

# OCTAVIO PAZ: VIGENCIA Y ACTUALIZACIÓN DE SUS IDEAS ESTÉTICAS

Alí Calderón

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - México

Recibido: 07 - noviembre - 2015, aprobado 03 - diciembre - 2015

---

## Resumen

En 1966, Octavio Paz, en el prólogo de *Poesía en movimiento*, modificó la percepción de “lo poético” que había manifestado previamente en *El arco y la lira*, libro adscrito a una poética de raigambre fundamentalmente identificada con “lo tradicional” y que seguía las ideas de Pound, Valéry y Heidegger. La nueva visión de Paz se centra en conceptos que cuestionan la intencionalidad y la oponen al azar y al accidente. Asimismo, el Nobel mexicano emprende una crítica del significado y del sentido que, en sus últimas instancias, cuestionará los fundamentos mismos del género y sus códigos. En esta suerte de cambio de paradigma, Paz otorga a la materialidad del lenguaje un lugar central en la escritura de poesía. Esta ponencia, atendiendo la historia literaria y la evolución de los discursos estéticos, no sólo dará cuenta del pensamiento estético de Paz en esta segunda etapa de sus reflexiones sino que observará el modo en que sus ideas perviven y se actualizan en la poesía contemporánea, en sus procedimientos y sus concepciones sobre lo literario.

**Palabras clave:** poesía, experimentación, riesgo, género, tradición.

## Abstract

In 1966, Octavio Paz wrote the prologue of *Poesía en Movimiento*, where he modified his perception of “the poetic” that he had previously manifested in *El arco y la lira*, book attached to a rootedness poetic fundamentally identified with “the traditional” that followed the ideas of Pound, Valéry and Heidegger. His new vision is centered in concepts that question intentionality and opposes it to random and accident. Likewise, the Mexican Nobel initiates a critique of the meaning and sense that, ultimately, will question the genre’s very basics and its codes. In this sort of paradigm change, Paz gives a central place in poetry writing to the materiality of language. This work, attending to literature history and the aesthetic discourses’ evolution, not only covers his aesthetic thought in this second stage of his reflections, but also will observe the way in which his ideas remain alive and update themselves within contemporary poetry, in his procedures and his conceptions on the literary.

**Keywords:** poetry, experimentation, risk, genre, tradition.

En virtud de su curiosidad estética, Garcilaso y Boscán abandonaron su primera poesía para cultivar los metros italianos y abrir el camino a la literatura áurea en nuestra lengua. Góngora, además de abrazar el culteranismo, escribió poesía de raigambre petrarquista y romances de marcado sabor popular. Esa misma curiosidad estética ha llevado a Darío a una asimilación del parnasianismo y a introducir la Vanguardia en la literatura hispanoamericana al ser el primer traductor del manifiesto futurista. Ezra Pound fue de la inscripción epigráfica al collage y, en el caso de la tradición lírica mexicana, José Juan Tablada, por esa misma curiosidad, enlazó la poesía modernista con el imaginismo y las tendencias de *avant-garde* de las primeras décadas del siglo XX.

Estos poetas, en todos los casos, modificaron su estilo, cambiaron su poética o renegaron de ella porque, como afirma el crítico norteamericano Tony Hoagland, la vida del artista “se inicia en la inspiración y avanza hacia la repetición” (Hoagland 33). Las historias de la repetición, continúa Hoagland, son bien conocidas: “poetas que parecen atrapados, atados a un tema o a un estilo del cual no pueden salir” (33). Tal era el riesgo que corría Octavio Paz cuando, en septiembre de 1957, publicó *Piedra del sol*, el punto cimero de su primera poesía, inscrita dentro de lo que podemos llamar “el decoro horaciano”. De hecho, *Libertad bajo palabra* (1960), visto en perspectiva, es una especie de puesta en operación de las ideas estéticas expuestas en *El arco y la lira* (1956). Se trata de una poética que podría tildarse de tradicional y que atiende los diferentes códigos que han configurado al género desde sus orígenes<sup>66</sup>.

Al comienzo de la década de los sesenta, sin embargo, se opera en Octavio Paz un cambio de estética que, algunos años más tarde, se explicita de manera crítica en la confección de la antología *Poesía en movimiento* (1966), organizada según el criterio del cambio, de la ruptura de la tradición y, de manera poética, con la publicación de un libro hasta entonces insólito en su obra, *Blanco* (1966)<sup>67</sup>.

Son ampliamente conocidas las tensiones existentes tras el diseño de *Poesía en movimiento*. Homero Aridjis sigue a Paz en la defensa de sus criterios experimentales. Por su parte, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco prefieren ceñirse al decoro. Y, a pesar de que la publicación de la antología estuvo en verdadero riesgo, en ella tenemos un documento que da cuenta de la evolución estética de un poeta como Octavio Paz. Algunos puntos de este nuevo programa poético son:

1. “No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura”. (Paz *Poesía* 5).

66 Al seguir los aportes teóricos de Iuri Lotman, sería posible arriesgar una definición básica de códigos de género. El lituano escribe: “conjunto cerrado de unidades de significación y reglas de combinación que permiten transmitir ciertos mensajes” (32).

67 Tony Hoagland, sobre el cambio de poética, explica que “las fuerzas requeridas para reconfigurar un talento son muy distintas de las que se requieren para descubrir el primer estilo de escritura” y, al citar a Helen Vendler abunda: “los miedos y remordimientos que suceden al acto del cambio estilístico pueden ser entendidos, por analogía, como un divorcio, una expatriación u algunas otras rupturas espirituales dolorosas” (34).

Paz, bajo el fetiche de la novedad (“Todo lo que es nuevo es siempre bello” (Benjamin 755), ironiza Walter Benjamin), hace patente su vínculo con la Vanguardia, en boga, paradójicamente, al menos cincuenta años antes de que escribiera en *Los hijos del limo*: “Vanguardia: intensificación de la estética del cambio (98)”. Ya el editor Arnaldo Orfila pensaba sobre *Poesía en movimiento* que: “una antología de poesía mexicana debe responder, sobre todo, al criterio de originalidad del poeta, quiero decir, a la novedad de su obra”.

2. *“El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura” (Paz Poesía 6).*

Esta idea prefigura, de algún modo, lo que algunos años después ponderarán, en la tradición lírica norteamericana, los *L-A-N-G-U-A-G-E poets*: la materialidad del lenguaje. Ya Charles Bernstein explicaba que “la poesía no puede ser otra cosa que pensamiento con ritmo, lenguaje sobre lenguaje” (8). Ante el agotamiento de la poesía de carácter coloquial (el modelo impuesto en Estados Unidos por Edgar Lee Masters y en Latinoamérica por Salomón de la Selva y Salvador Novo) y confesional, los poetas de mayor curiosidad estética intentan suprimir la anécdota y la gravitación en torno a un yo estable. En la poesía del riesgo, “la escritura misma es vista como un modo de realidad, fantasía, experiencia o suceso” (49).

3. *“Las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros accidentes externos” (10).*

Este punto es particularmente significativo ya que se opone al pensamiento de una década antes en *El arco y la lira* cuando afirma que “todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...” (19). Así pues, en detrimento de la intención, Paz pondera el accidente, el azar.

4. *“Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado (...) una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación” (11).*

Esto es digno de ser resaltado porque, en “La flor saxífraga”, un ensayo de 1973, Paz piensa y se cuestiona: “Lo absurdo es uno de los extremos a que llega el sentido cuando hace examen de conciencia y se pregunta ¿qué sentido tiene el sentido?” (18). Y se responde: “El sentido mina sin cesar al poema; quiere reducir su realidad de objeto sensible y de cosa única a una idea, una definición o un “mensaje”. Para defender al poema de los estragos del sentido, los poetas acentúan el lado material del lenguaje” (18).

5. *“Abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas” (11).*

Este punto es significativo. La desacralización de la poesía y su lenguaje sublime o grandilocuente iniciada por la Vanguardia y los estilos de corte conversacional triunfan finalmente. Es así como se abren camino otros tonos: el sarcasmo, la ironía, la distancia crítica, el chiste inteligente, la experimentación, etc. Esto

sucede, a final de cuentas, como piensa el poeta polaco Adam Zagajewski, debido a “la atmósfera de nuestra época, tan poco heroica” (43). Se trata, en realidad, de que la poesía contemporánea busque por todos los medios ampliar sus códigos y posibilidades significativas.

6. En *Los hijos del limo* (1974) Octavio Paz da cuenta de una idea que encarnará en la poesía posterior. Dice: “Reverdy expulsó definitivamente a la anécdota y a la biografía de la poesía francesa (...) El poema es un espacio cerrado en el que no ocurre nada, ni siquiera el tiempo” (Paz *Los hijos* 108). “El fin último de la poesía, para Reverdy, era la contemplación de un objeto verbal, el poema, en el cual nos reconocemos” (109).

Si antes había sido decretada la dilución de los significados, ahora se cuestiona la pertinencia del yo, piedra de toque de la poesía lírica en Occidente. Se cimbra, pues, la definición misma de poesía.

7. En “los signos en rotación”, un ensayo que apareció en 1965 y que fue incorporado a *El arco y la lira*, Paz escribe: “quizá no sea del todo temerario describir algunas de las circunstancias a que se enfrentan los nuevos poetas. Una es la pérdida de la imagen del mundo” (Paz *El arco* 260).

En su novena tesis de la historia, Walter Benjamín habla del Angelus Novus de Klee, el ángel de la historia. Dice Benjamín: “El ángel de la historia debe tener este aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Allí donde para nosotros aparece una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que sin cesar acumula ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies” (Scholem 97). A mediados de los años sesenta, al abrazar la estética del cambio, Octavio Paz planteó algo semejante. En “los signos en rotación”, un ensayo que apareció en 1965 y que fue incorporado a *El arco y la lira*, escribe: “quizá no sea del todo temerario describir algunas de las circunstancias a que se enfrentan los nuevos poetas. Una es la pérdida de la imagen del mundo” (Paz *El arco* 260). Si, como sugiere Paz, el mundo ha dejado de tener un centro, se ha quebrantado la cohesión de esa imagen de mundo, entonces, en lo sucesivo, la poesía será el canto de esos fragmentos inconexos o no será. Si se ha perdido la imagen del mundo, ¿se estrella también la imagen que la poesía tiene sobre sí misma?

Gershom Scholem, amigo íntimo y comentarista de Benjamin, ha escrito que “todo lo histórico, no redimido, tiene por esencia un carácter fragmentario” (100). En nuestro tiempo posmoderno, transmoderno —o como quiera llamársele—, lo discontinuo, expresado también como una caída de las certezas y finalmente como liquidez en el sentido que Sygmunt Bauman otorga al término, pareciera ser el eje de la subjetividad<sup>68</sup>.

68 Immanuel Wallerstein ha descrito el trastorno epistemológico que experimenta el pensamiento científico contemporáneo. Al comentar los trabajos de Ilya Prigogine, supone que el determinismo no es preciso para explicar la realidad puesto que “lo esencial de la realidad es que el universo está lleno de incertidumbres, y, por lo tanto, de posibilidades inmensas de creatividad. (35) Los absolutos desaparecen. Dios ha muerto. Por su parte, Bauman explica que “en el mundo de la modernidad líquida, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como una amenaza” (43). Así las cosas, el concepto mismo de poesía (sus valores, sus códigos de género, sus poéticas dominantes) se pone en tela de juicio.

Durante los años sesenta, ante la posibilidad de repetirse, Octavio Paz se reinventa<sup>69</sup>. A mediados de la década se advierte en su producción la violencia de ese cambio. En esos mismos años, Neruda publica sus *Cantos ceremoniales* y *La barca-rola*; Efraín Huerta escribe *El Tajín* (1963), Sabines entrega a la imprenta *Yuria* (1967) y Rubén Bonifaz Nuño ha contristado su verso en *Fuego de pobres* (1961). La poesía de corte coloquial domina el panorama. En 1965, al publicar “Los signos en rotación”, Octavio Paz hace patente sus reflexiones sobre la poesía por venir, sobre la poesía del futuro, esa que él ha estado escribiendo desde 1962 en la India. En una carta del 7 de abril del año sesenta y cinco dirigida a José Luis Martínez, explica Paz que en este ensayo [está] “mi idea de la poesía del medio siglo y lo que pienso o creo acerca del principio de la nueva poesía, que tal vez no escribiremos nosotros sino los que vengan después”.

El poeta francés Jérôme Game define la experiencia poética contemporánea como “la desestabilización de la subjetividad tradicional” (21). En el mismo sentido, Charles Simic, de algún modo pupilo de Octavio Paz, supone que, en nuestro tiempo, “la intención de cada poema es desorientar brutalmente al lector” (33). Los puntos del programa poético del segundo Octavio Paz apuntan a ello. Esa nueva poesía, entonces, descansa, sobre siete pilares fundamentales: la novedad como el valor más alto del arte; la preocupación extrema por la materialidad del lenguaje; el poema como campo de experimentación; la crisis de los significados; la tolerancia de nuevas formas; la muerte del yo y la pérdida de la imagen del mundo.

Tony Hoagland sostiene que la poesía contemporánea “puede dividirse en dos grandes campos: los poemas escritos al modo clásico, bien portados, cuidadosos desde el punto de vista formal y los poemas subversivos, desequilibrados, disparatados, deformados”(107). Esta segunda clase descende en línea directa de la Vanguardia y sigue el camino propuesto por Paz en su cambio de dirección estética. Se trata de obras modernas, en el sentido que el crítico francés Jean-Michel Maulpoix da al término. Escribe: “las obras modernas se caracterizan por la singularidad de su escritura, que se dice nueva y que manifiesta antes una ruptura que una pertenencia. A la imitación le sucede la invención” (18). Pero ¿cuáles son los procedimientos de la *inventio* que generan no sólo la novedad sino la desorientación que reclama *Simic*?

## El riesgo. La poética después de Octavio Paz

El crítico norteamericano Cole Swensen explica que las poéticas centradas en la innovación formal derivan de los poemas en prosa de Baudelaire y del revolucionario uso de la página propuesto por Mallarmé. Este tipo de poesía entiende al poema como “un evento en la página en la cual el lenguaje, al mismo tiempo que de modo inevitable conserva su capacidad referencial, se enfatiza como un generador de sentido en sí mismo” (XVIII). Sólo unos años después de que Paz ponderara el concepto de materialidad, aparecieron en Estados Unidos los lla-

69 El fenómeno del cambio de poética también es abordado por Harold Bloom. En *La Ansiedad de la influencia* escribe que el poeta, especialmente el poeta fuerte “escoge lo heroico, conocer la condena y explorar los límites de lo posible en su interior (...) La alternativa es arrepentirse, aceptar un Dios completamente distinto a sí mismo, absolutamente externo a lo posible. Ese Dios es la historia cultural, los poetas muertos, los embarazos de una tradición que ha llegado a ser demasiado rica para necesitar otra cosa” (69).

mados poetas del lenguaje. Este grupo, en palabras de Stephen Burt, “evitaba las epifanías fáciles así como centrar la atención en las emociones, la personalidad y la narración de historias”. Interesa, fundamentalmente, el texto como superficie. Charles Bernstein, teórico de este grupo de poetas, piensa que “la poesía no puede ser otra cosa que pensamiento con ritmo, lenguaje sobre el lenguaje” (8) y afirma que “el lenguaje es un corazón con arritmia. Es su polirreferencial dimensión aparece liberado banalidades, de sentimientos, de innecesarios lastres ideológicos y de la responsabilidad de producir significado” (10). En la tradición lírica francesa, a esta tendencia se le llama “poética del evento” (*poétique de l'événement*). Según Jérôme Game, mientras una poética del sujeto “dice la vida”, una poética del evento consiste en atender “eso que la vida dice”. La poesía es, ante todo, un proceso de producción, una composición, un procedimiento. Según esta manera de entender el poema, “la poesía como expresión no debe concebirse más en términos de comunicación” (21).

En español, a esta manera de entender el poema se le llamó “neobarroco” o “neobarroso”, una tendencia poderosa durante los años ochenta y noventa del siglo pasado. Su mejor poeta y su mejor crítico, el argentino Néstor Perlonguer, explica que “esta no es una poesía del yo sino de la aniquilación del yo” (20). Se trata, para ponerlo en términos de Paz, menos de poemas como de formas en busca de significación. Se trata, abunda Perlonguer, de una poesía de la

saturación del lenguaje “comunicativo”. El lenguaje, podría decirse, abandona (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí”: “literaturas del lenguaje” que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos. (22)

Lo anterior, desde luego, se demostraba en sus poemas. Así, por ejemplo, “Opus Jopo” del propio Perlonguer leemos:

En el condón del jopo, engominado, arisco, mecha o franja de sombras en la metáfora que avanza, sobra, sobre el condón del jopo la mirada que acecha despeinarlo, rodar la redcilla en las guedejas: un público pudor, irresistible, tieso en la goma del spray: la goma libidinizada, esa saeta de la mata en el enroque de la fima, el gime, el fimoteo: denuedo de las uñas en el mechón de grima. Guedeja en muslos enroscada, húmedo pelo, espesor de las cejas en lo ebúrneo cobrizo, un jaloneo de papilas en los estrechos del olor, jugoso, el ronroneo de los labios ante las curvas, su salitre, el tartaleo de la transpiración, sudores finos, atascaban al muslo en ese rulo. Jadean las harás sus aros de peltre, jaleo lúcido, luminiscente en el rebote de las ligas en la película infusa, taza de té en los bordes del revoque. La trama, en ese punto, en la lisura de ese cascabel, serpeante, de esa rima dejado en los jabones de los pies, melecas, masca en el erizar de los penachos la promesa de un guante.

La imagen del mundo, dice Paz, se ha quebrado. El relato moderno se agotó en la segunda mitad del siglo XX y le sobreviven múltiples visiones de mundo, ninguna dominante. No existe más la historia unitaria. Vivimos la época de las verdades débiles. A partir de las ideas de Werner Heisenberg y, algunas décadas después, la publicación de *El fin de las certezas, tiempo, caos y las nuevas leyes de la naturaleza* de Ilya Prigogine, la incertidumbre se convierte en el nuevo paradigma de la ciencia. Si la poesía suele establecer relaciones miméticas con el mundo, ¿cómo construir un nuevo lenguaje para el género? Tres poéticas, en nuestro tiempo, tratan de resolver este dilema. Por un lado, la poesía conceptual, experimental, llamada también del riesgo, radicaliza sus postulados y busca la ruptura misma de la noción poesía y de sus códigos. No hay poemas, ha escrituras, hay transtextos, hay archipiélagos lingüísticos. Por otro lado, una tendencia identificada con el conservadurismo hace caso omiso de las reflexiones sobre el género y escribe sigue escribiendo poesía de corte coloquial, presente en nuestra lengua al menos desde la segunda década del siglo XX. Una tercera tendencia, que en Estados Unidos se ha llamado *elliptic poetry o hybrid poetry* y que en francés se identifica con marbetes como “poética del sujeto” o “lirismo crítico” trata de fusionar los dos polos de la poesía contemporánea: la preocupación formal extrema y la circunstancia emotiva del yo.

Stephen Burt se plantea una pregunta que da lugar a ambas preocupaciones. Dice: “¿Cómo las incertidumbres se vuelven hechos de estilo y cómo sus novedosos, fracturados y desafiantes procedimientos revelan las actitudes y la emociones que una persona pudiera tener?” (XII).

Octavio Paz, a pesar de haber modificado su poética de modo radical, al menos en su discurso crítico, en esos años sesenta no olvidó, quizá recordando a Longino, el carácter sublime de la poesía. En el ensayo que esboza sus ideas sobre la nueva manera de escribir poemas, “Los signos en rotación”, escribe también una especie de definición de la poesía que redimensiona la búsqueda formal. La poesía es

El día en que de verdad estuvimos enamorados y supimos que ese instante era para siempre; cuando caímos en el sinfín de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula; la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas, la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última; una mañana, tirados en la yerba, oyendo la vida secreta de las plantas; o de noche, frente al agua entre las rocas altas. Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto. (269)

## Bibliografía

- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal. 2009.
- Bernstein, Charles. L=A=N=G=U=A=G=E contraataca. Poéticas (1971-2011). México: Aldus. 2013.
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia*. Una teoría de la poesía. Madrid: Trotta, 2009.
- Burt, Stephen. *Close calls with nonsense: reading new poetry*. Minnesota: Graywolf press, 1998.
- Game, Jérôme. “Actualité du moderne”, en *Magazine Littéraire*, La nouvelle poésie française, Marzo, 2001.
- Hoagland, Tony. *Real sofisticashun. Essays on poetry and craft*. Minneapolis: Graywolf, 2006.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Pour un lyrisme critique*. París: José Corti. 2009.
- Paz, Octavio. “La flor saxífraga”, en William Carlos Williams, *Veinte poemas*. México: Era. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. Colombia: Oveja negra. 1974.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Poesía en movimiento”, en *Poesía en movimiento*. México: FCE. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética II (1969-1998)*. México: FCE. 2004.
- Perlonguer, Néstor. “Neobarroco y neobarroso”, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE. 1996.
- Simic, Charles. *El flautista en el pozo. Ensayos escogidos 1972-2003*. México: Cal y Arena. 2011.
- Swensen, Cole, et al. *American hybrid*. NY: Norton, 2009.
- Zagajewski, Adam. *En defensa del fervor*. Madrid: Acantilado. 2005.