'yo' logra *no ser* sin renunciar a la vida. La capacidad que atribuye San Juan de la Cruz al alma para dejar lo humano y entrar a lo sobrenatural es, tanto para Paz como para Zambrano, similar a la que caracteriza a la palabra poética. Siempre que, claro está, la experiencia mística constituya una travesía por la noche oscura –de desprendimiento- de la que, necesariamente, su expresión sólo puede darse en el margen, en el límite del lenguaje que supone una dialéctica en la que los opuestos permanecen en tensión. La palabra del místico, formada por el silencio, sobrevive más allá del silencio. La experiencia mística se constituye como una aventura radical de la palabra. En este sentido, nuevamente, el poeta y el místico convergen en tanto que seres *relegados*. La palabra del segundo tiende a la nada, destruye el lenguaje representacional y se dirige a lo que está al otro lado de la frontera, 'esperando ser dicho'.

"San Juan realiza la más intensa y plena de las experiencias: la de la comunión. Un poco más tarde esa comunión será imposible." Los poemas de San Juan, agrega (PP: 250) "relatan la experiencia mística más profunda de nuestra cultura". En cambio, dice O. Paz (PP: 251), "Quevedo expresa la certidumbre de que el poeta ya no es uno con sus creaciones: está mortalmente dividido". De este modo, "Si San Juan es el poeta del éxtasis, Quevedo lo es de la angustia" (Paz, PP: 252). Finalmente, considera O. Paz (PP: 253), "entre estos dos polos de inocencia y conciencia, de soledad y comunión, se mueve toda poesía. Los hombres modernos, incapaces de inocencia, nacidos en una sociedad que nos hace naturalmente artificiales y que nos ha despojado de nuestra substancia humana para convertirnos en mercancías, buscamos en vano al hombre perdido, al hombre inocente". A. Stanton realiza un minucioso análisis crítico de las ideas desarrolladas por O. Paz respecto a ambos poetas. Véase, A. Stanton (2005: 91-99) y, concretamente respecto a la influencia de F. de Quevedo en la obra de O. Paz, véase, A. Stanton (1998a: 179-204).

Por otra parte, en la poética de San Juan de la Cruz la voz de la amada es la del amor insatisfecho que tiende hacia el 'otro', movimiento que surge por y en su ausencia, esto es, en la soledad –Zambrano-. De modo que, cuando el discurso del límite del lenguaje deviene, se acepta un vacío en el que sólo queda la presencia del *otro* –Paz-. Así pues, tanto Zambrano como Paz reconocen en la mística poética de San Juan de la Cruz una estética humanista de la *comuni6n*; y que, concretamente para Paz, se opone a la frialdad moral de la estética de los Contemporáneos, tanto como al idealismo utópico de los artistas comprometidos.

Ahora bien, el reconocimiento de la limitaci6n del lenguaje, su in-capacidad para nombrar lo inefable, para propiciar el acceso a la 'Verdad última' reclama -para su desvelamiento-, una especie de palabra perdida, una palabra sobre la cual se articule en definitiva todo el lenguaje humano. Sin embargo, su explicaci6n extra-poética resulta parad6jicamente insuficiente. En el lenguaje poético, la totalidad de lo imposible reposa sobre la precariedad de lo posible. Fuera de él, la Verdad, al ser dicha, se ve, de nueva cuenta, limitada por el lenguaje. Dice Paz respecto a la poesía de San Juan de la Cruz:

[E]stos poemas no admiten crítica, interpretaci6n o consideraci6n alguna. El mismo santo fracas6 cuando quiso trasladar su vértigo a términos conceptuales. (Naturalmente que no me refiero a la imposibilidad del análisis psicol6gico, filos6fico o literario, sino a la absurda pretensi6n que intenta explicar la poesía.) La poesía es inexplicable. (PP: 251)

La experiencia mística y poética se dan, para el escritor mexicano, precisamente en la ausencia de lenguaje, fuera del pensamiento, de la conversaci6n y la oraci6n. Sensaci6n de vértigo, estamos ante la ausencia del sentido, en el *no ser*. ¿Cuál es, entonces, la esencia de la experiencia poética si no es la misma que la de la palabra ordinaria? Ésta constituye la pregunta cardinal de la que Paz se ocupará en su próximo texto *El arco y la lira*.

No obstante, la experiencia poética y la experiencia mística tampoco son una y la misma. Dice Paz en "Poesía de soledad y poesía de comuni6n", mientras que la mística es una inmersi6n en lo absoluto, es decir, tiene una raz6n teol6gica que consiste en la aniquilaci6n del yo para confundirse con Dios, en cambio, la poesía es

una expresión, laica, del absoluto o, en palabras de Paz (PP: 247), de la “desgarrada tentativa para llegar a él” y, por ello, su experiencia –la experiencia poética o estética- es una experiencia negativa, peligrosa y subversiva. Su singularidad presupone ir siempre más allá de la realidad dada, que la convierte en una práctica expansiva, dinámica y anticipadora de lo que todavía está por llegar. Experiencia que exige mantenerse dentro de la ambivalencia, participar de y en la incertidumbre.

*

Muchas y muy complejas razones pueden aducirse para explicar el surgimiento del pensamiento estético de Paz. En la presente investigación se ha intentado recoger lo que se considera pertinente y, en ocasiones, imprescindible para comprender la segunda parte de su pensamiento. Hacer un examen detallado, con rigor y precisión, de la relación existente entre una época y los modos de pensamiento de Paz es tarea altamente complicada, incluso controvertida, y rebasa el propósito de esta introducción. Aun así, es posible resaltar que algunos de sus escritos surgidos en determinados momentos históricos reflejan, con bastante fidelidad, la actitud vital del escritor mexicano.

En este sentido, no es atrevido sostener que, durante la primera etapa de los escritos de Paz, que va de 1931 a 1943, se cosechan tres aspectos fundamentales. El reconocimiento de la problemática en torno al arte autónomo y arte comprometido en la que están sumergidos artistas e intelectuales a lo largo de la modernidad. La búsqueda incesante de una voz propia respecto a los problemas estéticos que configuran su posterior pensamiento estético. Y, finalmente, el vislumbre del concepto de subversión estética que dictaminará el giro producido en su metafísica estética que va de la síntesis dialéctica –los contrarios se disuelven en unidad- a la subsiguiente dialéctica negativa –el arte es, siempre, ‘la otra voz’, la ‘otredad’, un lenguaje particular en el que prevalece una oscilación entre el significado unívoco y la pluralidad de sentidos-.

Si bien en el pensamiento de Paz sobre lo estético y el arte no se halla un sistema o una doctrina en sentido estricto, serán precisamente sus primeras indagaciones sobre este tema las que construirán lo que acertadamente Benavides

(1979: 11) denomina su *correspondencia analógica*. De la lectura filosófica del tiempo histórico que asume Paz, de la muerte de Dios, la caída de la metafísica y la sospecha respecto a los límites de la razón y su idea del progreso indefinido, su resultado no podrá ser un sistema del pensamiento. Si al mundo no lo rigen las causas y los efectos ni lo explica la razón, entonces su proceder discursivo pierde toda eficacia. Frente a él, como se vio, está el arte como catalizador de las correspondencias secretas y ocultas del mundo, y el poeta como concitador de formas sustentadas en sí mismas, sin la réplica de un lugar ideal. Conocer el desenlace de esta premisa en su pensamiento es lo que toca a los siguientes apartados.

Al considerar el pensamiento estético de Paz desde una perspectiva estrictamente filosófica, resulta que dicho término hace referencia a todo un movimiento que, teniendo sus orígenes a mediados del siglo XVIII, se extiende a lo largo del siglo XIX hasta llegar, incluso, a cobrar una fuerza sin precedentes en el siglo XX. La pregunta por el arte está, hoy por hoy, familiarizada con casi cualquier cotidianidad. Tanto que, como diría Adorno en su *Teoría estética*, “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni el él mismo, ni en su relación con el todo”. Y frente a la consideración conformista de la disolución de lo estrictamente estético en nuestras sociedades, diversos pensadores como Heidegger, Gadamer, Lukács, Derrida o Zambrano han acudido a la problemática que enfrenta la pregunta por el arte con una actitud positiva. Desde luego, por inscribirse dentro de un mismo movimiento filosófico, todos ellos poseen en sus doctrinas ciertas semejanzas, pero también guardan entre sí grandes diferencias.

Resulta necesario, por tanto, situar a Paz dentro del mismo movimiento filosófico. Sin embargo, con ello no se pretende otorgarle a su pensamiento el estatuto de doctrina, a la altura de las logradas por los filósofos citados. Por el contrario, contextualizarle permite reconocer en su pensamiento, en sus particulares peculiaridades, aquellas ideas que aclaran, de algún modo u otro, lo concerniente al arte. Y, además, a partir de ello se puede demostrar que Paz fue el principal defensor y divulgador en México de una postura estética, la estética de la negatividad, que no ha sido lo suficientemente estudiada ni en su país de origen ni, incluso, dentro del marco del pensamiento occidental en general.

Lógicamente, el paso inicial que había que dar en el presente estudio no podía por menos de ser una atenta y profunda lectura de sus primeros ensayos con vistas a conseguir una perfecta comprensión de su pensamiento estético de madurez. Sin embargo, precisamente aquí comienzan los inconvenientes señalados al inicio de este trabajo; la falta de sistematicidad de los escritos de Paz y el estilo imperante en la mayoría de ellos. Se hará, con esto, lo mejor que se pueda.

VII. El giro conceptual de *El arco y la lira*.

*Contra el silencio y el bullicio
inventó la Palabra, libertad
que se inventa y me inventa
cada día.*

Octavio Paz

Libertad bajo palabra, 1960 (2014b).

El texto de Octavio Paz del que toca ahora ocuparse, *El arco y la lira*, es un texto que no sólo sufrió un cambio de nombre, pues el escritor mexicano había pensado llamarle, en un primer momento, “La otra orilla” inspirándose en la filosofía budista, sino que, además, tuvo una larga gestación para llegar a ser finalmente publicado, por primera vez, en 1956. Paz comenzó a escribirlo en Córcega en el verano de 1951 y lo terminó en 1955 gracias a una ayuda económica otorgada por Alfonso Reyes a través del Colegio de México. Más tarde, en 1967 sale una segunda edición en la que el escritor ha realizado diversos cambios que reflejan la maduración de algunas de las ideas expuestas once años atrás⁶⁷. No obstante, entre ambas versiones, la problemática continúa siendo la misma, esto es, la naturaleza del poema y de lo poético.

Antes de abordar *El arco y la lira* es preciso señalar que, dentro del marco general de las investigaciones del pensamiento de Paz se han venido realizando diversos estudios sobre este texto en particular⁶⁸. Entre ellos es importante mencionar a los tres siguientes, en la medida en que se reconocen ciertos apuntes fundamentales para el análisis que aquí se hará respecto a las dos versiones del ensayo de Paz.

⁶⁷ La referencia que se utilizará para la edición de *El arco y la lira* de 1956 serán las siglas AL1 y para la segunda edición de 1967 se usará AL2.

Sobre la gestación y publicación del ensayo de O. Paz, *El arco y la lira*. Véase, A. Stanton (2015: 343).

⁶⁸ Véase las siguientes referencias bibliográficas de libros en H. Verani (2014), 2497, 2529, 2575, 2672, 2695, 2775, 2812, 2832, 2860, 2873, 2901, 2904, entre otros. Nuevamente, resulta sorprendente la ausencia sobre estudios del concepto de ‘autonomía estética’ que mantiene O. Paz en las dos ediciones de *El arco y la lira*.

En primer lugar, Rodríguez (1971: 35-46) se ha encargado de comparar las dos ediciones de *El arco y la lira*, la de 1956 y la de 1967. El investigador no sólo señala las modificaciones –ciertas omisiones y ampliaciones– que aparecen en la segunda edición de 1967 de acuerdo a la versión francesa del libro y que Paz ya avisa en la “Advertencia a la segunda edición” (AL2: 9), sino también puntualiza la clara influencia que ejerció la irrupción del estructuralismo francés y la experiencia en Oriente en el pensamiento paciano durante los once años que separan a las dos publicaciones. Rodríguez afirma (1971: 45) “a través de la máscara, o travesti, de la cultura oriental, Octavio Paz alcanza el verdadero rostro de su occidente”. Asimismo, el investigador puntualiza una voz más propia –paciana– en lo que respecta a los conceptos de *otredad*, *crítica literaria* y *experiencia poética* en la versión del ensayo de 1967.

Por otra parte, Stanton le ha dedicado un capítulo en su último libro (2015: 339-411) al análisis sobre la recepción que tuvo la primera versión del texto de 1956. El especialista de la obra de Paz expone, con un proceder crítico, las influencias de intelectuales, filósofos y poetas que ejercieron un papel importante en dicha edición. La ontología heideggeriana, la experiencia pre-racional de Otto, el erotismo metafísico de la prosa, esto es, la *otredad* entendida como la ‘esencial heterogeneidad del ser’ de Machado, así como sus cercanías y distancias con el surrealismo son los puntos cardinales de las reflexiones del investigador.

Finalmente, Escalante (2012) también realizó un breve, pero minucioso estudio de la versión de 1956 de *El arco y la lira*. En él, el investigador ilumina el alcance teórico del argumento sobre el concepto de la *inspiración* al que Paz dedica un capítulo⁶⁹. Este es el tema, en *El arco y la lira*, con el que Paz logra, de acuerdo a Escalante, establecer un diálogo entre la ontología estética heideggeriana, el marxismo y el surrealismo. A través de él, Paz da lugar no sólo a una cierta conexión entre dichos pensadores –que, como afirma Escalante (2012), entre Heidegger y Marx sólo había sido establecida por Kojève en sus lecciones de Hegel que imparte en París en los años treinta–, sino incluso logra la reelaboración teórica de diferentes conceptos –tales como ‘lenguaje’, ‘pre-meditación’, ‘individualismo’ y, fundamentalmente, el de ‘otredad’-. El escritor mexicano resuelve, en términos

⁶⁹ Para dicho capítulo, véase aquí mismo (Paz, AL2: 202-230).

ontológicos, la desgarradura existencial a la que se enfrenta el poeta moderno, y que él mismo reconoce, entre la concepción dualista (sujeto-objeto), logocéntrica y racionalista del mundo y la presencia, a veces intolerable, de la *inspiración* (Paz, AL2: 212). Como se verá más adelante, para Paz la inspiración constituye el elemento poético por medio del cual se supera la contienda entre sujeto y objeto, quedando abolido el principio de identidad, en la medida en que es la “manifestación de la *otredad* constitutiva del hombre” (Paz, AL2: 228); esto es, el camino para *Volver al Ser*.

*

De acuerdo a lo anterior se considera pertinente, siguiendo el objetivo de la presente investigación, adecuar el estudio de las dos versiones de *El arco y la lira* a la problemática que aquí compete, es decir, la posición de Paz frente a la legitimación de lo poético, sin la necesidad de partir con una reelaboración comparativa entre ambas publicaciones –a no ser que resulte necesario en algún punto en particular-, así como tampoco insistir en los intelectuales, poetas y filósofos que influyeron en la pluma del escritor mexicano –ambos estudios se encuentran en los ya citados textos de Rodríguez y Stanton, respectivamente-. Así pues, en lo siguiente se mostrará, de forma concreta, el argumento que Paz desarrolla respecto a la esencia de lo poético y la experiencia poética en sus términos –claramente más maduros- de ‘autonomismo-compromiso estéticos’, así como la dialéctica negativa que comienza a apreciarse en sus ideas –la experiencia poética como el lugar en el que se presenta una permanente tensión entre los opuestos, y no ya su síntesis, como hasta ahora se había presentado en la obra en prosa de su juventud-; aunque en ciertos casos esto nos remita, inevitablemente, al corpus teórico en el que Paz fundamenta sus ideas, así como a la comparación, en ciertos puntos de ambas publicaciones.

De este modo, se expondrá qué entiende Paz por la esencia de la poesía a través de tres aspectos que se reconocen como fundamentales en *El arco y la lira*. En primer lugar, el *lenguaje*, que responde la primera pregunta señalada por Paz: “¿hay un decir poético –el poema- irreductible a todo otro decir?” (AL2: 56). El segundo, la *religión* y su vínculo con la poesía y que resuelve la segunda pregunta planteada por Paz: “¿qué dicen los poemas?” (AL2: 56). El tercero y último, la *historia* y su lazo

con la poesía, que responde a la última pregunta: “¿cómo se comunica el decir poético?” (AL2: 56). Es a partir de estos tres aspectos que Paz revela el carácter esencial de lo poético, sus fronteras con lo no-poético, y aquello que compete a su dominio autónomo. Para el escritor mexicano, como se verá, la poesía posee un lenguaje propio que niega la historia y se comporta de forma disidente frente a las estructuras establecidas de aquello que se considera como la ‘realidad’, la ‘verdad’ y lo ‘bello’.

VII.1. La relación del lenguaje y la poesía.

Como se ha mencionado ya, en lo que respecta a la primera parte de las dos versiones de *El arco y la lira*, Paz abre con la pregunta “¿hay un decir poético irreductible a otro decir?”. A lo largo de este capítulo el escritor mexicano busca situar la autonomía de la ‘expresión poética’ frente a otras expresiones o discursos. Para ello, trabaja con conceptos como ‘imagen’, ‘ritmo’, ‘sentido’ y ‘analogía’, en tanto que unidades sustanciales de lo poético. Lo que aquí interesa es mostrar porqué Paz reconoce la dimensión lingüística como el punto central de su análisis para llegar, así, a la esencia de lo poético.

En términos generales, para Paz *lo poético* no es lo mismo que *la poesía*. El poema es una obra, una creación; es “poesía erguida” (Paz, AL2: 43). La poesía es la unidad autosuficiente e indivisible, en el que se dan simultáneamente el ritmo, la imagen y el sentido que, como se verá más adelante, conforman al poema, es decir, la creación concreta en la que tiene lugar precisamente lo poético.

Ahora bien, en esta primera parte de *El arco y la lira* Paz distingue tres aspectos en y de lo poético: es un discurso; como discurso posee leyes y una lógica específica; y dichas leyes y su lógica son distintas a las del pensamiento concreto, analítico y/o cotidiano. Responder ¿cuál es para Paz la esencia de lo poético? ¿porqué es un discurso distinto? y ¿cuáles son sus leyes y su lógica de acción? será el propósito de este apartado.

Sin lugar a dudas el estudio sobre el lenguaje ocupó un lugar primordial en el pensamiento filosófico del siglo XX; protagonismo este que no se circunscribió únicamente a una tradición en particular, sino que permeó todas las esferas del pensamiento occidental. Claramente Paz detecta la trascendencia de la problemática del lenguaje desde su dimensión filosófica. No sólo reconoce su importancia e influencia en la creación poética de escritores como Baudelaire, Pound o Darío, sino que, como se planteará más adelante, considera necesario acudir al pensamiento de Hegel, Husserl, Heidegger y de corrientes como la del estructuralismo francés, para determinar qué sucede con el decir poético y si posee éste un carácter distinto al resto de discursos.

La noción de lo poético como discurso de Paz se sostiene en un argumento histórico-contextual: “el hombre es un ser de palabras”, afirma el escritor mexicano (AL2: 58) y “no puede escapar del lenguaje” (AL2: 59). Este rasgo, característico del pensamiento filosófico a partir del siglo XIX, constituye, como se ha mencionado, el desplazamiento del interés hacia el lenguaje en tanto que mediación fundamental del conocimiento. Es el llamado ‘giro lingüístico’ que afirmaba, ya a principios del siglo XX, que los problemas y errores filosóficos tradicionales se deben al uso incorrecto del lenguaje; mismo del que derivó, a su vez, la crítica a las concepciones historicistas del pensamiento, la renuncia de ciertos idealismos y, por ende, de toda metafísica. Afirma Paz al iniciar el capítulo que respecta sobre el lenguaje (AL2: 57) que las ciencias del mismo:

[...] conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Más las palabras son rebeldes a la definición. Y todavía no cesa la batalla entre la ciencia y el lenguaje.

El giro lingüístico buscaba rescatar a la Filosofía de la mera *doxa* y establecerle, ‘de una vez por todas’, un método que le permitiese dar con verdades y conocimientos únicamente a partir de la construcción de un lenguaje lógico de carácter ideal: un metalenguaje. La filosofía del siglo XX establece una crítica de aquellas filosofías que fundan, mediante puras abstracciones, teorías concretas del universo, del hombre y de Dios que ha dado lugar a una sobreestimación del poder de la Razón. Pero, como bien afirma Paz (AL2: 57), si “la primera actitud del hombre frente al lenguaje fue la de confianza, signo y objeto eran lo mismo, después, se abrió un abismo entre las cosas y los nombres”⁷⁰. Si la filosofía clásica y moderna había concebido la realidad como un constructo de esencias universales y eternas que la conciencia, a través del concepto, creía capaz de significar o expresar -esto es, el dualismo del sujeto frente al objeto- con el giro lingüístico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se instauró, como fundamento de la Filosofía, un lenguaje que

⁷⁰ Es menester recordar la influencia que ya había ejercido el pensamiento de F. Nietzsche en O. Paz para esta época. Véase, aquí mismo, el apartado anterior.

ya no nos decía nada sobre el mundo. Así, cae el ideal del humanismo y su concepción de la Filosofía como la morada donde el hombre encontraría, mediante la voluntad y la razón (la política, la moral, la religión) su trascendencia, quedando, en su lugar, relativismos, nihilismos y barbaridades.

Si bien Paz -quién para estos años ya ha leído a Nietzsche, a Heidegger, a Ortega y Gasset entre otros- asume que la condición de la existencia del hombre es el lenguaje y no podemos escapar de él cuando afirma que el hombre vive, de algún modo, entre “[...] la realidad que las palabras no pueden expresar;... y la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras” (Paz, AL2: 58), no obstante, no es partidario de ningún tipo de pensamiento relativista o nihilista, por lo que se pregunta -intrínsecamente en su obra-: ¿Puede el hombre superar la distancia que hay entre él -su palabra- y la realidad? ¿puede el hombre realmente expresar la realidad? Mismas que determinan el desarrollo paciano en *El arco y la lira* respecto a la concepción de *lo poético*, es decir, su ‘estética’ -si se permite el término-.

Coincidiendo con Stanton (2015: 392) entre los varios elementos específicos de la filosofía de Heidegger⁷¹ que se observan en *El arco y la lira*, el de la consciencia de la ‘caída moderna’, de los juicios universales, las verdades eternas y metafísicas, pero también esa pérdida de la esperanza de la construcción de un lenguaje -analítico- capaz de expresar la realidad, su esencia y su verdad se reconoce claramente. Afirma el escritor mexicano “Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo” (Paz, AL2: 57). Paz duda de la construcción de un sistema lingüístico capaz de referir objetivamente a la realidad, esto es, de la comprensión instrumentalista del lenguaje. Y se identifica con la ontologización heideggeriana del lenguaje. El enigma que representa la palabra es, tanto para Paz como para Heidegger, a un mismo tiempo el enigma de la existencia y del ser, de modo tal que preguntar por el lenguaje es preguntar por nosotros mismos, por nuestra apertura al ser y nuestra experiencia del mundo.

Paz reconoce el giro radical que tuvo el pensamiento filosófico con Heidegger. Si para la modernidad la pregunta por el mundo y por nosotros se respondía desde el conocimiento, hasta convertir al mundo en un objeto de conocimiento y a nosotros en sujetos de conocimiento, ahora dicha pregunta se intentará responder

⁷¹ De acuerdo a A. Stanton, M. Heidegger es citado diez y ocho veces en *El arco y la lira* de 1954. Véase A. Stanton (2015: 396)

no desde la teoría del conocimiento sino desde la ontología, de modo que ya no seremos esa conciencia que conoce *-res cogitans* cartesiana-, sino ese ente que es ontológicamente apertura al ser. Así, si el ser se manifiesta como lenguaje entonces nosotros seremos lenguaje y seremos en el lenguaje. Afirma Heidegger (1987: 11):

Suele decirse que el hombre posee el habla por naturaleza. La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y el animal, es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir solamente que el hombre, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante.

En el mismo sentido se expresa Paz en la versión de 1956 de *El arco y la lira* cuando afirma que⁷²:

El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar. El estudio del lenguaje, en este sentido, es una de las partes de una ciencia total del hombre. (AL2: 60).

También, por ende, Paz retoma la comprensión ontológica y temporal del ser de Heidegger, es decir, la idea del hombre en tanto que 'ser ahí'. Como el propio escritor mexicano lo expresa: "El ser mismo del hombre es, desde que nace, un querer ser" (Paz, citado por Stanton, 2015: 392) y "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 naturaleza humana." (Paz, AL2: 65). De esta manera, el lenguaje es el medio en que se constituye la experiencia del hombre, la

⁷² En la versión de 1967 de *El arco y la lira* O. Paz incluye una nota -indicada de 1964- que muestra la influencia que ha tenido el estructuralismo en lo que respecta a su comprensión del lenguaje. O. Paz afirma que quince años después su perspectiva no es, hasta cierto punto, la misma puesto que considera que la lingüística -fundamentalmente con el estructuralismo-sí ha logrado objetualizar el lenguaje por lo menos a un nivel fonológico; sin embargo, admite que, por otra parte, su argumento se mantiene en tanto en cuanto no se ha logrado realizar lo que él denomina la "operación complementaria", es decir, "anexar el sentido al sonido (semántica)". Véase O. Paz, (AL2: 60). Por otra parte, la cita que viene a continuación en el texto, si bien hace referencia a la primera versión de 1956 de *El arco y la lira*, ésta no ha sufrido ningún cambio en la segunda versión de 1967 (abreviada como AL2), razón por la cual se utiliza aquí.

cual es una experiencia lingüística del mundo en la medida en que ésta se presenta ya siempre cargada de sentido. Si nos encontramos en medio del lenguaje o, mejor dicho, ‘el lenguaje es la casa del ser’, entonces cualquier pregunta será llevada a cabo en términos lingüísticos.

Además, la experiencia de sí mismo del hombre es una experiencia incompleta. El ser es temporal, efímero, histórico, contextual, “El ser implica el no ser” (Paz, AL2: 194). Como bien señala Stanton (2015: 392), “En el libro de Paz abundan los verbos heideggerianos para describir la condición temporal del ser: proyectarse, despeñarse, trascenderse, lanzarse, arrojarse”. De hecho, Paz afirma en el capítulo siguiente de *El arco y la lira* (AL2: 193), “Nuestra falta o deuda [...] es nuestra condición original porque originariamente somos carencia de ser.” Y más adelante “El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, mas ese morir sólo se cumple en y por el vivir.” (AL2: 194). El hombre es deseo de ser porque se concibe como carencia de ser; el hombre es, entonces, posibilidad.

Es preciso mencionar la influencia que también ejerció en su visión del lenguaje la fenomenología⁷³ husserliana. En esta primera parte de *El arco y la lira* Paz cita, por ejemplo, a W. Marshall, el filósofo norteamericano del lenguaje que introdujo la fenomenología de Husserl al mundo de habla inglesa. La respectiva cita versa así: “En suma, la esencia del lenguaje es la representación, *Darstellung*, de un elemento de experiencia por medio de otro, la relación bipolar entre el signo o el símbolo y la cosa significada o simbolizada, y la conciencia de esa relación.” (Marshall (1952), citado por Paz, AL2: 61). Es decir, el lenguaje es, naturalmente y a un mismo tiempo, la afirmación de la separación del hombre y la realidad y su intento de re-uniión. Sí, el hombre es hombre porque ha creado el lenguaje, pero, afirma Paz, el lenguaje es también, y esencialmente, metafórico (AL2: 63). Y vuelve a citar a W. Marshall (W. Marshall (1952), citado por Paz, AL2: 63) cuando dice:

⁷³ La fenomenología jugó un papel muy importante en el pensamiento filosófico y literario de América Latina. Los grandes filósofos mexicanos como A. Caso y S. Ramos, los exiliados J. Gaos y J. Xirau y sus discípulos, entre otros, se nutrieron de las fuentes de la fenomenología. Incluso, las primeras traducciones de los libros más fundamentales de esta corriente, como *Ser y tiempo* de Heidegger, tuvieron su primera traducción al español en México. En O. Paz la influencia se reconoce tanto en su pensamiento político o sociológico, como en *El laberinto de la soledad* y su búsqueda de la ‘ontología del mexicano’, como en sus reflexiones sobre lo poético de *El arco y la lira* que aquí mismo se estudia. En el apartado siguiente se puntualiza la influencia de la fenomenología religiosa de R. Otto en lo que respecta a la ‘experiencia poética’ de *El arco y la lira*. Sobre el tema véase también, A. Stanton (2015: 397-399).

La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: <<parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación [...]. Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización.

Si bien la esencia del mundo, del hombre y de las cosas no se ‘desoculta’ de la misma manera a través del lenguaje científico que con el lenguaje poético, el lenguaje -todo sistema de significación- es esencialmente simbólico en la medida en que consiste en representar un elemento de la realidad por otro. Y si la ‘casa del hombre’ es el lenguaje, toda experiencia de sí mismo será, en última instancia, simbólica. El hombre, se afirmó hace un momento, es posibilidad, es algo susceptible de cambiarse por otra cosa. “El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.” (Paz, AL2: 64). Si el lenguaje es esencialmente metafórico, naturalmente “el lenguaje es poesía en estado natural” (Paz, AL: 63). Pero, ¿cuál es, entonces, la esencia de lo poético?

Interesado en la idea del ser desplegándose en el tiempo, Paz encuentra -como se ha mostrado ya- su espejo reflexivo en Heidegger, y por ende también en Nietzsche, la idea del arte como camino de retorno a la esencia del ser. Paz reconoce un eco en las ideas estético-ontológicas de Heidegger y las trae de nuevo a *El arco y la lira*. Pero es preciso mencionar que si lo hace es porque diez y ocho años atrás él mismo ya había escrito reflexiones muy similares a las que el filósofo alemán estaba exponiendo por aquellos años⁷⁴. Así, retoma de Nietzsche la voluntad de poder del ser humano como ente primordialmente creador⁷⁵ y de Heidegger la defensa de la obra de arte como lugar donde se desoculta la verdad, es decir, en palabras de Stanton (2015: 396), “una justificación metafísica de la poesía en una época de nihilismo y pérdida de la fe”. Finalmente, la influencia que genera Heidegger en el pensamiento de Paz de *El arco y la lira* es crucial. Sin embargo, como bien mencionan Stanton (2015: 396) y Escalante (2012), lejos de repetirlas de forma mimética y

⁷⁴ Es decir, en *Pablo Neruda en el corazón* de 1938. Al respecto véase aquí mismo, capítulo V.1.

⁷⁵ Como se ha visto ya en el capítulo V.1. de la presente investigación.

pasiva, Paz logra hacer una reformulación de las mismas y crear así algo no sólo nuevo sino profundamente trascendente.

Respecto a este primer apartado que compete a la relación de la poesía y el lenguaje, si bien el escritor mexicano desarrolla lo que para él conforma y otorga autonomía a lo poético: el ritmo y la imagen, todavía no expone la idea seminal que permanecerá lo largo del tiempo en su pensamiento sobre el arte, esto es, la dimensión de la otredad. El hombre no sólo como posibilidad de ser, sino de ser 'otro'. Pero antes de abordar este tema central del texto que ahora se estudia, es preciso desarrollar el carácter esencial del lenguaje poético, compuesto, como se ha mencionado, por dos actos.

A través de las nociones de *imagen* y *ritmo* Paz aborda la dimensión de la autonomía de lo poético; no ocupa éste el lugar de un acto racional –como cualquier otro discurso- ni el de un mero dictado inconsciente. En continuación con las tesis escritas en *Pablo Neruda en el corazón*, Paz establece que, frente al mecanismo natural del resto de discursos de la razón quienes desembocan sustancial e inevitablemente en la significación, la poesía, en cambio, trasciende los límites del lenguaje. ¿Qué estructura tiene el decir poético que, de acuerdo a Paz, no se reduce a ningún otro decir?

Influenciado por algunos de los escritores pertenecientes al movimiento modernista de América⁷⁶ como Díaz Mirón, Valencia, Manuel González Prada, Jaimes Freyre, Andrés Bello y, fundamentalmente, por Rubén Darío, Paz recoge la idea de que el lenguaje poético posee, como carácter sustancial, el ritmo. El ritmo es, dice Paz, "la imagen del mundo" (AL2: 92); es la más espontánea actitud del hombre frente a la realidad, tiempo mítico y arquetípico. "En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo." (Paz, AL2: 93), afirma el escritor. El ritmo es el tiempo original, tiempo orgánico perpetuamente recreándose. Es, dice Paz (AL2: 94): "la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia <<algo>>, hacia lo <<otro>>: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes." La vuelta a los modernistas hispanoamericanos

⁷⁶ La revolución más profunda del movimiento modernista americano se realiza en el lenguaje; en sus renovaciones formales que buscaban ser la expresión de una nueva sensibilidad.

representa, en Paz, una vuelta a la noción de la analogía. Antes de ellos no se encuentra un verdadero sentimiento de 'vacío' y 'angustia'. Con ellos resurge la 'búsqueda del origen', del 'verdadero principio'. Con la analogía estos poetas y literatos encuentran una revelación distinta a la religiosa pero que es, finalmente, revelación. Paz adopta esta postura. El poeta crea por analogía y despierta, de este modo, "las fuerzas secretas del lenguaje" (AL2: 89). El ritmo es la cadencia sonora en la que se tensa el lenguaje y se transcribe lo inefable.

La imagen, por su parte, es la forma de la frase poética; es el significado contenido en recursos estilísticos que hablan de la realidad o la verdad de la obra autónoma a la realidad exterior del lector. La imagen, afirma Paz (AL2: 137),

[...]es toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. [...] símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos y fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separan, todas ellas tienen en común preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases.

El lenguaje extrapoético establece un puente que enlaza simultáneamente el significante y la significación. La significación depende de la identificación del objeto por medio de convenciones. Inicia con un *reconocimiento* y termina allí, en el sentido, fundamento del lenguaje. Es lo que podría denominarse la *coherencia racional* de los discursos determinados por los principios lógicos de la no contradicción y la identidad. Todos los sistemas de comunicación, dice Paz (AL2: 146), "viven en el mundo de las referencias y de los significados relativos. De ahí que constituyan conjuntos de signos dotados de cierta movilidad"; esto es, el mecanismo de los conceptos que determinan un particular con un universal. La *coherencia poética*, sin embargo, trabaja de otro modo. El poema es una unidad indivisible y compacta que desafía el principio de contradicción. Su reino, dice Paz (AL2: 138), "no es el del ser sino el del <<imposible verosímil>> de Aristóteles". En el capítulo XI de la Poética, Aristóteles (1974, 1451b: 157-158) introduce la idea:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud

o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.

Es decir, el poeta no dice la verdad, más bien crea realidades con su propia realidad. No representa *-Darstellung-*, sino presenta. Atenta, de este modo, contra los fundamentos de nuestro pensar. El sentido del poema, afirma Paz (AL2: 151), “es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. [...]La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiableidad”. Es decir, frente al lenguaje extrapoético en el que una palabra puede ser explicada por otra, no se puede explicar la imagen a través de otras palabras: “La imagen se explica a sí misma” (Paz, AL2: 150). Si se buscara definir un poema nos enfrentaríamos a un aplazamiento continuo del sentido. En cambio, en los discursos extrapoéticos *-extraestéticos-* todo aplazamiento es provisional: la significación puede producirse a través de una interpretación contextual. Es en este sentido que se constituyen como discursos *positivos*. Sin embargo, en el discurso estético, los signos estéticos no tienen contexto. Ahora bien, no significa que una obra como *Un Coup de dés* pueda ser una obra a-temporal o a-histórica, es decir, que podría ser considerada, arbitrariamente, como una obra griega del siglo II a. C., tanto como neoyorkina de mediados del siglo pasado o, también, como la famosa obra de un poeta llamado Mallarmé.

No obstante que las significaciones proporcionadas por el contexto son importantes para la identificación de la representación del objeto estético *-del poema-* y en la mayoría de los casos son imprescindibles, y que la dinámica del arte queda circunscrita por la riqueza de su historia, por su completísima sintaxis plástica y por los siempre relevantes límites de su materialidad específica *-de hecho,* afirma Paz (AL2: 123), “*Un Coup de dés* cierra un período, el de la poesía propiamente simbolista, y abre otro: el de la poesía contemporánea”- sin embargo, por encima de las justificaciones auto-assertivas, la *coherencia poética* violenta contra el lenguaje, desarraiga las palabras y las remonta a la fuente original. Es decir, es un discurso *negativo* en tanto en cuanto no se resuelve en sus referentes

contextuales. De ahí que “El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir. Es el silencio anterior al silencio.” (Paz, AL2: 88). En este sentido, el poema es un orden verbal autónomo, no funda al pueblo ni es un reflejo mecánico de la historia pues, como se ha visto ya, en él no juega una dialéctica positiva que salva los principios racionales –morales, políticos, históricos, etc.-, sino que en él negación –del lenguaje- y afirmación –de cierta contextualización- se dan como realidades simultáneas. El lenguaje poético vive así en una permanente tensión pues “El poeta jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. [...] En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera” (Paz, AL2: 51-52). El principio lógico del tercer incluso, el ser puede ser y no ser al mismo, juega en el lenguaje poético un papel fundamental.

¿Cómo es que imagen y ritmo poéticos atentan contra el lenguaje y logran, finalmente, superar una posible reducción de su propia experiencia a un mero sentido discursivo y racional? A través de lo que Paz denomina ‘los dos actos de la operación poética’. Dichos actos se inscriben como una continuación del interés que el escritor mexicano muestra desde sus primeros textos por defender la autonomía del arte y, en este caso, de la poesía.

El primer acto de la operación señala que la imagen poética no posee la función de ‘representar’ a través de ella otro objeto, sino de poner delante al objeto mismo. En este sentido el poema es una unidad, una totalidad que no remite a otra cosa que a sí mismo. Dice el escritor respecto a las partes constitutivas del poema (AL2: 149): “El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no represente, presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real.” El lenguaje extra-poético, en cambio, no recrea lo real; la palabra otorga el significado a través del cual remite a un objeto. “En el poema la silla es una presencia instantánea y total, que hiere de golpe nuestra atención.” (AL2: 149).

Cuando Paz habla de la totalidad del poema -en cuanto unidad- y de las ‘partes’ del mismo, está planteando una cuestión fundamental respecto a la posibilidad de definir lingüísticamente la dimensión poética de un poema. Podemos acercarnos a los detalles de las obras en su multiplicidad, esto es, a los detalles estéticos: estrofa, verso, rima o cierto contenido semántico de un poema. Y, a su vez, podemos generar enunciados acerca del objeto estético en su totalidad. Sin embargo, estos dos niveles tienen una estructura que les relaciona paradójicamente.

A saber, si el poema conforma una unidad significativa no puede ser una unidad de lo múltiple sin lesionar su totalidad. Es decir, por más que se sinteticen los detalles estéticos de un poema determinado no se llega a la unidad estética de éste, pues señalan sus aspectos generales que nada dicen sobre lo que él es. Y, por el otro lado, los enunciados que buscan definir el contenido semántico del poema como unidad, es decir, lo que el poema *dice* en tanto que expresión discursiva, fracasan en la medida en que no dan, no pueden dar, con la definición última del mismo –hay un continuo aplazamiento del significado- y representan, por ende, una simplificación de la experiencia –estética- que el poema genera. De ahí que la relación entre las partes del poema y su totalidad orgánica se presente paradójicamente.

Finalmente, el sentido de la imagen poética no constituye la de ser un útil del que se vale el poeta para referirse a una realidad externa e independiente. No es un medio sino un fin en sí mismo en el que se revela la realidad misma del poema. Afirma Paz (AL2: 150):

Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original. [...] Sentido e imagen son la misma cosa.

La imagen es su sentido. Esto quiere decir que el sentido de la imagen poética no puede ser extrapolado, extraído en su plenitud a través del lenguaje extra-poético. Y, por ende, en ella la palabra pierde la capacidad que tiene de ser explicada por otra, su intercambiable. De aquí Paz realiza el salto al segundo acto de la operación poética.

El segundo acto de la operación poética muestra la relación paradójica entre lo poético y el lenguaje. El poema surge a través de la palabra, pero ésta, finalmente, es trascendida por aquel. Afirma Paz (AL2: 152): “La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa”. La imagen poética no es ni interpretable ni explicable y, sin embargo, es generadora de experiencias. De lo que se concluye lo siguiente. Si el sentido de la imagen es ella misma, el contenido de la misma es un contenido descontextualizado. Es decir, si bien las

'partes' del poema pueden identificarse y relacionarse con aspectos extra-poéticos –históricos, biográficos, antropológicos, estilísticos, filosóficos, etc.-, no obstante, dichos aspectos no dicen nada del poema en cuanto unidad. De modo que sólo se puede reconocer lo poético cuando se presenta en el poema la imagen poética, generadora de un aplazamiento constante e insuperable del significado del mismo, pues, como se ha visto ya, la descripción de sus propiedades o partes constitutivas no dice nada sobre su unidad.

Así, lo poético no se inscribe en el poema que presenta ciertas apariencias o propiedades predeterminadas, sino en su unidad que aparece como fundamento y como abismo de la comprensión. Afirma Paz (AL2: 155):

[...]el poema es lenguaje –y lenguaje antes de ser sometido a la mutilación de la prosa y la conversación-, pero es algo más también. Y ese algo más es inexplicable por el lenguaje, aunque sólo puede ser alcanzado por él. Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa.

La operación poética posee una relación paradójica con el lenguaje de ida y vuelta, de separación y regreso. El lenguaje del poeta puede estar sustentado en un lenguaje común –social, moral, histórico, etc.-. Pero, si el lenguaje es esencial para los poemas, no es menos esencial para ellos negarlo “mostrando el reverso del habla: el silencio y la no-significación.” (Paz, AL2: 152). Así pues, con la imagen poética las palabras pierden su capacidad polisémica y se vuelven insustituibles. Pero dicha pérdida es una ganancia en el sentido en que el lenguaje vuelve a su estado original, “el nombre y lo nombrado son ya lo mismo.” (Paz, AL: 153). La poesía es, para Paz, un estar o ser en la realidad,

La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser.

Por lo tanto, como se ha mencionado ya, la palabra del poeta es una palabra que bebe de la fuente original: del ser. Niega los principios lógicos, así como discursivos y, por ende, los fundamentos históricos, morales, filosóficos y políticos

del hombre. El poema funda al pueblo puesto que pone en crisis y en tensión los conceptos de verdad y de realidad del hombre creando otras verdades y realidades posibles. El poema, finalmente, es un discurso autónomo en tanto que alberga, en sus estructuras más íntimas, una negatividad que desarticula los otros discursos de la razón.

VII.2. Relación de la religión y la poesía.

El capítulo que ahora toca analizar, “La revelación poética” de *El arco y la lira*, es el primer texto en el que Paz realiza una mayor alusión al concepto de ‘negatividad’ entendida, como se verá a continuación, como la condición original del hombre. Lo que aquí se propone Paz es mostrar la relación entre la religión y la poesía con la finalidad de responder, como se mencionó: “¿qué dicen los poemas?” (Paz, AL2: 56). ¿Porqué para Paz definir la relación entre la religión y la poesía responde qué dicen los poemas? Porque, de algún modo, ambas encaminan al hombre a la experiencia del asombro ante lo sobrenatural.

En el presente trabajo se señaló⁷⁷ que a partir de principios de los años cuarenta Paz realiza un giro en su concepción sobre la posición del poeta frente a lo sagrado y la historia. El papel del poeta no es ya el del demiurgo que ‘religa’, por medio de una vía positiva, al hombre con el absoluto y con la vida eterna precisamente después de la vida. Desde ese momento para Paz el papel del poeta es la del ‘relegado’ que lleva al hombre a la fuente original por una vía negativa –por medio de una experiencia que sale de los principios lógicos de la razón y del poder de toda institución- pues experimenta lo inefable, lo extraño, la epifanía de la otredad en la vida misma, a través de sus creaciones.

En *El arco y la lira* Paz mantiene esta postura; sin embargo, antes de desarrollar lo que, de acuerdo al escritor, los poemas dicen, es menester señalar que, no obstante, la poesía y la religión aún mantienen cierta relación en lo que concierne a este apartado del libro. Ambas, en primer lugar, brotan de la misma fuente: del mundo sagrado. Tanto la una como la otra se constituyen, además, como revelación (Paz, AL2: 179). Revelan dos cosas; una: la esencia del hombre. Y, con la ya clara influencia del pensamiento budista⁷⁸, Paz sostiene que poesía y religión llevan al

⁷⁷ Véase capítulo V.1. El texto con el que O. Paz realiza este giro es *Poesía de soledad y poesía de comunión*.

⁷⁸ A finales de 1951 O. Paz realiza su primer viaje a Oriente. Pasa cinco meses en la India y después se va a Tokio, Japón. Más tarde, vuelve en 1962 a la India, donde pasará siete años como embajador de México. La influencia de la filosofía oriental en el pensamiento de O. Paz ha sido ampliamente estudiada. Véanse las siguientes referencias bibliográficas en H. Verani (2014), Tomo II: 1952, 1969, 1975, 1978, 1981, 2032, 2050, 2052, 2053, 2066, 2069, 2132, 2145, 2153, 2171, 2177, 2183, 2188, 2252, 2264, 2275, 2276, 2278, 2313, 2367.

hombre a realizar 'el salto' al *Mahaprajñāparamita*: 'la otra orilla'. Este término, como aclara el propio Paz (AL: 161), "[...] en lengua tang, significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada". Es decir, también le revelan al hombre lo desconocido, lo extraño, lo sobrenatural y sagrado.

Para Paz, continuando con la influencia de la ontología heideggeriana que posee su pensamiento en este momento, la esencia del hombre, es decir, la situación original y determinante del hombre, es su nacimiento. "El hombre ha sido arrojado, echado al mundo" (Paz, AL2: 186). La condición del hombre es la posibilidad de existir. La conciencia de dicha posibilidad, de su finitud o de la inevitable muerte, genera en el hombre angustia y miedo. El ser implica, en este sentido, el no ser. Somos, afirma Paz (AL: 195), "el fundamento de una negatividad, pero también la trascendencia de esa negatividad.". Tanto la experiencia religiosa y la amorosa como la poética son experiencias pre-rationales de dicha negatividad. Buscan, como bien afirma Stanton (2015: 398), "la aniquilación del yo mediante una fusión con el objeto de deseo". En base a una crítica del logocentrismo y el racionalismo fundamentalista de algunos pensadores como la de los antropólogos Frazer y Lévy-Bruhl (Paz, AL2: 156-157) quienes con su pensamiento redujeron la magia y la mitología a meras interpretaciones erróneas de las leyes de la naturaleza, Paz sitúa la triada poesía-religión-amor en un lugar que se justifica metafísicamente –o, mejor dicho, ontológicamente- esto es, por la condición original del hombre. El hombre como proyecto, como conciencia vital que está, de antemano, insertada en el mundo: un horizonte ya siempre pre-comprendido.

Paz recupera la noción de lo sagrado en tanto que *numinoso* de Otto⁷⁹. Para el teólogo alemán la experiencia de lo sagrado se presenta como lo no-racional. Se trata de la relación del ser humano con un principio meta-empírico, con un ser superior, trascendente y misterioso que ejerce sobre la criatura humana un poder fascinante porque le concierne íntimamente y se presenta como polo último de atracción que confiere sentido definitivo a su vida. Ante lo numinoso el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de no ser más que una criatura. Sin embargo, el escritor mexicano no acepta la sentencia de Otto que afirma que lo sagrado es una condición a priori en el hombre a la que se accede por medio de la

⁷⁹ El texto citado por O. Paz de R. Otto es *Lo santo*, publicado en 1917 como *Das Heilige*.

religión. Paz considera que la experiencia de lo numinoso también tiene lugar en el amor y la poesía.

Tanto la poesía como la religión y el amor (Paz, AL2: 177) buscan responder a la nostalgia de un estado anterior: de plenitud, de totalidad que es también la ausencia absoluta, la nada previa a la vida, el no ser. Nostalgia que es un deseo de ser, deseo de reconciliación con el no ser. Nostalgia que es, por lo mismo, una angustia puesto que aquello a lo que aspira se revela, como se ha mencionado, como lo desconocido, lo indecible, lo nunca antes visto que rebasa las nociones del espacio y el tiempo. En palabras de Paz: 'la otredad'.

Ahora bien, la diferencia entre la religión y la poesía se reconoce, de acuerdo a Paz, en el mecanismo por medio del cual ambas acuden a la fuente original del hombre. La primera generalmente racionaliza la experiencia de lo sagrado, pues "sistematiza su experiencia y hace del horror original su concepto." (AL2: 181). Esto es, interpreta, canaliza y nombra lo innombrable a través de conceptos sintetizadores que no agotan la esencia de lo sagrado. En concordancia con las tesis antes señaladas, para Paz la religión postula una vida eterna por una vía positiva que niega la vida del hombre. Hace de la vida terrestre, afirma el escritor (AL2: 191), "una larga pena y una expiación de la falta original. [...]Mata a la muerte y desvive a la vida. [...]En nombre de la vida eterna, la religión afirma la muerte de esta vida."

La poesía, en cambio, afirma la vida de esta vida al revelar nuestra condición original como seres efímeros, incompletos. Pero a través de una vía negativa: no nombra lo innombrable a través de conceptos universales, no como juicio o interpretación, sino en la propia experiencia que rebasa el lenguaje y lanza al hombre a la 'otra orilla' del silencio y la no-significación. Finalmente, la falta original en el hombre se revela, en la experiencia poética, como un fundamento propio de él. Es decir, que el no ser, la negatividad, la nada, no es algo externo al ser, sino parte sí. Afirma Paz (AL2: 195):

En este sentido el hombre es también la trascendencia de esa negatividad. Lo negativo y lo positivo se entrecruzan y forman un solo núcleo indisoluble. La frase <<porque somos posibilidad de ser, somos posibilidad de no ser>> puede invertirse sin perder su verdad.

La condición original del hombre es una falta, una negatividad. Pero también la condición de sí mismo como carencia y la salida hacia lo extraño y entrañable es un impulso que desemboca en el mundo como creación. El motor de ese movimiento es el deseo, un sentimiento que proyecta al hombre continuamente fuera de sí. El hombre es deseo de ser porque se concibe como carencia de ser. La poesía lleva al hombre a la experiencia donde ser y no ser se entrecruzan y borran sus fronteras; a la experiencia en la que “el ser es la nada y la nada es el ser” (Paz, AL2: 197). La poesía brota de la fuente original y, por medio de su imagen, nos devuelve a ella. “Lo propio de la poesía consiste en ser una continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas” (AL2: 214). Por medio del poema, la experiencia poética se abre al lector, quien se enfrenta, finalmente, al abismo producto de la ausencia de sentido, al derrumbe de sus paradigmas, sus deseos y verdades. Dicha experiencia es un acto previo a toda reflexión, anterior a toda voluntad, propio de lo que Heidegger denomina la dimensión de la ‘pre-reflexión’. Tanto el poeta como el lector se enfrentan, a través del poema, a un primer movimiento que consiste en desprenderse del mundo de los significados, así como de sí mismos en tanto que sujetos –sujetos a-. Ambos, fuera de sí, se ‘hacen otro’: lo desconocido, lo extraño, lo innombrable. Afirma Paz (AL2: 227):

Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecedor, y tartamudea y trata de inventar el lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro. Para ser él mismo debe ser otro. [...]La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, él mismo y el otro.

La influencia de Machado en estas líneas de Paz es evidente. Como bien señala Stanton (2015: 400-402), Paz recoge del poeta español la noción de la “esencial heterogeneidad del ser” planteada en el erotismo metafísico de su prosa –más que de su poesía-. Afirma el poeta: “la mujer es el anverso del ser”, es decir, el amor es la autorrevelación de una otredad inmanente en el ser (Stanton, 2015: 402). La otredad consiste en Machado la posibilidad que posee el poeta –o el lector- de

revelarse a sí mismo como heterogéneo. Rechaza la unidad del ser parmenídeo donde 'A no puede no ser A', así como la dialéctica hegeliana que se resuelve en una síntesis y afirma que sólo una vía poética, no conceptual, puede dar el salto a lo que no está en las premisas. La otredad del hombre consiste en que para alcanzar la plenitud ha de llegar a ser otro en el doble sentido de que ha de llegar a ser 'otro', distinto de cómo es, y ha de llegar a serlo en 'otro'. Así pues, sólo buscando al otro que es radicalmente otro se puede encontrar el hombre a sí mismo⁸⁰.

Ahora bien, lo que resulta fundamental aquí es señalar que Paz no sólo logra sintetizar y revelar las semejanzas, como señala Stanton (2015: 405), del pensamiento de Heidegger y de Machado, sino que da un paso más con el que consigue formular ciertas tesis que poseen, como bien muestra Escalante (2012), una trascendencia importante.

El puente intelectual que establece Paz entre Heidegger y Machado confirma no sólo la autonomía del arte –inquietud que, como se ha venido mostrando, surge desde sus inicios como escritor- sino que logra una sorprendente reelaboración de los conceptos del filósofo alemán, así como del 'inconsciente freudiano' cuando busca explicar la noción de la inspiración, de la que Paz se ocupa al final de este capítulo. A partir de la idea heideggeriana de la conciencia "pre-meditativa" o "pre-reflexiva", Paz abandona, como bien señala Stanton (2015: 406), "la idea del ser como entidad estática". Como se ha visto ya, el horizonte del mundo pre-dado y el ser de la conciencia que se extiende en la temporalidad de Heidegger arrancan de golpe la imagen ingenua de una conciencia que se constituye a sí misma. El mundo y la temporalidad son ahora condiciones de posibilidad de la conciencia misma. El ser como proyecto, como posibilidad, arrojado en el mundo. La conciencia puede abrir comprensivamente el mundo, pero dentro de un horizonte ya pre-comprendido –el lenguaje-. Sólo en este sentido puede darse la 'otredad' como lo

⁸⁰ Escribe A. Machado en nombre de Juan Mairena: "De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín con la fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en "la esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno". Véase A. Machado (1989: 2097).

‘advenidero’ en el acto poético. Pero ¿cómo se da? Paz afirma: a través de la inspiración.

La inspiración es ese discurrir del escritor que se transforma insensiblemente, dice Paz (AL2: 205), “[...]en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pronombre innombrado, que tampoco es enteramente un tú o un él”. La inspiración se presenta para los antiguos como un misterio que se podía instaurar naturalmente en el mundo y no una ocurrencia: por boca de los poetas hablaba la divinidad. Sin embargo, en la modernidad, con Descartes, la inspiración es un problema, pues la realidad es, a partir de este momento, sólo lo que la conciencia crea.

¿Qué lugar ocupa la inspiración en la dimensión de la conciencia? Para responder esto Paz (AL2: 202-218) realiza un breve recorrido histórico. A partir del siglo XVI la inspiración comienza a concebirse como un elemento del poeta: el poeta habla a través de su propia conciencia. Después se le juzgó moralmente como un acto de locura y delirio. Resultaba obvio, pues la creación poética trastocaba las estructuras más básicas de lo ‘socialmente aceptable’ y transgredía los paradigmas establecidos racional e institucionalmente. Los primeros que padecen y logran superar este conflicto son los románticos alemanes, fundamentalmente con Novalis. Y más tarde el surrealismo, influenciado por el psicoanálisis, expone “el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación” (Escalante, 2012). Era necesario, afirma Paz (AL2: 218), “que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración”. No obstante, la premisa psicoanalítica en la que el surrealismo está sustentado presenta un problema. Afirma Paz (AL2: 222): “para romper el dualismo de sujeto y objeto, Breton acude a Freud [sin embargo]: lo poético es revelación del inconsciente y, por tanto, no es nunca deliberado”. El escritor mexicano, como bien afirma Escalante (2012), “pone de cabeza la noción freudiana del inconsciente”, al señalar que todo acto que busca desvelar el inconsciente demanda un acto consciente. Afirma Paz (AL2: 223):

Al reprimir ciertos deseos o impulsos lo hacemos a través de una voluntad que se enmascara y se disfraz, y por eso la volvemos <<inconsciente>>, para que no nos comprometa. En el momento de la deliberación de ese <<inconsciente>>, la

operación se repite, sólo que a la inversa: la voluntad vuelve a intervenir y a escoger, ahora escondida bajo la máscara de la pasividad. En uno y otro caso interviene la conciencia; en uno y otro hay una decisión.

El problema del inconsciente freudiano, llevado por Breton a la dimensión del arte, es un falso problema que Novalis ya había demostrado: “abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario” (Paz, AL2: 222). La experiencia poética devuelve al hombre a su estado original, pero a través de un juego entre la voluntad que añora ese estado y la anulación de un pensamiento dirigido: “La poesía es pensamiento no-dirigido” (Paz, AL2: 222). Es decir, para entrar en el ámbito de la experiencia poética el poeta-lector ha de jugar de acuerdo a las reglas del juego del lenguaje poético. La experiencia poética es negativa en tanto que inverosímil: como se ha visto ya, lo objetivo y lo subjetivo son, en ella, términos equívocos. Allí el poeta-lector se sumerge en una permanente oscilación que le vacila, pues se ve imposibilitado a otorgarle sentido. No es esta, acaso, la postura que defiende Novalis (1981: 203-204) en las siguientes líneas, que Paz ya había rescatado en sus *Vigilias* y que influyó en la filosofía del lenguaje de pensadores como Heidegger, Blanchot y Calasso, como bien señala Escalante (2012):

En el habla y en la escritura sucede algo loco: la verdadera conversación es un puro juego de palabras. Sólo podemos sorprendernos del hecho de que la gente, en virtud de un risible error, crea que habla por las cosas mismas. Aquello que, precisamente, el lenguaje tiene de particular, es decir el preocuparse sólo de sí mismo, es lo que todos ignoran. Por eso es un misterio tan admirable y fecundo, hasta el punto de que si uno habla sólo por hablar, expresa la verdad más esplendorosa, más original. Pero si ese mismo quiere hablar de algo determinado, el lenguaje caprichoso lo obliga a decir las cosas más risibles e incoherentes. De aquí surge también el odio que cierta gente sería siente por el lenguaje. Si tan sólo se pudiera hacerle entender a la gente que las cosas tienen con el lenguaje la misma relación que con las fórmulas matemáticas, las cuales constituyen un mundo aparte, juegan sólo con sí mismas, no expresan otra cosa que su naturaleza prodigiosa, y precisamente por ello son tan expresivas, precisamente por ello se refleja en ellas el extraño juego de las relaciones de las cosas. Su libertad es lo que les permite convertirse en articulaciones de la naturaleza, y sólo en sus libres movimientos se manifiesta el alma del mundo y hacen de sí una delicada medida y una arquitectura

de las cosas. Lo mismo vale para el lenguaje: quien tenga un sentido sutil de su digitación, de su cadencia, de su espíritu musical, quien advierte en sí el delicado obrar de su naturaleza íntima, y lo sigue moviendo su lengua o su mano, ése será un profeta; por el contrario, quien sabe esto pero no tiene suficiente oído ni capacidad, escribirá verdades semejantes, pero será burlado por el lenguaje mismo y los hombres se mofarán de él, como le sucedió a Casandra entre los troyanos. Con esto creo haber indicado del modo más claro la esencia y el oficio de la poesía, pero sé también que ningún hombre será capaz de comprenderlo y habré dicho algo bastante idiota, precisamente porque he querido decirlo, y de este modo no hago surgir poesía alguna. ¿Y si en cambio me sintiera obligado a hablar? ¿Y si este impulso lingüístico a hablar fuera la contraseña de la inspiración del lenguaje, del obrar del lenguaje en mí? ¿Y si mi voluntad quisiera sólo aquello a lo que estoy obligado, no podría acaso esto, al fin, sin que lo supiera o creyera, ser poesía y hacer comprensible un misterio del lenguaje? ¿Sería entonces un escritor por vocación, puesto que un escritor es sólo aquel que se ha dejado entusiasmar por el lenguaje?

Finalmente, lo que hace posible la inspiración es la pre-meditación. Sólo a través de ella es posible que la inspiración se dirija a la otredad, ya sea entendida como lo inconsciente, lo extraño o lo innombrable. Y, además, es precisamente a través de la inspiración poética que el yo deviene otro; auténtica posibilidad de trascendencia. Escalante (2012) puntualiza de un modo magistral esta idea al explicar cómo Paz logra dar un paso más allá de Heidegger al afirmar que la esencia del hombre no consiste sólo en ser un ente de palabras sino en la posibilidad de ser 'otro' a través de ellas. Es decir, cómo en "la vieja definición griega del hombre como un *zwon logon econ* (animal dotado de palabras) se corona la propuesta de Paz." (Escalante, 2012). Sí, a través del decir poético la palabra se libera del mundo de la utilidad, de los medios y sus significaciones históricas y nos revela la naturaleza original de las cosas, "aquello que real y primitivamente son." (Paz, AL2: 52), pero el hombre, para Paz, no puede ser 'otro' porque es un ente de palabras, sino que es un ente de palabras porque puede ser 'otro'; porque puede ser otro puede dejarse poseer por el lenguaje. Con esta inversión del orden del pensamiento de Heidegger Paz logra dar un paso más allá del filósofo alemán. Dicha trascendencia afirma no sólo la autonomía del discurso del arte frente al resto de discursos de la razón, sino su final soberanía: el arte no sólo deconstruye la lógica de otros discursos, sino que,

a través de su experiencia, se desdobra la otredad constitutiva del ser –ser y no ser se muestran simultáneamente y en la tensión que les caracteriza-.

En este sentido la experiencia poética no es una capacidad *-poiética-* por medio de la cual el hombre es otro. Ya Sócrates lo afirmaba, “[...]el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo” (Platón, 1973: 98). Tener la capacidad significa ser un sujeto. Ser sujeto significa poder hacer algo y estar sujeto a algo. El sujeto puede hacer algo en la medida en que tiene, y por ende está sujeto a, las herramientas y la voluntad para hacerlo. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad poética como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender la poesía como praxis social y el sujeto como participante en ella. En este sentido el poema es una consecución de un aprendizaje contextualizado, determinado. Si bien la creación de un poema requiere de una formación previa -la forma depende, o pende, de la técnica, del adiestramiento, de la delimitación y la repetición- no obstante, la creación poética es, en tanto que inspiración, una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí⁸¹. Las fuerzas, que operan por sí mismas, no tienen ni meta ni medida, surgen en el juego. En su juego somos presubjetivos y suprasubjetivos: “seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad” (Menke, 2008). La experiencia poética no constituye una manera distinta de ‘hacer’. Lo poético es también un modo distinto de contemplación y ejecución del propio fondo oscuro y, por ello, es definitivamente una autorreflexión.

Finalmente, para Paz no son los dioses quienes hablan por boca del poeta, sino la otredad. La otredad es la esencia impostergable. A través de ella el hombre se reconcilia con el mundo, con lo extraño y lo inefable. En la experiencia estética es donde la libertad del hombre tiene lugar, donde cabe la decisión de ser –y no ser-.

⁸¹ Sobre la diferencia entre capacidad y fuerza en la creación artística, véase C. Menke (2008).

VII.3. Relación de la historia y la poesía.

En lo siguiente se analizará el tercer apartado de *El arco y la lira*: “Poesía e historia”, así como dos textos que agregó el escritor a la versión de 1967: el epílogo “Los signos en rotación” y “La nueva analogía: poesía y tecnología” puesto que se considera que en ambos textos⁸² Paz no sólo continúa con la reflexión de la relación entre la expresión poética y el tiempo histórico –propia de dicho apartado- sino que, además, en ellos responde ciertas preguntas claves que no habían quedado resueltas.

Para responder la pregunta “¿cómo se comunican los poemas?” Paz recurre a la relación específica entre la poesía y la historia. Como se verá, el poema es producto de la historia del hombre y de las sociedades, pero su manera de darse, de comunicarse, es anti-histórica. En este sentido Paz defiende la idea de que la poesía posee una relación conflictiva con la historia –*Palaia diaphora*- que oscila entre un compromiso y una autonomía.

No obstante que esto ha quedado expuesto en los dos apartados anteriores cuando Paz desarrolla cómo es que la poesía posee una relación paradójica con el lenguaje: tiene, por un lado, una relación parasitaria con la palabra, pero, por otra parte, es también su trascendencia –puesto que ésta pierde su función- el escritor mexicano se ve en la necesidad de realizar un recorrido histórico, que atraviesa diferentes expresiones artísticas, para comprobar dicha relación. Su intención es, en lo que sigue, exponer la negatividad estética como algo propio del desarrollo histórico, esto es, que compete, concretamente, a la modernidad crítica pero que posee una forma de darse independiente de la racionalidad crítica.

En el primer apartado de este capítulo se señaló que, en primer lugar, para Paz lo poético constituye un discurso. Dicha afirmación parte de un presupuesto específico. Esto es, que lo poético, como esencia constitutiva de un poema –pero también, de cualquier expresión estética- no se reduce al objeto de apreciación sino

⁸² De acuerdo a la especificación del texto aquí consultado, “Los signos en rotación” se publicó por primera vez en la revista *Sur* en 1965 y luego fue incorporada por el autor como epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*. Asimismo, “La nueva analogía: poesía y tecnología” es un texto de 1967 que O. Paz dio como discurso en su ingreso al Colegio Nacional en la Ciudad de México y se publicó en *El signo y el garabato* en 1973.

a la experiencia que de ese objeto se tiene⁸³. Para Paz la experiencia poética no depende de los rasgos distintivos de un objeto que le otorgan el status de 'poema', sino de la relación subjetiva –discursiva- que establece el escritor o el lector con el mismo. ¿Qué significa esto dentro del ámbito general del desarrollo del pensamiento estético de Occidente? Que la base del argumento de Paz se sostiene en la idea kantiana de *placer estético*.

Tanto en la *Estética* de Baumgarten como en la kantiana, la sensibilidad asciende al lugar del conocimiento. Baumgarten es el primer esteta, el primero que elaboró un dogma de la belleza y que separó esta ciencia de lo bello, a la que dio el nombre de Estética, de las otras ramas de la filosofía. Es decir, el primero que se preocupó por la autonomía del arte. Sin embargo, para él la sensibilidad tiene un carácter cognitivo, puesto que considera la belleza como una propiedad del objeto, y el objeto bello da lugar a conceptos cargados de significados⁸⁴.

Ahora bien, Kant será el primero en afirmar que el dominio estético no se basa en el conocimiento -en el juicio sobre el objeto- sino, por el contrario, en el sentimiento. Lo que llamamos bello es un estado que no es sólo sensible sino también intelectual y en consecuencia es universal. Para reconocer lo bello se ha de recurrir al Juicio de Gusto contemplativo, que no va dirigido a conceptos, porque no es un juicio de conocimiento, ni fundado en ellos. Al percibir el placer o el dolor que produce lo expuesto, lo representado, en su mayor amplitud y pureza, no se requieren esquemas para comprenderlo. Todo interés presupone exigencia o la produce y no deja que el objeto sea libre, en cambio, lo bello rechaza toda clase de interés, tanto moral como utilitario, siendo así desinteresado, porque place en la contemplación sin intenciones secundarias. Kant estructura el Juicio de Gusto y la naturaleza de lo bello, de la belleza libre de conceptos y significados. Con el alcance del placer desinteresado y de la finalidad sin fin, para Kant lo bello se cumple en una

⁸³ Recuérdese que en el primer apartado de la presente investigación se aclaró que O. Paz tuvo sus reservas para hacer uso del concepto de 'lo poético' porque para él, el término podía ser mal comprendido; esto es, en su sentido vago y coloquial, como: 'lo bonito', 'lo atractivo', 'lo estimulante', es decir, lo que, sin ser arte quiere o puede serlo. Así pues, en lo que sigue ha de ser comprendido en su sentido más estrictamente estético.

⁸⁴ Sobre la *Estética* de A. G. Baumgarten véase, R. Bayer (1986). De estos presupuestos parten las tesis estéticas de las teorías institucionalistas del arte, las corrientes hermenéuticas y los defensores del purismo estético. Para todos ellos la dimensión de lo estético se reduce a la propiedad del objeto, es decir, de los juicios del material y la forma del mismo.

suerte de autodeterminación que logra el gozo de representarse a sí mismo⁸⁵. No es otro el sentido que le da Paz a la poesía a través de la imagen poética. Como se ha visto ya, la imagen poética se define a sí misma y dicha definición no se reduce al sentido que se le pueda dar a través de conceptos, sino a la experiencia descontextualizada que de ella tiene el lector. Lo poético posee las características del discurso en cuanto proveedora de una experiencia lingüística, pero rompe con el uso lógico que de ellos estamos acostumbrados. En este sentido Paz estaría de acuerdo con Kant en que, de alguna manera, en la experiencia poética el sujeto – poeta o lector- no encuentra un esquema o concepto que una un particular –el poema- a un universal y, por ende, de dicho particular no se puede decir nada, queda indeterminado. Es términos kantianos, de la intuición de un particular, el juicio reflexionante llega sin concepto al universal o, lo que es lo mismo, a la Idea. Y dicho paso, que establece la armonía entre la intuición y el entendimiento, produce placer, placer estético.

Uno de los ejemplos que aclaran porqué lo estético –el placer estético, según Kant y lo poético, de acuerdo a Paz- no se reduce al objeto sino a la experiencia subjetiva del mismo se puede encontrar en la definición que da Aristóteles del concepto de *mímesis* y que Paz rescata en el primer apartado de la obra (AL2: 101) cuando afirma: “¿En qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos”. Afirma el filósofo griego en su *Poética* (1974, 1448b: 137-138):

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres.

⁸⁵ Sobre el “Juicio de Gusto”, véase I. Kant (2011: 113-157).

La cuestión del origen del placer que causa la representación estética de contenidos que en la realidad vemos con disgusto o displacer, conocida como 'la paradoja de la tragedia', a la que Aristóteles se refiere en el pasaje anterior, encuentra su respuesta, no sin titubeos, en la concepción moderna del *placer libre*. Kant afirma que los objetos feos o trágicos pueden causar placer estético porque no se trata justamente del placer o displacer de tales objetos *en sí mismos*, como pueden ser descritos fuera de la representación estética, sino por la característica propia *del* placer estético. Por ello, la experiencia estética desinteresada no es sólo libre en relación a su fundamento moral, sino también en relación a la satisfacción sensible de las necesidades. El placer del arte bello, que se distingue de las artes agradables -tienen por fin el goce-, lleva consigo, en su esencia, la condición de no ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y por ello el arte estético, como arte bello, tiene por medida el Juicio reflexionante⁸⁶, esto es, que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento, y no la mera sensación de los sentidos (Kant, 2011: 232). En la autorreflexión estética llegamos a ser conscientes de la 'animación' y 'armonía' de nuestra facultad de juzgar.

Así pues, es a partir de Kant que la estética constituye, en sentido propio, la doctrina de aquella intuición que suministra los materiales para los juicios lógicos objetivos, y no una crítica subjetiva de las sensaciones. Ese lugar entre la filosofía y la historia que la poesía ocupa también según Aristóteles (1974). Igualmente, para Paz, la experiencia poética habita un lugar intermedio entre el entendimiento -lo discursos racionales- y la intuición -mera sensación-. Ahora bien, sus respectivas posiciones se diferencian de acuerdo a lo que para cada uno de ellos la poesía *comunica*. Para el filósofo alemán la subjetividad estética posee un conocimiento innato, a priori respecto a lo moral: las cualidades morales, las virtudes y los vicios, son conceptos de la razón que se comunican exponiéndolos mediante una representación de la imaginación que provoca un sentimiento. Para el griego la poesía expresa lo que *puede ser* -no lo que fue o lo que es-; se refiere a lo absoluto, verosímil y necesario. En cambio, para Paz la poesía habla sobre lo imposible verosímil: aquella fuente original que no necesariamente respeta los principios lógicos de Aristóteles.

⁸⁶ Sobre el Juicio reflexionante y su distinción del Juicio determinante véase, I. Kant (2011: 89-90).

¿Cómo puede representar el subjetivismo kantiano el fundamento del concepto de 'lo poético' en Paz? Porque dicho concepto paciano está determinado por otro: el de 'modernidad' con el que el escritor mexicano trabaja. A partir de la modernidad, esto es, en el siglo XVIII, con el surgimiento del pensamiento crítico de la razón, el abismo entre la palabra y la realidad destruye la dimensión de la analogía entendida históricamente como la ciencia de las correspondencias: que funda en la unión de los contrarios y no a través de la eliminación de uno de los términos, como el caso de la crítica. Con el reconocimiento de que la conciencia no es un espejo del mundo la subjetividad entra en escena y el hombre se enfrenta a la no-significación. Pero, lo decisivo es que Kant entiende "la reflexión estética de modo tal que en ella el sujeto llega a ser consciente de sus fuerzas como fundamento: como algo que es capaz de fundamentar efectivamente, es decir, de producir, el conocimiento y la autodeterminación." (Menke, 2011: 107). Sólo de esta manera es posible que en Paz, como en muchos otros autores –en los románticos como en Nietzsche, Heidegger o Gadamer-, lo poético entre en el ámbito de la subjetividad⁸⁷. Como se había señalado ya, no es fortuito el hecho de que el despertar y la consolidación de la autonomía estética venga a coincidir con la primera fase de lo moderno (Marchán, 2012). La pregunta por los límites de la razón es, también, la cuestión por la verosimilitud de los conceptos; más que por su verdad en sentido metafísico –trascendente-, por su categoría –trascendental- que los consolida como verdaderos. La estética, a partir del su surgimiento como disciplina autónoma, se ve en la necesidad de preguntarse por sus propios conceptos. Con Kant, el sujeto es "mediante sus fuerzas estéticamente experimentadas" (Menke, 2011: 107) un sujeto fundador, constructor.

Desde una perspectiva más general, en cierto sentido el desenlace de lo histórico afecta la forma en la que lo poético se da. La poesía es una expresión del tiempo histórico inseparable de otras manifestaciones históricas. En tanto que

⁸⁷ La idea de que la Modernidad constituye la época de la subjetividad está bastante generalizada dentro del pensamiento filosófico. Iniciada con R. Descartes, donde el *cogito* no sirve como fundamento, sino que apela a un Dios; continuada por I. Kant, para quien el sujeto trascendental permanece oculto e inaccesible detrás de los fenómenos. Y, más tarde, con el sujeto de G. W. F. Hegel, que es sustancia: el sujeto que en su autoreflexión es el fundamento de todas las positivities empíricas y de la existencia del hombre. Para M. Heidegger quien comprende al hombre como el 'ser ahí'. La modernidad toma como principio metafísico –como fundamento- el dominio de la subjetividad. En general, la modernidad entiende al 'sujeto' ya no como portador de predicados y propiedades sino como un actor que por sus capacidades realiza algo.

discurso, la poesía se sumerge en la imagen del mundo o *Zeitgeist*, espíritu del tiempo, que el hombre habita y crea. Todas las sociedades, afirma Paz (AL2: 373):

[...]poseen lo que comúnmente se llama una <<imagen del mundo>>. Esa imagen hunde sus raíces en la estructura inconsciente de la sociedad y la nutre una concepción particular del tiempo. La función cardinal del tiempo en la formación de la imagen del mundo se debe a lo siguiente: los hombres no lo vemos nunca como mero suceder sino como un proceso intencional, dotado de una dirección y apuntando hacia un fin. Los actos y las palabras de los hombres están hechos de tiempo, son tiempo: son un *hacia* esto o aquello, cualquiera que sea la realidad que designen el esto o el aquello, sin excluir a la misma nada.

Relación parasitaria de la poesía, como de cualquier arte, con el tiempo y el lenguaje histórico, social, cultural, moral, etc. La distancia entre el lenguaje y las cosas y entre el primero y el hombre es la que engendra precisamente el lenguaje. Si esa distancia desaparece, el lenguaje se evapora y también, por ende, la poesía. La imagen del mundo, cualquiera que esta sea, se despliega en el poema. El fundamento del tiempo es su autocrítica y el cambio es su substancia. En la medida en que el tiempo cambia se transforman también las sociedades y sus cosmologías, así como la poesía. La poesía es ritmo y el ritmo es, de algún modo, tiempo desplegado. Si los valores y significados son diferentes, también hay una transformación de los símbolos.

Finalmente, la poesía posee una necesidad heterónoma: la praxis extra-poética es una condición de posibilidad para que ésta se dé. Sin embargo, también sucede lo contrario; afirma Paz: “Cambio de signos: cambio de tiempos.” (AL2: 393). Dentro del marco del desarrollo del hombre y su acontecer histórico, el arte no es únicamente una más de sus diferentes manifestaciones. Es decir, si bien por un lado la defensa y la construcción de la autonomía estética –la Estética con mayúsculas, en tanto que disciplina- son producto del contexto histórico, al igual que lo es el arte moderno –sus manifestaciones- no obstante, para Paz, es precisamente en la modernidad cuando se da un fenómeno en el arte –en lo poético- que rebasa su propia condición temporal, y es esto, precisamente, lo que lo sitúa como distinto y autónomo. Sí, es cierto que “la estética moderna se vincula al abandono de la imagen clásica del mundo y del arte, lo cual no disipa su permanente añoranza.” (Marchán,

2012). Incluso en el pensamiento estético de Paz es posible encontrar el anhelo de la fundamentación de lo poético a través de ciertas categorías estéticas imperecederas –ritmo, imagen, analogía- aun cuando éstas no poseen ya un carácter trascendente, sino trascendental en sentido kantiano; pero dicho impulso no defrauda el poder transgresor que el escritor mexicano encuentra en el arte y defiende.

El arte moderno inviste, en tanto que devenir en su tiempo, un carácter crítico. En términos de Paz (AL2: 344) es “consciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado” y lo logra a través de su forma crítica no sólo de aquello que rebasa su campo estético, sino incluso consigo mismo. De ahí que la autonomía estética surgida dos siglos antes es, por ejemplo, promotora del desenlace de la posterior tradición de la ruptura del siglo XX. Los conflictos y reveses de lo concerniente a lo estético y el arte en nuestros tiempos tienen sus antecedentes conceptuales e históricos en la consolidación de la estética como disciplina autónoma. Pero, para su cumplimiento, la ruptura de las ligaduras entre la lógica y la metafísica era, en términos de Cassirer (1993), “la condición histórica y sistemática previa y necesaria para que la estética ganara su puesto y se estableciera como disciplina filosófica”. La crítica constituye, según Paz, el método por antonomasia de la modernidad, es (su) negación y (su) creación a un mismo tiempo.

¿Cómo ejerce su función la crítica en el arte? A partir de la modernidad, la experiencia poética es siempre una –posible- subversión de los discursos extraestéticos. Es decir, de aquellos que ordenan la multiplicidad caótica de la realidad en una unidad significativa: cargada de sentido. Será en el romanticismo alemán donde Paz encuentre su identificación de esta idea. Para Schlegel, por ejemplo, la crítica representa no sólo un acto de reflexión estética sino la determinación interna de la obra de arte. “A saber, ésta es crítica cuando es reflexiva: no sólo poesía sino “poesía de la poesía. [...] La poesía es crítica, trascendental o reflexiva cuando “presenta con el producto también lo producente.” (Schlegel, 1988, citado por Menke, 2011, 108). La crítica es la forma negativa de darse la poesía: esta se crea, se evalúa y se presenta a sí misma bajo sus propias reglas.

En los discursos extraestéticos con los signos, las palabras, los conceptos, se organiza lo indiferenciado: son útiles. En cambio, la poesía niega la posibilidad de decir algo absoluto: “[...] afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra

social.” (Paz, AL2: 308). Afirmación y negación poseen una relación simultánea en el poema: a través de ella se revela la otredad que a veces consagra y otras transmuta un instante personal –en la experiencia poética- o colectivo en arquetipo. Pues, afirma Paz (AL2: 323):

[...] la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte.

La modernidad constituye la época en la que, con la caída de los presupuestos metafísicos y el surgimiento de la técnica, el hombre es conciencia histórica: conciencia de un tiempo sin sentido ni finalidad y, por ende, sin rumbo. De ahí la idolatría del yo y sus individualismos derivados. Afirma Paz (AL2: 325): “la idolatría del yo conduce a la idolatría de la propiedad; el verdadero Dios de la sociedad cristiana occidental se llama dominación sobre los otros”. Frente a ella Paz reconoce en los románticos alemanes la primera rebelión estética que buscó comunicarse con la otredad. ¿Cómo? A través del ejercicio de la crítica. La crítica poética es distinta a la crítica de los discursos racionales. Poema crítico es, dice Paz (AL2: 329): “aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación”. La poesía moderna transmuta el tiempo histórico al consagrar el instante. En la experiencia poética el instante, “henchido de toda su particularidad irreductible y perpetuamente susceptible de repetirse” (Paz, AL2: 233) niega el individualismo -que pone en último lugar la otredad-, y al negarlo afirma la otredad constitutiva del hombre: ‘esto es aquello’, ‘el yo es el yo pero también es el otro’. A partir de Kant es imposible salir del solipsismo subjetivo: el yo que ha de conocerse es el mismo que conoce y, por tanto, se presupone siempre. Los románticos, sin embargo, asumen que no se puede salir de él, pero afirman que se puede entrar en él de otra forma, de tal manera que no se termine en el yo como una representación completamente vacía, sino en el yo como principio de lo vivo (Safranski, 2009: 70). Será en los románticos donde Paz encuentre la idea de que sólo en el instante en el que el opuesto, el no yo, aparece, entonces el yo se aprehende a sí mismo. No obstante, si para los románticos alemanes el no yo es una limitación asumida por el yo, Paz, por

su parte, da un paso más adelante y el no yo, la *otredad*, no constituye la frontera sino el principio creador –complementario- del propio yo⁸⁸. Ahora bien, para ambos, el no yo mismo es un aspecto del yo. Finalmente, quien niega la *otredad* se niega a sí mismo; quien la afirma abre, frente a sí, un mundo de posibilidades.

Un Coup de dés de Mallarmé representa para Paz el momento álgido de la poesía moderna, de la poesía crítica. Por un lado, la disposición tipográfica que escoge el poeta francés representa la noción del espacio que ha creado la técnica moderna. Pero, al mismo tiempo que es una afirmación de dicho espacio, es su negación: el espacio vacío se convierte en escritura y la escritura en posibilidad. Para Mallarmé la poesía constituía la única manera de identificar el lenguaje con el absoluto; pero podría pensarse que se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema –lo particular-. Ahora bien, por su carácter crítico, la poesía sin cesar se niega y así se afirma. Señala Paz (AL2: 329) “se alimenta de su propia negación. [...] gracias a la crítica, a la negación, se convierte en la posibilidad, ahora y aquí, de escribir un poema abierto hacia el infinito”. El poema crítico es, en este sentido, un poema en perpetua formación. Ninguna de sus interpretaciones es definitiva –en su experiencia hay un aplazamiento continuo de las significaciones- y todas, como bien afirma Paz (AL2: 331), son definitivas.

El arte moderno es una crítica del lenguaje y, por ello, una superación de la imagen del mundo. Es una crítica, que no destrucción, de la significación; busca mostrar el reverso de los signos, así como “[...] aquello que eliminamos por la violencia de la razón o del poder, reaparece fatalmente y asume la forma de la crítica de la crítica. La época que ahora comienza es la de la revuelta de las realidades suprimidas” (Paz, HL: 392). ¿Cómo las comunica? ¿cómo tienen lugar en la experiencia poética? Cuando la poesía no se abre como discurso positivo o como expresiones sociales inseparables de otras manifestaciones históricas; es decir, cuando no es arte de propaganda o arte comprometido con otros discursos de la razón. Recuérdense los dos movimientos de la operación poética que Paz establece al principio de *El arco y la lira* y que retoma en este apartado: “la poesía es una transmutación del tiempo histórico en arquetipo y encarnación de un arquetipo en un ahora determinado e histórico.” (AL2: 235). Únicamente en este darse de la

⁸⁸ Las influencias, así como las diferencias, del concepto de individualidad y otredad de los románticos alemanes en O. Paz será retomada en el siguiente capítulo.

poesía ella defiende su propia autonomía y ejerce el poder transgresor –crítico- que le pertenece. Sólo así la poesía es “la más revolucionaria de las revoluciones y, simultáneamente, la más conservadora de las revelaciones, porque no consiste sino en restablecer la palabra original” (Paz, AL2: 296). En cambio, con el arte de propaganda –arte comprometido-, el hombre se convierte en un complejo de reacciones que hay que estimular o neutralizar, según las circunstancias. Por ello Paz abraza la idea romántica de poetizar la vida, de restablecer la palabra original entre los hombres y crear, así, la comunión final entre ellos, pero de modo tal que, paradójicamente, la poesía no se disuelva en la vida perdiendo, entonces, su razón de ser. Afirma el escritor (AL2: 302): “La socialización de la inspiración conduce a la desaparición de las obras poéticas, disueltas en la vida”. Además, dicho acto es imposible porque supone la identidad entre el ser del hombre individual y la palabra, que es siempre social. No tendría sentido la poesía y emergería un insuperable silencio.

Así pues, la relación de la poesía y la historia es antagónica: se necesitan la una a la otra, son su propia condición de posibilidad, pero al mismo tiempo, se subvierten –la poesía a la historia- o rechazan –la historia a la poesía-. Afirma Paz (AL2: 308):

[...]no hay poesía sin sociedad, pero la manera de ser social de la poesía es contradictoria: afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social; no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca como poesía, nunca es poética. A veces los dos términos aspiran a desvincularse. No pueden. Una sociedad sin poesía carecería de lenguaje: todos dirían la misma cosa o ninguno hablaría, sociedad transhumana en la que todos serían uno o cada uno sería un todo autosuficiente. Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras.

Ahora bien, a pesar de las afirmaciones contundentes que Paz realiza entorno a la dependencia mutua entre la poesía y la historia, el escritor mexicano observa con cierta nostalgia la idea iniciada por el romanticismo alemán y continuada por el surrealismo de vivir estéticamente la vida. En *Los signos en rotación*, así como en *La nueva analogía...* el escritor mexicano se enfrenta a lo que, con la influencia del pensamiento heideggeriano, él denomina la ‘pérdida de la imagen del mundo’ en la

posmodernidad y la posibilidad, en estas circunstancias, de que la poesía tenga un lugar entre los hombres.

En el tiempo posterior a la modernidad, de acuerdo al escritor, el hombre ya no sólo es conciencia histórica sino conciencia del fin de los tiempos. El tiempo de hombre es el tiempo del fin de la historia. Se hallan pues, una crisis de los significados y el surgimiento de la técnica: ese lenguaje universal que nada dice de la realidad, que no se ocupa de ella pues no es un lenguaje que remita a algo sino un “repertorio de signos dueños de significados temporales y variables” (Paz, AL2: 320). Se pregunta el escritor en *Los signos en rotación* (AL2: 307): “¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?”.

Para Paz la reconciliación entre la palabra y la cosa, entre el nombre y lo nombrado, entre el hombre y la naturaleza exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo. La función de la poesía sería, para el escritor mexicano, aproximarse a ese momento de correspondencia. Entonces saldrían sobrando las palabras (Paz, AL2). Se llegaría al silencio. Pero aquí el silencio ya no representa algo por Paz rechazable. Su lugar compete a la fuente original, a la no-significación.

En la obra de Paz aparecen simultáneamente dos momentos diferentes de la poesía: por un lado, la poesía con una fe casi incondicional en la palabra –palabra que diga lo indecible-. Por el otro, una desconfianza absoluta en la palabra –ya no hay una imagen del mundo a la que la palabra poética pueda remitir- pues no constituye una alternativa al silencio, sino una conjuración contra las palabras mismas.

Frente a la técnica y la pérdida de la imagen del mundo, la poesía se enfrenta al reconocimiento de nuestra insignificancia y nuestra resignación. ¿Puede? Sí: a través de la negación del mundo la poesía reconquista al mundo. ¿Cómo? Con la ironía. Sin embargo, Paz no desarrolla estas preguntas sino hasta *Los hijos del limo y Apariencia desnuda*⁸⁹.

*

⁸⁹ Ambas obras se expondrán en el siguiente capítulo.

De acuerdo a Paz la dimensión de lo *poético* ocupa un lugar privilegiado, el de propiciar las experiencias verdaderamente trascendentes. En tanto que el hombre no puede escapar del lenguaje y éste es condición de su existencia, para Paz lo poético no puede no ser un discurso. Pero la especificidad de lo poético radica en su relación con todo lo que *no es* lo poético –la religión, el amor o la historia- en ello constituye la ley fundamental de su proceso, que además manifiesta la diferencia lógica no entre modos distintos de discursos –el poético y el extrapoético- sino de discursos estructuralmente diferentes.

Si la posición de Paz frente al lenguaje está influenciada por la filosofía de Nietzsche y Heidegger, no obstante, antes de adoptar las respectivas consecuencias nihilistas o existencialistas del pensamiento de estos autores y, a través de la lectura de otros como Machado, Otto, Merleau-Ponty, Jakobson o Saussure, la del escritor mexicano no deja de ser una perspectiva propia⁹⁰. La autonomía de lo poético en Paz: no auto-referencial, desinteresada, secuestrada de todas las otras prácticas sociales, no sólo se propone como una autonomía paradójica –requiere del lenguaje extrapoético que niega- sino una autonomía que lleva, como bien demuestra Escalante (2012), los conceptos heideggerianos del ‘ser ahí’ un paso más adelante, como posibilidad de ‘ser otro’.

Para Paz, finalmente, la poesía constituye un sistema de correspondencias por medio de la cual el lenguaje recupera su función original en el que la realidad se revela como ambivalente, contradictoria, innombrable y múltiple. El poema es la expresión de un instante que detiene el tiempo, lo contradice y lo transfigura; por ello, su forma de darse produce anti-historia.

¿No será, acaso, la estética de Paz, una estética de la caída, como se pregunta Román (2006)? Es decir, ¿el reflejo de una mera nostalgia de la verdadera presencia?⁹¹ La investigadora afirma (Román, 2006: 273-274):

⁹⁰ De hecho, el propio E. Rodríguez (1971) señala en su estudio sobre *El arco y la lira* que en dicho texto es la primera vez que el escritor mexicano realiza una lectura directa de los autores que investiga y no a través de intermediarios.

⁹¹ Incluso, en ocasiones, una añoranza que -en este apartado- se traduce, en O. Paz, en desesperanza o desilusión frente a las posibilidades del hombre de construir un futuro. Fundamentalmente cuando se trata de expresiones artísticas del siglo XXI sostenidas en fundamentos revolucionarios. Afirma O. Paz (AL2: 312-313):

Nunca como en los últimos treinta años habían parecido de tal modo incompatibles la acción revolucionaria y el ejercicio de la poesía. No obstante, algo las une. Nacidos casi al mismo tiempo, el pensamiento poético moderno y el movimiento revolucionario se encuentran, al

Quisiera concluir abordando lo que a mi entender constituyen las aportaciones fundamentales, teóricas y prácticas, de Paz al pensamiento estético moderno y posmoderno. [...] el proyecto de Paz está orientado por un deseo de promover un tipo de arte y pensamiento que aspira a una humanidad más libre y solidaria. [...] Del ideario de *Taller* y de las exploraciones poéticas que representan los poemas extensos examinados en este estudio, se deduce que la estética de Paz se basa en un sentido de pérdida fundamental engendrado por la modernidad; pérdida metafísica, en cuanto el período que llamamos moderno comienza –como lo han argumentado tantos críticos incluyendo a Paz- con una crítica de la religión, la filosofía, la moral, la historia, y la política.

Es decir, de acuerdo a Román, la conciencia de la pérdida de la imagen del mundo, de los fundamentos metafísicos y las leyes universales podría generar en el escritor mexicano el deseo de reemplazar o reencontrar lo que se ha perdido y por ello, verse en la necesidad de construir una “estética de compensación” (Román,

cabo de un siglo y medio de querellas y alianzas efímeras, frente al mismo paisaje: un espacio henchido de objetos, pero deshabitado de futuro.

[...] En el interior del sistema marxista, por lo demás, están los gérmenes de la destrucción creadora: la dialéctica y, sobre todo, la fuerza de la abstracción, como llamaba Marx al análisis social, aplicada hoy a un sujeto real e históricamente determinado: la sociedad del siglo XX.

[...] Es verdad que, si ha de surgir un nuevo pensamiento revolucionario, tendrá que absorber dos tradiciones desdeñadas por Marx y sus herederos: la libertaria y la poética, entendida esta última como experiencia de la *otredad*; no es menos cierto que ese nuevo pensamiento, como el marxismo, será crítico y creador.

Y más adelante, el escritor agrega una nota de 1964 que dice (AL2: 315): “Hoy, veintiséis años después, el enorme fracaso histórico del marxismo-leninismo es un hecho incontrovertible. Pero no ha surgido un nuevo pensamiento crítico y creador.” Como señala E. Rodríguez (1971), entre la versión de *El arco y la lira* de 1956 y 1967 O. Paz obtiene una perspectiva más crítica sobre la doble aventura: poesía-revolución y poética-política. Sobre todo, revela la conciencia del fracaso del proyecto de la poética del surrealismo como paralelo al fracaso de la aventura revolucionaria. El surrealismo, que había constituido la fuente en la que O. Paz encontró un acorde con sus intuiciones brillantes y personales, sobre todo en su intento por superar la distancia entre el hombre y la realidad a través de una ‘comunidad creadora’, ahora es visto por el escritor mexicano como un fracaso. El compromiso del surrealismo con los movimientos revolucionarios rompería con la autonomía del arte. Afirma O. Paz: “El compromiso era imposible, por las mismas razones que habían impedido a los poetas del siglo pasado toda unión permanente con la Iglesia, el Estado liberal o la burguesía”. Véase O. Paz (AL2: 300-306). Sobre la relación de Paz con el surrealismo véase las siguientes referencias bibliográficas en la Bibliografía crítica de H. Verani (2014), en el Tomo II: 1956, 1957, 1958, 1976, 1980, 1982, 1991, 2003, 2009, 2010, 2054, 2070, 2081, 2107, 2109, 2135, 2155, 2190, 2234, 2241, 2247, 2284, 2285, 2327, 2350, 2371, 2383, 2385, 2421.

2006), que 'sane' el fracaso de los grandes proyectos de la modernidad. Sí, es cierto que las ideas expuestas por Paz, concretamente en *El arco y la lira*, defienden la postura de que la poesía es el único discurso en el que tiene lugar la palabra primigenia y la presencia del Ser. Pero, como bien afirman Román (2006), así como también Escalante (2012), no es esta una mera compensación estética. Detrás de esa estética aparentemente aliviadora de los males de la racionalidad moderna "yace una propuesta ontológica que se refiere a la noción de la *otredad*." (Román, 2006: 277). Una propuesta que supera los conflictos modernos de la pérdida de sentido del mundo, así como una invitación a explorar los extremos más complejos del hombre. Afirma el escritor (AL2: 334): "La desaparición de la imagen del mundo agrandó la del poeta: la verdadera realidad no estaba fuera sino dentro, en su cabeza o en su corazón". Con el argumento paciano surge la posibilidad de una crítica de los presupuestos de la modernidad aunada a la apertura de realidades diversas. Y Paz lo demuestra: la forma expresiva del poema es distinta a las demás formas de significación que el hombre utiliza. Su negatividad no reduce la realidad a conceptos, sino que abre el reverso del lenguaje, afirma aquello que niega: un mundo más vasto. El poema, expresión particular de un instante del tiempo, parece negar la universalidad; pero, de acuerdo a su constitución interna en la que ninguna de sus definiciones es categórica, todas y cada una de ellas afirman su universalidad.

En la época de juventud, como se vio, Paz había construido lo que aquí se ha denominado una 'metafísica estética' que proponía, por un lado, una 'estética de la experiencia', es decir la unión del arte y la historia salvando sus respectivas autonomías y que, además, solucionaba en una síntesis el conflicto entre las aseveraciones del arte de tesis y del arte puro. Y, por otro lado, una estética de 'ejercicio espiritual' que daba lugar a una apoteosis de lo poético como el lugar en el que el yo empírico, en términos marxistas, transformaba el yo espiritual. Ahora bien, en *El arco y la lira* Paz continúa con el desarrollo de estas ideas expresadas, fundamentalmente, en "Poesía de soledad y poesía de comunión" y establece la autonomía de lo poético frente al lenguaje, la religión y la historia. Sólo que ahora el escritor se ha de enfrentar a un problema de mayor calado: la pérdida de la imagen del mundo.

Constituirá precisamente la relación entre la poesía y la historia la que le propicie al escritor mexicano no -sólo- una posible solución terapéutica al conflicto

del descrédito de los presupuestos de la modernidad, sino la revelación de la función estructural –interna- de la negatividad: entendida como ‘crítica’. A partir de la modernidad, ésta no sólo abarca todas las esferas del quehacer y del pensar del hombre, sino que se ejerce de forma dual. La crítica tiene un papel determinante, pero sumamente distinto en el plano de lo estético y en el plano de lo histórico-social –y ‘extra-poético’ en general-. La *crítica racional* –sea moral, filosófica, histórica, etc.- si bien la señala, o la demarca, no puede, sin embargo, conocer y menos aún experimentar la otra cara del lenguaje: la ‘otredad’ constitutiva del ser, pues su acceso es siempre lingüístico: busca el sentido inherente. En los discursos racionales la inteligibilidad es una pretensión que se dirime obligadamente. En el complejo de la racionalidad todo puede explicitarse y para ello, esto es, para comprender algo, se ha de estar previamente en una precomprensión compartida –en términos wittgenstenianos, jugar el juego de lenguaje-. Mientras que en el arte la inteligibilidad –y menos aún la verdad por correspondencia- no se exige ni reclama porque no siempre estamos plenamente arrojados a una comprensión previa –contextual-, sino que tenemos que dialogar con la comprensión que las obras nos proponen. Lo poético no se orienta a lo que es o a lo que debe de ser, sino a la abertura de una inteligibilidad nueva conforme a lo ya dado, a la articulación de un nuevo sentido del mundo (Vilar, 2005). Un nuevo sentido que, en ocasiones, constituye la experiencia directa o indirecta de la otredad, la experiencia de la condición original del hombre: el haber sido arrojados.

Para entender la imagen metafórica de un poema, por ejemplo, se necesita saber cuál es el uso habitual de las palabras de un verso y compararlas con el modo de darse en el poema. Se requiere “[...]reconocer lo nuevo sobre lo familiar y ver la transposición simbólica que tiene lugar” (Vilar, 2006: 145). Pero, finalmente, la experiencia de lo poético, a través de una imagen metafórica, no constituye tanto su verosimilitud –su capacidad- en relación al concepto de realidad que se posee o se defiende extra-poéticamente, sino la fuerza con la que saca al sujeto fuera de sí, la fuerza con la que le abre un mundo y le permite verlo –vivirlo- con otros ojos. La poesía, así, es un modo de comunicación que posee sus propias pretensiones de validez, diferentes a las de los restantes modos de comunicación.

Aunque el problema al que se enfrenta el poeta moderno –la pérdida de la imagen del mundo- podría, aparentemente, hacer tambalear estas consideraciones,

la autonomía de lo poético se sostiene. Si bien, como afirma Paz (AL2: 319), “El poeta del pasado se alimentaba del lenguaje y la mitología que su sociedad y su tiempo le proponían. [Y] Ese lenguaje y esos mitos eran inseparables de la imagen del mundo de cada civilización.” Y a pesar de que “La universalidad de la técnica es de orden diferente a la de las antiguas religiones y filosofías: no nos ofrece una imagen del mundo sino un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres.” (Paz, AL2: 319). Incluso, aun cuando la técnica esté conformada por un lenguaje en el que “Sus signos [...] son las señales que marcan las fronteras, siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada.” (Paz, AL2: 319). No obstante todo ello, afirma Paz (AL2: 320): “el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda.” ¿Qué explica esto? Que, si el hombre es, de acuerdo a las anteriores afirmaciones del escritor mexicano, el ‘ser ahí’ arrojado, inacabado, entonces, es el ser siempre en perpetua posibilidad de crearse: *autopoiesis*. Esto es, posibilidad de ser completamente, de ser siempre algo nuevo. Frente a la pérdida de la imagen del mundo, el hombre, a través de la poesía, puede articular un nuevo sentido del mundo y de sí mismo. Recuérdese, la esencia original del hombre es metafórica: “imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca.” (AL2: 325). No es que Paz busque suprimir la distancia entre sujeto y objeto, la diferencia entre signo y objeto, sino descubre que en la experiencia de lo poético no hay tal distancia ni tal diferencia. Más allá del desarrollo histórico, del lenguaje, el contexto o, incluso, a pesar de la pérdida de la imagen del mundo, el yo individual se encuentra con el otro universal a través de la palabra poética. La otredad que se le revela como ‘aquello’, pero que se encuentra siempre en su ‘sí mismo’. ‘Esto es aquello’ en términos de Paz.

VIII. La autonomía del arte en Octavio Paz como estética negativa.

*Nam castum esse decet pium
poetam ipsum, uersiculos
nihil necesse est.*

Catulo,
Carmina XVI

*Pues ser honesto es deber
del poeta, no de sus versos.*

Catulo,
Carmina XVI

Los ensayos que se estudiarán en este apartado constituyen una continuación de las ideas de las que Paz se ocupa en sus textos tempranos; fundamentalmente, en *Poesía de soledad y poesía de comunión*, así como en *El arco y la lira*.

A partir de ahora no se llevará a cabo el estudio de los ensayos escogidos de forma lineal –de acuerdo a sus fechas de publicación- y de cada uno por separado como se ha venido haciendo, sino que se plantearán ciertas preguntas que encuentran su respuesta de forma simultánea en ellos. Pues la finalidad de esta última parte de la investigación consiste en desarrollar las tesis generales de Paz -en lo que respecta a su época de madurez- respecto al arte moderno y posmoderno y no ya exponer el desenvolvimiento, la justificación y el camino que Paz había tomado para llegar a la que sería su personal postura sobre el arte.

Así pues, los textos a los que se hará referencia son los siguientes. Por un lado, el ensayo *Los hijos del limo*, publicado en 1972, constituye una prolongación de la tercera pregunta abierta en *El arco y la lira* “¿Cómo se comunican los poemas?” (HL: 401) pero ahora desarrollada desde un contexto concreto: el de la modernidad. La poesía moderna, que de nueva cuenta es el tema central en el ensayo -aunque el escritor mexicano también se ocupa de la literatura, la pintura y el arte conceptual-

afirma Paz en el prefacio (HL: 402), se comunica de una forma doble: “por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía.” Es decir, la constitución esencial de lo poético, la forma de darse en la modernidad, su relación con lo extra-poético es, como se verá, paradójica. Por un lado, niega la historia, afirma lo siempre nuevo, y por el otro, constituye el vaso comunicante con el lenguaje original.

Dicho ensayo revelará la relación intrínseca y específica que se establece, de acuerdo a Paz, entre la analogía e la ironía en el arte moderno. Asimismo, esclarecerá el concepto de modernidad de Paz, específicamente en torno a la concepción que el escritor mexicano adopta respecto a la ‘temporalidad’, al ‘tiempo moderno’, pues ocupa un lugar primordial en su pensamiento. Finalmente, en él también se hallará el problema, así como la defensa de la autonomía poética después de la modernidad o, mejor dicho, después del fin del arte moderno y que aquí se rescatarán.

Ahora bien, en *Los hijos del limo* el escritor mexicano se ocupa, en gran parte, de los diferentes movimientos artísticos que comprenden lo que él denomina la modernidad. Parte del romanticismo alemán, el modernismo hispanoamericano y español, pasando por el *modernism* anglosajón, para llegar a las vanguardias del siglo pasado: el simbolismo, simultaneísmo, cubismo, futurismo, entre otras. Ahora bien, el estudio que realiza de estos movimientos se acerca más al proceder de la crítica del arte que de la filosofía o la estética propiamente hablando. Las comparaciones entre dichas expresiones artísticas, las contextualizaciones ideológicas, políticas y formales, aunadas a la carga valorativa que Paz pone en ellas, le acercan más a la labor crítica de un Baudelaire o un Eliot. En *Los hijos del limo*, como en otros textos⁹², Paz fue gestando una mirada crítica de valores propios volcada sobre el arte; una crítica capaz de cuestionar la pintura, la literatura, la poesía; de encontrar y descifrar enigmas creando otros nuevos y generadora de una nueva naturaleza artística desde la percepción de la poesía, suficiente para elaborar una hermenéutica. Es decir, escribió sobre artistas y movimientos sin abdicar de la razón, sin convertirla en servidora de los gustos del poeta-crítico. *Los hijos de limo*

⁹² Algunos de ellos son los siguientes. “Estrella de tres puntas: el surrealismo” de 1954; *Cuadrivio* que reúne cuatro ensayos escritos entre 1961 y 1964 sobre R. Darío, R.L. Velarde, F. Pessoa y L. Cernuda; *Los privilegios de la vista* de 1987 que reúne escritos sobre artes visuales y donde también se puede encontrar *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*.

constituye, en gran parte, un ensayo en el cual se reflexiona en torno a obras particulares y artistas bajo cierta valoración sistematizada –no, como podría pensarse, una mera crítica subjetiva- gracias al discurso sumario de diversos conocimientos⁹³. Sin embargo, analizar la transcendencia –que no es poca y muchas veces ha quedado secundada a la luz de la poesía del escritor- de la crítica de arte que realiza Paz rebasa la presente investigación.

Por otra parte, *La otra voz* constituye un conjunto de ensayos publicados en 1989, que atienden a la situación del arte poético en el mundo contemporáneo a Paz. El libro examina sucesivamente los antecedentes del poema extenso en cuanto expresión de nuestra época, el fin de la tradición de la ruptura en la poesía moderna, las relaciones entre poesía y revolución y la función de la poesía en la sociedad contemporánea. Frente al desencanto de los tiempos que corren, signados por el imperio del mercado y la técnica, el ser humano está llamado a escuchar *la otra voz*, que es, en primer lugar, la del propio yo, la de la interioridad y, en segundo lugar, la de los demás, a través de la fraternidad. De aquí se recuperará la idea posición de Paz frente a las tesis del romanticismo, la tecnología y el mito.

Finalmente, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp* es un texto que recopila un primer estudio que realizó Paz sobre la obra de Duchamp y que, tiempo después, editó, en 1976. Lo interesante del ensayo no es sólo el proceder crítico con el que Paz analiza, reflexiona, fragmenta y desnuda el valor intrínseco de la obra de Duchamp sino, también, cómo las ideas o planteamientos que Paz había venido haciendo a lo largo de sus ensayos sobre el arte cobran relevancia en este texto, no quedando así en una especie de idealización o meta-reflexión, sino que se ven comprobados y ejemplificados precisamente en la obra de Duchamp. Así pues, la posibilidad de la existencia del arte después del fin de la modernidad, los términos de analogía e ironía, la ciencia de las correspondencias que posee el arte y la voz de éste como fuente original, la meta-ironía, no pueden quedar mejor comprendidas sino a partir del análisis paciano respecto la obra de Duchamp.

⁹³ En México, la tradición de críticos de arte que precede a O. Paz es amplia. J. J. Tablada, X. Villaurrutia y L. Cardoza y Aragón son algunos de los críticos de los que O. Paz aprendió la tarea de la crítica.

VIII.1. Arte: sistema de correspondencias.

Quiso cantar, cantar
para olvidar
su vida verdadera de mentiras
y recordar
su mentirosa vida de verdades.

Octavio Paz

Epitafio para un poeta, 1960 (2014a).

Naturalmente, si se puede hablar de una reflexión filosófica en Paz, ésta posee, al igual que la de cualquier otro poeta-pensador, raíces dentro de la tradición que le precedió. Como se vio anteriormente, en el caso del escritor mexicano, los grandes pilares en los que se apoya para la creación de su obra –tanto en su poética como en su crítica- son fundamentalmente dos movimientos literarios que marcaron toda una revolución en el momento de su aparición y posterior desarrollo y que, aún hoy, se hace patente su influencia en la poesía: el Romanticismo y el Surrealismo. Constituye precisamente el primero de ellos el movimiento del que Paz recupera la idea de la poesía en tanto que lenguaje que establece un puente con la otredad: ‘sistema de correspondencias’. El Romanticismo, afirma Paz (HL):

fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella; fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por poblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el Romanticismo es la otra 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.

El interés de Paz por el movimiento romántico puede entenderse, en primer lugar, por el entusiasmo que posee éste frente a ‘el otro no racional’ ‘desde la

modernidad'. Exuberancia del corazón, la imaginación, los sueños, la ironía, el juego, la mujer. La otredad radica en la individualidad y viceversa. Como se ha visto ya, el concepto de 'lo otro', de la 'otredad', es la preocupación fundamental en el pensamiento paciano. La exaltación romántica del 'yo' abre el panorama de la 'otredad' para Paz. Precisamente los románticos –Fichte- vieron que el mundo no sólo no es algo que se nos contrapone tan sólo desde fuera, no es un testimonio objeto extraño –Kant-, sino que está empapado de yo. El mundo exterior se muestra siempre bajo la mirada del yo. Sin embargo, a un mismo tiempo, nos hallamos ante la disolución del sujeto, ante la desantropomorfización del paisaje. El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza. Nostalgia y melancolía, disolución de la subjetividad; el romántico se da cuenta de que ha perdido seriamente su lugar. Pero también, surgimiento de la individualidad, la realidad del hombre, del yo, se constituye como un horizonte de posibilidades. El futuro es lo posible que miramos; el gran espacio de lo posible: 'lo otro'.

La exaltación romántica se realiza 'desde la modernidad' y 'para la modernidad'. La relación del Romanticismo con la modernidad es a un tiempo positiva y negativa. En términos de Paz, el Romanticismo es el Hijo de la Edad Crítica, de modo que su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. "Hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo lineal de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre." (Paz, Ov: 607). Crítica de los grandes ideales, de las verdades absolutas. Así pues, el romanticismo convive con la modernidad y se funde en ella sólo para, una y otra vez, transgredirla. "[...] Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total." (Paz, Ov: 607). Movimiento irónico que persiste en el tiempo.

El hombre romántico no rompe solamente con la escala de valores dieciochesca, sino que incluso renuncia a la religión tradicional y sus principios morales para conseguir la trascendencia de su ser, ocupando su credo poético el lugar que había ocupado hasta entonces el sentimiento religioso. Esta es la modernidad del Romanticismo, aspecto que Octavio Paz toma del movimiento. No es, por tanto, una mera influencia formal o pasional lo que el Romanticismo ejerce sobre Paz, sino una influencia de orden filosófico basada en el principio de comunión

entre vida y arte. El mismo Paz lo confirma (HL: 461): “Los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía”. Y después agrega (HL: 466):

El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres –o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos- cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía.

La atención filosófica que pone Paz en el Romanticismo, la unión entre arte y vida, se sustenta en la analogía; la analogía es ese lenguaje universal en el que el tiempo está abierto al infinito de posibilidades, la inspiración es la fuerza poderosa que viene del origen perdido por el hombre y la poesía constituye el acto que conlleva al hombre, en tanto que ‘yo’, a la Unión primordial. Atención filosófica significa aquí que Paz no reconoce la importancia del impacto del pensamiento romántico únicamente a un nivel –ético, estético, político o religioso-, sino desde su repercusión integral, en todas las esferas del hombre, desde su surgimiento hasta el mundo contemporáneo.

La dimensión que cobra la creación poética para los románticos permite que Paz formule a la misma en calidad de autónoma. Se había mencionado en el capítulo anterior que el escritor mexicano concibe a la poesía como *autopoiesis*. Dicha concepción no sólo posee continuidad en esta etapa de su pensamiento, sino que ocupa un lugar privilegiado. Afirma el escritor: “El poeta dice, y al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia.” (HL: 468). Pero, ¿defiende aquí Paz una poesía soberana? ¿una poesía pura? Lo que está claro es que para el escritor mexicano la experiencia poética no se puede definir por relaciones y situaciones externas a ella, sino sólo por su propia lógica procesual; no se produce por su participación en una

institución, sino por la asunción de una perspectiva. El arte, afirma Paz (HL: 469) “deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad.” El arte afecta la realidad: en la experiencia estética hay una experiencia de la otredad y una posible subversión de dicha otredad. Pero el modo en que la afecta viene de su propio proceder interno que no tiene que ver tanto con lo que podría denominarse ‘el contenido’ –moral, religioso, político, filosófico, etc.- de la poesía, es decir, de un poema; es una experiencia que está ‘más allá’. Dice Paz: “Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia.” (HL: 469). En otras palabras, sitúa al hombre –poeta/lector- en una posición ‘<<extramundana>>’ (Menke, 1998: 267). En un entorno en el que las creencias, las ideologías, las leyes, pierden su validez. ¿Cómo? A través de la analogía.

Paz no adopta las tesis de *l’art pour l’art* o arte puro, es decir, no está ‘del lado’ de una poesía liberada de toda actividad extra-artística y cuya única tarea consista en la consumación de su propia forma. La poesía no posee un valor con independencia de la percepción o experiencia que de ella se tenga. Por el contrario, es sustancialmente parasitaria de todo lo que ella no es, precisamente porque el principio que la funda es la analogía.

En el sistema analógico, dice Paz (HL: 475-476), “cada obra es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras. Una traducción: una metáfora.” Ha sido con la analogía que el hombre ha podido poseer, a lo largo de la historia, la idea de la correspondencia universal. Cada obra es y no es, al mismo tiempo, todas las obras. Gracias a la analogía el mundo se torna habitable:

A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la

poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía. (Paz, HL: 476)

La perspectiva intrínseca que reflejan estas afirmaciones de Paz es una cierta mirada de carácter hermenéutico de la realidad. La analogía como 'puente verbal' quiere decir que el mundo es un texto en constante movimiento y, por ende, no hay un texto original. El mundo es una metáfora de una metáfora. Así también el poema es un texto abierto, siempre inacabado, en perpetua formación. ¿Cómo puede serlo? Porque la analogía, su principio, "no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. [...] La analogía implica no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir-se de sí mismo." (Paz, HL: 483). Afirmación de la individualidad. Se ha señalado que el romanticismo surge en y para la modernidad. La poesía -el arte- posee un carácter heterónimo frente al resto de discursos de una sociedad. No en el sentido en que vive según las reglas que le son impuestas y contra su propia voluntad, sino porque su libertad expresiva y transgresora se da en relación con lo que ella *no es* y, por tanto, de lo cual depende.

La experiencia poética es analógica. Lo que esto significa es que en ella hay una búsqueda de la posibilidad de atender las diferencias, la diversidad de sentidos y la diversidad de las interpretaciones, sin caer empero en la dispersión relativista del significado, en el equívoco. La experiencia poética elude la univocidad inalcanzable que la razón se había propuesto hasta la Ilustración. En ella se produce no sólo interpretación, sino transformación; el artista, al re-imaginar la realidad, la transfigura. Nuevamente, la poesía hace del universo un poema, a través de él podemos *leer* el universo, en tanto que texto y por ello la poesía es conocimiento. Pero, al mismo tiempo, hace del poema un doble del universo y con él podemos *vivir* el poema, de modo que es una lectura que rebasa al texto y deviene acto. De este modo, la poesía colinda, dice Paz (HL: 464), "tanto con la filosofía como con la religión, pero sólo para contradecirlas". No se reduce a ninguna de las dos, por el contrario, transmuta en el tiempo más allá del universo que es cada una de ellas: "La poesía es la palabra del tiempo sin fechas." (Paz, HL: 465).

La poesía entendida analógicamente sólo podía tener lugar en una sociedad fundada en la crítica. La crítica moderna insta en una tirantez sin resolución

posible el enfrentamiento entre la cultura y la naturaleza, entre el hombre y la realidad. El esquema de dicha fragmentación acaba propinando el final de la concepción de la naturaleza humana comprendida como una totalidad y unidad en donde cooperan los contrarios. En los románticos, Paz recoge la idea de una estética que se inscribe así en un proyecto de emancipación; la *función mediadora* del arte que le otorgan los románticos es recuperada por Paz. Esta será también la posición del joven Nietzsche y del Esteticismo decimonónico para quienes o bien el mundo y sus ámbitos se estetizan, o el principio estético promueve la configuración de la realidad que nos rodea; hipótesis en las que también se asientan las propuestas de ciertas vanguardias artísticas del siglo pasado, como el caso del surrealismo. En Paz, la relación estrecha entre arte y vida demanda, bajo el dominio de la analogía, las dos funciones: el sueño o anhelo de que, a través de la experiencia poética, la vida se torne una obra de arte y, al mismo tiempo, el hecho real de que la experiencia poética al repetirse en el tiempo es configuradora, de este modo, de la historia.

La analogía es la ciencia de las correspondencias y, por ende, otorga sentido a las cosas; es hija de la palabra y su tarea es nombrar desde la pluralidad, la diversidad y la contradicción. No obstante, la poesía moderna posee otro extremo que la rige y condiciona: la ironía. “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico.” (Paz, HL: 484). De ahí que Paz se refiera al Romanticismo como el ‘hijo rebelde’ de la modernidad. El concepto de ironía romántica, en tanto que crítica de la ‘razón crítica ilustrada’ es, ciertamente, el camino a las ideas confusas, donde la belleza nos posibilita su descubrimiento. La ironía es esa ‘conciencia de la separación’ que la ilustración ha desvelado, pero conciencia que niega el poder iluminativo de la Razón, y afirma, en cambio, en lo oscuro y lo incomprensible, la totalidad. La ironía “permite el diálogo porque evita el punto muerto de la comprensión completa.” (Safranski, 2009: 61).

El arte posee un movimiento dialéctico en la modernidad; frente al pensamiento crítico de la época, el arte funda en la unión de los contrarios y no en la eliminación de uno de los términos; función de la analogía. Pero, al mismo tiempo, se refiere retrospectivamente a sí mismo, y en tanto que reflexiona sobre sí se hace irónico, de modo que rompe consigo mismo y así se perpetúa. Parecido al esteticismo nietzscheano, en la perspectiva de Paz hay dos fuerzas antagónicas que

convergen en el arte moderno; arte dual. Con la analogía al hombre se le desvela su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo en imágenes simbólicas, fusión con lo Uno primordial que rompe las barreras de la necesidad y la arbitrariedad. La ironía, a su vez, “no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal.” (Paz, HL: 486). La ironía es negatividad, crítica, camino contrario, es consciencia de la contingencia humana, “consciencia de la muerte” (Paz, AD: 115). Presencia y ausencia, afirmación y negación, lenguaje y silencio, el arte moderno muestra que tanto la obra, como el universo entero, es un objeto inacabado en perpetuo acabamiento.

De acuerdo a la relación entre la analogía y la ironía, esa otra relación, la que se establece entre arte y vida deviene, para Paz, una relación paradójica. Simultáneamente hay, entre ambas, cercanía y distancia. Si, por un lado, a través de la analogía podría tener lugar cierta reconciliación entre ambas, donde el arte se torna, de algún modo, un medio -para un fin ético, social o político: el sueño de estetizar la vida- y, por el que, finalmente, perdería su autonomía al resolverse en la vida, no obstante, por el otro lado, la ironía surge como un movimiento a contracorriente que, finalmente, salva la autonomía de las dos dimensiones.

Además, si la vida se resolviera estéticamente, es decir, si la mirada estética -o poética- se generalizase en todas las esferas y discursos del hombre, entonces éste viviría una vida sumergida en una indiferencia en la que nada se resolvería pues todo podría ser ‘de otro modo’, desvalorizando el mundo como simple imagen o apariencia. Peligro del arte. Pero, por medio de la relación analogía-ironía, el arte es la exaltación del lenguaje hasta su anulación, libera las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados. Afirma Paz, “No un nihilismo, sino una desorientación: el lado de acá se confunde con el de lado de allá. El juego de los opuestos disuelve, sin resolverla, la oposición entre ver y desear, erotismo y contemplación, arte y vida.” (HL: 524). Finalmente, arte y vida se desarrollan, en cualquiera de sus manifestaciones, en una insoluble oposición.

Con la mirada o experiencia poética generalizada, el mundo puede sufrir una destrucción de su valor al perder la eficacia de la comprensión. Es en este sentido en el que la experiencia estética es un peligro. La mirada estética tiene una configuración caracterizada por ser potencialmente aplicable y generalizable a

todos los discursos no estéticos, tiene, como la define Menke (1997: 270): una “ubicuidad potencial”. Y si la ubicuidad de la experiencia estética se concretiza entonces los signos o discursos extra-poéticos, que quedan aplazados infinitamente, no pueden ya autoconvencerse de su propia validez, esto es, de que son comprensibles, de que en ellos hay un sentido interpretable. No hay texto, no hay mundo.

Del mismo modo, si se ha perdido el sentido del mundo, si la vida se vuelve permanentemente del lado del no-lenguaje, del no-sentido, del no-tiempo, entonces también el arte pierde su lugar. Si el arte ya no es portavoz de su carácter enigmático –analogía: voz del principio de los tiempos / ironía: negación- que se dirige a la razón interpretadora, entonces ya no posee su razón de ser, acaece. Relación paradójica: heteronomía y soberanía a la vez. Entre arte y vida no ha habido nunca una relación a-política, sino que han estado sumergidos en una *Palaia Diaphora*. Desde los románticos alemanes e ingleses a los surrealistas, el arte moderno es una apasionada negación de la modernidad. De este modo, en el momento en que el tiempo moderno llega a su fin, el arte moderno también.

*

En sentido filosófico por modernidad hemos de comprender el periodo que surge con el Renacimiento, la duda cartesiana, el descubrimiento de América, la Revolución Científica y, más tarde la industrialización y el *Sapere Aude*. La modernidad artística, por su parte, comienza después, en el siglo XVIII cuando, por medio del ejercicio de la crítica, el arte cobra un lugar privilegiado en la sociedad. Sin embargo, en su propio principio –la crítica- está germinando su muerte. La modernidad es la tradición de las rupturas, de la búsqueda incesante de lo siempre nuevo. De este modo, afirma Paz (HL: 407-409) “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”. ¿Qué significa esto? En primer lugar, que la modernidad es una tradición polémica: su tradición es no ser una tradición. En segundo lugar, que está siempre condenada a la pluralidad: es siempre distinta y nunca es ella misma. En tercer lugar, es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición. Y, finalmente, la modernidad es una suerte de autoaniquilación creadora: al negarse, se afirma.

Cuando Habermas lee su texto “La modernidad, un proyecto incompleto” al ser galardonado con el premio Theodor W. Adorno en septiembre de 1980, el filósofo alemán acude en dos ocasiones al que fuera, como el mismo lo denomina, su “compañero de viaje de la modernidad”, es decir Paz, para hablar precisamente sobre la época que les tocó vivir. Aquí se cita la segunda de las dos referencias que hace el filósofo alemán (1988):

A mediados del siglo XIX, en la pintura y la literatura, se inició un movimiento que Octavio Paz encuentra ya compendiado en la crítica de arte de Baudelaire. Color, líneas, sonidos y movimiento dejaron de servir primariamente a la causa de la representación; los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron en el objeto estético. En consecuencia, Theodor W. Adorno pudo dar comienzo a su *Teoría Estética* con la siguiente frase: «Ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir». Y esto es lo que el surrealismo había negado: das Existenzrecht der Kunst als Kunst. Desde luego, el surrealismo no habría cuestionado el derecho del arte a existir si el arte moderno ya no hubiera presentado una promesa de felicidad relativa a su propia relación «con el conjunto» de la vida. Para Schiller, esta promesa la hacía la intuición estética, pero no la cumplía. *Las Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller nos hablan de una utopía que va más allá del mismo arte. Pero en la época de Baudelaire, quien repitió esta *promesse de bonheur* a través del arte, la utopía de reconciliación se ha agriado. Ha tomado forma una relación de contrarios. El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Esta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intocabilidad de la autonomía completa. A partir de esas corrientes emocionales se reunieron al fin aquellas energías explosivas que abocaron al intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida.

Pero todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano; los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, retraer todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de las experiencias

subjetivas[...] todas estas empresas se han revelado como experimentos sin sentido. Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver. Dieron una nueva legitimidad, como fines en sí mismas, a la apariencia como el medio de la ficción, a la trascendencia de la obra de arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planeado de la producción artística, así como a la condición cognoscitiva especial de los juicios sobre el gusto. El intento radical de negar el arte ha terminado irónicamente por ceder, debido exactamente a esas categorías a través de las cuales la estética de la Ilustración ha circunscrito el dominio de su objeto. Los surrealistas libraron la guerra más extrema, pero dos errores en concreto destruyeron aquella revuelta. Primero, cuando se rompen los recipientes de una esfera cultural desarrollada de manera autónoma, el contenido se dispersa. Nada queda de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se sigue un efecto emancipador.

Su segundo error tuvo consecuencias más importantes, en la comunicación cotidiana, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las evaluaciones deben relacionarse entre sí. Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas, cognoscitiva, moral-práctica y expresiva. En consecuencia, una vida cotidiana racionalizada difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural mediante la apertura de una sola esfera cultural —el arte— proporcionando así acceso a uno sólo de los complejos de conocimiento especializados. La revuelta surrealista sólo habría sustituido a una abstracción.

De acuerdo a Habermas, no se puede hablar del fin de la Modernidad sólo a partir del desenlace del arte moderno. Para él, el hecho de que fracasase el gran proyecto romántico, que después continuaran los esteticistas y las vanguardistas del siglo XX, de hacer de la vida una obra de arte, no significa, ni mucho menos, que la modernidad, en tanto que tiempo histórico, haya llegado también a su final. Afirma el filósofo (1988): “el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos.” Los otros dos serían, de acuerdo a Habermas, la razón instrumental y la cultural. El hecho de que el arte sea un ‘espejo crítico’ en la modernidad, constituye un proyecto propio del romanticismo, no de otro tiempo. Y nivelar arte y vida a un mismo plano es, para el filósofo alemán, un sinsentido que el propio desenlace del tiempo histórico

comprobó. Si el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna, el fracaso de este último, la modernidad estética, no implica el fracaso de los demás. Pero, ¿porqué fracasó el proyecto moderno que buscaba unir arte y vida? Porque atentaba contra la propia autonomía del arte que se había erigido. Cuando el arte pierde su dimensión legitimadora -desarticular el resto de discursos de la razón: moral, político, religioso- entonces pierde su razón de ser.

Seguramente Paz estuvo de acuerdo con Habermas en estas aseveraciones. Se ha explicado anteriormente que Paz reconoce la imposible solución entre la oposición del arte y la vida. De acuerdo al análisis de Paz, el arte moderno estaba destinado a perecer de acuerdo a su propia estructura intrínseca -su perpetuo cambio- pero, a un mismo tiempo, el escritor considera que, de algún modo, dicha estructura -no sólo la relación crítica e insoluble entre analogía e ironía sino, por ende, también entre arte y vida- continúa teniendo presencia e influencia en el arte posmoderno.

La posición de Paz es precisa; el motor que rige al arte moderno es el cambio perpetuo que, al negarse a sí mismo, se autoaniquila. No obstante esto, el escritor mexicano encuentra otro principio -más universal- que inspira tanto a los artistas modernos como a los de la antigüedad y que tiene que ver con la naturaleza humana más que con los cambios y la diversidad cultural, histórica y religiosa de los hombres. Dicho principio constituye el 'tiempo primordial modelo de todos los tiempos'. ¿Qué significa esto? Que el hombre, sea cual sea la sociedad, cultura o tiempo histórico que pertenezca, o bien anhela o bien goza de un estadio en el que hay una concordia entre los hombres, así como entre el hombre y la naturaleza. El tiempo del origen, afirma Paz (HL: 577): "no es el tiempo de antes: es el ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente." En este sentido, hablar de una 'naturaleza humana' no es una ilusión; hay un principio metafísico: el tiempo original. Aun cuando de dicho tiempo memorial se posee una concepción distinta, plural -ideología, creencia, cosmovisión- y, por lo tanto, una experiencia diferente entre los hombres de la antigüedad, los cristianos o los modernos.

Pero, es fundamentalmente otra la que poseen estos últimos. Nuestra época, dice Paz (HL: 424):

[...] rompe bruscamente con todas estas maneras de pensar. Heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo, se opone como éste a todas las concepciones cíclicas; asimismo, niega el arquetipo cristiano y afirma otro que es la negación de todas las ideas e imágenes que se habían hecho los hombres del tiempo.

Si bien a través de la exaltación que realizan los poetas modernos del 'ahora' como centro de convergencia de los tiempos, podría el hombre acceder al tiempo original, en tanto que, dice Paz (HL: 577) "El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales"; no obstante, en la modernidad, afirma el escritor (HL: 578):

los cambios son tan rápidos que producen la sensibilidad de inmovilidad. [...] no sólo las vanguardias mueren apenas naces, sino que se extienden como fungosidades. La diversidad se resuelve en uniformidad. Fragmentación de la vanguardia en cientos de movimientos idénticos: en el hormiguero se anulan las diferencias.

¿Cuál es, entonces, la situación vital del arte moderno? ¿Ha llegado a su fin el arte? Esta es la pregunta que se desarrollará en el siguiente capítulo, pero se puede advertir ahora que Paz responde que no. Precisamente porque la obra no es un fin en sí sino un medio, si el tiempo histórico cambia el arte cambia, pero no muere. Además, la estética del cambio, en tanto que principio activo, no es menos ilusoria que cualquier otra estética, como la imitativa, por ejemplo. Si una tiende a exagerar los cambios, la otra tiende a minimizarlos. El resultado: "si todo cambia, también cambia la estética del cambio" (Paz, HL: 580).

VIII. 2. Meta-ironía después del fin del arte moderno.

Pronto descubrí que la defensa de la poesía, [...] era inseparable de la defensa de la libertad.

Octavio Paz

La otra voz, 1989 (1999).

¿Cuál es la relación entre el arte moderno y la religión y la revolución? La primera recepción de la Revolución francesa por parte de los románticos alemanes fue positiva. Tieck, Schleiermacher, Schlegel y Novalis, entre otros, tomaron con enorme entusiasmo los ideales revolucionarios. Sin embargo, con el tiempo cada uno de ellos repelió el movimiento. Frente a los asesinatos, de casi dos mil personas de septiembre de 1792 y la posterior ejecución del rey, los románticos vieron los excesos que la razón –los ideales- había cometido. Pero de allí surgiría el estímulo, fundamentalmente en Schiller, por desarrollar una teoría estética que ‘curara’ la cultura, una alternativa de tipo espiritual. Ascender el arte a este rango tuvo la consecuencia histórica, completamente nueva, de la consagración de la autonomía artística. La revolución estética vendría a estar estrechamente relacionada con la libertad; Schiller “no piensa tanto en la libertad física o moral como en la antropológica, es decir, en la que atañe a todo el hombre y se inscribe en su naturaleza cual símbolo de cooperación entre todos sus impulsos y necesidades” (Marchán: 76). Revolución espiritual porque no sólo transformaría los discursos de la razón -el político, económico, moral o filosófico- sino al hombre en sí. El fundamento último: la ironía.

Los románticos se opusieron, de modo natural, a los ideales, hijos de la razón crítica ilustrada, de la revolución. El “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción –define admirablemente la paradoja del romanticismo” (Paz, HL: 448) ¿Por qué? Porque, continúa diciendo Paz (HL: 448): “Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera en explorar los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política”.

Dimensiones que la revolución francesa no había circunscrito a su proyecto y que, para el romanticismo, cobraban una relevancia no sólo en carácter de exploración de nuevos ámbitos, sino vehículos que llevaban al hombre al encuentro con la fuente original.

Si el tiempo de la revolución es el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías, el futuro como horizonte de esperanza; el tiempo de la poesía moderna –concretamente romántica- es otro, es “el tiempo de antes del tiempo” (Paz, HL: 452). Solamente con la muerte de Dios se abren las puertas para la ironía, la posibilidad de un arte como el romántico. Ahí donde “la religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia.” (Paz, HL: 454). La ironía, dice Paz (HL: 453), consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; mientras que la angustia deja caer, en la plenitud del ser, la nada, mostrando que la existencia está vacía, que la vida es muerte. Los románticos buscaron crear una nueva religión. Novalis, Schlegel y Schleiermacher buscaron, a finales de siglo, impulsar el proyecto de la transformación de la religión en estética. La religión es la libertad creadora en el hombre hasta convertirlo en Dios.

A partir de este momento, afirma Paz (HL: 451-452):

La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria, pero esa pasión ha sido desdichada. Afinidad y ruptura: no han sido los filósofos, sino los revolucionarios, los que han expulsado a los poetas de su república. La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo*. Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de la <<vida anterior>> que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas.

El tiempo de las revoluciones políticas, económicas y sociales es el tiempo empapado de los ideales de una época y, por ende, de la razón. Surgen de ellos y van contra ellos. Sin embargo, la poesía busca crear su propio espíritu del tiempo: *Zeitgeist*. Los poetas son arquitectos de sus propias mitologías que aceptan, a un mismo tiempo, contradicciones, sincretismos, herejías, cambios. ¿Qué sucede con el

arte moderno frente a la sentencia 'Dios ha muerto'? Precisamente la muerte del Dios cristiano le abre un camino. Únicamente "[...] ante la eternidad cristiana, afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y mitos." (Paz, HL: 459). Es decir, la poesía moderna es revolucionaria no a distancia, sino frente a la caída del cristianismo. De este modo, "su religiosidad es una transgresión de las religiones" (Paz, HL: 459); es decir, sus nociones del 'tiempo', 'vuelta al origen', 'espacio', son conceptos nuevos, dentro de la poesía moderna, pero religiosos, metafísicos, porque están sustentados en un mismo principio: la analogía. Ésta es la creencia común que subyace a lo largo del tiempo, las culturas y la historia del hombre. Nuevamente afirma Paz (HL: 464):

Esa creencia es la verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo, y aparece en todos los poemas, unas veces de una manera implícita y otras, las más, explícita. [...] *la analogía*. La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas.

La poesía es palabra de fundación: analogía. Pero también palabra de desintegración: ironía. De este modo, la muerte de Dios y de los principios ideales de la razón no afectaron a la poesía moderna, al contrario, con ella se consumó y tomó una fuerza inigualable: la poesía –el arte, en general- lograría, por fin, establecer su autonomía.

Si través de la crítica, de la negación, el arte moderno se perpetuaba en el tiempo, no obstante, después de las vanguardias el arte comenzó a perder sus poderes de negación. Sus creaciones se han tornado *remakes*, reproducciones. Desde hace años, afirma Paz (HL: 569) "sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora." Las razones son varias. En primer lugar, la experiencia del tiempo consagrada en el 'ahora', se ha transformado en una creencia subyacente no sólo del arte sino de la mayoría de las culturas y las sociedades. Además, los cambios en el arte son tan rápidos que son imperceptibles

y, por ende, la diversidad se resuelve en uniformidad. La crítica del objeto realizada por las vanguardias disolvieron al objeto en acto instantáneo. Ya no se puede hablar de arte porque una vez surgida una obra, al instante siguiente ha caducado.

A partir de la segunda mitad del siglo XX Paz detecta, al igual que otros pensadores, filósofos y críticos de arte, el hecho decisivo de que el arte moderno, en tanto que hijo de la modernidad, lleva implícito su propia fecha de defunción. En su modo de darse crítico, el arte ha sufrido una disociación cada vez más profunda entre la forma y el contenido, se han perdido las categorías que permitían determinarle en tanto que *obra de arte*. En el momento en que el arte celebra su mayoría de edad, su autonomía, sufre también de su propia autodestrucción. Su autonomía se consagra a través del juicio que realiza del lenguaje no poético como algo inadecuado, toda vez que se descubre que las palabras ya no se corresponden con las cosas que designan o no revelan toda su riqueza, así como cuando rechaza la estructura lógica del discurso, puesto que no ofrece garantías suficientes para alcanzar el sentido de las cosas; y cuando él misma abre, a través de la lógica dialéctica que se establece entre la analogía y la ironía, una nueva plenitud de contenidos y valores independientes a la vertebración lógica del pensamiento. Pero, su alimento, la ruptura estética, la autocrítica, al transformarse en rutina, ha perdido su fuerza y las transformaciones, sublimaciones y transgresiones de los discursos o realidades que se daban en la experiencia estética –poética- se han vuelto una suma de efectos estéticos.

El rechazo del arte moderno de teorías estéticas absolutas, la nula pretensión de sistematicidad, la imposibilidad tanto de una teoría estética como tampoco de tratados unificados, han abierto el arte a arbitrariedades, fragmentaciones y disoluciones que dieron lugar a una pluralidad de estéticas y, a un mismo tiempo, a la imposibilidad de hablar sobre una continuidad del arte moderno. Afimar Paz (HL: 578):

El romanticismo mezcló los géneros. El simbolismo y la vanguardia consumaron la fusión entre prosa y poesía. Los resultados fueron monstruos maravillosos, del poema en prosa de Rimbaud a la epopeya verbal de Joyce. La mezcla de los géneros y su final abolición desembocó en la crítica del objeto del arte.

Pero, de acuerdo a Paz, lo que ha llegado a su fin no es la idea de arte en general, sino la idea de arte moderno. Las consecuencias que sufre el arte con el fin de la modernidad son dos. Por un lado, la idea de obra de arte se desprende de la idea de una *cosa* que se puede poseer y pasa a ser una presencia, un medio. La segunda, la crítica realizada por el arte moderno a la subjetividad rompe no con la idea de poeta-creador, sino con la de autor. El poeta es un medio también. “El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz [...] es siempre la voz de la *otredad*.” (Paz, HL: 580).

Como se vio, Habermas acude a las tesis de Paz para hablar sobre la modernidad. Ambos pensadores consideran a la modernidad como la época que se define a partir de haber alcanzado *conciencia de sí misma*. De su novedad. Afirma Paz (HL: 416):

Al cambiar nuestra imagen del tiempo, cambió nuestra relación con la tradición. Mejor dicho, porque cambió nuestra idea del *tiempo*, tuvimos conciencia de la tradición. Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas. Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ellas, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, a negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición. Nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra conciencia de la historia. Aparece ahora con mayor claridad el significado de lo que llamamos *la tradición moderna*: es una expresión de nuestra conciencia histórica.

La modernidad es, para ambos pensadores, el advenimiento –en términos hegelianos, de superación del mito y la religión- de la subjetividad que se sabe consciente de sí misma. También para los dos, la modernidad se encuentra en discordia consigo misma. La razón y su relación con la *otredad* –el mito, la locura, la sinrazón, lo sagrado, el arte- ocupan en todos los casos un lugar de centralidad. Es decir, en el discurso convive, inmanentemente, un contra-discurso. Y la crítica de la modernidad, sobre todo a partir de Nietzsche, viene a ser la crítica de la razón.

Ahora bien, para Habermas esto posee una cierta incongruencia estructural. La crítica de la razón no puede realizarse fuera de la razón; este es, siempre, un proceso autorreferencial y, por ende, paradójico. De este modo, cuando se da el caso –como en Nietzsche o en Adorno-, que la razón ejerce un proceso autocrítico, en realidad, invoca, ella misma, a una razón de orden superior –la razón *comunicativa*– para poner a la razón *instrumental* –moderna, en esos casos- en cuestión.

Sin embargo, para Paz sí puede haber experiencias extra-rationales o a-rationales, como es el caso del modo de darse de la experiencia poética, en el que el lenguaje no posee las reglas de funcionamiento habituales de la razón y, no obstante, genera la experiencia de la otredad, del no sentido.

Así pues, para el filósofo alemán, como se vio, el fin del arte moderno, el fracaso del proyecto romántico de unir arte y vida, no implica que la modernidad haya llegado a su fin. Habermas sostiene que el desenlace del autonomismo estético de la modernidad ha venido a mostrar las propias aporías de su estructura. Las categorías estéticas que sostenían y configuraban el objeto de estudio de la estética clásica son las mismas categorías que se han pretendido derrumbar en la estética del modernismo, a favor del status cognoscitivo del juicio estético, de la apariencia del arte (como ornamento) y de su planificación en la producción, razón por la cual, además, la estética ha perdido su objeto de estudio. Así pues, el hecho de que la ciencia, la moral y el arte se desarrollasen a través de tres discursos independientes, uno por cada una de éstas tres dimensiones de la razón –ciencia, moral y arte-, produjo un subjetivismo que no ha logrado su propósito en fomentar la interpretación del mundo a través de un posicionamiento más objetivista. Y por ello, afirma Habermas (1988: 268), “el modernismo es la nostalgia de la auténtica presencia”, vuelve al pasado siempre determinándolo subjetivamente y, por ello, es también un ‘mito destructivo’: produce dominación y mito, en lugar de libertad e ilustración.

Mientras que, para Paz, si bien la oposición entre arte y vida resulta insoluble y -como también afirma Habermas- por ende, ha fracasado el proyecto del arte moderno, no obstante, el fin del arte moderno sí tiene, para el pensador mexicano, una correlación con el fin de la modernidad porque es precisamente la fuerza de la crítica como principio de dicha época la que se ha ido desvaneciendo.

Habermas confía en el poder de la filosofía –de la racionalidad- como proyecto emancipador del hombre; en ella se encuentra el vocabulario y las convicciones que permiten explicar y justificar las actividades propias en cuanto a lo intelectual. Para el filósofo sólo la comunicación –es decir, cierta racionalidad intersubjetiva- permite mantener el principio moderno de la subjetividad, evitando la sobrecarga idealista en la que había caído la filosofía hasta el siglo XX. El proyecto moderno de legitimar el discurso estaba en lo correcto; sin embargo, no logró hacerlo. Para Habermas la comunidad de comunicación permite corregir la dirección del pensamiento moderno y hacerlo de acuerdo a las exigencias propias de la modernidad.

Recuérdese que Paz, en cambio, es partidario, desde los inicios de sus reflexiones sobre arte y filosofía –o la posibilidad del conocimiento-, del proceso de la secularización de la cultura que inició en el curso del siglo XIX y dentro de la cual, en el siglo XX, poetas y novelistas habían ocupado el lugar de los predicadores y filósofos. Ahora bien, si el arte es determinado por los románticos como un instrumento supremo para la filosofía, en Paz, el arte se deslinda por completo del pensamiento filosófico, aun cuando preserva la idea romántica de que éste posee la capacidad de pensar lo contradictorio a la razón a través de la imaginación⁹⁴. Los románticos concibieron el arte como una instancia transracional capaz de intervenir en los discursos no estéticos, de manera que al analizarlos podría diagnosticar y solucionar sus aporías, o por lo menos eso se pretendía. Ahora bien, para Paz el arte no tiene por finalidad resolver las aporías diagnosticadas con anterioridad a la experiencia estética –no es su finalidad-.

La explicación del fin del arte moderno a partir del fin de la modernidad se entiende, de acuerdo a Paz, por la relación que estableció dicha época entre mito, revolución y arte. El inicio de la edad moderna está en la idea de ‘revolución’. La revolución, dice Paz (Ov: 629), “ha sido la Estrella Polar”. Nunca antes en la historia de la humanidad el concepto central había sido la revolución: “Es una idea que no podía surgir sino en nuestra época pues es la heredera de Grecia y del cristianismo, es decir, de la filosofía y el anhelo de redención.” (Paz, Ov: 629). Hija del tiempo lineal, la revolución surge cuando la crítica se transforma en utopía y la utopía en

⁹⁴ Sobre la fórmula del arte como un instrumento y documento único de la filosofía véase, F. W. J. Schelling (1988).

acción. Pero también, la revolución es hija del tiempo cíclico, del mito⁹⁵ y por ello niega a la historia; busca la vuelta al tiempo original, antes de la injusticia, de la separación entre los hombres a razón de su orfandad –muerte de Dios-. ¿Qué sucede con la relación entre el mito y la razón? Por la razón, “El tiempo sagrado del mito se transforma inexorablemente en el tiempo profano de la historia.” (Paz, Ov: 632). Es decir, la revolución deviene el mito central de la modernidad, pero es un mito distinto, extraño; un mito que está sujeto a las pruebas del tiempo, deviene histórico, sucesivo e irrepetible, y no ya a ese ‘más allá’ intocado por el tiempo y el cambio.

A su vez, la revolución, mito central de la modernidad, ha sufrido la crítica del liberalismo. La crítica liberal “desmontó las construcciones ideológicas de las revoluciones, les arrancó la máscara religiosa y las mostró en su desnudez histórica, profana.” (Paz, Ov: 633). Si bien el liberalismo le otorgó libertad al hombre porque le dio autonomía a su conciencia, derribó la posibilidad de responder las preguntas más esenciales que él se preguntaba: sobre el origen, el sentido y el valor de la existencia, así como la idea de ‘fraternidad’, el puente entre los hombres, encerrándolos así en un solipsismo y un sentimiento de soledad.

Sin embargo, la historia de la poesía moderna es la historia entre ella y el mito. Frente al pensamiento liberal y el pensamiento revolucionario, la poesía ha sido “profecía, anatema y elegía”, dice Paz (Ov: 633). La poesía moderna, que había consolidado su autonomía, ha sufrido la desgarradura de la modernidad. Afirma el pensador mexicano (Ov: 636):

Las reflexiones de Baudelaire y los versos de Eliot son un fúnebre contrapunto a los himnos entusiastas de Whitman y Victor Hugo. Unos y otros son ejemplos de la escisión, mejor dicho: de la desgarradura, de la poesía moderna. Esa desgarradura es la marca que la distingue de la poesía de otras épocas y civilizaciones. Suspendida entre las manos del tiempo, entre el mito y la historia, la poesía moderna consagra una fraternidad distinta y más antigua que la de las

⁹⁵ O. Paz menciona a C. Castoriadis en el ensayo que se está tratando ahora: *Poesía, mito, revolución* y que constituyó el texto que el pensador mexicano leyó al recibir el premio *Alexis de Tocqueville*, de manos del presidente François Mitterrand, en 1989 y que luego fue agregado al ensayo *La otra voz*. Véase, O. Paz, (Ov: 638). Por ello, se puede inferir que la idea que O. Paz tiene respecto al concepto de ‘mito’ viene, o está influenciada por los estudios del investigador griego. El mito es, en términos generales, de acuerdo a C. Castoriadis: “el modo por el que una sociedad caracteriza con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, un mundo y una vida que estarían de otra manera privados de sentido.” Véase, C. Castoriadis (1995).

religiones y las filosofías, una fraternidad nacida del mismo sentimiento de soledad del primitivo en medio de la naturaleza extraña y hostil. La diferencia es que ahora vivimos esa soledad no sólo frente al cosmos sino ante nuestros vecinos.

De acuerdo a Paz, fue precisamente la propia modernidad la que rompió el vínculo entre la poesía y el mito, buscando unir la primera a la idea de revolución o, en otros casos, a la idea de consumo –de acuerdo a las lógicas del mercado-. Cuando el arte acudió a resolver las aporías de la razón, como en el caso de los románticos, o cuando vino a ser el medio por el cual ciertos ideales políticos buscaron su medio de expresión para lograr un cambio social –como el caso de las vanguardias rusas-, perdió su autonomía moderna. La gran mayoría de poetas modernos fueron partidarios del proyecto romántico de disolver la vida en arte o, de subsanar los males que la razón había originado entre los hombres; proyectos, ambos, revolucionarios. La poesía ocupó un lugar privilegiado en la corriente de crítica y subversión que atravesó los siglos XIX y XX.

Sin embargo, la poesía moderna realmente logró llegar a un punto más álgido; cuando ha constituido, afirma Paz (Ov: 687-698):

[...] la expresión de realidades y aspiraciones más profundas y antiguas que las geometrías intelectuales de los revolucionarios y las cárceles de conceptos de los utopistas. En uno de sus extremos, la poesía roza la frontera eléctrica de las visiones y las aspiraciones religiosas. Por esto ha sido, alternativamente y con parecido extremismo, revolucionaria y reaccionaria. No es extraño, asimismo, que todos sus amores y conversiones hayan terminado invariablemente en divorcios y apostasías. Desde su nacimiento, bajo la luz brusca del relámpago romántico que rompió las simetrías del siglo XVIII, hasta la penumbra violenta de nuestra época, la poesía no ha cesado de ser pertinaz y terca heterodoxia. Incesante movimiento en zigzag, continua rebelión frente a todas las doctrinas y las Iglesias; asimismo, amor no menos constante a las realidades humilladas, reacias a las manipulaciones fideístas y a las especulaciones racionalistas. Poesía: piedra de escándalo de la modernidad.

Cuando la poesía ha mantenido su distancia, su autonomía, de la revolución y la religión, cuando soslaya en disolverse en alguna de ellas, entonces, la poesía ha sido *la otra voz*. ¿Qué significa esto en términos de Paz? A partir de las vanguardias

artísticas de la modernidad, el arte no es una instancia de resolución de problemas ni conoce a priori las aporías de la razón, pues no cumple una función tautológica, y esto es precisamente lo que lo distingue del arte del romanticismo. Es *en* las experiencias estéticas –y no a priori- generadas por la tradición de la ruptura donde las prácticas y discursos no estéticos son confrontados y donde pierde validez su alcance racional, objetivo e histórico. Afirma Paz (HL: 583):

Leer un texto no-poético es comprenderlo, apropiarse de su sentido; leer un texto poético es resucitarlo, *reproducirlo*. Esa re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia. La poesía que comienza en este fin de siglo que comienza –no comienza realmente. Tampoco vuelve al punto de partida. La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es presente. La reproducción es una presentación. Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición.

El poder transgresor del arte estriba en su capacidad transhistórica. No sólo en el sentido en que, señalaba Paz, aun cuando el arte moderno comienza a ver su final, un nuevo arte está surgiendo. “Hubo arte desde que el hombre se hizo hombre y habrá arte hasta que el hombre desaparezca.” (HL: 569). Pero, además, el arte posee un principio que trasciende el tiempo y el cambio. Las ideas sobre lo que es arte son tantas y tan diversas como las culturas y civilizaciones. Sin embargo, en todas ellas hay un principio invariante que es el fundamento de los cambios y ese principio explica que el poema constituya, dice Paz (HL: 581): “una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura.” La poesía es transhistórica porque su voz es *la otra voz*. Toda la poesía, en la historia de la humanidad, ha remitido al hombre, poeta o lector, a una voz que es otra. La poesía, en palabras de Paz (Ov: 700):

[...] aunque atada a un suelo y a una historia, siempre se ha abierto, en cada una de sus manifestaciones, a un más allá transhistórico. No aludo a un más allá religioso: hablo de la percepción del *otro lado* de la realidad. Es una experiencia

común a todos los hombres en todas las épocas y que me parece *anterior* a todas las religiones y filosofías.

Nuevamente, la poesía es consubstancial a su tiempo: heteronomía. Pero, no sólo trasciende, sino que transgrede su tiempo: soberanía. En el caso de la poesía moderna, hija de la crítica, ha ejercido a la misma, pero de acuerdo a su propio principio. Un principio que no es ni racional, ni filosófico, sino antimoderno y, de este modo ha remitido a experiencias y realidades negadas por la modernidad: la *otredad*.

Para Paz la poesía no sólo es la más suprema de las artes porque, ante las leyes del mercado y a diferencia del resto de las artes -que tienen una relación directa con los objetos, con las cosas- se escapa del consumo y el utilitarismo. “Su valía y su utilidad no son mensurables.” (Paz, Ov: 701). Además, la ambigüedad esencial que la caracteriza, que no distingue entre lo real y lo imaginario, la melodía y la significación, lo sensible y lo inteligible, lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo universal, la torna un lenguaje primitivo. En la poesía, el signo no se borra totalmente en provecho de la significación, pues la poesía es una forma que permanece siempre sumergida en su material sensible. Dice Paz (Ov: 705):

Prueba viviente de la fraternidad universal, cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia, aunque su tema sea la cólera del héroe, la soledad de la muchacha abandonada o el hundirse de la conciencia en el agua quieta del espejo. La poesía es antídoto de la técnica y el mercado.

La crítica del objeto, que se vivió especialmente con las vanguardias, preparó la resurrección de la obra de arte no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. Ahora bien, aun cuando la poesía es la más suprema de las artes, no obstante, considera Paz, el arte de principios del siglo XX logró una verdadera crítica de la obra de arte entendida como objeto en manos, no de un poeta sino de un pintor. Duchamp representa, para Paz, el artista que mejor mostró este giro estético y que lo llevó un paso más lejos que sus compañeros de época. Las creaciones polifacéticas de Picasso, por ejemplo, han sido “encarnaciones y profecías de las mutaciones que sufrió la época, desde el fin del impresionismo hasta la segunda guerra mundial.” (Paz, AD: 15). Lo que lo hacen ser un artista “[...] de lo

que va a pasar y lo que está pasando, lo venidero y lo arcaico, lo remoto y lo próximo. La velocidad le permite estar aquí y allá, ser de todos los siglos sin dejar de ser del instante.” (Paz, AD: 16). Picasso mostró la época en toda su obra. Por otra parte, la poca actividad creadora de Duchamp, sus sutiles movimientos y su forma esencial de darse: la negación, ha mostrado que “todas las artes nacen y terminan en una zona invisible.” (AD: 17). Poseen una misma ley: la meta-ironía.

En 1923 Duchamp expone la que supuestamente sería su última obra: *El Gran Vidrio*. Sin embargo, cuando muere, en 1969, los críticos descubren que el artista había estado trabajando en secreto, durante los años de 1946 a 1966, en otra obra: *Etant Donnés: 1º. La Chute d'eau, 2º. Le Gaz d'éclairage* que podría ser considerada una nueva versión de *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aun...*

Para Paz, con *El Gran Vidrio*⁹⁶, Duchamp se encuentra en la frontera entre la modernidad que agoniza y un nuevo tiempo que comienza y que todavía es difícil determinar. Es una obra que permite detectar y comprender el cambio del tiempo y el cambio del arte. Por un lado, la obra continúa con la tradición de la pintura moderna de Occidente –fundamentalmente la de las vanguardias-, autónoma al predominio del mercado y del gusto burgués; en este sentido es signo, es Idea. Pero, al mismo tiempo, Duchamp rompe con esa tradición en la medida en que, dice Paz (AD: 90) “aplica la crítica no sólo a la Idea sino al acto mismo de pintar: la ruptura es total.” Es una acción paradójica pues, “[...] es el único pintor moderno que continúa la tradición de Occidente y es uno de los primeros que rompe con lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar.” (AD: 90).

El antecedente directo de *El Gran Vidrio* es *Un coup de dés* de Mallarmé no sólo porque Duchamp se inspiró en la poesía del francés, sino porque ambos

⁹⁶ M. Duchamp dejó *La Caja-Maleta* (1941) y *La Caja Verde* (1934) en las que, la primera, aloja toda la obra de *El Gran Vidrio* en miniatura y, la segunda, contiene noventa y tres documentos: dibujos, cálculos y notas de 1911 a 1915, que son algo así como instrucciones para entender dicha obra; no obstante, también hay que descifrarlos y, por lo mismo, abundan las interpretaciones de esta obra. La primera vez que se expuso *El Gran Vidrio* fue en 1926 en una Exposición Internacional de Arte Moderno en el Museum of Brooklyn y Duchamp la declaró: ‘definitivamente inacabada’.

A grandes rasgos, la obra representa el encuentro erótico entre la Novia, que se encuentra en el panel superior colgada de un gancho, y sus nueve Solteros, reunidos en la parte inferior, y representados por una gran cantidad de aparatos mecánicos misteriosos. Dice O. Paz, “*La Caja Verde* es explícita: el *épa-nouissement* “es el último estado de la Novia desnudada antes del goce que la hará caer [...]”. Véase, O. Paz. (AD: 50).

Está claro que la interpretación –formal y artística- que realiza O. Paz de esta obra, como de todas las que trabaja de M. Duchamp, es infinitamente más rica y específica que lo que aquí se expondrá. Para ello, véase, O. Paz, (AD).

expresan ideas en un mundo –el moderno- en el que sólo hay crítica, no ideas. Su tema central tanto del cuadro como del poema es la crítica, dice Paz (AD: 91): “la Idea que sin cesar se destruye a sí misma y sin cesar se renueva”. En ambas es imposible realizar una lectura final; las dos engendran sucesivas voces. Tanto *El Gran Vidrio* como *Un coup de dés* son “un espacio abierto que provoca nuevas interpretaciones y que evoca, en su inacabamiento, el vacío en que se apoya la obra. Ese vacío es la ausencia de la *Idea*. Mitos de la Crítica: si el poema es un ritual de la ausencia, el cuadro es su representación burlesca. Metáforas del vacío.” (Paz, AD: 92). ¿En qué sentido? Responde Paz (AD: 93): “Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del universo. Son obras en busca de significación.”

Ahora bien, para Paz, Duchamp es el artista que lleva hasta sus últimas consecuencias el arte moderno y, fundamentalmente las vanguardias, con un elemento que el artista instaura: la meta-ironía. A través de ésta introduce un gran número de elementos que tocan distintas esferas del hombre: modernas, filosóficas, psicológicas, estéticas y mitológicas. Por todos ellos, su obra, desde *El Gran Vidrio* hasta el *Ensamblaje*⁹⁷, es un viaje hacia la forma original.

Lo importante aquí no es tanto analizar la crítica de arte realizada por Paz respecto a la obra de Duchamp⁹⁸, como la manera en que queda ejemplificada cómo su propia concepción del arte, en sentido general y en lo que concierne al de la modernidad, posee una correlación directa con la realidad del mismo. Los textos más importantes de Paz sobre el arte, los que podrían concebirse como estudios abstractos: sobre la Idea del arte, no obstante, tienen una correspondencia con el fenómeno de éste, con su darse en la historia. Su forma de entender el arte no

⁹⁷ O. Paz es quien nombra la última obra de M. Duchamp, compuesta por *Etant donnés: 1º La Chute d'eau, 2º Le Gaz d'éclairage*, como ‘Ensamblaje’ y él mismo lo explica en una nota: “Aunque en castellano sólo designa al trabajo de carpintería, uso la palabra Ensamblaje por ser la que mejor traduce la idea contenida en el vocablo francés e inglés: *assemblage*: reunión de piezas separadas.” Véase, O. Paz, (AD: 109). En lo que sigue se usará este título acuñado por O. Paz cuando se haga referencia a esa obra de Duchamp.

⁹⁸ O. Paz le dedicó un libro entero a la obra de M. Duchamp. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* ha tenido una gran difusión en el mundo del arte. La segunda parte del mismo fue el resultado de una invitación por parte de los museos Philadelphia Museum of Art y el Museum of Modern Art de Nueva York a que O. Paz contribuyera con un ensayo para la exposición en retrospectiva que organizaban sobre la obra de M. Duchamp en 1973.

De la vasta obra de O. Paz sólo tres libros están dedicados a un solo artista: el antes mencionado; *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Además, de la obra total de O. Paz, al artista que más ensayos y páginas le dedicó fue, precisamente, a M. Duchamp.

constituyó un análisis deslindado de la realidad del mismo, meta-discursivo, sino concreto y directo. Y es precisamente en su análisis de la obra de Duchamp donde el largo recorrido reflexivo que realizó sobre el arte, sus ideas estéticas, desde sus primeros textos, se ven corroboradas. De alguna manera, entender la cosmovisión del arte de Paz es entender a Duchamp, y entender la obra de Duchamp es entender las ideas del arte de Paz.

Se ha dicho que Duchamp representa el fin del arte moderno y las vanguardias. Afirma Paz (AD: 183):

Se le considera un vanguardista *à outrance*. Lo fue. Al mismo tiempo, su obra nació como una reacción *contra* el arte moderno y, especialmente, contra el de su época. Agotó en unos pocos años el *fauvismo*, el futurismo y el cubismo. Después, se volvió contra ellos. Guardó sus distancias con el abstraccionismo: nunca creyó en la forma por la forma ni hizo del triángulo o de la esfera su ídolo. Estuvo con Dadá por lo que Dadá negaba, no por lo que afirmaba –si es que afirmó algo. Más profundas fueron sus afinidades con el surrealismo pero su participación en ese movimiento, aunque constante, fue siempre tangencial. Su gesto más osado –la invención de los *ready-mades*- fue ambivalente: los *ready-mades* no hacen la crítica del arte del pasado sino de las obras de arte, antiguas o modernas, consideradas *objetos*. Esto es justamente lo que lo opone a *todo* arte moderno: para Duchamp no hay *arte en sí*; el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones.

La obra de Duchamp es, en términos generales, una crítica al arte retiniano. Buscó sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. El arte sucede en la mente del artista y esa idea se traslada a la mente del observador, y el intermediario —el objeto artístico— puede ser cualquier cosa, cualquier objeto elegido. A través del objeto se revela una idea; hay una aparición que es presencia. De ahí que sea una crítica de la obra de arte entendida como objeto y, por ende, como mercancía. En el caso de *El Gran Vidrio*, por ejemplo, la Novia es una realidad ideal manifestada en formas mecánicas que son, a un mismo tiempo, simbólicas; afirma Paz (AD: 46): “El funcionamiento de la Novia es, a un tiempo, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario: la sustancia que la alimenta es un rocío llamado automovilina, sus éxtasis eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo”. Así pues, su apariencia mecánica da lugar a antimecanismos. Duchamp critica, con un juego

irónico, el mercado del arte, la obra vuelta mercancía. Su obra se rehúsa a convertir la sensación estética en un fin y de esta manera realiza una crítica del gusto, esa facultad subjetiva, añadida por el hombre al objeto. Los *ready-mades* cumplen la misma función. Paz los define de la manera siguiente (Paz, AD: 31):

[...] son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de "obra de arte". La contradicción es la esencia del acto; [...] este destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino *a-rtísticos*.

La pintura retiniana, que trabaja con el principio mimético, reduce el arte al objeto. Los *ready-mades* no son objetos, son gestos, actos; el artista arranca al objeto de su significado. Constituyen una crítica a la esencia del hombre moderno: la técnica. Dice Paz (AD: 36) "Heidegger dice que la técnica es nihilista porque es la expresión más perfecta y activa de la voluntad de poder. Desde esta perspectiva el *ready-made* es una doble negación: no sólo el gesto sino el objeto mismo es negativo." ¿Porqué? Porque la técnica se convierte en algo inservible y, de esta forma, niega la naturaleza del hombre moderno.

La obra de Duchamp es una obra crítica, como todo el arte moderno, pero además es una crítica doble: una crítica del mito y una crítica de la crítica. En toda su obra hay un principio latente, la meta-ironía: "una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa." (Paz, AD: 19). Duchamp realiza con sus obras una crítica de la modernidad, en sentido general; del cientismo, del positivismo, la tecnología y el mercado, pero también de la idea moderna del amor y el erotismo. Cuando, en lugar de pintar cuerpos seductores y radiantes, Duchamp pinta, como la Novia de *El Gran Vidrio*, máquinas frías, produce en el espectador la experiencia contraria que se podría esperar, es decir, ironiza la apariencia del objeto. Así pues, afirma Paz (AD: 85):

Es un mito crítico y una crítica de la crítica que asume la forma del mito cómico. En el primer momento, traduce los elementos míticos a términos mecánicos y así los niega; en el segundo, traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega al mito con la crítica y a la crítica con el mito. Esta doble

negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío.

Si el gran mito de la modernidad es la crítica, Duchamp niega a la modernidad con el mito y continua con la tradición de la pintura no retiniana. Niega la pintura retiniana, o purista –la sensación estética es un fin en sí mismo- y rescata el arte como medio, que había prevalecido hasta el Renacimiento, pero no para volver a instaurar sus mitos –ideas religiosas o categorías estéticas- sino para hacer del arte algo sensible. La ironía se vuelve contra sí misma: es meta-ironía. La obra de Duchamp es una obra vuelta sobre sí misma. Por un lado, la ironía es negativa –como lo fue todo el arte de la modernidad, fundamentalmente el romántico- “es la sustancia crítica que impregna a la obra.” (Paz, AD: 89). Pero también es, a un mismo tiempo, positiva, “[...] critica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito”. De modo que, finalmente, “[...] la ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito.” (Paz, AD: 89).

El romanticismo le dio un giro a la ironía retórica, que había sido uno de los recursos de los autores de la Ilustración, para quienes esta funcionaba como una metodología que se encontraba al servicio de una verdad preexistente y accesible. Schlegel retoma esta figura socrática, pero le añade un carácter dialéctico e indefinido. Su ironía revela que cualquier frase se sitúa en otra perspectiva más amplia y le confiere así un carácter negativo. El filósofo romántico le adhiere la posibilidad del juego, un juego en el que todos los enunciados determinados pueden hacerse ‘fluctuar’. Afirma Schlegel (1958) “Ironía es una conciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno”. La ironía romántica entrañaba la posibilidad de recuperar la objetividad perdida, sin perder la subjetividad moderna, pone en cuestión los vínculos entre lo objetivo y lo subjetivo, lo finito y lo infinito, lo real y lo ideal. Acepta la paradoja, el caos. La ironía es, pues, crítica y moderna en el sentido en que bebe de los problemas planteados por Kant respecto a los límites de la razón.

Duchamp continúa recuperando este elemento romántico, pero le da una vuelta de tuerca. En su obra, dice Paz, la ironía critica la crítica, ¿qué significa esto? La negación irónica reduce todo lo existente a la nada y se convierte en pura ficción, que deja sin resolver el conflicto entre lo real y lo ideal. Duchamp propone ir más

allá de esta negatividad, que da lugar al relativismo, al vacío. La relación entre objeto y sujeto se invierte: ironía afirmativa. El arte continúa siendo una trayectoria, una experiencia, de transgresión, pero con una diferencia esencial. No somos nosotros los que nos ponemos frente al cuadro –contemplación-, sino el cuadro mismo que nos capta y nos hace parte de sí mismo; en palabras de Paz: *esto es aquello*. Duchamp deconstruye la subjetividad moderna porque, no lleva al sujeto a, sino que el sujeto mismo es *la otra orilla*, la *otredad*, la *otra voz*. Así pues, la ironía de Duchamp transforma la crítica en mito⁹⁹ porque rompe con el papel del autor, con la obra de arte en tanto que objeto y con el espectador, dando lugar a un acto no ya cultural, sino cultural: hay una ceremonia. En tanto que mito, se actualiza cada vez que un espectador la lee y, todas y cada una de las lecturas conforman un entramado, un texto. Pero, además, el espectador no sabe que es parte de un mito: su conciencia es una ilusión, pues se desvanece el dualismo sujeto-objeto y el sentido de los signos cambia.

Duchamp es un artista intelectual, fundamentalmente con *El Gran Vidrio* y los *ready-made*. Le da una importancia central a la idea, a lo que está más allá de la apariencia, a través de un movimiento dialéctico. Pero no por ello es un artista conservador –que se respalde en las tesis del arte clásico- ni pretende un arte comprometido extra-estéticamente. Duchamp cristaliza ideas, pero también la negación de las mismas. La contradicción es la esencia de su obra.

El arte moderno es irónico porque con la crítica niega el pasado, la tradición, los fundamentos, la idea de progreso, la historia entendida como algo lineal, la naturaleza como una fuente interminable de materia, la razón como la capacidad ilimitada del hombre para comprender la realidad, así como de cuestiones más

⁹⁹ El mito es comprendido por O. Paz en el sentido tradicional del término y no con un valor peyorativo. Cuatro años antes de que O. Paz publicara la segunda parte de *Apariencia desnuda*, el escritor mexicano publica, en 1967, el ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* en el que realiza una lúcida reflexión sobre la obra del antropólogo francés. Allí trabaja la relación entre los mitos y la literatura, así como la lingüística. Sin duda, las tesis de C. Lévi-Strauss respecto al mito ejercieron gran influencia en el pensamiento de O. Paz. En primer lugar, la consideración del mito como relato de la emergencia de los tiempos primordiales, es decir, el hecho de que siempre hagan referencia a la irrupción de otro tiempo. En segundo lugar, el carácter sagrado del tiempo mítico que fundamenta ontológicamente el mundo. Finalmente, el carácter social del mito, que carece de un autor y que, al estar abierto a la oralidad, su esencia es la transformación. Pero, fundamentalmente, la concepción del mito como una estructura del pensamiento humano, que obedece a las mismas leyes de la lingüística: selección y combinación de signos verbales, es lo que ejerce mayor atracción en O. Paz; ese punto es el que C. Lévi-Strauss considera que la forma en la que opera el pensamiento mítico no es distinta a la razón científica.

sutiles, la idea de belleza, de verdad y de bien. Es una negación irónica porque no es racional o discursiva sino lúdica, contradictoria, ambivalente. El arte moderno convierte al artista y al espectador en un medio por el cual la obra abre un mundo de significados o, simplemente, de formas 'puras'. Ambos, artista y espectador, han de jugar el juego y seguir las reglas de la obra.

Pero, como se ha mencionado ya, la ironía de Duchamp da un paso más lejos, es una ironía afirmativa que tiene su punto álgido en su última gran obra. El Ensamblaje que trabajó en secreto durante veinte años, compuesta por: *Etant Donnés: 1º. La Chute d'eau, 2º. Le Gaz d'éclairage* y que, como se mencionó anteriormente, podría ser considerada una nueva versión de *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aun...* logra unir arte y vida, ese gran proyecto que se habían propuesto los románticos, pero sin violentar la autonomía de ninguno de los dos.

El Ensamblaje surge como una materialización figurativa del *Gran Vidrio*; en él convergen los elementos que Duchamp teorizó en esta primera obra. Se encuentra en el Museum of Philadelphia al lado, y en un espacio independiente, de la gran sala que reúne toda la obra de Duchamp, incluyendo a *El Gran Vidrio*. El encuentro con ella es descrito por Paz de la siguiente manera (AD: 111-112):

El visitante cruza una puertecilla y penetra en una habitación más bien pequeña, absolutamente vacía. Ningún cuadro en las paredes blancas. No hay ventanas. En el muro del fondo, empotrada en un portal de ladrillo rematado por un arco, hay una vieja puerta carcomida, remendada y cerrada por un tosco travesaño de madera claveteado por gruesos clavos. En el extremo izquierdo superior hay un ventanuco que también ha sido clausurado. La puerta opone al visitante su materialidad de puerta con una suerte de aplomo: no hay paso. Lo contrario de los goznes y sus paradojas. Una verdadera puerta condenada. Pero si el visitante se acerca, descubre dos agujeritos a la altura de los ojos. Si se acerca aún más y se atreve a fisgar –verá una escena que no es fácil que olvide jamás. Primero, un muro de ladrillo hendido y, a través del hueco, un gran espacio luminoso y como hechizado. Muy cerca del espectador –pero también muy lejos, en el “otro lado”- una muchacha desnuda, tendida sobre una suerte de lecho y pira de ramas y hojas, el rostro casi enteramente cubierto por la masa rubia del pelo, las piernas abiertas y ligeramente flexionadas, el pubis extrañamente limpio de vello en contraste con el esplendor abundante de la cabellera, el brazo derecho fuera del rayo visual de la

mirada, el izquierdo apenas levantado y la mano empuñando con firmeza una pequeña lámpara de gas hecha de metal y de vidrio. [...] En el extremo derecho, entre rocas, brilla una cascada. Quietud: un pedazo del tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda y del paisaje contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda, ¿con qué?

Al igual que en *El Gran Vidrio*¹⁰⁰, en el Ensamblaje el acto de contemplar se convierte en el acto de *ver a través de*. La puerta es ese obstáculo que nos lleva al paisaje de la mujer y la cascada. Pero hay algo más. Duchamp logra la transformación de la obra de arte en objeto artístico: lo que es un acto de visión o contemplación de la cosa sensible se convierte en un acto circular: al ver la obra “nos miramos mirar” (Paz, AD: 113). Y a esto le denomina Paz (AD: 113): la “Operación-bisagra. La pregunta ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta a nosotros mismos.” El cuadro depende del espectador, porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda la obra. Pero, en el caso del Ensamblaje, además se reclama una contemplación activa, una participación creadora. La obra deja de ser obra de arte: un objeto de museo, un artefacto, un ornamento, y pasa a ser un medio que, de alguna manera, *hace al ojo que la mira*. La obra es un enigma y, afirma Paz (AD: 108): “como todos los enigmas, no es algo que se contempla sino que se descifra. El aspecto visual sólo es el punto de partida.” Arte conceptual, sí, pero algo más.

El arte no es un transmisor de significados sino un creador de experiencias. En Duchamp esa experiencia desemboca en un extremo: “[...] opera así una inversión radical de la posición de los términos que intervienen en la creación y la contemplación artística y que, en cierto modo, la constituyen: la subjetividad del artista (o el espectador) y la obra.” (Paz, AD: 115). ¿Porqué? Porque, dice Paz (AD: 115), “La circularidad abarca también al espectador: la Novia está encerrada en nuestra mirada pero nosotros estamos [...] incluidos en el Ensamblaje”. En *El Gran Vidrio* hay una doble contemplación estética; la de los nueve Novios que contemplan y desean a la Novia: motor de deseo; y la del espectador, que también contempla a la obra y, para hacerlo, ha de mirar a través del vidrio en que está pintada la

¹⁰⁰ *La caja verde*, aquel instructivo que M. Duchamp dejó para leer *El Gran Vidrio*, vuelve a ser fundamental para entender el Ensamblaje.

composición. Ahora bien, es una obra soberana y su operación es circular, pues, en realidad, no necesita de espectadores porque la obra misma los incluye: los Testigos Oculistas, es decir, los nueve hombres que admiran a la Novia. Esto remita a *Las meninas* de Velásquez; como bien señala Paz (AD: 74), las semejanzas entre ambas obras se establecen ahí donde juegan con la –poca- importancia del espectador.

Pero el caso del Ensamblaje es distinto. En ella, el espectador, al asomarse por los pequeños orificios de la puerta y encontrarse con la mujer desnuda, se convierte en un cómplice, en un “testigo ocular” (Paz, AD: 126). Quien ve por los agujeros, no sólo es un contemplador sino un *voyeur*. Afirma Paz (AD: 128):

¿Quiénes son los Testigos? El artista Duchamp (no el hombre) y nosotros, los espectadores. [... La Novia] Ella ve su imagen desnuda en nuestra mirada de deseo, una mirada que sale de ella y vuelve a ella. De nuevo: el tema es ver-a-través-de... Nosotros vemos a través del obstáculo, puerta o vidrio, el objeto erótico –y esto es *voyeurisme*; la Novia se ve desnuda en nuestra mirada –y esto es exhibicionismo. Uno y otro, como señala Schwarz, son lo mismo. Pero no se unen en Duchamp ni en el espectador sino en la Novia. La operación circular parte de ella y regresa a ella. El mundo es su representación.

Es una cuestión de reversibilidad, de viaje redondo. Primero, el Ensamblaje cobra realidad con la mirada que lo ve, es decir, a condición de que el espectador acceda a ser parte del cuadro. Inmediatamente después, el espectador ya no está afuera de la obra, sino que es parte del espectáculo y cobra conciencia de sí, se ve mirando la obra. En ese momento, la mujer desnuda también se ve a sí misma; afirma Paz (AD: 129): “La visión de sí misma la excita: se ve y se desnuda en la mirada que la mira. Reversibilidad: nosotros nos mirados mirándola a ella y ella se mira en nuestra mirada que la mira desnuda.” Transposición de los signos, como se ha dicho ya; el sujeto es una dimensión del objeto: su dimensión reflexiva. “Nosotros somos los ojos con que la Novia se mira.” (Paz, AD: 184). El espectador es la representación del mundo de la Novia.

Duchamp ha conseguido el gran proyecto del romanticismo: unir arte y vida. Con su obra no-retiniana, “obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta” (Paz, AD: 100). Pero, además, el espectador es una aparición: aparece en la obra misma; es la apariencia de otra aparición –la mujer desnuda- escondida

en otra dimensión -¿cuarta dimensión?-. Apariencia y aparición, ¿dónde termina la una y dónde comienza la otra? Relación dialéctica sin solución: meta-ironía. Sujeto y objeto, aquí y allá, se disuelven. El espectador entra a la dimensión de *la otredad*. El arte de Duchamp es un arte socializado, no social ni socialista, porque no es un arte comprometido con lo social, sino un arte autónomo, que requiere de la contemplación del espectador pero que, a su vez, transforma a éste en parte de la obra.

Nuevamente, para Paz el arte no es una forma sino una conjunción de fuerzas. Constituye un juego entre apariencias y apariciones. Afirma el escritor (AD: 161): “La Aparición se dispersa en las Apariencias y cada Apariencia, al girar sobre sí misma, se reabsorbe y regresa, no a la Aparición, que es invisible, sino al lugar de la Desaparición: el horizonte”. La condenación que sufre quien es testigo de lo que sucede en el Ensamblaje, en el ‘otro lado’ -la presencia: plenitud momentánea-, se convierte en la libertad de la contemplación -del vacío, la muerte-.

Lo que Paz viene a mostrar con esto es, en cierto sentido, la afirmación que también Menke le otorga al arte. Dice el filósofo alemán (1988): “es precisamente la apariencia del arte la que constituye su verdad (su soberanía)”. El arte abre un mundo, un mundo de apariencias; no obstante, un mundo que se ve continuamente destruido por sí mismo: cada una de sus manifestaciones, al realizarla, lo niega. Pero su propia negación es una afirmación: abre un horizonte. Por ello, dice Paz, el arte de Duchamp es bastante más tradicional de lo que generalmente se piensa. En él continua el conflicto entre arte y conocimiento que Platón señaló en el Libro X de *La República*, la *Palaia Diaphora*. Frente a la crítica como principio de la modernidad, que buscó superar la oposición entre sujeto y objeto sin alterar la dimensión de la subjetividad, el arte viene a mostrar no sólo que esa oposición se puede superar a través de la experiencia que él abre al espectador, esto es: su soberanía, sino, además, que en ella queda revelado que es precisamente el sujeto una dimensión del objeto, como se ha dicho ya: su dimensión reflexiva.

El arte, en su dimensión creadora, revela la energía primaria del hombre y por ello es un acto natural, acto original y sagrado, que no divino y metafísico en el sentido tradicional, pues no llega de arriba, de la claridad de arriba, como la filosofía y la religión, sino de un abismo, de un fundamento como desfonde: *grund-als-abgrund*.

Finalmente, Paz es defensor de una autonomía instrumental del arte. Es decir, en él opera un común, obligado y sinérgico discurrir entre la autonomía comprometida –como se ha visto ya, es parasitario de los discursos extra-estéticos- y la soberanía de su propio discurso –su capacidad transgresora-. De modo que, si el arte ya no es portavoz de su carácter enigmático –negativo- que se dirige a la razón interpretadora, entonces pierde su lugar, acaece.

La modernidad, entendida como ese fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva iluminación que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los ‘fundamentos’ es puesta radicalmente en tela de juicio –como por los románticos, por Nietzsche o por Heidegger- por Paz. El escritor mexicano toma críticamente distancia respecto al pensamiento occidental –filosófico y racional- en cuanto pensamiento del fundamento. Reconoce, por el contrario, que es precisamente en el arte donde la crítica da un paso más lejos, pero no en el sentido en el que los románticos se lo habían propuesto, es decir, también como ‘fundamento’. El arte sí abre un mundo, pero en un horizonte soportado sobre un abismo. Un fundamento que da lugar a apariciones negadas, un segundo después, por las apariencias: *esto es aquello*. ¿Nihilismo? ¿relativismo? No, por el contrario, nos muestra al ser en toda su dimensión: desde su presencia hasta su ausencia:

la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. (Paz, HL)

¿Qué sucede con el arte después de Duchamp? Afirma Paz (HL: 580):

La poesía moderna ha sido la crítica del mundo moderno tanto como la crítica de sí misma. Una crítica que se resuelve en imagen: de Hölderlin a Mallarmé la poesía construye transparentes monumentos de su propia caída. Ironía y analogía, lo bizarro y la imagen, son momentos de la rotación de los signos. Los peligros de la estética del cambio son también sus virtudes: si todo cambia, también cambia la estética del cambio. Esto es lo que hoy ocurre. Los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio: los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios. Nos

preguntamos si no hay algo en común entre la *Odisea* y *À la recherche du temps perdu*. Esta pregunta, más que negar a la vanguardia, se despliega más allá de ella, en otro tiempo y en otro lugar: los nuestros, los de ahora.

El escritor mexicano considera, como se vio, que el arte o bien ha perdido su fuerza convirtiéndose ya sea en mercancía o en arte de propaganda –idealista- o, por otra parte, en un ritual en el que ha repetido, sin conseguirlo, el gesto duchampiano de trasladar el lugar común del arte, siendo incapaz de superar la dimensión de la obra de arte en tanto que objeto. ¿Y, entonces, que sucede después de la modernidad? No obstante que Paz no responde esta pregunta de forma explícita, el escritor no tiene duda de que otro arte vendrá, como ha llegado siempre, y poseerá, como en todas las culturas y civilizaciones, una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí. Porque, como ha quedado claro ya, de acuerdo a Paz, el arte es el territorio de una libertad no en lo social, sino de lo social.

IX. Conclusiones.

Soy hombre: duro poco

y es enorme la noche.

Pero miro hacia arriba:

las estrellas escriben.

Sin entender comprendo:

también soy escritura

y en este mismo instante

alguien me deletrea.

Octavio Paz

“Hermandad”, 1987 (2014a).

Octavio Paz sobresale como pensador y poeta. Hacer mención de la segunda, consiste en añadir una línea más al infinito catálogo de merecidos agasajos a una vasta, profunda y perspicua obra. Sin embargo, en la no menos cualitativa producción crítica, navegan pensamientos del profundo y marcado calado del siglo XX. Ideas adscritas a pensadores tales como Heidegger –la ontología-, Adorno –la autonomía del arte-, Derrida –la otredad- o Wilde –el arte como mentira- bailan la síncopa americana de la mirada divergente. En la presente investigación se las han recogido, partiendo de la simple concepción de la negatividad, de la poesía que dice más de lo que la palabra dice (aun siendo palabra), sin por ello delirar en la sagrada esfera de su autonomía. Así pues, se ha desplegado, a través de la crítica, la naturaleza característicamente social e histórica del arte que Paz defiende (qué si no, en la historia del continente americano), desgajando el porqué de una negatividad expresiva conducente, ya como final conclusión de la redacción, a su naturaleza real, que no es otra más que la afirmación de su pura positividad –el arte tendrá lugar mientras el hombre viva en sociedad-.

Al realizar el recorrido analítico de los ensayos sobre arte de Paz, desde su juventud hasta su época de madurez, se revela la problemática de la autonomía artística como un eje central de su pensamiento. En todos y cada uno de ellos subyace la cuestión de la independencia del arte respecto al resto de discursos de la

razón. Incluso, se puede afirmar que, en cierto modo, la autonomía estética le da cohesión a la obra de Paz. Ahora bien, la trascendencia de este eje central, en el pensamiento del mexicano, estriba en el carácter particular que el escritor le reconoce y defiende: la autonomía entendida como fuerza negativa.

Con un trabajo exhaustivo y vanguardista, Paz realizó un profundo análisis filosófico del arte desde la posición no de un crítico sino de un poeta pensador. En términos generales, se adentró en tres períodos que consideró primordiales para el desarrollo de la poesía moderna: el romanticismo alemán e inglés, el simbolismo francés y, por otra parte, las vanguardias del siglo XX y el modernismo hispanoamericano. Disertaciones, reflexiones, inflexiones, recopilaciones y reinterpretaciones sobre poesía, arte, poetas y pintores; la obra ensayística de Paz constituye una búsqueda y una crítica que emergen, fundamentalmente, como “*fidelidad a la vida*” (García, 1992: 187). Si bien la unidad de problemas que subyace en su obra se entiende bajo la perspectiva de la modernidad como ruptura histórico-social, –afirma el escritor (HL): “la edad moderna ha sido la edad de la prosa y la crítica”– donde la crítica literaria es un ejercicio de exploración individual de la tradición, no obstante, alberga ésta un papel de mayor envergadura. Como ha quedado demostrado, la crítica, además de una apropiación de la tradición y de una formación de un criterio personal, cultural y temporal, ocupa, en Octavio Paz, un lugar capital; realiza, con ella, una afirmación de la autonomía de las artes a través de su carácter fundamental, a saber, el de la *negatividad* que le determina.

En el presente trabajo se expuso cómo en los ensayos de juventud, bajo esa exploración que va de la defensa de un arte comprometido a la de su autonomía estética, Paz tiene la intención de unir arte y vida, ese proyecto que retoma del romanticismo alemán y, fundamentalmente, de Nietzsche. El escritor mexicano desarrolla lo que aquí se denominó como *metafísica estética*, una perspectiva que se enfrenta a la deshumanización del arte puro, tanto como a la desvalorización de la dimensión estética –transgresora, subversiva– por parte del arte panfletario o comprometido, dando lugar, así, a una apoteosis de lo poético como salvación del hombre. En el periodo que abarca desde su primer escrito *Ética del artista*, hasta el ensayo *Poesía de soledad y poesía de comunión*, en los que el escritor se propone unir arte y vida, las tesis que desarrolla sobre el primero no lo defienden como generador de un sentimiento de ‘amparo’, sino más bien como creador de una experiencia de

la aterradora fuerza que mueve al ser humano. La poesía lleva al hombre a la fuente original que no es, en primer lugar, lingüística, ni tampoco racional, ni ordenada ni coherente. Si el hombre es un animal dotado de palabras, *zvon logon econ*, y entre la palabra y la realidad hay un puente insuperable, no obstante, la palabra poética nos revela la –otra- naturaleza original de las cosas. A través de la experiencia de la palabra poética el hombre puede ser ‘otro’, pero no porque posea la palabra o porque la palabra lo posea a él, como afirmaría Heidegger. Para Paz, el hombre es un ente de palabras porque puede ser ‘otro’ a través de la poesía y es por ello que puede dejarse poseer por el lenguaje. De ahí que la poesía devenga, fundamentalmente a partir de *El arco y la lira* el lenguaje original.

Con esto quedó demostrado que Paz articula de una manera perspicaz la autonomía del discurso del arte frente al resto de discursos de la razón. Pero la que será una dialéctica de síntesis del arte hasta *El arco y la lira*, donde la experiencia poética logra que los contrarios se reconcilien, deviene, después, una dialéctica negativa. A partir de dicho ensayo, Paz defenderá que el arte no sólo deconstruye la lógica de otros discursos, sino que, a través de su experiencia, se desdobra la otredad constitutiva del ser: ser y no ser se muestran simultáneamente y en la tensión natural que les caracteriza; aquí, ya no hay una síntesis de los contrarios.

Nuevamente, ¿constituye, acaso, la dialéctica irresoluble que Paz reconoce en el arte, una mera compensación artística que produce falsas reconciliaciones dentro del imaginario social? En la presente investigación ha quedado demostrado que no. La autonomía estética que Paz defiende, se encuentra en un punto medio entre una soberanía –*l’art pour l’art*- y una heteronomía –arte comprometido-. Paz es consciente de que, en la contemporaneidad, no se puede limitar el objeto de estudio del arte asignándole un fundamento a priori que sea atemporal y cerrado. Un principio tal que, como lo fue para la época clásica y moderna la categoría de lo bello –entendida como la justa proporción, armonía y finitud-, lo legitime en todo contexto y en todo momento es, de acuerdo a Paz, imposible.

Con la revolución de las vanguardias estéticas del siglo pasado se desarrolló una doble concepción que plantea una nueva tarea a la filosofía del arte. Por un lado, se inscribe al arte como un momento entre otros modos de experiencia y discursos de la razón moderna. En este sentido, las vanguardias concretizan –porque llevan la idea a la práctica, a la obra- el derecho de aumentar la autonomía del arte en un

grado antes desconocido que, incluso, ha abierto el problema de su status ontológico. Un claro ejemplo de ello, tal como muestra Paz, es la obra de Marcel Duchamp, considerado como el primer artista que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del *Lebenswelt* cotidiano. Duchamp realizó el reclamo y la demostración de que el mundo estético y la belleza pueden hallarse en los sitios más improbables, sin perder, por ello, su dimensión particular y distinta a todo lo extra-estético, o no-artístico, esto es, su autonomía.

Por otra parte, se subraya una revolución, a través de la experiencia estética, que modifica la actitud y la percepción del sujeto. En este otro sentido, las vanguardias reafirman un potencial en el arte que trasciende y subvierte la razón de los discursos no-estéticos. Dicho potencial transgresivo le concede una soberanía frente a los demás discursos de la razón y la experiencia. Así pues, los teóricos del arte llegaron a la afirmación de que ninguna diferencia material distingue a la obra de arte del objeto real y, por ende, la respuesta habría de encontrarse en otro lugar. Para Paz, esa respuesta está en que, el *Lebenswelt*, el mundo cotidiano, filosófico y/o científico, es rebasado, en el sentido ya dicho –soberanamente- por lo estético.

Ahora bien, esta doble determinación del arte -de su autonomía y su soberanía- de acuerdo a las vanguardias estéticas del siglo pasado, acontece, para Paz, no como dos modelos aislados y contrapuestos -carácter este más bien de la modernidad- sino que, por primera vez, su conexión se hace urgente de una manera novedosa. Tal como afirma Paz, dicha novedad no consiste solamente en el hecho de que ellas *intensifiquen* ambos momentos, la autonomía y la soberanía, hasta sus extremos respectivos; más bien consiste en que unen la autonomía y la soberanía del arte de la manera más estrecha. Los logros en el ámbito del arte hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XX sobrepasan el mero capricho artístico. Las vanguardias no acontecen a modo de clásico movimiento revolucionario, arrastrando, consigo, la manida ruptura de lo viejo e instauración de lo nuevo; más bien, se configuran bajo el replanteamiento y la producción concretos de aquella reflexión filosófica, por tanto, teórica, que tuvo lugar a partir de la consolidación de la Estética como disciplina filosófica. Si bien la teoría moderna, desde sus inicios, teje su corpus en la estricta escisión de las dos tradiciones, descriptora, a su vez, de la

ubicación del arte, las vanguardias postulan la inexistencia de ese distanciamiento y por tanto el común, obligado y sinérgico discurrir de sendas posturas.

Paz escribe sobre y para pintores de las *inmediaciones*, deteniéndose, como él afirmaba, “en esos momentos y esas obras en donde la oposición se revela con mayor claridad” (Paz, 1981). Su forma crítica tiene un carácter peculiar, nunca arbitraria, siempre premeditada y preconfigurada. No consideró lo poético de las artes como una categoría objetiva, esto es, lo bello como una propiedad del objeto -tradición moderna nacida con Baumgarten en la instauración de la Estética como disciplina filosófica autónoma, para la cual, las características del objeto establecen las condiciones necesarias y suficientes de la obra de arte-. Por el contrario, partidario de una segunda tradición, Paz vio la importancia fundamental de la experiencia *subjetiva* en el arte, iniciada con Kant, y defendida -bajo diversos matices- por el romanticismo alemán, así como por Oscar Wilde, Lautréamont, e incluso, por el poeta nicaragüense, Rubén Darío, entre otros. Para el pensador mexicano, el dominio estético no se basa sólo en el conocimiento, esto es, en el juicio sobre el objeto, sino también en el sentimiento, en la experiencia estética. Lo que tampoco le vuelve partidario de la estética empirista de Francia e Inglaterra del siglo XVIII, que considera que el *efecto* estético -sensible- producido por la obra de arte es el elemento sustancial de la misma. Desde sus primeros años como escritor, y a lo largo de todo su desarrollo ensayístico, Paz sostiene que si el poeta debe limitarse a “clasificar y combinar, de la manera más agradable y bella, las palabras [...] toda revolución poética no será, en el fondo, más que la substitución de una retórica por otra.” (Paz, 1988: 114). Se enfrenta a la idea de lo poético como mera construcción de un objeto estético -postura de Valéry-. Afirma, *hay poesía sin poemas*, en la música, en la pintura, en un paisaje: “cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético” (Paz, HL). Es decir, la poesía es expresión de un orden sagrado o de una experiencia histórica y no la simple construcción consciente de un artefacto.

En *Poesía de soledad y poesía de comunión*, así como en *El arco y la lira*, entre otros ensayos, Paz se planteó la relación de la poesía y la sociedad. Defiende la autonomía de las artes o, mejor dicho, de lo poético en el arte; la poesía es espíritu del tiempo, *voz del pueblo*, pero no se limita a ellos. Cada cultura y cada contexto

engendran al genio y a la poesía que el momento dicta. Por ello existen los estilos y tendencias, punto de partida de todo intento creador. Sin embargo, los estilos se transforman, pierden interés, mueren. La poesía nos enseña, en cambio, la diferencia entre los estilos y la creación. Y en el poema, afirma Paz, el lenguaje recobra su originalidad primera, su unidad con el Todo, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. Los poemas nunca mueren; he ahí su poder autónomo y sagrado.

Paz acepta, por un lado, una heteronomía en el arte, es decir, que su autonomía revela en el fondo una dependencia de la razón y los discursos, puesto que se alimenta de ellos. Y, sin embargo, reafirma que el arte, aun cuando contenga connotaciones, signos, metáforas, analogías, críticas y representaciones de discursos extra-estéticos, posee -ontológicamente hablando- un carácter autónomo. La palabra y la materia, al fin en libertad en el discurso poético, muestran todos sus sentidos. Partiendo de dichas premisas, naturalmente Paz niega que el arte esté -o pueda, si quiera, estarlo- legitimado extra-estéticamente. Frente a las posturas institucionalistas, que fundamentan el status del arte desde la posición que ocupa éste dentro de un contexto institucional, como es el caso posterior de G. Dickie y de A. Danto, Paz, en cambio, fundamenta su perspectiva a partir del análisis de la estructura interna del arte. A la pregunta qué es lo que hace al arte ser arte, el escritor responde a través de la identificación de los elementos constitutivos -estéticos- del arte; es decir, sostiene que se debe acudir seriamente -estéticamente- al *hecho* del arte, esto es, con el análisis de la estructura propia de su discurso.

Paz afirma que, a diferencia del proceso y la finalidad de todos los discursos extraestéticos, ya sean filosóficos, científicos o políticos, etc., los de la experiencia estética tienen una particularidad. En la experiencia estética, el objeto -la obra de arte- es tomado no ya por sus propiedades -su funcionalidad, su finalidad, su utilidad, su objetualidad, etc.-, sino a partir de rasgos identificados en su representación por reconocimiento. Pongamos, nuevamente como ejemplo, el retrete a partir del cual Duchamp crearía su *Readymade* conocido como *La Fuente*. Como tal, el retrete es un objeto, un útil 'arrojado al mundo' que, sin embargo, a través de un proceso estético, se ha emancipado conceptualmente de su función originaria. Las obras de arte se sustraen a su objetivación. Es decir, se desprenden de su cosificación en su representación y, dicho desprendimiento, originado por los

mecanismos del proceso de significación, provoca un insaciable, pero fracasado, intento por comprender la obra –hacerla familiar, entendible, significativa-.

La posibilidad de construir un sentido –como *telos*- fracasa en la experiencia estética, porque el significante -la obra de arte- si bien no puede prescindir de su cosificación, no obstante, no se agota en ella. Como se vio, para Paz, las obras de arte no son una unidad de identidad consigo mismas puesto que no son un objeto. La significación o determinación del sentido de una obra de arte naufraga porque el significante oscila, permanentemente, entre el material –el ‘retrete’ como recipiente, siguiendo con el ejemplo de la obra de Duchamp- y la significación –la obra emancipada-. Por ello, es precisamente el proceder interno de la experiencia estética el que muestra, tal como afirma Paz, una extrañeza irreductible en el arte, esto es, su comprensión indefinidamente aplazada. Toda significación, en el plano extraestético, puede darse a través de una interpretación contextual. En cambio, en el arte “[...] la aparición –del objeto- no es una forma sino una conjunción de fuerzas. [...] La condenación de ver se convierte en la libertad de la contemplación.” (Paz, AL: 186-187).

En el proceso de la experiencia estética, no hay realmente una experiencia sin comprensión, sino un reconocimiento, en el cual, el horizonte del sujeto de la experiencia se ve transformado por la alteridad de la obra. Es precisamente en este momento en que la extrañeza de la obra se nos vuelve familiar, pero no a partir de un movimiento generado por nosotros mismos, sino a partir de la exigencia que nos hace la obra para serle –hacérsenosle- familiar. Con esto Paz da lugar a un giro estético. No constituye la obra de arte una mimesis de la realidad, sino que es precisamente el sujeto que tiene la experiencia estética el que se mimetiza con la obra de arte y, de este modo, con ‘otra realidad’. Sólo quien imita la obra de arte la puede llegar a comprender. Y, ante ella, el sujeto ya no puede quedarse indiferente.

Nuevamente, Paz reconoce la paradoja intrínseca del arte. En tanto que lenguaje, se acoge a las reglas y usos del mismo, a fin de generar sentido; sin embargo, es el mismo lenguaje y su consecución del significado aquello que desborda el sentido inherente a la obra, haciéndola dimanar de un estadio preconstitutivo en cuanto a significado. En otros términos, porque su naturaleza es lingüística -se dice esto o aquello acerca de ella- la obra es obra, y, sin embargo, todo

cuanto se dice no es, en sentido absoluto, aquello que la obra, en sí misma, quiere decir.

Por ello, Paz se dedicó en sus ensayos a encontrar y salvaguardar más las diferencias y particularidades, que las similitudes e igualdades del arte; opuso, radicalmente, la polifonía de los discursos a todo tipo de *monologismo*. Su crítica fue negativa: no se propuso deshilar un *sentido* o *significado* en las obras y artistas a las que dedicó sus letras. Aceptó contradicciones, paradojas y antinomias de complejas e incontrolables situaciones, fenómenos y experiencias, y a su vez, se recreó y mezcló en ellas, rechazando toda absolutización teórica. Bajo un cierto inconformismo, producto no de un capricho irracional sino de una revelación histórica, Paz fue un gran defensor del reconocimiento de lo “no-idéntico”, de lo extraño, lo diferente y lo único: *la otredad*.

Su crítica fue negativa y por ello también filosófica; no sólo aceptó el carácter incomunicable de la experiencia estética, lo exaltó. Nos muestra cómo la poesía revela este mundo, al crear otros, que se tendrán que ir a buscar por cuenta propia. Su crítica fue una meditación sobre las limitaciones del lenguaje. De hecho, incluso en su quehacer como traductor de poesía, Paz demostró las dificultades de ésta, y la definió como una “operación de transmutación poética” en las que se intenta reproducir las sensaciones que ocasiona el poema original. De ahí que rechazara la idea del arte puro como un trabajo casi científico con el lenguaje. En todo poema, su escritura es particular, pero su lectura universal. Lo que en él leemos no es sino la memoria de lo que *es* realmente. “Saber es recuerdo. Y recuerdo amoroso, deseante. [...] La realidad real es alusiva, no porque sea cambiante sino porque vive en otra esfera, en otra dimensión. [...] Entre nosotros y la realidad real se interpone el horizonte” (Paz, AP: 71). El mundo es una representación.

Si la poesía de Paz es *una constelación de signos dueños de luz propia*, su crítica es un cosmos que habla el lenguaje primitivo. Es canto -forma- y consciencia -materia-. Leerle es adentrarse en una sinfonía en la que, la negación, a su manera, es creadora. Su negatividad, como esperanza estética, busca desenterrar la palabra perdida. Palabra huidiza que, al afirmarse, se extravía -al querer sustraer la belleza de la belleza para que llegue a nuestras manos, muere-. Palabra fugitiva que, sin embargo, al negarla Paz -en el sentido en que afirma su estado negativo-, se le abre,

para luego cerrársele. Su crítica no es, de ningún modo, un parásito de la filosofía: es ruptura, disyunción y grieta. ¿Qué es, si no, lo que da comienzo a la filosofía?

Su prosa crítica se sitúa sobre los tres pilares fundamentales: el rigor del filósofo, la iluminación del poeta y la sensibilidad del crítico. Sin duda, Octavio Paz es uno de los mejores críticos-estetas de lengua española.

*

La presente investigación ha logrado desarrollar el pensamiento particular de Paz que gira en torno a la autonomía estética, atravesando diversos temas fundamentales para el escritor mexicano. El análisis profundo de figuras seminales aquí realizado, como 'la otredad', 'el ritmo', 'la analogía' y 'la ironía', 'la crítica', entre otros, han permitido comprender porqué para Paz el arte ocupa un lugar distinto e independiente al resto de discursos de la razón, sin dejar, por esto, de ser uno de ellos. La capacidad reflexiva y explicativa que logró Paz respecto al arte moderno y contemporáneo le sitúan al lado de filósofos y estetas de indiscutible reconocimiento como Heidegger, Adorno o Benjamin. Pero también de críticos de arte como el propio Dickie o Danto.

Una de las problemáticas que se abren a partir de lo aquí estudiado y que resulta de suma relevancia es si se puede estudiar el arte actual desde el concepto de autonomía del arte paciano. Como se vio, el escritor mexicano fue un pensador moderno en el sentido en que aceptó la racionalidad crítica: su uso legítimo y tolerable. La crítica se hace concreta, se transforma constantemente como lo hace la propia racionalización, y se convierte en la tarea abierta de un ejercicio filosófico siempre renovable. La razón tiene un compromiso epistemológico que, además, es fructífero. Sin embargo, Paz le señaló, con un carácter casi posmoderno, sus límites. ¿Cómo? A través de la soberanía que le reconoció al discurso del arte. Allí donde la razón no tiene cabida: en la otredad, el arte tiene la fuerza de penetrar. Es posible, de esta forma, establecer como hipótesis que a partir de la autonomía estética que Paz desarrolló sí se puede entender el arte contemporáneo siempre que éste defienda su autonomía intrínseca; es decir, siempre que toque *la otra orilla*, esto es, la otredad y transforme la vida. Sin duda, es un tema complejo del que se tendría que ocupar un trabajo investigativo.

X. Bibliografía.

Obras completas de Octavio Paz.

Las referencias a los escritos incluidos en las obras completas de Octavio Paz se dan en el texto señalando sólo la abreviatura y el número de página. La mayoría han sido consultadas en los ocho volúmenes de sus *Obras completas* de la editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (para los títulos de cada volumen, véase aquí mismo en la bibliografía, la sección de prosa). En caso de que algún ensayo no haya sido consultado en uno de dichos tomos, en la siguiente lista se especifica con el indicador: *, o en el texto con el año de publicación del libro y el número de página (para ambos casos véase aquí, la sección de “Obras de Octavio Paz”).

Abreviaturas y año de la primera publicación.

EA	Ética del artista, (1931). Tomo VIII.
Vi	Vigilias, (1938-2943). Tomo VIII.
NC	Pablo Neruda en el corazón, (1938). Tomo VIII.
Rs	Razón de ser, (1939). Tomo VIII.
PP	Poesía de soledad y poesía de comunión, (1943). Tomo VIII.
Av	Antevíspera: <i>Taller</i> (1938-1941), (1983). Tomo III.
Cp	<i>Contemporáneos</i> , (1978). Tomo III.
AL1	* El arco y la lira (1956).
AL2	El arco y la lira (1967). Tomo I.
SR	Los signos en rotación, 1965. Tomo I. (Epílogo a la segunda edición de <i>El arco y la lira</i> de 1967).
Ad	* Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp. (1973).
HL	Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. (1974). Tomo I.
Ov	La otra voz. Poesía y fin de siglo. (1990). Tomo I.

Prosa:

- *Obras completas* de Octavio Paz de la editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores:

(1999): Tomo I. *La casa de la presencia*. México: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2000): Tomo II. *Excursiones/IncurSIONes. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

(2001a): Tomo III. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

(2001b): Tomo IV. *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

(2002): Tomo V. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

(2003): Tomo VI. *Ideas y costumbres. La letra y el cetro. Usos y símbolos*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

(2005): Tomo VIII. *Miscelánea. Primeros escritos y entrevistas*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

- *Obras de Octavio Paz:*

Paz, Octavio (1956): *El arco y la lira EL poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

(1981): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 3ª ed.

(1988): *Primeras letras (1931-1943)*. Enrico Mario Santí (ed.). México: Vuelta.

(1990): *Primeras letras*. Enrico Mario Santí (ed.), Barcelona: Seix Barral.

(1993): *Itinerario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

(2008): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Salamanca: Alianza Editorial.

(2014b) *Libertad bajo palabra*. Enrico Mario Santí (ed.). Madrid: Cátedra.

Obra poética de Octavio Paz:

(2014a): Tomo VII. *Obra poética (1935-1998)*. México: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.

Obras sobre Octavio Paz:

Barrera L., Trinidad (1987): "Taller" (México, 1939-1941): en la encrucijada cultural del exilio español. *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América, (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986)*, Vol: 2, pp. 81-98, Sevilla: Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rabida.

Benavides, Manuel (1979): Claves filosóficas de Octavio Paz. *Cuadernos Hispanoamericanos*. No.343-345, pp. 11-42, Madrid.

Canclini G., Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Paidós.

Dawes, Greg (2009): *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*. España: Fundamentos.

Escalante, Evodio (2012): "El camino de Paz hacia *El arco y la lira*". *Círculo de poesía: Revista electrónica de literatura*, año 6. Versión online en: <http://circulodepoesia.com/2012/04/el-camino-de-paz-hacia-el-arco-y-la-lira/>

Forgues, Roland (1992): *Octavio Paz. El espejo roto*. Murcia: Universidad de Murcia.

García R., Fernando (1991): "Convergencias de Octavio Paz". Barcelona: Seix Barral, en *Revista Vuelta*, año: 1992, no.187.

Krauze, Enrique (2014): *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*. México: Penguin Random House.

Medina, Rubén (2004): El poder de la escritura y la escritura del poder, pp. 99-130. *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*. Héctor Jaimes (ed.), México: Siglo XXI Editores.

Pouzet, Isabelle (2012): Barandal (1931-1932): ¿una revista de vanguardia?, pp. 231-245. *Babel*, 26.

Rodríguez M., Emir (1968): Octavio Paz: crítica y poesía. *Mundo Nuevo*, No.21, pp. 55-62.

(1971): Relectura de El arco y la lira. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, No. 74, pp. 35-46, USA: Universidad de Pittsburgh.

Rodríguez P., Jorge (1975): *Octavio Paz*. Madrid: Júcar.

Rodríguez L., Xavier (1996): *El pensamiento político de Octavio Paz: las trampas de la ideología*. México: Plaza y Valdés.

Román-Odio, Clara (2006): *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. España: Nós-outros.

Ruy S., Alberto (2013): *Una introducción a Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Santí, Enrico Mario (1997): *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Solana, Rafael (1963): Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva. *Las revistas literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Stanton, Anthony (1989): Octavio Paz y los Contemporáneos: la historia de una relación. AIH. *Actas X*, Asociación Internacional de Hispanistas. Versión online en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_021.pdf

(1991): La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943). *Literatura Mexicana*, Vol. 2, No.1.

(1994): Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura, pp. 27-43. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton (ed.). México: Colegio de México.

(1998a): Octavio Paz y la sombra de Quevedo, pp. 179-204. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.

(ed.) (1998b): *Alfonso Reyes-Octavio Paz. Correspondencia (1939 - 1959)*. México: Fundación Octavio Paz - Fondo de Cultura Económica.

(2001): *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: La centena.

(2006): Paz y Cortázar: estéticas paralelas. *Literatura Mexicana*. Vol.17, No.2, pp. 213-222.

(2015): *Río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.

Sucre, Guillermo (1985): Paz: la vivacidad, la transparencia, pp. 179-204. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Valencia, Diana (2010): *Octavio Paz, una mirada al nuevo milenio. Ensayos en torno a la modernidad*. México: Nuevo Pensamiento.

Verani, Hugo (2014): *Octavio Paz: Bibliografía crítica (1931-2013)*. Tres volúmenes. México: El Colegio Nacional.

Bibliografía general:

Aristóteles (1974): *Poética*. Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.

Adorno, Theodor (2004): *Teoría estética*. Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid: Akal.

Bayer, Raymond (1986): *Historia de la Estética*. Jasmín Reuter (trad.), Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

Bürger, Peter (1996): *Crítica de la estética idealista*. Ricardo Sánchez Ortiz Urbina (trad.), Madrid: La balsa de la medusa, 82.

Casey, Haskins (1989): Kant and the Autonomy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47, No. 1. pp. 43-54.

Cassirer, Ernst (1993): *Filosofía de la Ilustración*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, Cornelius (1995): *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.

Culler, Jonathan (1998): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.

Darío, Rubén (1973): *El mundo de los sueños*. Ángel Rama (ed.). San Juan: Universitaria.

(1989): *El modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Derrida, Jacques (1977): *Posiciones*. Valencia: Pretextos.

(1975): La farmacia de Platón, pp. 91-261. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Gadamer, Hans-Georg (1977): *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.), Salamanca: Sígueme.

(1991): *La actualidad de lo bello*. Antonio Gómez Ramos (trad.), España: Pensamiento Contemporáneo 15.

Gaya, Ramón (1996): *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia: Pre-textos.

Gouldner, Alvin (1976): *The Dialectic of Ideology and Technology: The Origins, Grammar, and Future of Ideology*. Nueva York: Seabury Press.

Habermas, Jürgen (1988): “La modernidad, un proyecto incompleto”. *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.), México: Kairós. Versión online en: www.plataforma.uchile.cl

Hegel W.G., Friedrich (1989): *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotóns Muñoz (trad.), Madrid: Akal.

Heidegger, Martin (1987): *De camino al habla*, Yves Zimmermann (trad.), Barcelona: Serbal Guitard, 45.

(1996): El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque*, Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.), Madrid: Alianza.

Kant, Immanuel (1998): *Crítica de la razón pura*. Pedro Ribas (ed.), Madrid: Taurus Alfaguara, S.A. de C.V.

(2011): *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid: Editorial Tecnos.

Machado, Antonio (1989): “Juan de Mairena”, en Poesía y prosa, IV: *Prosas completas*, Oreste Macrì (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.

Marchán, F. Simón (2012): *La estética en la cultura moderna*. España: Alianza Editorial.

Menke, Christoph (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (trad.), Madrid: La balsa de la Medusa, 85.

(2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt: Suhrkamp. Versión online: <http://rsalas.webs.ull.es/wordpress/>

(2011): *Estética y negatividad*, Peter Storandt Diller (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mora, Francisco J. (2000): El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 29, pp. 257-275, Universidad Complutense de Madrid.

Nietzsche, Friedrich (1982): *La gaya ciencia*. Jorge Javier Valencia (trad.), boterwisk (v1.0).

(2003): Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, pp. 65-82. *Antología*. Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña (trad.), Barcelona: Península.

Marshall U., Wilbur (1952): *Lenguaje y realidad*, Lengua y Estudios Literarios, México: Fondo de Cultura Económica.

Platón (1981-1985): *Diálogos*, I, Apología; Critón; Eutifrón; Ion; Lisis; Cármides; Hippias menor; Hippias mayor; Laques; Protágoras. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

(1973): *Diálogos*, México: Porrúa, S. A.

Safranski, Rüdiger (2009): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Fábula Tusquets.

Schlegel, Friedrich (1958): *Fragmentos. Invitación al romanticismo*. Emilio Uranga (ed.). México: UNAM.

(1988): *Studienausgabe*, E. Behler y H. Eichner (ed.), Paderborn.

Sosnowski, Saúl (ed.) (1999): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza Editorial.

Vilar, Gerard (2005): *Las razones del arte*, Madrid: La balsa de la medusa.

Zambrano, María (1934): Por qué se escribe. *Revista de Occidente*, tomo XLIV, núm. 132, Madrid.

(1939): San Juan de la Cruz (De la “noche oscura” a la más clara mística), *Revista Sur*, vol. 9, núm. 63, Buenos Aires.

(1996): Mística y poesía, pp. 47-71. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Diccionarios

Glosa. (n.d.). *Real Academia Española*. Versión online en: <http://dle.rae.es/?id=JFiG3hq>

Metalanguage. (n.d.). *Cambridge Dictionary*. Versión online en: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/metalanguage?a=british>

