

N.º 17 junio 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

OCTAVIO PAZ

ARTÍCULOS

Marco Antonio Campos
POEMAS DE APOLLINAIRE
TRADUCIDOS
POR OCTAVIO PAZ

Richard Berengarten
OCTAVIO PAZ
IN CAMBRIDGE, 1970.
REFLECTIONS
AND ITERATIONS

ESTUDIOS

Xicoténcatl Martínez Ruiz
OCTAVIO PAZ:
LO ÍNDICO
INTRADUCIBLE

POEMAS

Joseph Brodsky
POEMAS DEDICADOS
A OCTAVIO PAZ

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios

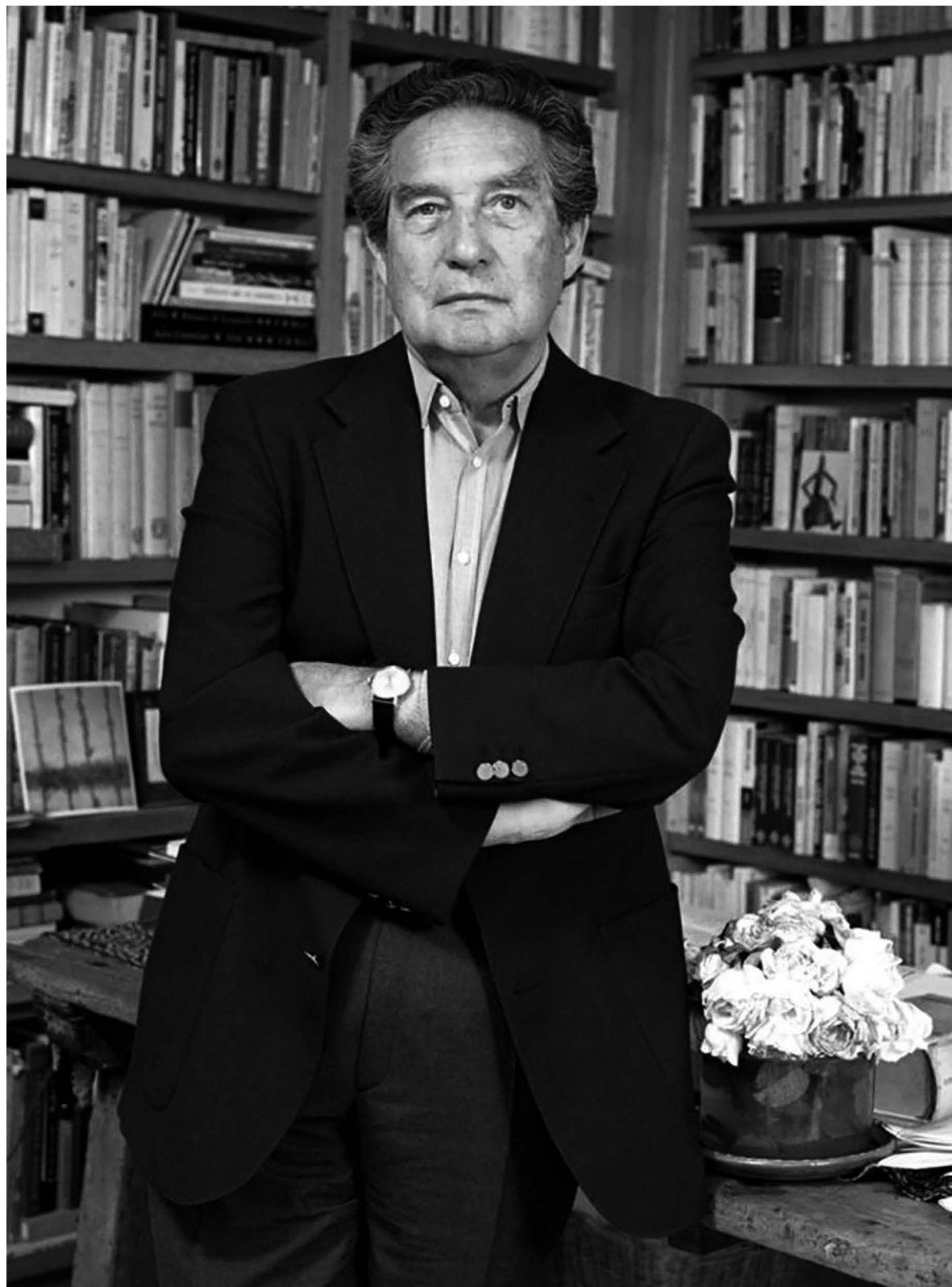


ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]		[ESTUDIOS]
Mario Calderón OCTAVIO PAZ Y SU VANGUARDIA SEMINAL	5	Xicoténcatl Martínez Ruiz OCTAVIO PAZ: LO ÍNDICO INTRADUCIBLE
Carlos Roberto Conde «POESÍA EN MOVIMIENTO», CADUCIDAD AL INSTANTE	25	Sergio Briceño González UNA MIRADA A LA INDIA: POEMAS KÁVYA Y OCTAVIO PAZ
Marco Antonio Campos POEMAS DE APOLLINAIRE TRADUCIDOS POR OCTAVIO PAZ	49	Alí Calderón LA POESÍA MEXICANA Y SU RÉGIMEN DE HISTORICIDAD: 1980-2020
Elsa Cross LA UNIÓN DEL CUERPO, EL UNIVERSO Y LO DIVINO	53	[POEMAS] Traducción de Alan Myers POEMAS DEDICADOS A OCTAVIO PAZ DE JOSEPH BRODSKY
Carlos Alcorta OCTAVIO PAZ: LA TRADUCCIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA	67	[RESEÑAS] Robert Hass A POEM BY OCTAVIO PAZ
Richard Berengarten OCTAVIO PAZ IN CAMBRIDGE, 1970. REFLECTIONS AND ITERATIONS	73	Normas de publicación / Publication guidelines
José Luis Díaz Granados OCTAVIO PAZ O LA ENUMERACIÓN CAÓ(P)TICA	111	Equipo de evaluadores 2022-2024
Juan Gustavo Cobo Borda OCTAVIO PAZ Y JULIO CORTÁZAR. AFINIDADES Y DISCREPANCIAS	123	Orden de suscripción
Carlos Velazco Fernández FERNANDO PALENZUELA. EL ÚLTIMO SURREALISTA	137	

[ARTÍCULOS]



Fotografía: Octavio Paz, 1984.

OCTAVIO PAZ Y SU VANGUARDIA SEMINAL

OCTAVIO PAZ AND HIS SEMINAL VANGUARD

Mario Calderón

Universidad Autónoma de Puebla (México)

mario.calderon@correo.buap.mx

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poemas, Macropalabras, Lenguaje surrealista,
Automatismo, Influencia }

Octavio Paz atravesó por una poética tradicional, y una etapa de innovación y ruptura —surrealista—, oscilando temáticamente entre lo mexicano prehispánico y lo universal. Sus mejores poemas presentan rasgos de neobarroco, de simbolismo y huellas del surrealismo. Éste último se advierte en su tendencia constante a la descomposición del lenguaje y al juego de palabras; parece que finalmente su mayor influencia en la literatura mexicana, su vanguardia seminal fue ejercida precisamente a través de su producción surrealista. Ésta se indica claramente en la obra de algunos poetas que han obtenido el Premio nacional de poesía de Aguascalientes como Eduardo Milán y Baudelio Camarillo.

En este artículo, con base en la estilística y la psicología, se hablará de la etapa surrealista. Finalmente, se analizarán poemas donde Octavio Paz hace brotar la poesía de juegos de palabras y aliteraciones here-

Fecha de recepción: 29/05/2023 Fecha de aceptación: 02/06/2023

dadas del surrealismo, estalla los significantes hasta su descomposición para crear un nuevo signo con doble sentido. Octavio Paz escribió poemas con un lenguaje que trascendía la condición de signo para alcanzar el estatuto semiótico del símbolo, no a la manera de los poetas simbolistas franceses sino con fundamento en la interpretación y el valor semántico de los sueños.

A B S T R A C T

KEY WORDS { Poems, Macrowords, Surrealistic Language, Automatism, Influence }

Octavio Paz went through a traditional poetics, and a stage of innovation and rupture —surrealist—, oscillating thematically between the pre-Hispanic Mexican and the universal. His best poems show traits of neo-baroque, symbolism and traces of surrealism. The latter can be seen in his constant tendency towards the decomposition of language and wordplay; it seems that ultimately his greatest influence on Mexican literature, his seminal avant-garde, was exercised precisely through his surrealist production. This is clearly indicated in the work of some poets who have won the National Poetry Prize of Aguascalientes, such as Eduardo Milán and Baudelio Camarillo.

In this article, based on stylistics and psychology, the surrealist stage will be discussed. Finally, we will analyze poems where Octavio Paz makes poetry sprout from puns and alliterations inherited from surrealism, he explodes the signifiers until their decomposition to create a new sign with double meaning. Octavio Paz wrote poems with a language that transcended the condition of sign to reach the semiotic status of the symbol, not in the manner of the French symbolist poets but based on the interpretation and semantic value of dreams.

Octavio Paz nació en la Ciudad de México en 1914 y murió en 1998. Entre muchos otros premios que legitimaron su quehacer poético, le fue otorgado el Villaurrutia, exactamente a la mitad de su vida, en 1956, y el Nobel de Literatura en 1990. Un poeta, en el transcurso de su quehacer, pone en práctica varias posibilidades en su estilo. Octavio Paz no fue la excepción, y atravesó principalmente por una poética tradicional y una etapa de innovación y ruptura que abarcó, entre otras tendencias, una surrealista, oscilando temáticamente siempre entre lo mexicano prehispánico y lo universal.

Sus mejores poemas muestran su aprendizaje de todas las etapas. Presentan ciertos rasgos de poesía tradicional, de neobarroco, de simbolismo y algunas huellas del surrealismo. Éste último se advierte en su tendencia constante a la descomposición del lenguaje y al juego de palabras; sin embargo, parece que finalmente su mayor influencia en la literatura mexicana, su vanguardia seminal fue ejercida precisamente a través de su producción surrealista. En este trabajo, con base en la estilística y la psicología, hablaré de la etapa surrealista. Finalmente, analizaré poemas donde Octavio Paz hace brotar la poesía de juegos de palabras y aliteraciones heredadas del surrealismo, estalla los significantes hasta su descomposición para crear un nuevo signo con doble sentido.

Durante el siglo XIX, hubo en la cultura y la sensibilidad del mundo occidental principalmente dos grandes impulsos opuestos: el amor y la libertad. En el arte cobró auge la tendencia romántica y en la física Maxwell y Faraday descubrieron y estudiaron el impulso electromagnético que se refiere a la atracción de los cuerpos. En el ámbito social, por el ansia de libertad, se dieron los movimientos de independencia de varios países de América. Continuó la búsqueda del hombre. Más tarde, el poeta simbolista Baudelaire, en *Las flores del mal*, busca la verdadera libertad del hombre rechazando el súper yo, lo establecido, prefiriendo el impulso vital de lo auténtico, los instintos, llamando al lector hipócrita. Freud logró imponer en la cultura occidental el concepto de inconsciente como “la cualidad de determinadas motivaciones inmanentes a la conducta” y publicó en 1900

La interpretación de los sueños, libro donde se explican los sueños como representaciones y liberación del inconsciente. En 1924, André Breton publicó en Francia *El manifiesto del surrealismo*, movimiento literario y artístico que construye el discurso estético de dos maneras: con base en la plasticidad y los símbolos oníricos, como lo hizo Pablo Neruda en *Residencia en la tierra* o el pintor Paul Delvaux en el cuadro "La ciudad dormida", y a través de la asociación libre o automatismo del lenguaje, ambos modos de expresión propios del surrealismo. Esta tendencia estética de vanguardia fue de gran importancia ya que rescató para el arte el inconsciente, la arista oculta de la realidad.¹

Freud, al escribir *La interpretación de los sueños*, descubre la esencia del hombre hablando de dos aristas en su mente y en la realidad: la consciente y la inconsciente, mostrando que la liberación se halla en el inconsciente, que se expresa a través de los sueños. En forma paralela a la idea del inconsciente, en psicología apareció el físico inglés David Bohm con su libro *La totalidad* y el

1. En la poesía escrita en español había algunos antecedentes de discurso poético con base en los sueños. Son los casos de algún fragmento de la "Égloga primera" de Garcilaso y algunos versos de Sor Juana. Garcilaso en la "Égloga primera" escribe: ¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, / reputándolo yo por desvarío, / vi mi mal entre sueños, desdichado! / Soñaba que en el tiempo del estío / llevaba, por pasar allí la siesta, / a beber en el Tajo mi ganado; / y después de llegado, / sin saber de cuál arte, / por desusada parte / y por nuevo camino el agua se iba; / ardiendo yo con el calor estiva, / el curso enajenado iba siguiendo / del agua fugitiva, / Salid sin duelo lágrimas corriendo (Blecuca 109). Durmiendo en la floresta, interpretando el poema como sueño, significaría viviendo sin conciencia. "Soñaba que en el tiempo del estío", es decir, en el tiempo de sequía, de austeridad o ausencia de vitalidad, llevaba por pasar allí la siesta, por reposar, a beber en el Tajo mi ganado. El río Tajo es símbolo de vida que transcurre. Su ganado, sus animales, es una representación de los instintos. El agua es símbolo de vida. Ésta, sin saber el poeta de qué manera, huía, mientras él, en su erotismo o en su sexualidad, iba siguiendo el curso de la vida que le huía. Se trata de un sueño predictivo o adivinatorio que se cumplió más tarde cuando la amada Galatea abandonó al pastor Salicio. El otro fragmento, antecedente de la poesía surrealista en español, es la siguiente estrofa en forma de romance del Divino Narciso de Sor Juana puesta en boca de Naturaleza Humana: Y así, bien es que yo nombre / aguas turbias a mi culpa, / cuyos obscenos colores / entre mí y él interpuestos, / tanto mi ser descomponen, / tanto mi belleza afean, / tanto alteran mis facciones, / que si las mira Narciso, / a su imagen desconoce. (Sor Juana 13). El agua en el sueño, según Freud, es símbolo de vida, pero si se trata de agua turbia y sucia de obscenos colores, será vida sin limpieza ni claridad, amoral, con pecado. De esta manera, Sor Juana intuyó el modo de vida del inconsciente al cual Freud se referiría doscientos doce años después.

orden implicado. Su teoría consiste en exponer que la realidad posee dos órdenes: el implicado y el explicado. El primero parece corresponder al inconsciente que, al desplegarse, da origen al explicado, la realidad consciente.

Con la influencia de Freud, André Breton escribe el Manifiesto surrealista, donde dice que los máximos valores son el amor, la libertad y la poesía; el Surrealismo, por consecuencia, representó una especie de segundo Romanticismo, el auténtico y definitivo, en el cual se logra la trascendencia a través de los sueños y la evasión de la realidad. Al principio, algunos artistas crearon obras con un lenguaje que trascendía la condición de signo para alcanzar el estatuto semiótico del símbolo, no a la manera de los poetas simbolistas franceses sino con fundamento en la interpretación y el valor semántico de los sueños. En español, el poeta modernista cubano José Martí, con influencia del simbolismo, dice:

Cultivo una rosa blanca,
 en julio como en enero,
 para el amigo sincero
 que me da su mano franca.
 Y para el cruel que me arranca
 el corazón con que vivo,
 cardo ni ortiga cultivo:
 cultivo la rosa blanca. (Montes de oca 325)

Rosa blanca es símbolo de amistad y buena voluntad; cardo y ortiga serían símbolos de daño por ser plantas espinosas.

El surrealismo, cuyo discurso era susceptible de interpretación, culminó, en español con la publicación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda en 1933. En este poemario aparecen poemas clásicos surrealistas como “Walking around” y “Oda con un lamento”. En este último dice el sujeto lírico en el siguiente fragmento:

Tú estás de pie sobre la tierra, llena
 de dientes y relámpagos.

Tú propagas los besos y matas las hormigas.
Tú lloras de salud, de cebolla, de abeja,
de abecedario ardiendo.
Tú eres como una espada azul y verde
y ondulas al tocarte, como un río. (Neruda 110)

Los símbolos en este caso son de naturaleza onírica y se fundamentan en la analogía, como recomienda Freud, basándose a su vez en Aristóteles. De este modo, el texto tal vez exprese: “Tú eres realista, puedes defenderte y eres atractiva. Tú propagas los besos y destruyes a quienes consideras indignos de ti. Tú eres lozana, hogareña, dulce y parlanchina. Tú eres como una espada que hierde de romanticismo y esperanza y tu contacto produce ilusiones”. En contraparte, la tendencia del automatismo llegó al punto más álgido en español con el poemario *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, publicado en 1940.

André Breton definió el surrealismo como “Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral. El superrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento.” (Laguna 85)

Octavio Paz, en su primera etapa como poeta, escribe con un registro de poesía tradicional y empleará símbolos propios del surrealismo hasta 1943, y la técnica del automatismo en 1949. Esto significa que su escritura surrealista es tardía, a pesar de que, según ha observado José Vicente Anaya, habían estado en México Antonin Artaud, en 1936, y André Breton, en 1938. En el mismo artículo, “El retardado surrealismo de Octavio Paz. Piedra fundamental del manierismo de ahora en la poesía mexicana” Anaya, reproduciendo a su vez un artículo de Anthony Stanton, “Octavio Paz por él mismo”, aparecido en el diario *Reforma* el 9 de abril de 1994, cita a Paz cuando dice:

Llegué a París en diciembre de 1945...Yo llegué tarde...El surrealismo, a pesar de que poética y artísticamente se había convertido en un manierismo, guardaba intactos sus poderes de revelación y de subversión” (qué magia, un manierismo que guarda intactos sus poderes) no tanto en el arte como en la esfera de la moral pública y privada...Yo lo vi como un gran puente que me unía a la gran tradición romántica y simbolista y que, simultáneamente, me llevaba al futuro inminente. Ya entonces me sentía, obscuramente, un postsurrealista.

Un poema equivale a un signo lingüístico, a una macropalabra: el mensaje es el significado y la estructura constituye el significante con ritmo y con posibilidad de luz u oscuridad. Un poema corresponde a una macropalabra, porque el poeta, al crearlo, desea encerrar en el texto un tema: amor, soledad, muerte, etc. para que el pueblo lo memorice y cada vez que una persona quiera referirse al amor, a la soledad o a la muerte, recurra a un poema como a una fórmula o como a una palabra única, colectiva y universal. En México, por ejemplo, cuando el pueblo conmemora alguna fiesta nacional y requiere hablar de la patria recurre al poema “Suave patria” de Ramón López Velarde; el día de la madre se declama “El brindis del bohemio” de Guillermo Aguirre y Fierro y cuando se hace una declaración amorosa aparentemente imposible se recuerda el poema “Nocturno a Rosario” de Manuel Acuña.

Un poema corresponde a una palabra para un macronivel o una realidad magna. Por esta razón, el hombre se dirige a su Dios a través de fórmulas, macropalabras llamadas oraciones que, en realidad, son poemas. Existe el “Padre Nuestro” como fórmula de petición; “el Credo” como fórmula para ratificar la Fe, etc.

En 1943, Octavio Paz escribe considerando ya las dos aristas, consciente e inconsciente de la mente humana, y en la palabra macro o poema “Cuerpo a la vista” emplea algunos símbolos surrealistas. En este texto, el sujeto lírico muestra una sensibilidad solemne y plena de erotismo. En estilo directo se dirige a una mujer para manifestarle su admiración por ella: que es la única puerta al infinito y su verdadera patria. El tema o significado de

este poema o macrosigno lingüístico es la esencia femenina, eje que da unidad al texto.

El poema está escrito en verso libre. En el primer verso “Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo” comienza haciendo alusión a la Biblia, concretamente al Génesis, que es una de las claves culturales de occidente. La referencia se encuentra por la similitud del verso con la frase “que se haga la luz”. En seguida se efectúa la descripción de un cuerpo femenino de manera metódica, empezando por la cabeza hasta llegar a los pies, para regresar, finalmente, al sexo. La poetización se realiza con un discurso pleno de sugerencias y construido con base en metáforas. Se va dando un paralelismo entre el macro y el micromundo que es una mujer, estableciendo comparaciones entre ambos términos como “piel de pan apenas dorado” y “tus ojos de azúcar quemada” equivalente a valles que únicamente el poeta conoce o la imagen onírica “desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos”. Luna connota sensualidad para el inconsciente. Y otras comparaciones:

- a) “Cascada petrificada de la nuca”
- b) “Alta meseta de tu vientre”
- c) “Playa sin fin de tu costado”

Después, mediante una paronomasia constituida por la repetición del sonido “j”, se comparan los ojos de la mujer con los ojos de felinos: “Tus ojos son los ojos fijos del tigre| y un minuto después son los ojos húmedos del perro”.

Aparece luego el siguiente verso: “Siempre hay abejas en tu pelo”. En él, quizá, se está objetivando la subjetiva sensación del tornasol de una cabellera. Introduce después los versos: “Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos| como la espalda del río a la luz del incendio. En esos versos, como en todo el poema, hay una agradable cadencia rítmica y aparece, simultáneamente, la idea del movimiento perpetuo además de asociar el sustantivo río con la idea de tiempo.

Posteriormente atrapa la poesía, lo subjetivo, nombrando la vida mediante la expresión simbólica surrealista: “aguas dormidas (vida aparentemente quieta) golpean día y noche tu cintura de arcilla”², cintura creada de lodo, según lo expresado en la Biblia. Se considera a la mujer como tierra firme y páramo. Dice enseguida: “y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna (la luna connota sensualidad para el inconsciente) el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas grises la noche de los cuerpos, como la sombra del águila la soledad del páramo”. Tal vez el águila sea metáfora de su rapacidad erótica.

Expresa después una reminiscencia del inconsciente colectivo de la cultura prehispánica en el verso: “las uñas de los dedos de tus pies están hechas del cristal del verano”. La reminiscencia existe ya que el objeto uñas, en náhuatl, al nombrarse, encierra la idea de piedras de obsidiana. Luego, Paz incluye otro símbolo onírico cuando dice: “Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida, bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma”. El sustantivo *agua* con el adjetivo *dormida* crea el significado de “vida quieta” o “vida en reposo” según la equivalencia establecida por Freud en *La interpretación de los sueños*. Y se comparan otra vez sitios y puntos del mundo con órganos corporales: “bahía donde el mar de noche se aquieta”, “Cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro”. Así, en forma de invocación, se compara la vulva con la boca mostrando cierto temor por los labios vaginales: “sonrientes labios entreabiertos y atroces”. Y aparte, entre paréntesis, el verso: “(ahí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable)”. Se sobrentiende, por tanto, que el acto sexual presupone una forma de muerte de la que se resucita mediante el hijo. Finaliza comparando el cuerpo con la tierra y con la patria exclamando que “el cuerpo es única patria en la que creo, única puerta al infinito”.

Todo poema tiene como base y sedimento una teoría filosófica. En este caso, el poema se fundamenta en la Biblia y en las

2. El paréntesis es mío.

ideas de Tomás de Aquino derivadas de ella, ya que se desarrolla el concepto de la semejanza entre una mujer y el mundo, abordado también en el tópico latino de la *descriptio puellae*. Lo poético en este poema se encuentra además en el sentimiento solemne por la mujer connotado en el lenguaje y en la polisemia conseguida mediante metáforas, algunas de naturaleza surrealista.

Posteriormente, en 1946, utiliza la técnica del automatismo y escribe *Los trabajos del poeta*. En este poemario, como otros poemas surrealistas, a través de la libre asociación asciende al inconsciente colectivo donde es posible la unión de todos los hombres e inclusive la fusión del hombre con la naturaleza. Allí, en el mejor de los casos, se halla la verdadera libertad y el verdadero amor que se perseguía desde la época del romanticismo. En ese punto, al que se asciende por la inspiración, desaparecemos todos como individuos y se llega a la verdadera fuerza vital, la fuerza de la creación, la poesía como *poiesis*. Sobre la inspiración, en relación con el surrealismo, Paz opina que:

A diferencia de los poetas anteriores, que se limitan a sufrirla, el surrealismo esgrime la inspiración como un arma. Así, la transforman en idea y teoría. El surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decisivamente, una visión del mundo. Revelación exterior, la inspiración rompe el dédalo subjetivista: es algo que nos asalta apenas la conciencia cabecea, algo que irrumpe por la puerta que sólo se abre cuando se cierran las de la vigilia. Revelación interior, hace temblar nuestra creencia en la unidad e identidad de la misma conciencia: No hay yo y dentro de cada uno de nosotros pelean varias voces. La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo, ya que denuncia como meros fantasmas los dos términos que la construyen. Al mismo tiempo postula una nueva visión del mundo, en la que precisamente la inspiración ocupa un lugar central. La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración. El surrealismo se propone hacer un mundo poético, fundar una sociedad en la que el lugar central de Dios o la razón sea ocupado por la inspiración. Así, la verdadera

originalidad del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una idea del mundo. (Paz,1993: 172)

Veamos algunos poemas representativos de la etapa de automatismo de Octavio Paz, donde la inspiración es lo esencial. Continuaré considerando, para el análisis, mi idea sobre que un poema es una macropalabra cuyo tema es su significado y la estructura, el significante. Estos poemas aparecen en la mayoría de las antologías mexicanas. Fueron escritos alrededor de la mitad del siglo, cuando aparecieron también las mejores obras narrativas mexicanas como *El diosero* de Francisco Rojas González y *El llano en llamas* de Juan Rulfo. De Trabajos del poeta, escrito en 1949, veamos los textos V y XIII:

POEMA V

Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vació la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Doña campamocha se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho. Tili, saltarán cojo, baila sobre mi ojo. Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno. Te desfondo a fondo, te desfundo de tu fundamento. Traquetea traquetea aquea. El carrascaloso se rasca su costra de caspa. Doña campamocha se atasca, tarasca. El sinuoso, el silbante babeante, al pozo con el gozo. Al pozo de ceniza. El erizo se iriza, se eriza, se riza de risa. Sopa de sapos, cepo de pedos, todos a una bola de sílabas de estropajo, bola de gargajo, bola de vísceras de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo. Jadeo, penduleo desganguilado, jadeo. (148)

En este poema, Octavio Paz se ubica en lo irracional, en lo inconsciente, por tanto, en el surrealismo; pero no en el surrealismo planeado, ya que no se trata de un poema construido intencionalmente con símbolos oníricos, sino que, por el contrario, es producto del automatismo. Sin embargo, analizando los significados lingüísticos en conjunto, es posible deducir el significado general

del poema o macropalabra que es el concepto de destrucción, eje del texto. El sujeto lírico se advierte lúdico, agresivo y destructor. En estilo directo, el poeta, al tiempo que sugiere un mensaje al receptor, le propina una serie de acciones agresivas que lo dañan; se exacerba la parte oscura e inconsciente de la mente del poeta, la sombra según la terminología de Freud.

En cuanto al contexto social, se ve reflejada una sociedad agresiva en su convivencia al expresarse frases como “esta vez te vació la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón”. La sensibilidad no depende de lo racional, es agresiva y juguetona. Este poema, que pareciera un experimento en la obra de Octavio Paz, resultó raíz en la historia de la literatura mexicana, pues significó un punto de partida para otros estilos y otras tendencias como el modo de escritura o la tendencia seguida actualmente por Eduardo Milán en su libro *Circa 1994* y algunos otros poetas como Armando Oviedo en su poemario *No anunciar*.

En su estructura, el poema consta de varios juegos de palabras elaborados con base en la paranomasia como “jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vació la panza”, que llegan a constituir verdaderas rimas en la mitad de las líneas del poema escrito en prosa. La repetición de sonidos en el texto es muy importante, pues el significante general o estructura del poema, se convierte en un conjunto de resonancias cercanas. Es importante observar que es un poema circular, ya que comienza y termina con la misma palabra. En conclusión, en este poema me parece que lo literario se halla precisamente en la agradable resonancia de los juegos de palabras así como en la intención lúdica que se consigue. Veamos ahora el siguiente texto:

Hace años, con piedrecitas, basuras y hierbas, edifiqué Tilantlán. Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde palacio del Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una mano, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables. Tilantlán,

ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y plegarias. Sus moradores —astutos, ceremoniosos y coléricos— adoraban a las manos, que los habían hecho, pero temían a los Pies, que podrían destruirlos. Su teología, y los renovados sacrificios con que intentaron comprar el amor de las Primeras y asegurarse la benevolencia de los Últimos, no evitaron que una alegre mañana mi pie derecho los aplastara, con su historia, su aristocracia feroz, sus motines, su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo Dios. (153)

Este texto, considerado poema por Octavio Paz, se encuentra escrito en prosa y, en lugar de poseer como esencia la invocación, igual que las obras del género lírico, contiene una historia y una serie de acciones encadenadas. Se trata, por tanto, de un texto híbrido, intermedio entre la poesía y la narrativa, con intenciones lúdicas y reflexiones filosóficas. En este poema, Octavio Paz consigue la polisemia propia de lo literario mediante el desarrollo de una alegoría, exponiendo que nuestro mundo es como un lugar donde un niño juega y las acciones de sus manos y sus pies son los actos de un Dios en su mundo.

En el texto, donde también aparece lo lúdico, se transgreden los límites de los géneros, no se sabe hasta qué punto se trata de un poema o dónde desaparecen las fronteras para transformar el texto en relato. Como toda la obra de Paz, marcó un camino que siguieron escritores posteriores como Juan Villoro, quien, en su cuento “Yambalalón y sus siete perros”, crea también un niño protagonista que, al bañarse, juega con sus piernas y las personaliza para que luchen contra el maléfico criminal Yambalalón.

En 1968, ya con las técnicas del surrealismo asimiladas, presenta el siguiente texto:

Y nueva nubemente sube
 savia
 (savia te llamo
 llama)

El tallo
estalla
 (Llueve
nieve ardiente)
 Mi lengua está
allá
 (En la nieve se quema
tu rosa)
 Está
ya
 (sello tu sexo)
 el alba
salva. (403)

En la parte final de este poema “Maithuna”, Octavio Paz hace brotar la poesía de varios juegos de palabras y aliteraciones, estallan los significantes hasta su descomposición para crear un nuevo signo con doble sentido. La poesía, en este texto, se reconoce en la repetición de sonidos similares obligados a declarar, además de su primer significado, otro alternativo. Me refiero especialmente a los versos:

Mi lengua está
allá
está
ya

Lo mismo sucede en el poema “Solo a dos voces”, donde aparece el siguiente fragmento:

Mundo mundo,
sonaja de semillas semánticas:
vírgenes móndigas
(múndicas)
Las que llevan el mundum
El día de la profesión. (336)

El juego de palabras, que implica la tendencia de la poesía a la repetición, definitivamente es una obsesión del lenguaje poético

de Octavio Paz, aprendida de su etapa surrealista, se observa a cada momento. Veamos, para constatar la afirmación, el siguiente fragmento del poema “La palabra dicha” que aparece en el libro *Días hábiles*, escrito entre 1958 y 1962:

Un grito
en un cráter extinto:
en otra galaxia
¿cómo se dice ataraxia?
Lo que se dice se dice
al derecho y al revés.
Lamenta la mente
de menta demente:
cementerio es cementero,
simiente no miente. (277)

Se practica el juego de palabras con paranomasia también en el libro *Salamandra*, escrito entre 1958 y 1961. Veamos el siguiente fragmento del poema “Temporal”:

Encina niña encina milenaria
el viento te descuaja y te arrastra y te arrasa
abre tu pensamiento y lo dispersa
torbellino tus ojos
torbellino tu ombligo
torbellino y vacío
el viento te exprime como un racimo
temporal en tu frente
temporal en tu nuca y en tu vientre
como una rama seca
el viento te avienta
el torrente entra en tu sueño. (311)

Cultiva el mismo lenguaje construido con los mismos recursos en el poema “Petrificada petrificante” del libro *Vuelta*. La evidencia es el siguiente fragmento:

Sectarios sicarios
idólatras letrados

ladinos ladrones
ladridos del can tuerto
el guía de los muertos
perdido en los giros del Ombligo de la Luna
Valle de México
boca opaca
lava de bava
desmoronado trono de la Ira
obstinada obsidiana
petrificada
petrificante
Ira
torre hendida
talla larga como un aullido. (Paz 43)

Pareciera que el poeta se coloca en el punto del lenguaje donde todo comienza. En el sonido puro antes de la articulación y la linealidad de los signos lingüísticos que expresan un mensaje. Lo mismo sucede en el poema “Totalidad y fragmento” del mismo libro *Vuelta*. He aquí un fragmento:

El sí y el no de cada día
su error su errar su horror
su furia bufa
su fofa historia
su risa
rezo de posesa fitonisa
la filfa el fimo el figo
el hipo el hilo el filo
desfile baboso de bobos bubosos
tarántula tarantela
tarambana atarantada
teje trama entre laza
líneas
sinos
un pueblo. (48-49)

Y el siguiente fragmento del poema “Circulatorio” del mismo poemario, *Vuelta*:

El surrealismo
 pasó pasará por México
 espejo magnético
 síguelo sin seguirlo
 se llama y ama y llama
 allá en México. (54-55)

En 1997, Eduardo Milán obtuvo el Premio Nacional de Aguas Calientes con su libro *Alegrial*. El discurso poético de este poemario se construye mediante la técnica del automatismo practicada por Paz en Los trabajos del poeta. Veamos el siguiente poema como ejemplo:

Se presiente un intuitivo tartamudeo,
 Huele a nuevo y ya sonó
 En los nombres del presente
 —no lo dejes escapar,
 Parto—: huesos desovados,
 Cráteres con la función grieta,
 Grises de par en par, oscuros fuera
 De centro. Lloverá
 Desde adentro y el Sahara estará intacto. (Argüelles 477)

Y, en el siguiente fragmento de otro poema del poemario *Circa* 1994, donde, igual que en el anterior, el lenguaje se caracteriza por el uso de aliteraciones frecuentes, juegos de palabras y rimas en mitad del verso o de la prosa. Ejemplo:

La experiencia de volver a ver lo que no vi,
 no pude haber visto y veo, sin embargo, como,
 antes del comienzo de las focas, antes de las aguas frías y cálidas,
 antes del calor del rostro que se forma entre las manos. (Milán 42)

Existe una aliteración en el fragmento “Volver a ver lo que no vi” y hay otra en el siguiente verso, cuando se dice “no pude haber visto y veo”.

Esta misma tendencia es seguida por muchos poetas de la generación de los sesenta. Sin embargo, los textos de Eduardo Milán, como puede observarse, no presentan un significado como los de Octavio Paz, por tanto, no alcanzan a construir una macropalabra, un símbolo estético y, por esa razón, a pesar de su intensa labor de promoción, su trabajo no representa más que un tartamudeo en la poesía mexicana.

En conclusión, es claro que Octavio Paz se formó en la poética tradicional y que a partir de Trabajos del poeta, en 1949, se instaló definitivamente en la poética de la innovación y la ruptura. El sujeto lírico de los poemas parece cumplir la misma misión encomendada a los poetas prehispánicos, la de fungir como conciencia de su sociedad.

En cuanto a las características artísticas, en los primeros textos se encuentran rasgos de la poética tradicional; en algunos otros, como en “Himno entre ruinas”, que no fueron tratados aquí, por la naturaleza propia del trabajo, se advierten claramente las características del artificio barroco y el simbolismo francés y en otros, elementos evidentes del surrealismo, para rematar, como consecuencia del automatismo bien asimilado, colocándose otra vez en el principio, en un punto del lenguaje donde todo comienza: sonido puro antes de la articulación y la linealidad de los signos.

BIBLIOGRAFÍA

Anaya, José Vicente, 2009. “El retardado surrealismo de Octavio Paz. Piedra fundamental del manierismo de ahora en la poesía mexicana” en *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura* (www.circulodepoesia.com).

Bleuca, José M, 1979. *Floresta de lírica española*. Madrid. Gredos.

Bohm, David, 2002. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona. Kairós.

Camarillo, Baudelio, 1999. *En memoria del reino*. México. Conaculta.

De la Cruz, Sor Juana Inés, 1970. *Autos sacramentales*. México. UNAM.

Domingo Argüelles, Juan (Selección, prólogo, apéndices), 2007. *Premio de Poesía Aguascalientes. 1968-2007. 40 años*. México. Instituto Cultural de Aguascalientes.

Laguna López, Carlos, 1980. *Notas de literatura contemporánea*. México. C.E.C.S.A.

Milán, Eduardo, 1996. *Circa 1994*. México. Conaculta.

Montes de Oca, Francisco, 1990. *Ocho siglos de poesía*. México. Porrúa.

Neruda, Pablo, 1983. *Residencia en la tierra*. Barcelona. Seix Barral.

Paz, Octavio, 1993. *El arco y la lira*. México. FCE.

Paz, Octavio, 1998. *Obra poética I*. México. FCE.

Paz, Octavio, 2004. *Obra poética II*. México. FCE.

Pellegrini, Aldo, 2006. *Antología de la poesía surrealista*. Argentina. Argonauta.

Santí, Enrique Mario, 2009. *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México. UNAM.