

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura  
Hispanoamericana)



## TESIS DOCTORAL

Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de  
Octavio Paz y José Emilio Pacheco

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Romuald-Achille Mahop Ma Mahop

Directores

Niall Binns  
Mol Nang

Madrid, 2012

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV  
(Bibliografía y Literatura Hispanoamericana)**



**ONTOLOGÍA DEL FUEGO:  
UNA HERMENÉUTICA DE LO EFÍMERO  
EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ Y JOSÉ EMILIO PACHECO**

-----  
**TESIS DOCTORAL**  
-----

*Romuald-Achille MAHOP MA MAHOP*

DIRECTORES:

*Dr. NIALL BINNS*

*Pr. MOL NANG*

**MADRID, 2012**

## AGRADECIMIENTOS

*Mis primeras palabras de reconocimiento son para los profesores Niall Binns y Mol Nang, mis directores de tesis, por su paciencia, su dedicación, y sus invaluable aportaciones. Mi gratitud hacia estos dos profesores trasciende mis investigaciones de tesis y se extiende a los años que las precedieron. En este sentido, si una investigación inicial, dirigida por el profesor Mol en 2007 en la Universidad de Yaundé I, sembró la semilla de una inquietud intelectual aún borrosa, ésta se consolidó durante las clases del profesor Binns, en el antiguo seminario Rubén Darío de la Universidad Complutense, y maduró en mi trabajo de D.E.A., dirigido por el Dr. Binns. El excelente perfil humano que encontré en ambos profesores ha amenizado en buena medida mi trayectoria investigadora hasta aquí. Valga como testimonio de lo dicho el empeño personal que puso el profesor Mol, desde su cargo en el Ministerio de Enseñanza Superior de Camerún, para que se me hiciera económicamente factible la idea de una estancia investigadora en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante el otoño de 2009.*

*También me gustaría dejar constancia de mi gratitud a la Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela por sus consejos y por su apoyo moral y científico; a la Dra. Juana Martínez Gómez, Directora del Departamento de Filología Española IV; a las Dras. Ana Valenciano, Teresita Mauro Castellarín, y Paloma Jiménez del Campo, y a nuestra muy amable y paciente Secretaria Administrativa, Cristina Sánchez.*

*Ruego encuentre también aquí un testimonio de mis mejores recuerdos y agradecimientos el Dr. Héctor Perea, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya atención y ayuda fueron ejemplares y decisivas para que yo pudiera acceder, no sólo a los fondos bibliográficos del Instituto, sino también a los del Colegio de México.*

*Aquí va igualmente un pensamiento especial para don Víctor Foka, mi primer profesor de castellano, ahora jubilado, quien, en la venerable vorágine de sus generaciones de alumnos de secundaria, ha soñado quizá confiadamente con esta tesis. Confío en que encuentre en ella una muestra de mi eterna gratitud y algo del fervor de aquellos primeros años de aprendizaje. Dirijo sentimientos similares al conjunto del cuerpo docente de las aulas de Filología Hispánica de las Universidades de Dschang y Yaundé I.*

*Por último, me gustaría señalar que la presente tesis doctoral ha sido posible gracias a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), institución a la cual ofrezco mi sincero reconocimiento. Agradezco particularmente a todo el personal del Departamento de Cooperación Universitaria y Científica por su cordial afecto a lo largo de mis años de becario.*

*Para mis padres, con el afecto del hijo que no crece nunca  
Para Françoise y nuestras hijas mellizas Axelle y Ophélie  
Para Niall Binns, con la emoción de todo lo compartido*

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>i</b>
<b>DEDICATORIA</b>	<b>ii</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
Entrada en materia	20
1. En torno al concepto de lo efímero	20
2. La aporética del tiempo a lo largo de la Historia	26
3. El interrogante del tiempo en la crítica de Octavio Paz y José Emilio Pacheco	38
a) El tiempo en la crítica de Octavio Paz	38
b) El interrogante del tiempo en la crítica de José Emilio Pacheco	44
<b>PRIMERA PARTE: OCTAVIO PAZ</b>	<b>51</b>
<b>CAPÍTULO I: LO EFÍMERO COMO ONTOLOGÍA POÉTICA DE LA EXISTENCIA</b>	<b>53</b>
I.1 La estética de lo transitorio	55
I.2 Temporalidad y poética de la especularidad	64
I.3 <i>Biología</i> del tiempo	75
I.4 El interrogante de la muerte en la poesía de Octavio Paz	82
I.4.1 La estética de lo residual	83
I.4.2 La musa fúnebre de Octavio Paz	89
I.4.2.1 Sobre algunas elegías de Octavio Paz	90
“Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”	91
La “Elegía interrumpida”	96
I.4.2.2 La inmanencia de la muerte como afirmación de la temporalidad	102
I.5 Finitud y sentimiento del absurdo en Octavio Paz	110
I.6 Las alternativas de la redención	119
<b>CAPÍTULO II: CONCIENCIA DE LO EFÍMERO Y MATERIA CÓSMICA EN OCTAVIO PAZ</b>	<b>129</b>
II.1 Sobre la posibilidad de una escritura de signo ecologista en Octavio Paz	131
II.2 Hacia una poética de la “reverencia cósmica”	135
II.3 La reconstrucción poética del <i>locus amoenus</i> del jardín infantil	139
II.4 Análisis de algunas composiciones	147
II.4.1 “Crepúsculos de la ciudad”	147
II.4.2 “Entrada en materia”	150
II.4.3 El poema epónimo “Vuelta”	159
II.4.4 “Hablo de la ciudad”	167
II.4.5 “Piedra de sol” como metáfora prosódica de la armonía cósmica	176

II.4.6 Modernidad y conciencia de lo efímero: la crítica de la linealidad en Octavio Paz o la recuperación del <i>chrónos prôtogonos</i> _____	182
II.4.6.1 Del <i>chrónos prôtogonos</i> al tiempo lineal _____	183
II.4.6.2 El culto al futuro como exaltación de lo efímero _____	185
II.5 La precariedad intrínseca de la materia _____	190
II.5.1 El mundo como “reposo del fuego” _____	194
II.5.2 La poética de la <i>efimerización</i> del espacio en Octavio Paz _____	202
<b>CAPÍTULO III: ARAR EN EL MAR: LA PRECARIEDAD DEL ARTE EN OCTAVIO PAZ _____</b>	<b>215</b>
III.1 Escritura y revisión constante en Octavio Paz _____	218
III.1.1 Modificaciones observables _____	227
III.1.1.1 Modificaciones de índole estructural y organizativa _____	228
III.1.1.2 Cambios “leves” _____	230
III.1.1.3 Alteraciones medianas _____	233
III.1.1.4 Alteraciones profundas _____	240
III.2 Las epifanías de lo efímero _____	255
III.2.1 Hacia una captación de lo efímero _____	258
III.2.2 El haikú o la intuición de lo instantáneo _____	266
III.2.3 La inspiración como <i>kairós</i> poético _____	281
<b>SEGUNDA PARTE: JOSÉ EMILIO PACHECO _____</b>	<b>291</b>
<b>CAPÍTULO IV: TEMPORALIDAD Y ONTOLOGÍA DE LA EXISTENCIA EN LA LÍRICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO _____</b>	<b>297</b>
IV.1 Algunos indicadores poemáticos _____	299
IV.2 Poética de una cronovisión fugaz e irreversible _____	303
IV.3 La precariedad ontológica como corolario de un tiempo absoluto _____	320
IV.4 La estética temporalista como discurso sobre el cuerpo _____	324
IV.4.1 La poética especular como vector de la temporalidad del cuerpo _____	324
IV.4.2 El binomio “juventud/vejez” _____	334
IV.5 El interrogante de la muerte _____	342
IV.5.1 Figuras de lo residual y de lo fúnebre _____	344
IV.5.1.1 Lo residual y lo fúnebre en la escritura de José Emilio Pacheco _____	344
IV.5.1.2 En torno a “Prosa de la calavera” de <i>Los trabajos del mar</i> _____	347
IV.5.2 Estigmas de un discurso antifunerario _____	352
IV.5.3 La inculpação del nacimiento y la finitud como componentes del absurdo _____	355
IV.5.4 Las alternativas de la redención humana: la dialéctica de la finitud y la asunción del absurdo _____	361
<b>CAPÍTULO V: PERSPECTIVAS DE LO EFÍMERO EN LA MIRADA CÓSMICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO _____</b>	<b>373</b>

V.1 Las formas del fuego: la cosmología poética de José Emilio Pacheco	376
V.1.1 El fuego como paradoja de la persistencia y del cambio	377
V.1.2 El fuego como fuerza destructora endógena	384
V.1.3 El fuego como ciclicidad de la materia	390
V.2 La mirada cósmica como preocupación ecológica	403
V.2.1 Primeros estigmas de una preocupación ecológica en la poesía de Pacheco	405
V.2.2 El naufragio ecológico en el resto de la poesía de Pacheco	411
V.2.2.1 La escritura como espacio de evocación del <i>Oikos</i> perdido	411
V.2.2.2 Crítica del urbanismo antiecológico	419
V.2.2.3 Hacia un redescubrimiento de la realidad circundante	427
V.2.2.4 Acentos apocalípticos	434
<b>CAPÍTULO VI: JOSÉ EMILIO PACHECO Y LA CONCIENCIA DE LA</b>	
<b>PRECARIEDAD DE LA POESÍA</b>	<b>443</b>
VI.1 Una estética de la reescritura	445
VI.1.1 Las reestructuraciones de José Emilio Pacheco	449
VI.1.2 Alteraciones leves	451
VI.1.3 Modificaciones medianas	463
VI.1.4 Revisiones profundas	468
VI.2 La metapoésia como discurso sobre la precariedad de la poesía	481
VI.3 La intertextualidad: reanimación y recontextualización de la tradición lírica universal	494
VI.3.1 La glosa subversiva	496
VI.3.2 La traducción apropiadora y renovadora	501
VI.3.3 La heteronimia como lectura revitalizadora	506
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>509</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>519</b>
CORPUS Y OTRAS OBRAS CITADAS DE OCTAVIO PAZ Y JOSÉ EMILIO PACHECO	520
Corpus y otras obras citadas de Octavio Paz	520
Corpus y otras obras citadas de José Emilio Pacheco	521
CRÍTICA SOBRE OCTAVIO PAZ Y JOSÉ EMILIO PACHECO	522
OTRA BIBLIOGRAFÍA	532





*Un éclair... puis la nuit!*  
(Charles Baudelaire, "À une passante")



# **INTRODUCCIÓN**

Me propongo en estas páginas ahondar en la obra poética de dos destacados escritores mexicanos contemporáneos, Octavio Paz y José Emilio Pacheco, a partir de una meditación sobre la problemática de lo efímero. El estudio pretende ser, como especifica su título, *una interpretación* de lo efímero mediante el examen y el análisis de la escritura poética de estos dos autores. Esta tarea implica, por una parte, un intento de cernir el alcance del concepto o de la *categoría* de lo efímero y, por otra, de inquirir sus implicaciones en las principales esferas que esta cuestión involucra. De hecho, al intentar comprender y describir los recursos que la lírica despliega en el marco de la poética de la fugacidad, desembocamos en una verdadera *ontología*. Hablo de *ontología* en el sentido de una indagación acerca del estatus de lo efímero entendido como una *categoría*, la cual me parece analizable a partir de unas claves y situaciones específicas. La “ontología del fuego” anunciada desde el título consiste, por tanto, en meditar sobre la impermanencia que viene metaforizada por el más mudable e inconstante de los cuatro elementos: el *fuego*, aquello que nunca reposa, que no tiene más ley que la del cambio inmutable. José Emilio Pacheco plasma esta convicción, de profundas raíces heracliteanas, en declaraciones del tipo “fuego es el mundo que se extingue y cambia”<sup>1</sup>. Empleo, pues, el término *ontología* sin connotaciones doctrinales y, más bien, en un sentido general<sup>2</sup>.

Esta investigación, sobre poetas que han suscitado cuantiosas y variadas aproximaciones, ha nacido de una suerte de *llamada* que he experimentado en mis sucesivas lecturas y relecturas de Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Me ha parecido posible dar cuenta de lo esencial del discurso poético de ambos autores utilizando como clave de acercamiento el concepto de lo efímero, para poder llegar, al final, a extraer del análisis de esta categoría una *teoría poética del tiempo*. De hecho, lo efímero despliega en la textualidad una variedad de instrumentos, motivos y recursos temático-formales que hace falta identificar, describir y analizar. De modo general, articularé la meditación

---

<sup>1</sup> Selena Millares, una de las estudiosas de la poesía de Pacheco, ha señalado “la naturaleza ígnea de esta poesía”, consolidada por una “dialéctica constante entre fuego y ceniza” cuyo emblema más claro es el título heracliteano de *El reposo del fuego* (2003: 1880).

<sup>2</sup> Aludo a la distinción establecida por Heidegger entre *ontología*, concebida en un sentido amplio, y *ontología* entendida como una doctrina filosófica específica. En la introducción a su *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, el filósofo alemán señala que empleará el concepto en un “sentido vacío”, es decir, como una simple indicación, una “insinuación indeterminada de que en lo que sigue de algún modo se va a indagar temáticamente el ser, se va a hablar del ser”, y que, por consiguiente, no se refiere a una disciplina (2007: 17-18). Es precisamente a este sentido general al que me referiré cada vez que evocaré el concepto de *ontología* a lo largo de esta tesis.

en torno a tres grandes planos de materialización de lo efímero: la ontología humana, la fenomenología del mundo y la estética del arte. El interés del trabajo no reside sólo en la exploración de la caducidad en las tres esferas mencionadas. Como ya he indicado, utilizaré los rasgos obtenidos de la exploración de la poética de la precariedad para intentar desentrañar la teoría del tiempo que proponen Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Se trata, en cierta manera, de partir de las manifestaciones situacionales de lo efímero para desembocar en un *conocimiento poético del tiempo*. En este sentido, el estudio se plantea como una exploración de las relaciones entre la literatura y lo efímero; se investiga la capacidad del discurso poético para hacer hablar el tiempo, para captarlo, sugerirlo o representarlo en los límites de la textualidad.

Uno de los sueños seculares del arte ha sido, precisamente, aprehender lo etéreo y lo volátil en la existencia, en la experiencia cósmica o en la subjetividad, para rescatarlo de la vorágine de la sucesión y convertirlo en objeto de contemplación estética. Sin embargo, pocos creadores contemporáneos han consagrado un espacio tan importante de su producción poética a la reflexión sobre la fugacidad como Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Si bien la categoría temporal ha sido objeto de distintas aproximaciones en cada uno de estos poetas, me ha parecido urgente un análisis que establezca nuevas conexiones entre ciertos aspectos habitualmente subrayados por la crítica y la propuesta estética de los dos autores mexicanos. En este sentido, creo que la problemática de lo efímero vincula varias parcelas de la obra poética de Paz y Pacheco, y revela un concepto del tiempo que apela a nuevas exégesis. Elizabeth Monasterios Pérez señala, por ejemplo, acerca de la poesía de José Emilio Pacheco, que “paradójicamente no hay en los estudios críticos dedicados a esta obra poética un examen riguroso de la especificidad que la experiencia temporal alcanza en el discurso”. Salvo algunas excepciones, “prima la tendencia a reducir la problemática del tiempo a la categoría de tema favorito, vinculado a un sentimiento de nostalgia por la pérdida irreparable de una unidad orgánica” (2001: 39).

Al abordar aquí la pregunta sobre el tiempo desde el punto de vista de la caducidad, procuro tomar al revés la especulación teórica sobre el tiempo, para rastrear sus formas de figuración a lo largo del discurso poético. Esto permitirá poner de manifiesto los ejes de significación que se construyen a partir de la experiencia de lo transitorio. Semejante método de acercamiento implica, en primer lugar, advertir de la fácil y frecuente reducción de *lo efímero* al *tiempo*. De hecho, aunque toda percepción de lo efímero involucra una peculiar evocación de la temporalidad, ambas nociones son,

sin embargo, irreductibles. Christine Buci-Gluksmann advierte a este respecto que “lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible” (2006: 21). Lo interesante en esta definición no radica tan sólo en la distinción de los dos conceptos, sino también en la incorporación de un rasgo diferenciador fundamental: la *perceptibilidad* de lo efímero. Ella implica la posibilidad de un enfoque empírico desde el cual otear la experiencia de lo fugitivo. Volveré más adelante sobre estas consideraciones en torno a la noción de lo efímero.

Los objetivos que persigue este trabajo son básicamente los siguientes:

(1) identificar los signos textuales que van conformando, en ambos autores, la poética de la fugacidad;

(2) analizar y agrupar estos signos en el triple plano de la ontología humana, la fenomenología del mundo y la estética del arte, subrayando en cada caso los rasgos dominantes;

(3) esbozar, a partir de los resultados obtenidos, y como síntesis del análisis, una tentativa de respuesta lírica a la aporética del tiempo, habitualmente contemplada como un campo de estudio predilecto para la metafísica y la ciencia.

Añadiré que, desde mi perspectiva, es más eficaz una imbricación de las dos poéticas de Paz y Pacheco que un acercamiento individual, si queremos dar cuenta de la complejidad del interrogante del tiempo. Así, al reunir en un solo estudio a dos escritores de similares preocupaciones temáticas pero de estéticas tan diferentes, trato de sacar provecho de las eventuales coincidencias y discrepancias en mi meditación sobre la impermanencia.

Al estudiar el tiempo a partir de la *experiencia* de lo efímero, trato de lograr una exploración *radicada*, es decir, atender las manifestaciones intramundanas y situacionales del tiempo en vez de una indagación puramente teórica. Desde esta perspectiva, los hallazgos que encuentra cada uno de los dos poetas son tan importantes como los *impasses* que se alzan ante sus interrogaciones frente al tiempo. Y ahí se sitúa, a mi juicio, toda la eficacia del discurso poético en la especulación sobre el tiempo, el hombre y el mundo. Adquieren plena significación en esta tarea las revelaciones de la subjetividad y del lirismo, al igual que las tergiversaciones, las incoherencias del discurso o las intuiciones que esclarecen a menudo esporádicamente una parcela del misterio del mundo. Ellas son el modo cómo la lírica afila sus armas y construye, desde sus propios límites, un conocimiento no sólo del tiempo, sino también del ser y de la realidad.

Esta fe en la posibilidad de un acceso poético al tiempo desde la sensibilidad poética viene determinada en parte por la búsqueda, cada vez más perceptible en el pensamiento contemporáneo, de una reconciliación del corazón con la razón, a través de lo que Eduardo Galeano ha llamado “sentipensamiento”<sup>3</sup>. El propio Octavio Paz reconocía esta necesidad en una entrevista que concedió a Fernando Savater: “El pensamiento moderno ha triunfado en el terreno de las generalidades, pero ha menospreciado lo particular, lo sensible, lo cualitativo. Son las artes las que han rescatado estos rasgos, en especial las artes literarias y, muy en especial, la poesía”. Para Paz, “el pensamiento futuro tendrá que ser pensamiento poético, en el sentido menos blando del término, como quiso, por ejemplo, María Zambrano. Un pensamiento que recoja lo particular, lo cualitativo, lo sensible, lo sensual y lo ponga en relación no avasalladora con el todo”. Los poetas han de ser, por consiguiente, los intermediarios preferentes de esta reconexión (1991: 12).

La actitud *sentipensante* aparece como una reconciliación de la filosofía con la poesía, que han sido entendidas tradicionalmente como diferentes facultades del ser e irreconciliables modos de acercamiento a la realidad. Son ilustrativas las reflexiones de María Zambrano sobre esta materia<sup>4</sup> así como las de una variedad de pensadores que se interrogan sobre la capacidad del discurso poético de incidir en el conocimiento del mundo<sup>5</sup>. Como indica María Antonia González Valerio, asistimos a “un re-

---

<sup>3</sup> Eduardo Galeano señala la necesidad de una unión entre el plano afectivo y el intelectual a partir de la expresión “sentipensante”, consagrada en el relato “celebración de las bodas de la razón y el corazón” en *El libro de los abrazos*: “Para qué escribe uno, si no es para juntar sus pedazos? Desde que entramos en la escuela o la iglesia, la educación nos descuartiza: nos enseña a divorciar el alma del cuerpo y la razón del corazón. Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra *sentipensante* para definir el lenguaje que dice la verdad” (2008: 107). Esta postura se anuncia desde el epígrafe general de todo el libro de Galeano. Este epígrafe consiste en la siguiente definición del verbo “recordar”: “RECORDAR: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón”. Se afirma así la necesidad de reconciliar el hombre con su verdadero ser, dislocado por la religión, la filosofía y la moral.

<sup>4</sup> En el ensayo que dedica al tema *Filosofía y poesía*-, Zambrano sitúa el origen de la separación entre las “dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta” en la clásica condenación de la poesía por Platón: “Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar ‘la condenación de la poesía’; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su maldición” (2006: 13-14). Luego, la pensadora española advierte que esta censura de la poesía “se ha admitido pero pocas veces se ha comentado” a lo largo de la Historia (28). Aunque una unión entre las dos formas del *logos* sea oportuna, Zambrano duda de tal posibilidad, habida cuenta de la diferencia de vías que siguen el poeta y el filósofo.

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, por ejemplo, llegó a considerar al poeta como el “guía natural del metafísico que quiere comprender todas las fuerzas de uniones instantáneas, el ímpetu del sacrificio, sin dejarse dividir por la dualidad filosófica burda del sujeto y del objeto” (1986: 96). Otro caso ilustrativo, y mucho más reciente que el de Bachelard, es el del filósofo rumano E. M. Cioran, quien nos invita en su obra filosófica a “abandonarnos a nuestra fluidez interior, sin ningún afán de objetivación, limitándonos a gozar de todas nuestras agitaciones íntimas”. Esta “efervescencia extraordinariamente fecunda” es la que

*posicionamiento y re-planteamiento* de la filosofía a partir de sus renovadas relaciones con la poesía” (2003: 18). Raúl Gabas Pallás y Jesús Adrián Escudero, por ejemplo, piensan que la originalidad del pensamiento de Heidegger acerca del interrogante del tiempo radica en su esfuerzo por contrarrestar “la tendencia eminentemente teórica de la fenomenología y del neokantismo con elementos del historicismo y del vitalismo” (1999: 14). De una forma similar a Heidegger, quien hace emerger la experiencia de la temporalidad de ese gestarse histórico del ser que denominamos *existencia*, trataré de deducir la teoría temporal de Octavio Paz y José Emilio Pacheco del tratamiento poético de lo efímero. El interés del estudio es doble: por una parte, me lleva a ahondar en cuestiones fundamentales relacionadas con la ontología de la existencia, con la fenomenología de la materia y con la teoría de la creación poética. Por otra, puesto que esta investigación nos enfrenta a la secular aporética del tiempo, se tratará de aportar una contribución eminentemente *lírica* a un terreno habitualmente reservado a la especulación filosófica.

Intento mostrar en qué medida el entrecruce del discurso poético de Octavio Paz y José Emilio Pacheco sobre lo efímero pone de manifiesto coincidencias y divergencias significativas. La atención que dedico a Paz y a Pacheco no implica, evidentemente, que su obra sea la única expresión de un tema tan universal como la fugacidad del tiempo. He elegido a estos dos poetas principalmente porque su obra permite meditar desde la contemporaneidad sobre una preocupación en sí misma intemporal. ¿Qué demarcaciones y similitudes se observan cuando se asocian dos escritores de la categoría de Paz y Pacheco? ¿Hasta qué punto su poesía sintetiza las actitudes del hombre actual frente a las cuestiones esenciales que el tema del tiempo involucra? ¿En qué medida las propuestas poéticas de Octavio Paz y José Emilio Pacheco nos abren vías de conocimiento del ser, de la realidad, del arte y del tiempo? Son algunas de las cuestiones que exploran estas páginas.

En lo que se refiere al corpus de trabajo, el esfuerzo consistirá en ofrecer una visión global del conjunto de la obra poética de Paz y Pacheco. Por esta razón, superaré la tendencia a la diacronía observable en las principales periodizaciones de la producción de los dos autores. No niego que existen etapas literarias a lo largo de un

---

nos permitiría “vivir intensamente, hasta sentirnos morir de vivir”. Cioran concibe así el *lirismo* como una fuerza que surge de lo más hondo del ser, “del centro sustancial de la subjetividad”. Lejos de representar “el producto de una inconsistencia espiritual”, el lirismo constituye, según Cioran, “la prueba de una gran profundidad interior”. Convencido de que “el pensamiento conceptual no basta para expresar la infinitud interior”, Cioran defiende una especie de *filosofía lírica* en la cual convergen “todos los elementos de la vida del espíritu para crear un ritmo intenso y perfecto” (1991: 13-17).



itinerario creativo. Sin embargo, considero estos ciclos como circunstancias intrínsecas de cualquier proceso estético o existencial. Las periodizaciones habitualmente propuestas tienen para mí una pertinencia esencialmente pedagógica u orientativa que no es exenta de cuestionamiento. A pesar de la evolución de los autores, hay una coherencia fundamental en la visión que tiene cada uno de lo efímero. Quizá deberíamos ver en las rupturas y las bifurcaciones observables a lo largo de un itinerario literario la forma misma de la continuidad que sólo se interrumpe con la muerte del autor. Las bifurcaciones no implican un abandono total de los sistemas en vigencia en un determinado período, o su resignificación en la “nueva” estética. Por lo tanto, entiendo lo efímero en Octavio Paz y en José Emilio Pacheco como un sistema coherente cuyas variaciones se disuelven en la continuidad y en la historicidad de los autores. Así es como, al menos, interpreto la declaración de Octavio Paz según la cual “cambiamos para ser fieles a nosotros mismos. Si no hubiese cambios no habría continuidad” (2006: 17). De ahí, la deliberada *no delimitación* del corpus de trabajo para que yo pueda desplegar la mirada, desde las composiciones de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944) hasta *Poemas 1989-1996*<sup>6</sup>, en el caso de Octavio Paz, y desde *Los elementos de la noche* (1963) hasta *La edad de las tinieblas* (2010), en lo que se refiere a José Emilio Pacheco. Conviene matizar, con todo, que la *no delimitación* de la que hablo no es tanto una búsqueda de exhaustividad como un esfuerzo por ensanchar el espectro de ejemplos, para incluir cualquier composición que me parezca ilustrativa, independientemente de su adscripción a una determinada “época” del autor.

Añadiré que, frente a los vasos comunicantes que existen entre la poesía de Octavio Paz y sus ensayos, acudiré de vez en cuando a distintas reflexiones que el autor ha dedicado al tema del tiempo, al margen de su obra estrictamente lírica. Eso me ayudará a examinar el fecundo diálogo que existe entre poesía y ensayo, especialmente alrededor de la cuestión que me interesa, y evitar el riesgo de una separación artificial entre dos géneros que son complementarios en Paz<sup>7</sup>. Tampoco me ha parecido bueno

---

<sup>6</sup> Se trata de siete composiciones recogidas bajo forma de libro por el Fondo de Cultura Económica en su edición de *Obra poética II (Poemas 1969-1998)*, sobre la que volveré más adelante.

<sup>7</sup> De hecho, José Miguel Oviedo ha notado que, aunque a lo largo del itinerario literario de Octavio Paz poesía y ensayo mantienen un diálogo constante, es sobre todo en la etapa oriental del poeta en la que estas dos actividades “confluyen y se funden del todo. Por eso mismo es más artificial que antes [en la etapa precedente del poeta] separar esas funciones y estudiarlas como dos líneas paralelas: Paz sabe ser crítico cuando crea y poeta cuando ejerce la crítica”. Las dos actividades se nutren de idénticos talentos de su autor: “la pasión y la lucidez en raro equilibrio” (2005: 186-187). Saúl Yurkievich indica al respecto que “siempre hay complemento y ósmosis recíproca entre los poemas y los ensayos de Paz, que surgen en continua alternancia (en corriente alterna) de un mismo centro en movimiento”. En nuestro autor, “el pensamiento metafórico, el mito, va siempre de la mano de la teoría”, ya que “Paz se inserta en

reservar un apartado distinto a esta tarea; al contrario, procuro lograr una fusión a lo largo del estudio. Por supuesto, no pretendo, a través de estas breves incursiones, agotar las posibilidades de diálogo entre poesía y ensayo en Octavio Paz, un trabajo que podría ser objeto de una investigación aparte.

Volviendo al problema de las versiones del corpus, es necesario señalar la variabilidad textual que caracteriza la obra poética de Octavio Paz y José Emilio Pacheco, y que integro en la problemática de lo efímero, concretamente en el tercer y sexto capítulo. Los dos autores no se conforman con un modelo definitivo en sus composiciones sino que las someten a un inacabable proceso de correcciones y reajustes. Esta persistente enmienda del texto, que lo transforma en auténtico palimpsesto, es notoriamente incisiva en el caso de José Emilio Pacheco, para quien la escritura es un eterno asalto contra “la avasalladora imperfección” (1978: 9). Son distintas las posturas que esta concepción de la escritura suscita en la crítica y en los propios creadores, como se podrá comprobar en los apartados correspondientes. Me limitaré a adelantar, por ahora, que uno de los efectos de la reescritura es dilatar las nociones de *corpus* y de “edición original”, tal como las concebimos habitualmente.

Umberto Eco ha indicado que cuando el corpus de estudio lo constituyen los libros, “una fuente de primera mano es una edición original o una edición crítica de la obra en cuestión” (2005: 66). La duda nace precisamente de la pluralidad de versiones de una misma composición inicial, cada una de las cuales puede legítimamente considerarse como una “edición original”. Esta última deja de entenderse como la versión original desde el punto de vista de la génesis textual, para convertirse en el poema en proceso de maduración. Judith Roman Topletz, por ejemplo, nota acerca de la poesía de José Emilio Pacheco, que “one version of a poem is not superior to another, rather, each represents one form drawn from an evolving continuum which is the poem in motion” (1983: 200)<sup>8</sup>. Esta génesis perpetua representa uno de los corolarios de la problemática del presente estudio. Incluiré por ello, dentro de lo que cabe y según sea oportuno, algunas versiones de un mismo texto para ilustrar la *praxis* de la reescritura.

---

la tradición instaurada por Poe y Baudelaire, proseguida por Mallarmé, Apollinaire, T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges”, escritores para quienes “la literatura moderna es inseparable de su crítica, que ésta la inventa y fundamenta” (2002: 355-356). Gema Areta también ha destacado ese íntimo vínculo entre poesía y ensayo en el poeta mexicano: “Poesía y ensayo en Octavio Paz, combinatoria fundamental de una obra, simultaneísmo, un replegarse o desplegarse”. Los ensayos esclarecen la actividad creadora, “son el catálogo de la exposición poética, su conmemoración, su pequeña historia” (1999: 447).

<sup>8</sup> (Una versión de un mismo poema no es superior a otra, sino que cada una de las dos representa una forma surgida de un *continuum* progresivo que es el poema en movimiento) (traducción mía).

Respecto a las ediciones que sirven de corpus a esta investigación, en el caso de Octavio Paz, manejo principalmente los dos volúmenes de *Obra poética I (1935-1970)* y *Obra poética II (1969-1998)*<sup>9</sup> que quedarán abreviados como *O.P.I* y *O.P.II*, respectivamente, en las citas del corpus. En lo que atañe a José Emilio Pacheco, utilizo *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, el volumen más “actualizado” de su obra poética, al menos hasta la fecha de redacción de este trabajo. La abreviatura correspondiente será *T.T.2010*, para evitar eventuales confusiones con otras ediciones. La razón de la elección es doble: por un lado, permite unificar la procedencia de buena parte de las citas del corpus; por otro, la recopilación da acceso a los poemarios más recientes del autor. En cualquier caso, sería absurdo citar tan sólo los libros recientes que el volumen incorpora y desechar los demás para buscarlos en las recopilaciones anteriores. Acudiré a versiones anteriores sólo para efectuar las observaciones pertinentes, como ya se ha indicado, señalando en cada caso la edición correspondiente.

Desde el punto de vista del aparato metodológico, merecen la pena algunas puntualizaciones iniciales. En primer lugar, hay que recordar que todo discurso sobre el objeto cultural denominado *literatura* lleva implícito un supuesto casi axiomático que es menester explicitar de entrada: la afirmación de la *posibilidad* de un conocimiento literario. Dar siempre por obvio este principio elemental es omitir el debate acerca de la científicidad del discurso sobre la literatura y la validez misma de una epistemología literaria<sup>10</sup>. Teniendo en cuenta este aspecto, y con el fin de superar el lastre de un

---

<sup>9</sup> Se trata de una publicación del Fondo de Cultura Económica que, según la nota del editor, retoma la iniciada por Círculo de Lectores y todavía está en curso de publicación. El segundo tomo, *Obra poética II (Poemas 1969-1998)*, incluye por primera vez en español el texto “Árbol que habla”, que apareció en la edición francesa de *Árbol adentro*. Otra novedad destacable es que también ven la luz por primera vez, después de *Figuras y figuraciones*, siete composiciones bajo el título de *Poemas 1989-1996*. Estos textos se publicaron en la revista *Vuelta*, y entre ellos figura “Estrofas para un jardín imaginario” (véase la “Nota del editor” al inicio de los dos tomos y la “Advertencia” que abre el segundo tomo).

<sup>10</sup> María del Carmen Bobes Naves ha dedicado a la cuestión una de sus recientes reflexiones: *Crítica del conocimiento literario* (2008). En este ensayo, Bobes Naves plantea la posibilidad de un conocimiento literario, partiendo del repudio del producto cultural del campo de la investigación epistemológica en el sistema kantiano. De hecho, Kant excluyó del campo de los posibles objetos científicos las creaciones culturales –entre ellas la literatura– por ser construcciones humanas que no obedecen a leyes *necesarias*. A Kant le interesan los objetos naturales como campo predilecto para un conocimiento científico porque presentan el mismo comportamiento en sus manifestaciones fenoménicas (2008: 10). No obstante, señala Bobes Naves, “si se reconoce que la literatura es el resultado de un proceso de creación y se admite la posibilidad de conseguir conocimientos sobre ella, es decir, si se diferencian literatura y ciencia de la literatura, es posible también una reflexión sobre la ciencia de la literatura, es decir, una epistemología literaria, como una parte de la epistemología cultural” (19). La estudiosa recorre las principales teorías literarias del siglo XX, desde el formalismo ruso hasta la semiótica, sin olvidar las posturas más escépticas de las últimas décadas. Le parece que tales escuelas históricas han diseñado cada una a su modo métodos que “constituyen el actual conocimiento literario” (377). La investigación sobre objetos culturales –la literatura en nuestro caso– tiene exigencias que superan las de los objetos naturales. Por este motivo, la indagación ha de tener en cuenta las

excesivo “rigor teórico”, a menudo inhibitorio en este tipo de investigación, trataré de alcanzar el difícil equilibrio entre el conato de objetividad metodológica y los privilegios de una lectura inexorablemente subjetiva y a ratos “informal”. Esta doble actitud se explica porque, en mi opinión, la racionalidad y el rigor científico, implícitos en muchos métodos de lectura, no son suficientes para dar cuenta de la compleja producción de sentido propia del texto poético. Por ello considero necesario, aun reconociendo la operatividad metodológica, plantear también sus riesgos y sus límites, particularmente en el asedio al texto poético.

En sus *Fundamentos de la teoría de los signos*, uno de los ya clásicos libros sobre semiótica general, Charles Morris señalaba la necesidad de que la semiótica, tomada como *organon* de la ciencia, utilizase su propio discurso en el análisis del lenguaje: “habida cuenta de que nada puede estudiarse sin signos que denoten los objetos en el campo objeto de estudio, un examen del lenguaje de la ciencia debe emplear signos que se refieran a signos”. La semiótica es la que “ha de proporcionar los signos y principios pertinentes para realizar este estudio. La semiótica proporciona un lenguaje general aplicable a cualquier signo o lenguaje especial” (1985: 25). Esta necesidad de un lenguaje semiótico operativo me parece legítima, aunque ha conducido a una superabundancia conceptual y terminológica, a una multiplicidad de posicionamientos teóricos y de “jergas” científicas individuales para referirse a menudo al mismo objeto. Es preciso volver a evocar las advertencias de María del Carmen Bobes Naves señaladas anteriormente, sobre el peligro que encierra cierta epistemología de la literatura. Aunque es posible un conocimiento científico de la obra literaria, esta *cientificidad* del objeto cultural es de un orden diferente del que presenta el objeto de la ciencia empírica natural. Se debe tener en cuenta, por consiguiente, la especificidad de la literatura “para no forzar al objeto de estudio con unas exigencias metodológicas propias de la ciencia natural” (2008: 379).

A lo largo de mi trabajo, privilegio un acercamiento inmanentista al texto poético para poner de manifiesto el proceso de construcción de la categoría de lo efímero. Sin este principio, mi discurso sobre la fugacidad utilizaría la obra literaria como un simple *pretexto* hacia generalizaciones extratextuales. No se trata, con todo, de negar la importancia de los contextos sino de partir de la experiencia del mundo lírico para hacer, después, las oportunas extrapolaciones extrínsecas. Para poder dar cuenta de

---

características específicas de tales objetos culturales “para no forzar al objeto de estudio con unas exigencias metodológicas propias de la ciencia natural” (379).

la dinámica de la producción de sentido, echaré mano de aportaciones procedentes de la *semiótica textual*, especialmente la noción de *isotopía*.<sup>11</sup> Uno de los intereses de este concepto es que permite un acercamiento inmanente al texto poético y una exploración *formal* de diferentes esferas del discurso. En este sentido, el análisis incorpora tanto el plano de la *representación* como el de la *figuración*. Con estos dos términos, me refiero a los dos niveles de articulación que propone Arcadio López-Casanova en su “propuesta de sistematización de ese signo estético tan complejo que identificamos como poema” (1994: 7). El “plano de la representación o forma interior” está integrado por los “indicadores poemáticos” (título, lemas, dedicatorias, citas), por el “esquema temático” (motivos, articulación), por la “actorialización” (el actor poemático, las funciones, el esquema actorial y los procesos actoriales), por los “modelos compositivos” (esquemas convencionales, casos complejos, esquemas de base formularia) y por la “estructura climática” (clímax y anticlímax, fórmulas complejas).

El plano de la figuración, por su parte, permite una exploración de las “figuras pragmáticas” (estructura comunicativa y actitudes líricas, tácticas de desdoblamiento, sujeto modalizador y voz), de las “figuras léxico-semánticas” (niveles y clases léxicas, isopatías y tonalidad, función imaginativa), de las “figuras gramaticales”

---

<sup>11</sup> La precisión “semiótica textual” en lugar de “semiótica” a secas tiene como finalidad la de subrayar el cambio de mirada que se ha operado a lo largo de la evolución de la teoría semiótica. Umberto Eco ha mencionado la antigua obsesión semiótica por el “concepto ingenuo de signo”, que se ha disuelto paulatinamente en “la noción relacional de función semiótica” e incluso de “operaciones semióticas que no producen signos aislados sino mensajes y textos”. El teórico añade, con humor, que su *Tratado de semiótica general* debería titularse *Crítica de la semiótica pura y de la semiótica práctica*, “si no hubiera tenido ya alguien una idea análoga” (2000: 10). Del mismo modo, Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril describen el desplazamiento de la atención semiótica desde el signo, “concepto histórico, artefacto analítico”, hacia el texto o discurso entendido como un “aparato semiótico”. Aquí, interesa menos lo que los signos representan que lo que hacen en el proceso de significación textual (2009: 16). Una noción fundamental a lo largo de mi estudio será precisamente el concepto de *isotopía* que Jacques Fontanille coloca al centro de esta semiótica del discurso. Para Fontanille, la *isotopía* es una clave de análisis que permite el paso de una semiótica, entendida como teoría del signo, a una semiótica concebida como análisis del discurso. En el primer caso, se considera el discurso como un “macrosigno” o una combinación de signos. Esta visión consiste en desmenuzar el texto solidario como si fuese un puro conglomerado de objetos disociables. En el segundo caso, en cambio, se intenta superar el estereotipado recorte de signos para mostrar que el texto es, ante todo, un proceso de significación del que se hace cargo una enunciación. Con la noción de isotopía, la nueva mirada semiótica ayuda, entonces, a dar cuenta de las articulaciones del discurso considerado como un todo de significación. Se trata de restituirle al discurso semiótico su función de teoría de los conjuntos significantes (1999: 1-2). Fontanille plantea asimismo tres nociones relacionadas con la isotopía: a) la “coherencia”, que apunta a la orientación intencional del discurso y permite entender por qué diferentes isotopías pueden pertenecer a una misma dinámica de sentido; b) la “cohesión”, que se refiere a la organización del texto en secuencias y, por último, c) la “congruencia”, que establece entre diferentes estratos de significación “homologías parciales”, “equivalencias locales” que facilitan la superposición de varias isotopías. La isotopía permite, además, reunir estas tres nociones como variantes de la redundancia. La repetición, la reiteración de un valor semántico, la vuelta sobre un mismo aspecto temático son pues, otras tantas variantes de la isotopía. (18-19).

(procedimientos de reiteración y distribución, estructuras primarias, dinamismo expresivo, conjuntos semejantes), de las “figuras tónicas” (función rítmica, instrumentación fónica y función simbólica, leyes del versolibrismo) y de las “figuras gráficas” (relieve grafémico, metagrafía, ideografía lírica, hipogramas, blancos y sangrados) (145-146).

El estudio no incorporará necesariamente estos diferentes formantes ya que apuntan tan sólo a una esquematización de los posibles estratos de la significancia del texto poético. Este diseño tampoco representa un modelo organizativo de todo acercamiento sino un esbozo de los posibles estratos a tomar en cuenta a lo largo del análisis. De hecho, el plano de la representación y el de la figuración se caracterizan, como recuerda López-Casanova, por su “trabada interacción” (7). Para no alargar más de lo necesario el trabajo, procuraré hacer las observaciones pertinentes relativas a los planos ya mencionados al analizar cada texto, en vez de consagrarlas un lugar aparte. Concretamente, esto implica que en lugar de reservar una parte del estudio a los aspectos tipográficos, por ejemplo, destacaré tales matices simultáneamente con los restantes focos de interés, a no ser que la importancia cuantitativa y cualitativa de un determinado rasgo exija un desarrollo por separado. Este *modus operandi* viene dictado por la propia *semiosis* del texto poético que perdería su dinámica significacional profundamente *unitaria* si se le impusiera una artificial parcelación cientificista. Esto significa concretamente que comentaré el poema en su conjunto como un objeto cerrado y autónomo, en vez de diferir determinados aspectos de una misma composición por exigencias del aparato metodológico.<sup>12</sup> Las ventajas de este proceder son numerosas:

---

<sup>12</sup> Hago estas puntualizaciones pensando especialmente en cierta tendencia a la tripartición metodológica, basada, según creo, en una interpretación errónea de la tridimensionalidad morriseana de los “niveles de semiosis”. En su libro *Fundamentos de la teoría de los signos* al que ya me he referido, Charles Morris parte de la existencia de los tres correlatos “vehículo signico”, “designatum”, e “intérprete”, que conforman la “relación triádica de semiosis”, y los abstrae en tres niveles de estudio. Así, la *dimensión semántica* se interesa a “las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables”, la *pragmática* estudia “la relación de los signos con los intérpretes” y la *sintáctica* remite a la relación del signo con otros signos (31-32). A mi juicio, el error de ciertos literatos adeptos del rigorismo semiótico consiste en querer erigir esta tripartición en principio organizativo, de tal modo que las dimensiones *semántica*, *sintáctica* y *pragmática* queden reflejadas *estructuralmente* en un estudio sobre la obra literaria. Con todo, estas supervivencias de cierto afán estructuralista no se aplican sin lastre al *poemario*, entendido como *libro de poemas*. De hecho, cada uno de los textos que lo integran es una obra autónoma que se puede analizar por separado, incluso siguiendo esta tridimensionalidad, sin que los resultados encontrados en un caso específico sean necesariamente extensibles al volumen entero. Y es más: extraído de su contexto específico que es el poema, un determinado rasgo formal no significa nada. Cada poema es una unidad independiente que obedece a sus propias leyes constructivas, a su propia *sintaxis*, *semántica*, y *pragmática*. Estas dimensiones están tan trabadas en el texto poético que, muchas veces, la postergación y el diferimiento de aspectos formales por motivos metodológicos hacen artificial el análisis.

permite dar cuenta *hic et nunc* de la interacción entre los diferentes niveles de lectura; evita forzar apartados que presentan escasa relevancia epistemológica y cuya inclusión en el estudio sólo vendría motivada por imperativos metodológicos; por último, redime de la necesidad de reproducir el mismo texto *n* veces al estudiarlo bajo *n* ópticas.

Por último, para no dar por obvia la relación que el análisis establece entre realidad y universo lírico, coincido con las reflexiones de Cristián Gallegos Díaz en torno al concepto de “sujeto poético”, noción que se empleará una y otra vez a lo largo de este trabajo. Gallegos Díaz plantea como postulado la “‘posibilidad’ de comparación entre sujeto empírico y sujeto poético, así como entre mundo real y mundo ficticio, no real, virtual, posible, imaginario” (2006)<sup>13</sup>. En mi análisis de los poemas, también asumo este postulado, ya que dejaré de lado la instancia pragmática del *autor* para concentrar la mirada en el *sujeto poético*.

La estructura del trabajo refleja mi deseo de acercarme separadamente a los poetas en dos grandes partes. Así, la primera se consagra exclusivamente a Octavio Paz, y la segunda a José Emilio Pacheco. Cada una de estas partes se compone de tres capítulos que tratan de lo efímero desde los ángulos de la ontología humana, de la fenomenología del mundo y de la estética del arte respectivamente. Al repetir estas tres perspectivas, en vez de abordar a los dos poetas en un acercamiento simultáneo, he querido evitar la tentación de minimizar las especificidades individuales frente a la misma problemática. Al final del recorrido, a modo de síntesis, haré las observaciones pertinentes, recogiendo precisamente algunas de las coincidencias y divergencias notorias entre la poética temporalista de Octavio Paz y la de José Emilio Pacheco.

---

<sup>13</sup> Cristián Gallegos Díaz sitúa los problemas teóricos planteados por la noción de “sujeto lírico” en “las premisas filosóficas del romanticismo alemán y las reconsideraciones sobre los postulados aristotélicos acerca de los géneros épico, dramático y lírico”. La consolidación de la teoría según la cual la esencia de la poesía lírica reside en el sujeto concreto, es decir, sobre el poeta, ha conducido, desde un primer momento, a la postulación de una “identidad completa entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, concreto, real o poeta”. Como consecuencia de esta teoría romántica, se ha supuesto que la poesía es una “expresión sincera, verídica, responsable del poeta, expresión de actos y sentires no engañosos”, en una palabra se ha visto en la figura del poeta un “sujeto ético”. Esta identidad de las dos dimensiones ha sido a su vez objeto de reconsideraciones que han tratado de subrayar la diferencia entre el poeta y el sujeto lírico. Se ha llegado, incluso, a distinguir tres entidades: una, representada por el “sujeto escritor (poeta)”, otra constituida por el “yo empírico (sujeto vivencial)” y la última correspondiente al “sujeto lírico”. Gallegos Díaz cree posible, sin embargo, la “‘posibilidad’ de comparación entre sujeto empírico y sujeto poético, así como entre mundo real y mundo ficticio, no-real, virtual, posible, imaginario”. Llega así a definir al poeta como “un narrador semiótico, un organizador axiológico, una subjetividad problemática en expansión cognitiva, un comunicador de una visión de mundo”. Esto quiere decir que todo sujeto lírico responde a “una manipulación de códigos estéticos, culturales y literarios”. Como tal, “nunca tiene una autonomía real, sino aparente, pues mediante estas manipulaciones, se yergue como proyección o representación interpretada, manipulada, trans-formada del sí mismo del poeta” (2006).

Asimismo, trataré de mostrar en qué medida la propuesta de salida lírica a la aporética metafísica del tiempo nace de esta imbricación. No obstante, antes de abordar la obra de los dos poetas, quisiera empezar por algunas puntualizaciones previas con el fin de aclarar los conceptos fundamentales que este estudio aborda.

## **Entrada en materia**

Las siguientes puntualizaciones tienen como finalidad permitir una mejor intelección del concepto de “lo efímero”. Como esta noción está vinculada directamente a la de *tiempo*, comentaré –sin ninguna pretensión de agotar un tema totalmente inabarcable en un estudio de esta naturaleza– unas actitudes significativas que han surgido de la especulación secular acerca del interrogante del tiempo, y que me parecen de particular relevancia para mi estudio. Después, para abordar ya la obra que me interesa, terminaré el apartado con un resumen de las reflexiones esenciales que ha suscitado en la crítica la intuición temporal en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco.

### **1. En torno al concepto de lo efímero**

Un elemental criterio de acercamiento a lo efímero consiste en partir de su etimología. El adjetivo *efímero* está formado por las palabras griegas *epi* (durante) y *hêméra* (día), para calificar lo que ocurre *alrededor de un día* y que no supera este período de tiempo. Este sentido básico se extiende mediante una sustantivación del adjetivo –*lo efímero*– para referir aquellas experiencias o cosas que subsisten poco, aquello que no hace más que pasar y esfumarse, cuyos sinónimos suelen encontrarse en expresiones como “lo fugaz”, “lo pasajero”, “lo fugitivo”, “lo rápido”, “lo precario”, “lo inestable”, “lo frágil”, “lo transitorio” y muchas otras. Se opone así lo efímero a “lo eterno e inmutable” (Baudelaire, 2008: 92), a lo estable e indestructible, a lo perdurable e imperecedero.

Aunque es innegable una actitud eufórica ante ciertas experiencias de lo pasajero, lo efímero se presenta *a priori* como una vivencia negativa, un motivo de malestar para la conciencia. Lo efímero, dice Stéphanie Pujeaut, se nos presenta como un “concept repoussoir”, como un “symbole de l’opposition du plaisir instantané au



bonheur qui persiste, de la culture du beau corps qui vieillira inéluctablement malgré tous les produits anti-âge”<sup>14</sup>. La historia de la literatura está repleta de ejemplos en los que la intuición de lo efímero, nacida de un testimonio del mundo circundante o de una introspección del sujeto, se convierte en causa de pesadumbre y de ahogo. En Baudelaire, esta conciencia dolorosa participa del *spleen* y tiene muchas metáforas frecuentemente destacadas por mayúsculas alegorizantes<sup>15</sup>. Darío la sintetiza en uno de sus “Nocturnos” a través de imágenes como esta “desfloración amarga de mi vida”, la “azucena tronchada por un fatal destino” y “el ánfora funesta del divino veneno / que ha de hacer por la vida la tortura interior, / la conciencia espantable de nuestro humano cieno / y el horror de sentirse pasajero” (1985: 270).

En su libro *Estética de lo efímero*, Christine Buci-Glucksmann destaca la importancia del barroco en la instauración de lo que ella denomina un “verdadero *cogito* de lo efímero”. Este sentido de la precariedad inherente al hombre “volatizará poco a poco las antiguas relaciones del Ser y del devenir, propias de la metafísica occidental y del humanismo del Renacimiento”. La toma de conciencia afectará la visión del hombre y del tiempo puesto que “si el pasado no es nada, el futuro no será sino una nube de la que se cuelga un presente que huye. El Ser no es más que su aparecer inestable, entre el ‘hay’ y el ‘ya no hay’, como en el pensamiento chino” (2006: 20). Buci-Glucksmann cree que esta visión dolorosa de lo efímero es la que ha ocupado un lugar predominante en la cultura occidental: “Occidente ha valorizado masivamente un efímero melancólico, *spleen* baudeleriano o desasosiego de Pessoa, un efímero de verdad y de sentido” (38)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> (Lo efímero se presenta como un concepto repugnante y el símbolo de la oposición entre el placer instantáneo y la felicidad perdurable, de la cultura del cuerpo hermoso que envejecerá ineluctablemente a pesar de todos los medicamentos antiedad) (traducción mía).

<sup>15</sup> Tales metáforas son, por ejemplo, “L’Horloge” –el péndulo– descrito como un “dieu sinistre, effrayant, impassible” –dios siniestro, espantoso e impassible– que le dice al hombre “Souviens-toi!” (¡Acuérdate!) (1947: 170), o también “la Dent” (el Diente), descrito como “insupportable Vipère” (insoportable Víbora) que pregunta al hombre “Vivras-tu ce soir?11” (¿Vivirás esta tarde?) (259).

<sup>16</sup> La evocación de Baudelaire aquí resulta clave, por diferentes razones. En primer lugar, se advierte en su poesía, como sugiere Buci-Glucksmann, una de las expresiones más profundas de la conciencia *melancólica* de la caducidad. De ahí que, en algunos apartados de esta tesis, el diálogo intertextual con la obra de Baudelaire se imponga de por sí. En segundo lugar, es difícil abordar las relaciones entre la problemática de lo efímero y el proyecto global de la *modernidad* sin subrayar las aportaciones del autor de *Le peintre de la vie moderne*. De hecho, si bien no me interesan las polémicas en torno al concepto de *modernidad*, me gustaría señalar, sin embargo, cómo desde el principio, Baudelaire concibió precisamente esa *modernidad* bajo la perspectiva de lo que yo llamaría una *dialéctica de lo efímero*. Primero, habría que recordar, como hacen Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz, que quien acuña la noción de *modernidad* es precisamente Baudelaire, en un ensayo ya clásico para la cultura occidental: *Le peintre de la vie moderne*. En su trabajo, el poeta francés define la noción de *modernidad* con una sugerente expolición en la que se enfatiza el sentido de lo efímero: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”. (“La

Sin embargo, el dolor es tan sólo una de las dos actitudes posibles ante la impermanencia. La otra es una especie de comunión eufórica con lo fugaz en ciertas situaciones, como si lo pasajero fuese un advenimiento extático, una fuente de revelaciones que hundan al sujeto en una suerte de bienaventuranza. Como explica Buci-Gluksmann, “habría que distinguir entonces al inicio dos formas de lo efímero. Por una parte, un efímero melancólico, constitutivo del barroco histórico o de lo moderno (Baudelaire, Benjamin, Pessoa, etc.)”, y “un efímero positivo, más explícitamente cósmico, que atraviesa ya la historia de la mirada en Francia en el siglo XIX (Cf. Monet)”. Para Buci-Gluksmann, esta segunda forma es la que serviría de “‘puente’ teórico y estético entre Asia y Occidente”. El *aware* japonés sería, según la estudiosa, una de las mejores muestras de esta segunda sensibilidad. Se trata de una “empatía” con lo efímero, “como si el efecto efímero fuera inseparable de su afecto como energía, como un presente obsesionado por su captura y su propia desaparición, en el tiempo cósmico de los fenómenos del que yo formo parte” (22).

---

modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, y la otra mitad es lo eterno y lo inmutable”) (la traducción es de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz) (2008: 92). Para Acierno y Baquero Cruz, la noción de *modernidad* constituye “el legado más valioso del poeta a la teoría estética, y ha hecho del ensayo un texto fundamental de la cultura occidental” (37). Los dos estudiosos recogen también algunas interpretaciones surgidas en torno a la teoría baudelairiana de la *modernidad*. Entre las principales reacciones evocadas, mencionaré sólo la de Hans Robert Jauss porque ayuda a entender el sentido de lo efímero a partir de la *modernidad* baudelairiana. De hecho, explican Acierno y Baquero Cruz, Jauss “ha estudiado la evolución semántica del *modernus* latino hasta la *modernidad* de Baudelaire, que seguiría siendo la nuestra. Su argumento parte de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, auténtico tópico a través del cual se articuló desde la antigüedad latina la difícil relación entre lo antiguo y lo nuevo, y antecedente directo del discurso de la modernidad. Los protagonistas franceses de la *Querelle* de los siglos XVII y XVIII habían empleado el adjetivo *moderne* en el sentido de ‘contemporáneo’, el mismo que tenía en bajo latín. En Italia, Alessandro Tassoni llegó a emplear el sustantivo ‘modernità’, pero sólo como sinónimo de ‘contemporaneidad’, opuesto a ‘antigüedad’. Según Jauss, la *Querelle* acabó disolviéndose en el historicismo con el reconocimiento por ambos bandos de que el progreso no era el criterio apropiado del arte, y de que junto a la belleza absoluta e intemporal hay otra belleza relativa que depende de las circunstancias históricas. Este ‘armisticio’ habría llevado a la Ilustración con el correspondiente cambio en la percepción de lo antiguo y lo moderno. La especificidad del concepto de *modernidad* acuñado por Baudelaire, frente a las nociones de la *Querelle*, estaría en que ‘lo moderno, en el sentido estético, ya no se distingue para nosotros de lo antiguo o de lo pasado, sino de lo clásico, de lo eternamente bello, de lo que tiene validez intemporal’. La nueva conciencia de la modernidad debida a Baudelaire determinaría ‘en parte nuestra comprensión estética e histórica del mundo’. La modernidad estética tendría una relación muy estrecha con los procesos de modernización social, política y económica. A una nueva experiencia vital correspondería una nueva experiencia del arte. Como los productos en el mercado o la moda, el ritmo del arte de la modernidad se habría acelerado. Los movimientos artísticos se sucederían a ritmo vertiginoso. En la modernidad, según Jauss, la novedad se habría vuelto el valor más importante del arte, casi un valor absoluto: ‘Es un proceso en el que el arte se separa de sí mismo continuamente, en el que la pretensión de la novedad sucumbe a una puja permanente, y en la que la estética de la novedad descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno, y, sin embargo, cada modernidad proclamada se convierte inevitablemente en *antigüedad*’ (40-41). Este sentido profundamente efímero que entraña la sed moderna de innovación también ha sido analizado por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, a través de la oposición entre *analogía* e *ironía* a la que volveré más adelante. La problemática de lo efímero encuentra, por consiguiente, una de sus fuentes en el proyecto mismo de la *modernidad*.

Merece la pena destacar también de las reflexiones de Buci-Gluksmann su advertencia a la que ya me he referido: “lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible” (21). Esta definición me parece sugerente, sobre todo cuando la relacionamos con las meditaciones aristotélicas acerca del concepto del tiempo, a las que volveré más adelante. Recordemos sólo, por ahora, que la intuición temporal aristotélica es inseparable de la noción de *movimiento*. Para el Estagirita, la sensación de tiempo resulta de la captación de un cambio –o sea de un movimiento– registrado por el espíritu. Cuando Buci-Gluksmann asegura que lo efímero es la “vibración” sensible del tiempo, ella transporta precisamente al plano de la *perceptibilidad* empírica –como también lo hace el *movimiento* aristotélico– la intuición puramente abstracta del tiempo. De ahí que “vibración” y “movimiento” procedan del mismo campo léxico de la movilidad. El tiempo puro, por tanto, permanece inmóvil mientras que su huella, lo efímero, reviste esencialmente un carácter empírico.

Otras reflexiones acerca de lo efímero son las que la revista *Sciences Humaines Combinées*<sup>17</sup> ha consagrado al tema en su primer número. Para Morgane Leray, por ejemplo, es posible abordar lo efímero en literatura desde tres niveles de análisis textual: el género, el enunciado y la enunciación. En el primer caso, la estudiosa se refiere a la posibilidad de ver en ciertos géneros como el diario “la forme *a priori* la plus apte à exprimer l'éphémère”<sup>18</sup>. En este caso, “la succession de dates souligne en effet l'écoulement du temps et par suite le caractère passager des jours qui se succèdent”<sup>19</sup>. La incorporación rigurosa de las fechas expresa, en esta modalidad diarista, el testimonio más patente del paso del tiempo, completada habitualmente por una escritura de la instantaneidad. Leray menciona también casos de escritura fragmentaria que, a la manera del diario íntimo, sugieren cierta fragmentación evocadora de las metamorfosis del mundo y de lo fugitivo. El ejemplo de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire le parece uno de los mejores arquetipos de ello.

---

<sup>17</sup> Revista electrónica publicada por la “Maison des Sciences de l'Homme de Dijon” en colaboración con la Escuela Doctoral 491 de la Universidad de Borgoña (Francia).

<sup>18</sup> La estudiosa tiene razón cuando matiza su declaración mediante la locución adverbial *a priori*. De hecho, dudo de que el diario sea más apto para expresar lo efímero que la poesía, por ejemplo, por la simple razón que el diario, como indica su nombre, fija un cierto marco temporal que se refuerza además por la incorporación de referencias de índole temporal. Sin embargo, lo verdaderamente instantáneo es el poema que se construye, ya no sobre las impresiones de *un día*, sino sobre los innumerables posibles instantes de epifanía que pueden darse en el espacio de un día. De ahí que el género poético me parezca *a posteriori* la forma más apta para la expresión de lo fugitivo.

<sup>19</sup> (El diario es *a priori* la forma más apta para expresar lo efímero. La sucesión de las fechas subraya, de hecho, el paso del tiempo y, por consiguiente el carácter pasajero de los días que se suceden) (traducción mía).

El segundo nivel de análisis textual de lo efímero, según Leray, sería el del enunciado. En la novela, se manifestaría por una imbricación de varias dimensiones temporales en las que se mezclan el tiempo del relato y el de la narración<sup>20</sup>. El tercer plano, el nivel enunciativo como portador de lo efímero en literatura, remite a los recursos discursivos de los que se vale el escritor para sugerir un determinado sentido del tiempo. Esto se apreciaría en el ritmo de las descripciones, de las estructuras sintácticas y de su modo de distribución a lo largo del relato (2007)<sup>21</sup>.

Por su parte, Stéphanie Pujeaut se pregunta si lo efímero es necesariamente un fenómeno negativo. Para responder a esta interrogación, contrasta las teorías temporales de Henri Bergson y Gaston Bachelard. Extrae de las ideas del primero una visión negativa de lo efímero y de las del segundo una actitud eufórica. En el primer caso, Pujeaut nota que Bergson rechaza lo pasajero porque concibe el tiempo como una duración en la cual coexisten la memoria del pasado y la anticipación del futuro. Este tiempo se compone de unidades orgánicas que se imbrican entre sí, y todo corte operado sobre este conjunto, como el del instante, sería una mera construcción. La división del tiempo en instantes, según Bergson, sólo tiene una función social y científica, social porque permite organizar la acción y controlar el tiempo, y científica porque ayuda a los físicos a realizar sus cálculos. El tiempo bergsoniano es, entonces, un fenómeno continuo y homogéneo, una duración que ensalza la memoria y condena el olvido. De ahí el sentimiento esencialmente negativo ante lo efímero.

Bachelard, en cambio, sostiene la postura contraria. Para este filósofo, es en el instante donde se revela una parte de la realidad, la cual vuelve a la sombra en cuanto que haya dejado de interesar a la conciencia. Eso quiere decir que, para Bachelard, la vida del espíritu no es una continuidad sino una serie de rupturas, una discontinuidad que no remite a ninguna homogeneidad, sino que es en sí misma un testimonio de lo efímero. Pujeaut concluye, no obstante, que la memoria es a la vez continuidad y discontinuidad, conservación y olvido. No le parece necesario trazar una frontera entre lo efímero y la duración porque son dos experiencias complementarias. Lo efímero no es “un négatif absolu”, sino una experiencia positiva que ofrece al sujeto la posibilidad

---

<sup>20</sup> Las reflexiones de Gérard Genette en *Figures III* (1972) son ilustrativas a este respecto, particularmente en lo que se refiere a las llamadas “anacronías” y “anisocronías”.

<sup>21</sup> Aplicadas al género poético, estas reflexiones de Leray se integran fácilmente en el diseño de metodología textual de Arcadio López-Casanova anteriormente descrito. De esta manera, lo que ella estudia como materialización al nivel *genérico* de lo efímero coincide con el plano de la *representación*, y las restantes modalidades con el de la *figuración* de López-Casanova.

del olvido. Sería atroz una memoria en la que los detalles más nimios de la existencia se inscribiesen en una continuidad temporal ininterrumpida. Lo efímero tiene un carácter positivo, además, por ser en sí mismo el pretexto para una “exigence d’action”. Esta urgencia de acción nace del hecho de que la conciencia de la caducidad nos insta a abandonar la pasividad y a gestionar con rigor el tiempo, como quería Séneca<sup>22</sup> (2007).

Por último, a modo de transición hacia la aporética del tiempo propiamente dicha, me gustaría mencionar la opinión de Frank Darwiche, quien propone un estudio *originario* de lo efímero. Comienza por señalar la dificultad de investigar aquello que no se deja precisamente aprehender como los demás objetos de conocimiento: “Parler de l’éphémère, c’est oser *écrire* sur ce qui ne se donne pas comme objet à saisir par un observateur”<sup>23</sup>. Más bien, lo efímero se presenta ante el que quiere abordarlo como *efímero* ya que sólo permanece unos instantes. Pensar esta fugacidad implica, pues, según Darwiche, no considerar más que esos instantes. Ellos guardan de lo efímero la huella que deja, pero sin que podamos reducir ésta a un vestigio, el cual es incapaz de sustituirse al fenómeno en sí. A pesar de esta complejidad epistemológica, Darwiche opina que lo efímero dice el tiempo mejor que cualquier otro concepto o fenómeno. Por último, enraíza lo transitorio en la condición temporal del hombre, lo cual permitiría, en su opinión, un replanteamiento esencial liberado de las determinaciones modernas y científicas.

De estas cuantas reflexiones sobre la problemática de la impermanencia, resulta que todo intento de acercamiento a lo efímero nos devuelve ineluctablemente a la aporética del tiempo. Por este motivo, me propongo hacer un rápido recorrido de algunas de las posturas fundamentales surgidas de la especulación sobre el enigma del tiempo a lo largo de los siglos.

---

<sup>22</sup> Séneca ha cuestionado el viejo tópico acerca del sentimiento de la caducidad de la existencia. Para él, “no tenemos poco tiempo: es que nosotros perdemos mucho. La vida es suficientemente larga y se nos ha concedido con liberalidad para que pudiésemos terminar las empresas de mayor importancia, si toda ella se emplease debidamente”. El llanto común sobre el carácter efímero de la vida humana es absurdo, según Séneca: “La verdad es que no hemos recibido una vida breve, sino que nosotros mismos la hicimos breve; si andamos escasos de tiempo, es que lo derrochamos. De la misma manera que unas riquezas inmensas y regias, cuando van a parar a las manos de un administrador inexperto, en un momento se evaporan, y aunque sean mucho menores, crecen si han sido confiadas a un excelente guardián, así también nuestra vida ofrece un ancho campo a quien sabe disponer de ella dejándose guiar por la razón” (2010: 115-116).

<sup>23</sup> Hablar de lo efímero es atreverse a *escribir* sobre lo que no se presenta ante el observador como un objeto asible. (Traducción mía).

## 2. La aporética del tiempo a lo largo de la Historia

Dada la variedad y la hondura de las teorías que se han ido sucediendo a raíz del interrogante del tiempo, no haré más que sintetizar ideas que, en la mayoría de los casos, han sido objeto de voluminosos tratados. Mi elección de pensadores particulares en detrimento de otros se justifica por las necesidades de mi trabajo. He querido insistir en ideas y conceptos que se me antojan útiles para mi lectura de Octavio Paz y José Emilio Pacheco.

Las ideas de Heráclito son, quizá, un buen modo de iniciar este recorrido histórico, no sólo porque nos remiten a la filosofía presocrática, sino también porque se evocará con cierta frecuencia el legado heracliteano en Octavio Paz y José Emilio Pacheco. La concepción heracliteana del tiempo es tributaria de su visión de la Historia y de la Naturaleza. Heráclito rechaza la Historia entendida como un desarrollo lineal hacia un futuro de progreso que deja atrás un pasado primitivo. Jean Brun dedica al pensador un estudio cuyo título resume el sentido del devenir en el filósofo de Éfeso: *Heráclito o el filósofo del eterno retorno*. Brun explica que “el tiempo no es para Heráclito lo que puede dirigir el hombre convertido en ingeniero de la historia, capaz de hacer el acontecimiento en lugar de sufrir el fenómeno”. Más bien, Heráclito lo concibe como “lo que hace al hombre y le deshace, porque no hay sino este gran algo vivo que es la naturaleza” (1976: 19). El tiempo es “un gran círculo que devuelve indefinidamente a las cosas y a los seres a su punto de partida”. Por esta razón, Brun interpreta el eterno retorno heracliteano como una especie de “eterno rodeo” (20). Como consecuencia de esta percepción del devenir, es imposible, según Heráclito, bañarse dos veces en el mismo río: “a quienes entran en los mismos ríos bañan aguas siempre nuevas” (2009: 44). Acerca de esta imposibilidad de bañarse dos veces en el mismo río, me parece acertada la observación de Brun según la cual, escrupulosamente hablando, ni siquiera es posible bañarse *una sola vez* en el mismo río, ya que mientras tanto el agua no deja de fluir.

Si concebimos la imagen del agua como una metáfora del flujo temporal, se desprenderá de esta teoría una visión del presente como instancia efímera, gobernada por la ley del cambio. En este sentido, Brun añade que, en Heráclito, “todas las cosas cambian, tragadas por el pasado y viviendo el efímero instante de un presente que muere al tocar el mañana”. La otra consecuencia de la ley del cambio constante es que da lugar a una aniquilación de los opuestos, ya que cada elemento se transforma en su

contrario en un ciclo infinito. De esta lucha nace la armonía, en la cual se reconcilian los opuestos. Así, vida y muerte, ser y no ser, vigilia y sueño, juventud y vejez, se aniquilan recíprocamente. Este cambio persistente representa, precisamente, la primera dificultad de acercamiento a la noción de tiempo, en Aristóteles.

Aristóteles expone su teoría del tiempo en el libro IV de su *Física*, particularmente entre los capítulos X y XIV. Comienza por señalar las dificultades inherentes al estudio del tiempo, que no permiten colocarlo dentro de la categoría de “lo que es o entre lo que no es”. De hecho, advierte acerca del tiempo que “una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía” (1995: 264). Asimismo, el Estagirita asocia toda percepción temporal con la de un cambio registrado por la mente. Para él, “cuando no distinguimos ningún cambio, y el alma permanece en un único momento indiferenciado, no pensamos que haya transcurrido tiempo”. En cambio, “cuando lo percibimos y distinguimos decimos que el tiempo ha transcurrido”, por lo cual aunque el tiempo “no es un movimiento” podemos concluir que “no hay tiempo sin movimiento” (269).

Un elemento esencial de las meditaciones aristotélicas sobre la intelección del tiempo es la intuición del “ahora”. El “ahora” es, en efecto, un aspecto que merece la pena señalar, no sólo porque el Estagirita extrae de ella su célebre definición del tiempo, sino también porque lo volveremos a encontrar en la poética de Octavio Paz. Aristóteles observa que “cuando percibimos el ahora como una unidad, y no como anterior y posterior en el movimiento, o como el mismo respecto a lo anterior y lo posterior, entonces no parece que haya transcurrido algún tiempo”. Esto se debe a que “no ha habido ningún movimiento”. Por el contrario, “cuando percibimos un antes y un después, entonces hablamos de tiempo. Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y después” (271). Vemos, pues, que en Aristóteles, sólo la intuición de un cambio ocurrido es capaz de sugerirnos la conciencia del tiempo, por lo cual éste no es más que “número”, es decir *medida* del “movimiento”. Esta hipótesis difiere, sin embargo, de la visión agustiniana del tiempo.

El problema del tiempo presenta en San Agustín una paradoja básica: la capacidad para el hombre de intuirlo en su espíritu y no poder definirlo, sin embargo, ante la pregunta ajena: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé” (1974: 478). Ante todo, el tiempo es en el Obispo de Hipona una creación divina. Por consiguiente, sería absurdo interrogarse acerca de una temporalidad que anteceda a la creación del mundo. Por esta

razón, ante la pregunta “¿Qué hacía Dios antes que hiciese el cielo y la tierra?”, Agustín rechaza la broma de quien responde que Dios “preparaba los castigos para los que escudriñan las cosas altas”. Piensa, por el contrario, que “antes que Dios hiciese el cielo y la tierra, no hacía nada” (476). Puesto que no había tiempo, preguntar sobre un *antes* que Dios hiciese el cielo y la tierra sería interrogarse empleando, precisamente, un adverbio *temporal* aún inexistente en *ese entonces*.

Tras subrayar este sentido *histórico* del concepto del tiempo, el Obispo de Hipona analiza la inconsistencia radical propia de las tres determinaciones temporales clásicas: el pasado, el presente y el futuro. Un examen de cada una de estas subdivisiones temporales muestra que ninguna resiste a un análisis riguroso. Así, el pasado ya ha muerto y no sobrevive más que en la memoria; el presente consiste en una simple atención del alma que también se transforma en pasado; el futuro tampoco se mantiene intacto sino que es una mera expectativa. Estas operaciones se realizan en el espíritu, por lo cual, a veces, podemos experimentar la longitud o la brevedad de determinados períodos temporales. En síntesis, diré que el tiempo agustiniano, por concebirse como una criatura divina está de alguna manera *objetivado*. En Kant, en cambio, el tiempo, tomado en sentido absoluto, no es más que una ficción operativa del espíritu.

Las reflexiones de Emmanuel Kant en torno al tiempo son tributarias de su *estética trascendental*, que define como “la ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*” (2003: 66). Para Kant, el tiempo y el espacio son condiciones *a priori* que sirven de base a nuestras intuiciones. Esto quiere decir que estas dos instancias no existen en sentido absoluto; no deben tomarse como realidades autónomas, sino que sólo sirven de referencias sin las cuales nuestro entendimiento no podría construir la realidad. No se pueden eliminar estas determinaciones del espíritu sin que eso afecte el concepto mismo de realidad. En otras palabras, no nos podemos representar una realidad sin espacio aunque, a la inversa, puede darse un espacio enteramente vacío. Al igual que el espacio, “el tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones”. Y así como es imposible concebir la realidad sin el espacio que le sirva de base, así es imposible situar nuestras intuiciones fuera del tiempo: “con respecto a los fenómenos en general, no se puede eliminar el tiempo mismo. Sí se pueden eliminar, en cambio, los fenómenos del tiempo” (74). A partir de esta base, el filósofo alemán pone de manifiesto “la *realidad empírica* del tiempo, es decir, su validez objetiva en relación con todos los objetos que puedan ofrecerse a



nuestros sentidos”. No se trata de afirmar la *materialidad* del tiempo, lo cual contradiría la teoría kantiana de la *idealidad trascendental* del tiempo, sino de subrayar la imposibilidad de concebir un objeto de nuestra experiencia que no esté asimismo sometido al tiempo. La temporalidad es, por tanto, una propiedad de lo que existe por el mero hecho de existir y no un constituyente de la esencia de la realidad. La noción de “*idealidad trascendental* del tiempo” que acabo de evocar significa, en el sistema kantiano, que “el tiempo no es nada prescindiendo de las condiciones subjetivas de la intuición sensible y no puede ser atribuido a los objetos en sí mismos” (78).

Por su parte, Henri Bergson critica el contenido espacial que ha contagiado la concepción del tiempo de sus coetáneos, especialmente la de los que abarca bajo la denominación de “escuela inglesa” (1970: 74). Bergson se propone, de algún modo, *desespacializar* la intuición del tiempo, distinguiendo básicamente dos formas de duración: la primera, pura de toda mezcla, y la segunda en la que interviene subrepticamente la idea de espacio. La *duración pura* (“la durée toute pure”), corresponde a “la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s’abstient d’établir une séparation entre l’état présent et les états antérieurs” (74-75)<sup>24</sup>. Ese “yo” que “se deja vivir” se refiere a la conciencia despreocupada de contar el tiempo, es decir, de diferenciar, como acabamos de ver con Aristóteles, lo anterior de lo posterior. Todo intento, por parte de la conciencia, de pararse a medir el tiempo en términos de presente, pasado o futuro, sería negar asimismo la noción de “duración”.

El concepto de *durée* en Bergson significa que los estados de conciencia no pueden representarse como si fueran objetos materiales que se yuxtaponen en el espacio sin poder fundirse unos dentro de otros. Es esta concepción de las vivencias internas como fragmentos aislados la que pone de manifiesto la *espacialización* del tiempo que critica el filósofo francés. Para Bergson, los estados de conciencia, al contrario, se compenetran fluidamente en este río ininterrumpido que es la conciencia. Con todo, la tesis bergsoniana tiene como corolario una negación del instante, que se disuelve en el *continuum* de la *durée*. Eso constituye, precisamente, el punto de divergencia esencial entre la teoría temporal de Henri Bergson y pensadores como Gaston Bachelard.

---

<sup>24</sup> (la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores) (traducción mía).

Mientras Bergson defiende una filosofía de la duración, Bachelard sostiene la del instante. En el libro que dedica a esta cuestión –*La intuición del instante*– Bachelard critica la actitud bergsoniana que consiste en no ver en el instante más que “una ruptura artificial que ayuda al pensamiento esquemático del geómetra”. Al afirmar la duración como “un solo y único impulso vital”, prosigue Bachelard, “la filosofía bergsoniana reúne indisolublemente el pasado y el porvenir. A partir de entonces, es preciso tomar el tiempo en bloque para tomarlo en su realidad” (2002: 15). Contra esta postura, Bachelard defiende el “carácter metafísico primordial del instante” (18). Se trata de una actitud positiva en la que se niega el pasado y se ve en el presente la plenitud más inmediata de la existencia. Interviene aquí un elemento clave que es el *acto*, entendido como aquello que le confiere dinamismo al instante y aleja el existir de la pasividad: “la vida no se puede comprender en una contemplación pasiva”. Mientras que “sólo la pereza es duradera, el acto es instantáneo” y “el reposo del ser es ya la nada” (20-21).

Desde ahí, Bachelard llega a definir la vida como el resultado de “lo discontinuo de los actos” y no como la fluida continuidad de fenómenos orgánicos que se funden unos en otros. Coincide con las ideas de Roupnel, que sirven de hilo conductor a su ensayo, para quien el ser es “una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solitaria y cuya ligadura, que es sólo un hábito, compone a un individuo” (21). Se reconoce así la función vital del accidente<sup>25</sup> y de la ruptura en vez de minimizar u homogeneizar las cisuras operadas por cada instante.

Esta actitud recuerda unas palabras de Paul Valéry en sus *Cahiers*: “le simultané est un successif dont la succession dépend de nous, est interne, mais si ce simultané peut être différencié. Si on ne peut le différencier, c’est un instantané homogène” (1988: 182)<sup>26</sup>. Esto quiere decir que la intuición de la simultaneidad adquiere un carácter homogéneo o deja de depender de nosotros cuando la conciencia se olvida de la sucesión temporal y se anega en la vivencia pura. Es una experiencia parecida a lo que Bachelard ensalza como “instante aislado” y como vía preferente hacia lo que denomina una “pedagogía de la discontinuidad” (52). Me permito abrir aquí un breve paréntesis, para relacionar esta apoteosis del instante bachelardiano con la coronación del *presente* en Arthur Schopenhauer.

---

<sup>25</sup> Bachelard cree que si Bergson escribiera la epopeya de la revolución, se olvidaría probablemente de los accidentes. En cambio, Roupnel difícilmente elidiría cada acción, incluso la más insignificante, precisamente porque “rompe necesariamente la continuidad del devenir vital” (21).

<sup>26</sup> (Lo simultáneo es un sucesivo cuya sucesión depende de nosotros, es interna, pero [sólo] si este simultáneo puede ser diferenciado. Si no se lo puede diferenciar, [entonces], se trata de un instantáneo homogéneo) (traducción mía).

En el párrafo 54 de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer afirma que “ante todo hemos de saber con claridad que la forma del fenómeno de la voluntad, o sea, de la vida de la realidad, es solamente el *presente*, no el futuro ni el pasado”. Según este filósofo, el pasado y el futuro no tienen existencia más que “en el concepto”. Así, “ningún hombre ha vivido en el pasado y ninguno vivirá en el futuro, sino que únicamente el *presente* es la forma de toda vida, pero es también su posesión segura que nunca se le puede arrebatar”. Como el instante bachelardiano, el presente de Schopenhauer conlleva una afirmación jubilosa del momento considerado como la única tierra firme del hombre: “El presente está siempre ahí junto con su contenido: ambos se mantienen seguros y sin vacilar, como el arco iris en la cascada. Pues a la voluntad le es cierta y segura la vida, y a la vida el presente”. Desde esta perspectiva, toda evocación del pasado, incluso el más reciente, el que apenas sale del presente, “no es más que un sueño vano de la fantasía” (2004: 334).

Volviendo a Bachelard, me parece útil mencionar el espacio que ocupa el instante poético dentro de la teoría del filósofo francés, particularmente por sus similitudes con la estética de Octavio Paz. El trabajo<sup>27</sup> que dedica a este asunto se abre con la siguiente lapidaria pero sugerente definición de la poesía: “La poesía es una metafísica instantánea”. Esto se debe a que un breve poema “debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo”. Para lograr esta meta, el poema no debe seguir el tiempo de la vida sino inmovilizarlo para vivir “en el lugar de los hechos la dialéctica de las dichas y las penas” (2002: 93). El poema se convierte, desde esta perspectiva, en “principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad”. El poema encarna un instante que es un crisol de simultaneidades que destruyen “la continuidad simple del tiempo encadenado” (94). Bachelard afirma la posibilidad de percibir, “en todo poema verdadero”, un tiempo al que denomina *vertical*, distinto del tiempo común “que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa”. Separa así el tiempo horizontal de la prosodia del tiempo vertical de la poesía. Este tiempo poético adquiere para Bachelard una “perspectiva metafísica”. Se trata de un instante complejo que cristaliza una “relación armónica de dos opuestos”, un instante en el cual “el ser

---

<sup>27</sup> *La intuición del instante* incluye, a modo de “Complemento”, un “texto de Bachelard publicado originalmente en 1939, en el segundo número de la revista *Messages: Metaphysique et poésie*, que prolonga la meditación del autor sobre el problema del tiempo” (véase la nota a pie de página). El texto se titula “Instante poético e instante metafísico” (2002: 93).

sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría a la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo” (94).

En el fondo del instante poético, Bachelard distingue un auténtico proceso de liberación, cuyas condiciones son básicamente tres:

- 1º. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los demás; romper los marcos sociales de la duración;
- 2º. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de las cosas; romper los marcos fenoménicos de la duración;
- 3º. Acostumbrarse –difícil ejercicio– a no referir el tiempo propio al tiempo de la vida: no saber si el corazón late, si la dicha surge; romper los marcos vitales de la duración (96).

Bachelard postula, entonces, un enriquecimiento del tiempo ordinario, social y cósmico a partir del instante poético. Con todo, si Bachelard se caracteriza por una apología del instante, Nietzsche, en cambio, afirma la eterna circularidad del devenir.

En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche expone, mediante las reflexiones de Zaratustra (un filósofo religioso de origen persa del siglo VI antes de Cristo), su concepción del tiempo. La teoría nietzscheana del tiempo se relaciona con una defensa de la “voluntad de poder” que arranca de la afirmación de la muerte de Dios: “En otros tiempos, ofender a Dios era el mayor de los delitos, pero Dios ha muerto y con él han muerto también esos pecadores”. Por consiguiente, “ha llegado la hora de que el hombre se trace su propia meta” (2004: 4-5). Nietzsche concibe un tiempo que eternamente vuelve sobre sí mismo, repitiéndose invariablemente lo idéntico, puesto que “curvo es el sendero de la eternidad”. Contrariamente a la concepción tradicional, la idea de eternidad en Nietzsche no es el resultado de una aniquilación del tiempo, sino de la reiteración de lo vivido: “Todo se va y todo vuelve. La rueda de la existencia gira eternamente” (214). Esta teoría del eterno retorno de lo idéntico representa, con todo, una terrible alternativa para el ser humano. En su introducción a *Así habló Zaratustra*, Enrique López Castellón señala a este respecto lo siguiente:

El pensamiento de que esta vida, tal como la hemos vivido tendrá que ser revivida otra vez, que no habrá nada nuevo y que tanto las cosas más grandes como las más pequeñas, los individuos excepcionales y los mediocres, volverán para nosotros en la misma sucesión y en el mismo orden, este pensamiento es tal que puede sumir en la desesperación al hombre aparentemente más fuerte (32).

Si Nietzsche insiste en el eterno retorno de lo idéntico, la “analítica existencialista”<sup>28</sup> de Heidegger, en cambio, nos devuelve al “ser” en el marco de una fenomenología de la existencia. Al plantear el concepto del “ser” como “ser ahí”, Heidegger devuelve a la filosofía una de sus tareas fundamentales: la existencia humana. Dado que la experiencia del tiempo se enraíza en el ser humano, Heidegger cree necesario dilucidar, desde un principio, la antigua interrogación ontológica, “la pregunta que interroga por el ser” (2000: 11).

El modo de ser del “ser ahí” se le revela como un “ser en el mundo” distinto de una simple relación espacial, de la “‘contigüidad’ de un ente llamado ‘ser ahí’ a otro ente llamado ‘mundo’” (67). La forma de ser del “ser ahí” en el mundo corresponde más bien, para el filósofo alemán, al fenómeno de la “cura” en el que el ser está considerado en su esfuerzo vital. Esta lucha, este “procurar por” hace del futuro el horizonte de posibilidad hacia el cual se proyecta el “ser ahí”. Por este motivo, el *futuro* tiene primacía sobre las restantes determinaciones temporales que son el *pasado* y el *presente*. Heidegger justifica esta preeminencia por el hecho de que es el futuro lo que despierta al presente. Dicho de otro modo, el futuro actúa como un impulso mediante el cual el ser se proyecta hacia su posibilidad de ser, haciendo así emerger al presente. Se ve, por consiguiente, que el presente no es, rigurosamente hablando, un tiempo *per se*. Más bien, nace de lo que yo podría llamar un *goteo* del futuro. Otro tanto puede decirse del pasado que Heidegger denomina “sido”. En virtud de este *goteo* constante, “advenir”, “sido” y “presente” están trabados en una red de causalidad temporal que Heidegger expresa mediante el concepto de “‘éxtasis’ de la temporalidad” (356). La expresión, en apariencia equívoca, probablemente por sus connotaciones religiosas, me parece acertada, sin embargo, cuando la tomamos literalmente: el estado de aquello que *está fuera de sí*. Así, el presente no se entiende sino como un resultado de la tensión hacia el futuro, cuya base es, por su parte, el pasado. El futuro *sale de sí* y genera el presente; el *éxtasis* del presente a su vez da lugar al pasado.

Puesto que el motor de esta dialéctica del tiempo es precisamente el *ser*, la cavilación heideggeriana en torno al tiempo presenta como interés un enraizamiento del

---

<sup>28</sup> Consciente de las connotaciones de escuela o disciplina filosófica a que podrían prestarse nociones como “fenomenología” u “ontología”, Heidegger explica que se adscribe menos a una disciplina filosófica que a un deseo de ir “a las cosas mismas” (38), en una fenomenología orientada hacia la hermenéutica del ser: “fenomenología del ‘ser ahí’ es *hermenéutica* en la significación primitiva de la palabra, en la que designa el negocio de la interpretación” (48). Pero como se dedica esencialmente al “ser ahí” que tiene “preeminencia ontológica sobre todo ente”, esa hermenéutica se convierte en “analítica de la ‘existencialidad’ de la existencia”.

enigma temporal en la historicidad de la existencia. En otras palabras, con Heidegger, el propio ser es el que genera el tiempo en su esfuerzo vital. De ahí, la afirmación de Raúl Gabas Pallás según la cual el tiempo heideggeriano es “un constitutivo radical de la existencia humana” (1999: 12). En el filósofo rumano E. M. Cioran, esta radicalidad existencial del tiempo se vive a menudo como un sentimiento de desgarradura ontológica que empieza con una inculpación del nacimiento.

La obra de Cioran no opera, estrictamente hablando, una fenomenología del tiempo, precisamente porque rehúye de todo sistema que pretenda erigirse en doctrina. Sin embargo, su pensamiento nos enfrenta con una concepción negativa ante la temporalidad de la existencia. El acto de nacer está visto como una *caída en el tiempo* gobernado por la conciencia de nuestra precariedad ontológica. La amargura causada por la temporalidad del hombre lleva a Cioran a considerar como felicidad auténtica aquella de la que gozaba el hombre edénico, hecha del magnífico “*don de ignorancia* que nos había otorgado el Creador”. Nuestra expulsión del paraíso significa, por tanto, nuestro sometimiento a una fatalidad que nace de la incurable agonía del tiempo. En *La caída en el tiempo*, Cioran observa cómo, “precipitados en el tiempo a causa del saber, fuimos inmediatamente dotados de un destino, pues sólo fuera del paraíso hay destino” (1988: 15).

En *Del inconveniente de haber nacido*, este repudio del destino humano empieza, como lo expresa claramente el título, con una inculpación del nacimiento. Cioran proclama una especie de imantación por la inexistencia, por “lo no-nato” (1995: 11). La conciencia dolorosa ante la fugacidad del tiempo se intuye en la fragilidad del instante: “Este instante ha desaparecido para siempre, se ha perdido en la masa anónima de lo irrevocable. No volverá nunca. Sufro por ello, y no sufro. Todo es único – insignificante”. El tiempo cioraniano es intuitivo como el “rumiar” de la muerte en el hombre, como “su soliloquio ininterrumpido” (40).

Frente a esta tiranía del devenir, Cioran defiende en *En las cimas de la desesperación* una ubicación del ser en el instante: “El tiempo sólo puede anularse viviendo el instante íntegramente, abandonándose en sus encantos. Se realiza así el *eterno presente*: el sentimiento de la presencia eterna de las cosas”. Desde este momento, el ser es indiferente al devenir y su existencia adquiere plenitud y positividad: “Arrancado a la sucesión de los instantes, el presente es producción de ser, superación del vacío”. Cioran ensalza el momento presente, considerado como puro éxtasis del ser: “Dichosos los que pueden vivir en el instante, sentir el presente constantemente, atentos

únicamente a la beatitud del momento y al arrobamiento que procura la presencia íntegra de las cosas” (2003: 150). El filósofo proclama así “lo absoluto en el instante” y coincide por ello con la verticalidad del instante bachelardiano.

Merece la pena mencionar, por otra parte, las reflexiones de Paul Ricœur, quien intenta resolver la aporética metafísica del tiempo desde el discurso novelesco. En *Temps et récit III (Le temps raconté)*, Ricœur cree posible asalta la aporética del tiempo mediante una poética del relato ficticio e histórico. Según este pensador, el tiempo narrado –“le temps raconté”–, conjuntamente en la ficción y la historia, es susceptible de revelar claves que ayuden a poner en evidencia el fenómeno del tiempo. Yuxtapone historia y ficción para sugerir la capacidad de ambos campos de “refigurar el tiempo”. De la puesta en común de las dos perspectivas nace “el tiempo humano”, es decir, “el tiempo narrado” (1985: 150). Ricœur destaca el fenómeno de “refiguración cruzada”, según el cual la historiografía se apoya en la “ficcionalización” propia del universo narrativo, mientras que, al revés, la ficción se nutre de mecanismos característicos de la historia (150). Esta conjugación obedece a la hipótesis de que la sola cogitación fenomenológica no es capaz de dar cuenta de la realidad del tiempo. El vaivén conceptual y especulativo exagera ciertas aporías, de ahí la necesidad de interpelar la mediación del discurso indirecto de la narración (349). Un análisis de la historiografía y del relato de ficción en su modo conjunto de refigurar el tiempo le permite al estudioso descubrir que, por un lado, la historia genera, mediante una serie de mediaciones (tiempo calendario, generaciones humanas, archivos), un “tiers-temps” –un “tercer tiempo”– a raíz de la intersección entre el tiempo del vivir histórico y el tiempo cósmico (147). Ricœur cree que el universo ficticio intenta responder a la aporética fenomenológica mediante sus propias “variaciones imaginativas” (148) como, por ejemplo, la “identidad narrativa” (355), una respuesta que el estudioso considera especialmente ventajosa entre todas las que su teoría aporta.

Si Ricœur intenta salir de la aporética del tiempo mediante una poética del relato, Julián Serna Arango, por su parte, vuelve al tiempo originario griego para subrayar el desgaste ocurrido a lo largo de la historia del concepto de tiempo. En su libro *Somos tiempo. Crítica de la simplificación del tiempo en Occidente*, Serna Arango plantea el empobrecimiento de la noción de tiempo a lo largo de la historia. La reflexión arranca del significado del tiempo en la Grecia antigua. Así, los términos helenos de *aiôn*, *kairós* y *chrónos* representaban diferentes aspectos del tiempo originario o *chrónos prôtonos*: el tiempo de la vida o tiempo subjetivo, el momento oportuno y el

tiempo lineal respectivamente. Según el filósofo, esta triplicidad inicial ha dejado lugar hoy en día sólo al tiempo lineal, caracterizado por su fugacidad y su irreversibilidad (2009: 15-16). La dificultad de encontrar en las lenguas occidentales equivalentes a los términos griegos mencionados es sintomática de esta reducción.

Para Serna Arango, la degeneración en el concepto del tiempo proviene de la filosofía clásica griega, cuando *aiôn* se resignifica como eternidad, de la teología cristiana, que resemantiza *kairós* como Cristo, y de la ciencia matemática, particularmente con la concepción newtoniana del tiempo como una realidad absoluta sin relación con el mundo (19). No resulta sorprendente, pues, que “chrónos haya monopolizado la titularidad del tiempo en la academia en detrimento de aiôn y de kairós, que cuando se hable del tiempo en la cotidianidad se piense en el reloj y no en la ocasión, que admiremos su precisión antes que su aceleración o desaceleración” (145). Serna Arango aboga, entonces, por un enriquecimiento de la percepción temporal que permita reincorporar los matices eliminados o excesivamente simplificados.

En esta tarea, ocupa un lugar predilecto la labor de poetas como Borges, y de filósofos como Bachelard, Heidegger o Deleuze. La valoración que otorga Serna Arango al trabajo poético viene al caso, ya que apunta a lo que se podría llamar *facultad crono-generadora* de la poesía. El pensador observa que, a diferencia de los filósofos, los poetas no han sido cómplices de la simplificación del tiempo, precisamente porque filosofía y poesía asumen el tiempo de un modo diferente. Recuerda así la verticalidad bachelardiana del tiempo poético, que se opone a la horizontalidad aristotélica del movimiento continuo (130-131).

No quisiera cerrar este apartado sobre la especulación acerca del tiempo sin mencionar algunas provenientes del pensamiento mexicano precolombino. Estas puntualizaciones sirven para preparar el diálogo de la obra de Octavio Paz y José Emilio Pacheco con una tradición cultural milenaria<sup>29</sup> que se ve a menudo reactivada a lo largo de su escritura. Para entender el sentido precolombino del tiempo, es de gran ayuda la labor realizada por Miguel León-Portilla. En uno de sus trabajos, *La filosofía Náhuatl*, describe cómo la cosmovisión cíclica azteca fue articulada sobre la teoría de la sucesión

---

<sup>29</sup> Miguel León-Portilla inicia el primer capítulo de su libro *Los antiguos mexicanos* recordando que, según los especialistas, “juntos, los tiempos prehistóricos y la historia antigua del México central abarcan por lo menos diez mil años. Comparado este largo período con los trescientos años de vida colonial y el siglo y medio de moderna nación independiente, se verá que resulta apropiado llamar a los milenios prehispánicos ‘subsuelo y raíz del México actual’” (1983: 13).



de “soles” como edades del mundo<sup>30</sup>: “los aztecas sacaron esa concepción místico-religiosa del antiquísimo mito náhuatl de los Soles”. En realidad, señala este pensador, “dicho mito en sí –independientemente de sus aplicaciones religiosas– encierra la explicación náhuatl del acaecer cósmico” (1979: 100). El autor reproduce también el relato traducido de un viejo códice indígena, según el cual estaríamos viviendo la quinta época, llamada “Sol de movimiento”. Su redactor hizo incluso vaticinios de índole escatológica:

40-El quinto Sol, 4 movimiento su signo,  
41- se llama Sol de movimiento porque se mueve, sigue su camino.  
42-Y como andan diciendo los viejos, en él habrá movimiento de tierra,  
habrá hambre y con esto pereceremos (103)<sup>31</sup>.

Según esta creencia, los ciclos del mundo empezaron con el primer sol “hace 2513 años”, en vista de que el narrador se sitúa con respecto a tales años en el siglo XVI, como lo muestra la referencia temporal: “así se sabe –hoy día 22 de mayo de 1558 años” (102)<sup>32</sup>. Esta concepción cíclica del tiempo es tributaria de la idea según la cual el mundo está constantemente desgarrado por la lucha entre el bien y el mal, dos fuerzas que se repiten en cada ciclo. La estabilidad no representa más que “el breve lapso de tiempo en que [una de las partes] logra mantener a raya el influjo de las fuerzas rivales”. Sin embargo, sólo se trata de un equilibrio precario, ya que “al fin sobrevienen la lucha y la destrucción” (98). La contrariedad y la tensión de los opuestos encuentran su símbolo en las figuras antagónicas de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Los dos personajes mitológicos “combaten, se eliminan uno a otro y reaparecen de nuevo en el campo de batalla del universo”. Este vaivén obedece a “una velada dialéctica que en vano pretende armonizar el dinamismo de fuerzas contrarias”. Así “se van sucediendo las varias edades del mundo –los Soles– como decían simplemente los nahuas” (98-99). Esa dialéctica recuerda en cierto punto a la heracliteana. La diferencia entre las dos reside quizá en que Heráclito hace de la lucha una ley inamovible del cosmos en su

---

<sup>30</sup> Explica León-Portilla que “para el pensamiento indígena, el mundo había existido, no una, sino varias veces consecutivas. La que se llamó ‘primera fundamentación de la tierra’, había tenido lugar hacía muchos milenios. Tantos, que en conjunto habían existido ya cuatro soles y cuatro tierras, anteriores a la época presente. En esas edades, llamadas ‘soles’ por los antiguos mexicanos, había tenido lugar una cierta evolución ‘en espiral’, en la que aparecieron formas cada vez mejores de seres humanos, de plantas y de alimentos” (15).

<sup>31</sup> La numeración se refiere a líneas del códice y aquí permite a León-Portilla comentarlas cada una. (Véase 103-110).

<sup>32</sup> Para más detalles sobre los distintos “Soles” y el cómo de su destrucción y sucesión, remito especialmente a las páginas 102-103 y a los comentarios de León-Portilla en las páginas 103-110.

conjunto y no de unas fuerzas específicas en determinadas *edades*. Así, todo cuanto existe “se dispersa y reúne, mas ni de nuevo ni después, sino que al tiempo se forma y disuelve, aproxima y aleja” (2009: 56). En la visión prehispánica, en cambio, la lucha de los contrarios debe saldarse por un vencedor y su subsiguiente reino, que supone la ausencia de la fuerza vencida.

En otro libro suyo, *Toltecayotl (Aspectos de la cultura náhuatl)*, León-Portilla proporciona una explicación prehispánica de la *espacialización* ocurrida en la visión actual del tiempo. De acuerdo con esta teoría, nuestra edad, “Sol de movimiento”, ya no vendría dominada por un “Sol” único o una sola de las fuerzas primordiales –aire, tierra, fuego y agua– como en los “Soles” anteriores. Por el contrario, todo ocurre como si las cuatro fuerzas hubieran llegado a un “acuerdo” gracias al cual intervienen sucesivamente en el seno de una misma edad: “En otras palabras, el *cáhuítl* o duración de la ‘quinta edad’ quedará sometido a la influencia sucesiva de cada uno de los cuatro rumbos del universo. En esta edad, el tiempo o *cáhuítl* se irá espacializando, se fundirá con *tlacauhtli*, [–el espacio–] según una cuenta o *tlapohualli* determinada”. Así surgirán “los ‘años del rumbo del oriente, los años del norte, del poniente y del sur’” (1995: 187). No se debe olvidar, recuerda León-Portilla, cómo van unidos en los antiguos pueblos mexicanos el número, el tiempo y el espacio<sup>33</sup>.

Estas diferentes posturas sobre la noción de tiempo a lo largo de la Historia no representan un fin en sí, sino un prelude hacia las obras de Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Antes de entrar de lleno en ellas, he querido cerrar esta introducción señalando las posturas principales que el tema del tiempo ha suscitado en la crítica de los dos poetas mexicanos.

### **3. El interrogante del tiempo en la crítica de Octavio Paz y José Emilio Pacheco**

#### **a) El tiempo en la crítica de Octavio Paz**

El año 1935 suele servir de referencia para situar en el tiempo los primeros textos poéticos de Octavio Paz (1914-1998). Con todo, el propio poeta asegura que sus

---

<sup>33</sup> El estudioso explica que “el concepto de número como *tlapohualli* o cuenta, el del tiempo, *cáhuítl*, como ‘lo que va dejando’ y el de espacio, *tlacauhtli*, como ‘lo que ha sido dejado’, se funden y confunden en el pensamiento indígena para hacer posible su visión cosmológica del universo” (184-185).

primeras composiciones publicadas se remontan a 1931 y 1932 y aparecen en diarios y revistas juveniles. Así, según el poeta, *Libertad bajo palabra*, que fue publicado por primera vez en 1949, constituye su “verdadero primer libro”. Sin embargo, las diferentes recopilaciones que reúnen su obra poética suelen marcar como inicio de esta última el año 1935. Esta referencia es la que dominará a lo largo de mi trabajo porque, en mi opinión, se distancia prudencialmente de las declaraciones explícitas del creador, que juzga acaso con demasiada severidad sus primeras composiciones.

Una de las reflexiones consagradas específicamente al tiempo en la poesía de Octavio Paz es “Poética del tiempo” de Julio Requena. El crítico opina que la trascendencia del tiempo en Paz se debe ver como “la respuesta al ser del hombre, afectados como estamos por el asedio de la temporalidad”. Requena observa cómo desde el principio, “congénitamente”, la obra poética de Paz “surge estremecida y totalizada por la vigilancia expectante y alucinante del tiempo”, lo cual es sintomático de “una incisiva preocupación frente al destino y sus leyes desconocidas” (1974: 38)<sup>34</sup>. El estudioso señala asimismo la dicotomía del tema en el autor mexicano. Tenemos, por un lado, un “sentimiento trágico del tiempo contaminando con su polvo mortuorio la vanidad del ser” y, por otro, la conciencia de que “vivimos gracias a su aparición” (44). En el primer caso, la poesía de Paz reconstruye “el dios Kronos ante cuya mirada todo se desintegra, desvanece, pulveriza” (54). En el segundo, se afirma la fe del poeta en “la sagaz percepción del momento que nos sume en la atemporalidad” (46).

La cogitación temporalista en la obra de Paz es tan importante que Roberta Seabrook llega a definirla como el hilo unificador de toda su poesía (1971: 163). Verónica Volkow sostiene, por su parte, que si la Biblia hace surgir el mundo de la palabra divina, Paz proclama la anterioridad del tiempo sobre el verbo. Además, “para entender al verbo, al poema, al mundo y al estar en el mundo, hay que entender el tiempo”. La magnitud del tema del tiempo atraviesa tanto la poesía de Paz como su pensamiento político, hasta tal punto que buena parte de su crítica de la Historia y la cultura occidental es fecundada por el interrogante del tiempo (2001: 117).

Dentro de la problemática temporal en Octavio Paz, el instante representa uno de los aspectos más destacados por la crítica. Saúl Yurkievich, por ejemplo, describe el

---

<sup>34</sup> Igualmente atento a este temprano surgimiento de la problemática temporal en Octavio Paz, Alberto Ruy Sánchez recuerda cómo “en 1937, para Octavio Paz el tiempo es una cifra de mil preguntas y demandas”. Si, por un lado, “el tiempo es la Historia que exige al hombre estar a su altura”, por otro, es “tiempo del poema”, es decir, “voluntad de forma”, “tiempo ritual de las palabras”, así como “tiempo del encuentro con la amada, de su evocación e invocación erótica” (1990: 35).

instante en nuestro autor con una expolición digna de las más bellas *envolées lyriques* del propio Paz: “revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del misterio cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenias, intermediario entre la conciencia y el mundo verdadero” (2002: 357). Yurkievich advierte, desde los primeros libros de Paz, “su anhelo de volver al tiempo del origen, al reversible y recuperable del eterno retorno, tiempo paradigmático, no el lineal y prospectivo de la historia, sino el vertical, tiempo de purificación” (366).

Bajo la metáfora de “la fijeza y el vértigo”, Guillermo Sucre ha analizado esta experiencia del *ahora* paciano en que el sujeto poético aspira a “fijar el tiempo” a través del “reconocimiento de un presente no sólo como permanencia sino como totalidad” (1974: 51-52). Siguiendo una similar perspectiva de lectura, Pierre Maurice Balmer constata que el signo por antonomasia de la plenitud temporal en Octavio Paz es el “mediodía”, un “momento o circunstancia en que el ‘instante’ llega a su fase suprema de mayor clarividencia y, por ende, de más intensa vivencia” (1991: 258-259). Es un momento epifánico que une las dos esferas de lo visible y lo invisible que conforman la realidad, una instantaneidad que “desencadena una visión unitaria”, cuya disolución provoca el retorno de la conciencia del poeta a la monotonía del mundo circundante. Balmer conecta esta intuición paciana de la hora cenital con la iluminación característica de la espiritualidad oriental. El crítico subraya así el papel iniciática del Oriente en la apología paciana del instante, su “negación del tiempo como discurso” y sus ideas acerca de la analogía<sup>35</sup>.

Juan García Ponce destaca la función redentora de la eternidad del instante paciano. Frente a la conciencia del tiempo devorador, “sólo puede salvarnos la súbita conciencia de la eternidad del instante susceptible de ser apresado en imágenes” (1974: 24). Eduardo Hirsh habla incluso de una “erótica consagración del instante” y de una “sobreabundancia del tiempo y del ser” como resultados del repudio de toda linealidad (2001: 57).

La poética del instante, como se puede ver, parece adjudicarse buena parte de las reflexiones críticas sobre la temporalidad en Octavio Paz, llegando incluso a revelar aspectos insospechados y aparentemente insólitos como sus conexiones con la sonrisa e

---

<sup>35</sup> Coincide con esta opinión Manuel Durán en su artículo “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”. El crítico sitúa la perpetuidad del presente, tal como se expresa en “Viento entero”, por ejemplo, en el marco de una asimilación de la negación de la historia característica de la espiritualidad hindú. Así, el *leitmotiv* paciano de “el presente es perpetuo”, así como el título de la sección “Hacia el comienzo”, se pueden interpretar como elaboraciones literarias procedentes de la cultura hindú (1971: 114).

incluso la infancia<sup>36</sup>. No obstante, si la mayoría de estas aproximaciones sólo ven en la poética del instante de Octavio Paz una forma de eternización del presente, yo trataré de mostrar también su solidaridad con la problemática de lo efímero. En mi perspectiva, la ubicación en el instante es ambigua: por un lado, es efectivamente un modo de eternidad; por otro, no es más que la imagen de lo efímero, puesto que el instante es el signo mismo de la precariedad. Con eso quiero significar que el instante siempre acaba esfumándose, aunque nos anegemos en él; en este sentido, podría definirse como una ficción nostálgica de la eternidad imposible. De hecho, la búsqueda obsesiva del instante *en sí misma* es un síntoma de la conciencia de la caducidad. El que persigue la redención del instante sucumbe a la conciencia de lo transitorio.

Por su parte, Graciela Palau de Nemes nota cómo la “mística espacialista” que encarna *Blanco* de Octavio Paz convierte al hombre y al poema en creaturas del espacio y del “no-tiempo” (1971: 196). Al hacer surgir el “no-tiempo” del espacio, se reconcilian dos dimensiones habitualmente separadas<sup>37</sup>, aspecto que comentaré en uno de los apartados de este estudio.

Rocío Oviedo integra la problemática temporal de Octavio Paz en el marco generacional que comparte con otros creadores, puesto que “todos ellos crecen con la idea de vivir una crisis de la civilización, un fin del mundo”. Según la estudiosa, se trata de una actitud fecundada por “el pensamiento filosófico de la época a través del sentido del vacío y de la angustia” procedente de las ideas nietzscheanas. Oviedo destaca igualmente el papel de la vanguardia en la configuración del espacio y del tiempo en Octavio Paz. La vanguardia habría permitido que se relativizaran el espacio y el tiempo, pudiendo el primero “analizarse en su estatismo indiferente o en una movilidad que no

---

<sup>36</sup> Bajo el título “Octavio Paz: la sonrisa de las estatuas”, Guillermo Sheridan destaca el lugar que ocupan la risa y la sonrisa en “la celebración del instante” en Octavio Paz. Según Sheridan, la sonrisa “suele ser cifra del instante, metáfora de su perfección o placer de su constatación”. Añade que “la sonrisa es al rostro lo que la revelación al instante: es el preámbulo de su inminencia, el registro de su presencia o bien su consecuencia: la señal del agradecimiento” (2001: 189-190). En lo que se refiere a las conexiones entre la intuición del instante y la infancia, se lee en *Poeta con paisaje. (Ensayos sobre la vida de Octavio Paz)* del mismo estudioso lo siguiente: “Me atrevo a decir que la teoría del instante paciano en algo emparenta con esa disposición a ser revivido por su infancia” (2004: 18).

<sup>37</sup> Otras reflexiones que abordan esta trabazón paciana entre tiempo y espacio son, por ejemplo, las de Enrique Pezzoni, quien percibe el esfuerzo de Paz por “temporalizar el espacio, convertirlo en el momento o lugar en que la movilidad se hace quietud”. De este modo, “la obstinada discordia de la metafísica de los poetas (‘el espacio es el esquema de la movilidad de lo inmutable’, ‘el tiempo es el esquema de la mutabilidad de lo inmóvil’) desaparece” (1974: 260). Rafael Jiménez Cataño apunta, por su parte, que “*Blanco* es un itinerario cromático que, traduciendo a espacio el tiempo, va del blanco al blanco” (1992: 63). Esta reconciliación entre *topos* y *cronos*, en la que el espacio se hace expresión del tiempo y viceversa, me permitirá plantear en su debido lugar, y como parte de la reflexión sobre la caducidad, la eventualidad de un efímero espacial y ya no puramente temporal.

le corresponde”, e incluso “flotar en un vacío continuado” como ocurre en *Blanco* (1993: 50-51).

Ramón Xirau ve en *Corriente alterna* y en *Blanco* la realización paciana del tiempo cíclico que unifica los opuestos y cristaliza las esperanzas del poeta. Parece decirnos Xirau que la visión cíclica del devenir es una consecuencia de la analogía que afirma el retorno del pasado (1971: 31). Guillermo Sucre destaca la misma idea cuando declara que en Octavio Paz, “las dualidades del mito se inscriben en una concepción del eterno retorno”. El tiempo no es “ni sucesión ni inmovilidad” sino un ciclo que “se repite como un instante pleno que se revela cada vez como presencia” (1971: 57). Esta integración de la indagación temporal paciana en la dimensión del mito ha sido analizada por Frances Chiles en *Octavio Paz. The Mythic Dimension* (1987). Chiles descubre que, en “Piedra de sol”, por ejemplo, el tiempo paradisiaco original no es “the Judeo Christian beginning, which happened once and can only be restored for all eternity at Final Judgment”, sino “the primordial time in the immemorial past before history, which is periodically reactualized through ritual in the here-and now” (1987: 115)<sup>38</sup>.

Chiles observa que, en *Sólo a dos voces*, se mezclan dos concepciones del tiempo mediante dos tipos de calendarios: uno, sagrado y mítico, en el que se inscriben ciertos ritos basados en los ritmos del cosmos o en la celebración de determinados acontecimientos; y otro, profano, en el que el tiempo se mide en la sucesión de las horas, los días y los años. La diferencia entre los dos calendarios es que “in the first, time may be repeated or reincarnated in ritual acts; in the second, time is observed merely as succession, the irreversible passing of events” (142)<sup>39</sup>.

Otra postura es la de Roland Forgues, quien integra la dinámica del tiempo paciano en el marco de la lucha del hombre por trascender las limitaciones que le imponen la temporalidad y la espacialidad. Estas dos instancias constituyen las “servidumbres”, las “señales de nuestra miseria metafísica” y los “estigmas de imperfección” humana que el poeta ansía derribar. El asedio contra esas trabas, así

---

<sup>38</sup> (El tiempo paradisiaco original no es ese comienzo que describe la tradición judeocristiana, sino el tiempo primordial que se remonta a un pasado inmemorial anterior a la historia, y que se reactualiza periódicamente a través del rito en el aquí y ahora) (traducción mía). Blas Matamoros coincide con esta postura cuando repara en cómo la palabra poética de Paz, con su “sesgo ritual”, aspira a reiterar en el tiempo lineal “el Tiempo Fuerte del origen, donde las cosas eran sin devenir, en una suerte de tiempo inmarcesible de la eternidad” (2000: 77).

<sup>39</sup> (En el primero, el tiempo es susceptible de repetirse o reencarnar en actos rituales; en el segundo, el tiempo está visto simplemente como sucesión, la irreversible sucesión de acontecimientos) (traducción mía).

como el intento de entenderlas, se manifiestan por la encarnación lírica de una ubicuidad del tiempo y del espacio, expresada a la vez por un “tiempo sin tiempo” y “un espacio sin límites” (1992: 93-94). Forgues nota, por otra parte, la co-presencia de un tiempo discontinuo y continuo en la poesía de Paz. En el primer caso, “el tiempo vendría constituido de una sucesión de instantes, reales tan sólo ellos y rodeados de una y otra parte de nada”. Así, el pasado es un “fantasma que sólo puede ser resucitado por la magia de la memoria”, y el futuro algo “contingente, irreal que *se quema* antes de haber sido” (102). Extirpadas las ficciones del pasado y del futuro, no le queda al poeta más que el instante como única presencia viva. En el segundo caso, el tiempo equivale a una corriente continua que permite intuir la sucesión.

Desde ahí, Forgues desemboca en la “estructura dialéctica” del tiempo: “es a la vez continuo y discontinuo. Si sólo la corriente fuera real, no tendríamos ninguna intuición del instante”. Del mismo modo, “si la corriente no tuviera ninguna realidad, no tendríamos más que instantes, independientes y aislados, sin vínculo entre sí, incapaces de ordenarse en serie y de dar la impresión del tiempo que pasa”. En Octavio Paz, por consiguiente, “el tiempo tiene una estructura dialéctica que descansa en la presencia combativa pero imprescindible del instante y de la corriente” (104-105)<sup>40</sup>. Forgues cree, finalmente, que semejante percepción del tiempo y del espacio “remite a la cosmovisión primitiva” (110).

María del Carmen Ruiz de la Cierva declara que el tiempo por excelencia de Octavio Paz es el presente, tanto en lo que se refiere a la creación poética, al amor como a la política. El presente corresponde a un tiempo afectivo y corporal: “El presente es el tiempo del cuerpo, del placer, el tiempo del dolor. El regreso del presente es el regreso del cuerpo, una realidad que abarca los dos lados de la existencia: la vida y la muerte”. Tiempo de “la consumación inmediata”, el presente paciano remite, como ya hemos visto, al mito, un tiempo que hace posible el regreso del pasado y no su abolición irreversible. La poesía de Paz llegaría, entonces, a producir “la dualidad sincrónica y diacrónica del lenguaje”, porque “lo que pasa regresa y encarna de nuevo”. Ruiz de la Cierva añade que en virtud del vínculo que le une al presente, Octavio Paz “se manifiesta más vital que racional en este aspecto, ya desde sus primeros ensayos como en *Las peras del olmo*, por ejemplo”. No obstante, esta actitud no se enraíza en un cuerpo de doctrina filosófica. Tampoco se trata de “enfaticar nuestro presente en

---

<sup>40</sup> Lo mismo opina José Miguel Oviedo cuando evoca “la relación dialéctica entre el instante y la eternidad como una de las ideas esenciales del pensamiento paciano” (2005: 184-185).

particular sino de reivindicar la presencia del hombre y del mundo en cualquier momento de la historia”. La *presencia* es el medio a través del cual el ser humano toma conciencia de sí. Desde esta perspectiva, “el espacio y el tiempo son intercambiables y lo que cuenta son los puntos de cruce en que se revela el ser”. El tiempo poético se entiende, por ello, como “el desplegarse de las imágenes en todas direcciones a partir del presente vital” (1995: 128).

A diferencia de la mayoría de estas aproximaciones, mi lectura de Paz propone una exploración pluridimensional del problema del tiempo a partir de lo efímero, es decir, de sus manifestaciones situacionales específicas: la historicidad humana y la temporalidad del mundo y del arte. Trato así, por un lado, de vincular diferentes aspectos de la obra de Paz y, por otro, de desembocar en un esbozo de teoría poética de la temporalidad. Antes de iniciar esta tarea, es preciso visitar las opiniones que la cuestión del tiempo ha suscitado en José Emilio Pacheco, como acabo de hacer con Paz.

## **b) El interrogante del tiempo en la crítica de José Emilio Pacheco**

Comencemos por recordar que, a diferencia de Octavio Paz, cuyos primeros poemas se remontan a los años 30, José Emilio Pacheco sitúa sus primeras composiciones en las postrimerías de los cincuenta. El año 1958 marcaría, en este sentido, el bautismo de fuego del joven creador nacido en 1939. Se puede decir, pues, que ambos poetas empiezan a publicar alrededor de los veinte años de edad, si, atendiendo a las fechas habitualmente señaladas, se considera 1935 y 1958 como los “verdaderos” inicios de Paz y Pacheco respectivamente.

La tesis doctoral de Judith Roman Topletz *Time in the Poetry of José Emilio Pacheco: Images, Themes, Poetics* (1983)<sup>41</sup> es el primer intento de acercamiento no sólo al problema del tiempo en Pacheco sino también a su poesía en general<sup>42</sup>. El trabajo analiza las principales imágenes mediante las que se expresa la temporalidad en José Emilio Pacheco, desde *Los elementos de la noche* (1963) hasta *Desde entonces* (1980). Topletz divide esta producción en dos fases, la primera representada por *Los*

---

<sup>41</sup> La tesis ha sido presentada por la estudiosa en la Universidad de Texas en Austin en 1983 bajo la dirección de Merlin Forster.

<sup>42</sup> Al iniciar su estudio, Topletz declara que “to date, [1983] there have been no books or dissertations published on any aspect of Pacheco’s poetry. This dissertation represents the first major critical work written on this subject” (1983: 3-4). (Hasta la fecha, [1983] no se ha publicado ningún libro ni estudio sobre cualquier aspecto de la poesía de Pacheco. Esta disertación representa el primer verdadero acercamiento crítico en la materia) (traducción mía).



*elementos de la noche* y *El reposo del fuego* y la segunda por los restantes volúmenes hasta *Desde entonces*<sup>43</sup>. Nota asimismo una diferencia en la visión del tiempo de Pacheco en estos dos momentos de su producción. El primer período presentaría un tono abstracto, un contenido filosófico y un estilo lírico. También estaría gobernado por la cosmovisión de filósofos presocráticos como Empédocles o Heráclito. En cambio, los poemarios posteriores extenderían la imaginaria cíclica para incluir en ella la historia, la vida y las generaciones literarias: “later poems expand cyclical imagery to include historical cycles, life cycles and literary generations” (8).

Como también ocurre en el caso de Octavio Paz, el interrogante del tiempo arranca desde los primeros poemarios de José Emilio Pacheco. Así, en *Los elementos de la noche*, Topletz observa cómo “all elements are created from the perpetual motion of time; concomitantly, all things inevitably disintegrate in its aggressive flow”. Para esta crítica, el tiempo de *Los elementos de la noche* y del segundo poemario *El reposo del fuego* “is a menacing abstraction of chronological time, a continuous movement which is both cyclical and chaotic” (16)<sup>44</sup>. La impronta del drama de la temporalidad en la obra de José Emilio Pacheco le ha valido, desde los primeros momentos,

---

<sup>43</sup> La primera periodización, si exceptuamos la de Topletz, es la de Luis Antonio de Villena, quien divide la producción poética de Pacheco que va de *Los elementos de la noche* hasta *Los trabajos del mar* en cuatro principales etapas: la “apertura del poeta”, marcada por sus dos primeros libros, *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego*; el “fulgor de la madurez”, inaugurado por *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; “la onda concéntrica”, que se inicia alrededor de 1969 y abarca sobre todo los libros *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), y *Desde entonces* (1980). “El estallido del Apocalipsis”, por su parte, se inicia con la aparición de *Los trabajos del mar*, volumen redactado entre 1979 y 1982, hasta aquel entonces el último libro de Pacheco en ser publicado” (1986: 29). Niall Binns, por su parte, distingue en los primeros libros del poeta una “solemnidad metafísica” que contrasta con “lo conversacional, lo antipoético y lo prosaico” de los libros posteriores, resultado de un contagio de la poesía inicial por las corrientes dominantes en los años sesenta (2001). Thomas Hoeksema cree que, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, “Pacheco va más allá de la delineación repetitiva de la presencia destructiva del tiempo cronológico”. Ahora, “quiere investigar las posibilidades de otro ‘tiempo’ dentro del cual los límites son los márgenes de la libertad creativa” (1994: 91-92).

<sup>44</sup> (Todos los elementos nacen del perpetuo movimiento del tiempo; simultáneamente, todas las cosas se desintegran ineludiblemente en su agresiva carrera. El tiempo de *Los elementos de la noche* y del segundo poemario *El reposo del fuego* es una abstracción amenazadora del tiempo cronológico, un continuo movimiento que es a la vez cíclico y caótico) (traducción mía). Luis Antonio de Villena también repara en esta temprana manifestación del problema del tiempo desde el primer poemario de José Emilio Pacheco. Según él, *Los elementos de la noche* “prefigura toda la continuadora obra lírica de nuestro poeta”. Villena distingue detrás de la raíz *temporalista* de esta poesía, las “dos sombras tutelares” de Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges. Todos los poemas del libro tratan del tiempo, de “la destrucción que el tiempo perpetra en la vida”, lo cual confiere a la obra de Pacheco un cierto “lirismo metafísico” (1986: 20, 22). También mencionan la influencia quevediana en Pacheco críticos como José María Guelbenzu. Para Guelbenzu, Pacheco “ha debido conocer hasta embeberse” al clásico español (1985: 11). Ronald J. Friis, por su parte, constata cómo “pessimistic questions such as ‘¿Sólo perder ganamos existiendo?’”, which are so common to Pacheco, have their roots in writers such as Francisco de Quevedo, the author of ‘Heráclito cristiano’” (2001: 63). Mencionemos también a Giuseppe Bellini quien indica que Quevedo fue la “referencia más importante” de Pacheco, “con su sentido de la destrucción y de la muerte, que Pacheco ve materializarse en el mundo contemporáneo en un proceso de deterioro del cual la misma ciudad de México es testimonio” (1997: 414).

caracterizaciones como “a ‘poet of time’<sup>45</sup> in an absolute sense”. Esto se justifica por el hecho de que para Pacheco, el tiempo supera lo puramente temático y se convierte en clave para entender su poesía. Su escritura se puede considerar, de hecho, como una gran metáfora del tiempo: “For Pacheco, time goes beyond the thematic and becomes a key to understanding all his poetry; indeed, his poetry is a vast metaphor for time” (2).

Topletz destaca la paradoja de la permanencia del cambio como clave de la temporalidad del mundo lírico del poeta mexicano, y como una visible secuela de la influencia heracliteana. En consonancia con este legado del pensador de Éfeso, el cambio deja de constituir un signo adverso, un motivo de angustia ante lo perdido, para ser un motor de vida. Esta variación, que afecta la actitud inicialmente disfórica del poeta ante el paso del tiempo, se aprecia sobre todo en su “segundo período”. Se manifiesta por una mayor aceptación del cambio: “Simply because the cycle implies movement, it is the antithesis of ‘nevermore’”. Si la idea del ciclo deja abierta la de una nueva posibilidad, el poeta ya no combate el cambio sino que lo acepta como un guardián de la vitalidad: “the poet no longer fights the changing waters of time but rather welcomes the paradox of permanent flux as the guardian of vitality” (69).

Entre las principales imágenes del tiempo que Topletz analiza, figuran los ciclos, las espirales, los vestigios y las ruinas que, según ella, no sólo reflejan los movimientos del tiempo, sino que también revelan una escritura nacida de la dinámica temporal: “The major images analyzed in this study –cycles, spirals, vestiges and ruins– not only reflect the movements of time but also mirror a poetry born of time’s dynamics”<sup>46</sup> (211). Menciona, por otra parte, como consecuencia de los ciclos que gobiernan el devenir, la interrelación entre la vida y la muerte. Desde este punto de vista, la ubicuidad de la muerte debe interpretarse como una parte íntegra de la dinámica de la destrucción y de la capacidad regeneradora del tiempo (139-140).

Uno de los méritos del trabajo de Topletz, aparte de ser el primer acercamiento de envergadura a la poesía de Pacheco, es que esboza los principales pilares sobre los

---

<sup>45</sup> La definición de Pacheco como “poeta del tiempo” también encuentra ecos en Luis Antonio de Villena en su ya citado estudio (1986: 20), en Mary Kathryn Docter (1991: 74) y en Elizabeth Monasterios Pérez (2001: 39).

<sup>46</sup> Otras posturas acerca del carácter cíclico del tiempo en Pacheco son, por ejemplo, la de José Miguel Oviedo, quien conecta tal actitud con la visión pitagórica y con las civilizaciones prehispánicas: “Bajo el clásico influjo pitagórico pero también de los mitos y cosmogonías del México antiguo, Pacheco concibe un tiempo cíclico: una sucesión cuyo fin es su comienzo así como éste es su fin –eternamente–” (1994: 45). Mary Kathryn Docter alude a la oposición entre la linealidad de la vida humana y la ciclicidad de la naturaleza en parte de la poesía de Pacheco (1991: 205); Carmen Dolores Carrillo Juárez evoca la sustitución de la idea cristiana del tiempo lineal por un patrón cíclico en el cual “el presente se desliza hasta extinguirse para comenzar hoy otro similar” (2008: 98).

cuales se articula la problemática del tiempo en la poesía de Pacheco hasta *Desde entonces* (1980). Mi trabajo, en cambio, no sólo incorpora a la problemática del tiempo aspectos que no analiza la tesis de Topletz, sino que también abarca el conjunto de la poesía de Pacheco hasta *La edad de las tinieblas* (2009).

Edgar O'Hara opina que la palabra de Pacheco es "heredera de una percepción de la poesía y la historia con ciertas raíces míticas y otras tantas en Octavio Paz". Se trata de un arte "orientado hacia una constante búsqueda de la permanencia vital o lírica en un mundo signado por la caducidad". O'Hara piensa, además, que la precariedad de la poesía, considerada como un corolario de lo efímero, adquiere en Pacheco un grado positivo. De hecho, "a través del poema que se siente inseguro desde su escritura, Pacheco otorga a la poesía un tipo de confianza basado en la conciencia de su limitación" (1982: 16).

Por su parte, Mary Kathryn Docter advierte cómo el tiempo absoluto de los dos primeros libros de José Emilio Pacheco se transforma en el tiempo relativo de la historia a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: "In fact, perhaps one of the most important changes seen in *No me preguntes* is the poetic transformation of absolute time in the relative time of history" (1991: 118). Además, la crítica destaca la incorporación del humor en el tratamiento del tema, a diferencia de la seriedad que lo caracterizaba en los libros anteriores (127).

Raúl Dorra asemeja el tratamiento del tiempo en la poesía de José Emilio Pacheco con la perspectiva agustiniana: "la idea agustiniana del tiempo como duración, o más exactamente, como 'impresión' del espíritu, resulta semejante a la que se despliega en las reflexiones poéticas de José Emilio Pacheco" (2006: 61). También observa que Pacheco discurre sobre el tiempo a partir del pasar, puesto que "lo único que podemos tener de él son las huellas de lo que va dejando en su paso: rostros que se transforman, nubes que se disgregan" (56).

Carmen Dolores Carrillo Juárez analiza la poesía de Pacheco como un espacio de confluencia dentro del cual la universalidad del tema del tiempo, "uno de los misterios fundamentales en los que se ve implicado todo ser humano", se expresa por una rica intertextualidad. Así, el poeta mexicano echa mano de distintas tradiciones literarias, desde Heráclito hasta Cernuda o Vallejo, pasando por el *spleen* baudelairiano (2008: 185). En otro estudio suyo, Carrillo Juárez explora los significados de este diálogo intertextual extendiéndolo a la tradición bíblica. Advierte, como nota destacable, el desplazamiento que opera el poeta desde una visión lineal, caracterizada

por un supuesto final esperanzador, a una perspectiva cíclica. Interpreta el tiempo que Pacheco aprehende en sus imágenes como “un tiempo abierto como lo es el mar: no tanto por lo inconmensurable como por el movimiento del oleaje que vuelve, destruye, se retira para después regresar” (2006: 197). Finalmente, Carrillo Juárez considera la figura adánica en Pacheco como el signo por antonomasia de la “condición temporal del género humano” y de la “imposibilidad de ocupar un sitio edénico” (200-201).

Elizabeth Monasterios Pérez ve en “Árbol entre dos muros”, de *Los elementos de la noche*, una tentativa de “restauración de la temporalidad náhuatl a partir de la creación de un espacio en el que todavía sea posible la experiencia agonística del movimiento y la transformación de contrarios” (2001: 43)<sup>47</sup>. Para Monasterios Pérez, el tema del tiempo en la poesía de Pacheco se genera a partir de la metáfora del movimiento y la transformación. Esta metáfora alude primero a los retoques que afectan las versiones sucesivas de un mismo texto. La estudiosa apunta asimismo la dislocación de la categoría temporal y la transgresión de sistemas de representación de la realidad mediante ciertos recursos discursivos. Una vez perdido el sitio que ocupaba la categoría temporal, es decir, “su antigua capacidad para ordenar el mundo y garantizar su progresión hacia adelante”, el nuevo tiempo “actualiza los desplazamientos más contradictorios”. Esta poética es, para Monasterios Pérez, la manifestación de la imposibilidad de un orden distinto del reinante y “la sospecha de que cualquier presente está amenazado de extinción y cualquier significado vacío de significante” (90).

Eduardo Parrilla Sotomayor integra la inquietud temporalista de José Emilio Pacheco en el drama de la existencia. Éste consiste en “el cúmulo de relaciones y conflictos de los seres humanos entre sí y la relación de éstos con el conflicto de existir en el marco de las consecuencias inexorables del tiempo y el espacio” (2006: 257). El crítico distingue, por un lado, “el efecto aniquilador del tiempo” y, por otro, “el efecto aniquilador del hombre respecto de sí mismo y de la humanidad entera” (258-259).

Francisca Nogueroles, por su parte, pone el tiempo en “la base del concepto de realidad albergado por el poeta”. Destaca el cambio producido a lo largo de los años en la intuición temporal del escritor mexicano. Así, pasar de sus primeras composiciones a las más recientes supone ir de la linealidad a la circularidad. Para Nogueroles, esta mutación entronca con la concepción heracliteana de la existencia como un proceso, una transformación y no como un mero estatismo o una pura permanencia (2009: 42).

---

<sup>47</sup> Esta interpretación del primer poema de Pacheco por Monasterios Pérez no deja de sorprenderme y discrepo bastante con ella por razones a las que volveré más adelante.

Menciona asimismo una celebración del instante en ciertas composiciones de Pacheco, aquellas donde emerge un sentimiento de esperanza. Noguero relaciona el elogio pachequiano del instante en tales casos con el “justo mediodía” de Paul Valéry o la “tarde eterna” de Antonio Machado. Tales instantes son “momentos epifánicos en que todo parece detenerse alrededor del sujeto poético”. Estas composiciones expresarían una suerte de *carpe diem* frente al *fugit irreparabile tempus*: “celebran el instante, hecho vinculado tanto a su carácter único –ningún segundo se repite– como a su condición efímera” (44-45). Noguero coincide en este aspecto con Thomas Hoeksema, quien afirma que, en José Emilio Pacheco, “el presente llega a ser el momento intenso antes que el ciclo de desesperanza y destrucción se complete. El momento es un umbral, un instante alejado del caos” (1994: 82). Edgar O’Hara, en su ya citado artículo, tiene una opinión similar cuando asimila algunas composiciones de Pacheco con la intuición del instante de Octavio Paz, especialmente perceptible en los poemas sobre experiencias de viaje (18).

He ahí algunas de las actitudes dominantes en los acercamientos críticos al problema del tiempo en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Aunque la mayoría de los estudiosos destacan la trascendencia del interrogante del tiempo, en pocos trabajos se ha visto una exploración del tiempo que sirva de base a una indagación pluridimensional y contrastiva como la que propongo. El tiempo casi siempre está visto como una dimensión *sui generis*, como ocurre en buena parte de los acercamientos teóricos de la metafísica a este concepto. Desde mi punto de vista, esta actitud ha contribuido a robustecer las aporías, en vez de disipar el velo de oscuridad que rodea esta cuestión fundamental.

Más escasos son aún los estudios que comparan la problemática del tiempo en los dos poetas mexicanos, carencia que no deja de sorprender, ya que Octavio Paz y José Emilio Pacheco no sólo son monumentos de la poesía mexicana contemporánea, sino también dos “poetas del tiempo”. Desde esta perspectiva, un acercamiento contrastivo a sus estéticas puede resultar mucho más revelador que un estudio individual. Me parece legítimo, entonces, aplicar al caso de los dos poetas que me interesan, la sorpresa de Anthony Stanton ante “la falta de un estudio detallado” que relacione “la obra de dos poetas tan canónicos” como Octavio Paz y Pablo Neruda<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Me refiero al artículo “Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros” (2009).

Con una idéntica perspectiva, pero en otro trabajo suyo<sup>49</sup>, Stanton lamenta “la escasez de investigaciones que relacionen a muchas de las figuras mayores de las letras hispanoamericanas”. Para Stanton, esta ausencia de aproximaciones contrastivas constituye una carencia general en la crítica literaria hispanoamericana contemporánea. El estudioso denuncia así cierto “solipsismo” que conduce a una pérdida del “sistema de relaciones entre lo propio y lo ajeno, entre lo uno y lo diverso, que define una tradición literaria o cultural” (2006: 213). Stanton señala, por ejemplo, como uno de los puntos de convergencia entre Paz y Neruda, la influencia del redescubrimiento de la poesía barroca, particularmente la de Quevedo (2009). Este influjo podría trasladarse también al caso de Paz y Pacheco, así como otras semejanzas y disyunciones.

Es cierto que en la crítica de Octavio Paz y José Emilio Pacheco, encontramos de forma esporádica algunas tentativas de comparación que suelen reducirse, no obstante, a lacónicas reflexiones, porque aparecen en trabajos que responden precisamente a otros fines. Así, Rocío Oviedo, atenta a la “continuidad de la vanguardia en México”, señala la actitud esencialmente optimista de Paz ante el tiempo, frente al “escepticismo” y la “incredulidad” de Pacheco (1993: 63); Mario Vargas Llosa, quien traza las grandes líneas de la poesía de Pacheco, destaca de paso la similitud de los temas entre Paz y Pacheco frente a la diferencia de sus temperamentos. Vargas Llosa opina que “la exaltación, el furor y la violencia imaginativa y verbal que caracterizan la poesía de Paz no asoman nunca en la de Pacheco, poeta de palabra moderada, contenida, fundamentalmente alusiva” (1994: 41). Mi trabajo tratará, pues, de subsanar el vacío crítico al que acabo de referirme, interrogando más a fondo las coincidencias y las disparidades entre los dos poetas. Esto sólo será posible, con todo, en último análisis, tras un recorrido por separado de cada uno de los poetas individualmente considerado. Iniciemos, pues, nuestro recorrido, primero por la poesía de Paz, a través de un capítulo que aborda lo efímero desde el punto de vista de la ontología humana.

---

<sup>49</sup> Véase el artículo “Paz y Cortázar: estéticas paralelas” (2006).

## **PRIMERA PARTE: OCTAVIO PAZ**





# CAPÍTULO I: LO EFÍMERO COMO ONTOLOGÍA POÉTICA DE LA EXISTENCIA

*En el Hoy y Mañana y Ayer, junto  
Pañales y mortaja, y he quedado  
Presentes sucesiones de difunto.  
(Francisco de Quevedo)*

El presente capítulo analiza la poesía de Octavio Paz (1914-1998) como un discurso sobre la condición humana a partir de las representaciones textuales de lo efímero. Se trata de ver en qué medida la caducidad y sus expresiones literarias apuntan al ser humano e interrogan *líricamente* el sentido de la existencia en el marco de su temporalidad. El capítulo intenta poner de relieve la *ontología poética de la existencia* en Octavio Paz y subraya las posibilidades de una indagación sobre el ser *desde* la lírica, a diferencia de un conocimiento puramente filosófico del mismo. El acercamiento no excluye, con todo, los aportes de la especulación filosófica en la materia e intenta hermanarlos con los recursos de la lírica. De esta forma, aúna las dos dimensiones del ser a las que ya he aludido en las páginas anteriores con las reflexiones de María Zambrano. Rafael Jiménez Cataño ha indicado en su estudio sobre Octavio Paz que “el acceso poético al hombre no es la sustitución de la filosofía por la poesía”; más bien, se trata de “saber indagar sobre nuestro ser volviéndonos hacia nuestras obras. Es perseguir en ellas nuestra imagen. Es dar con una impronta y reconocernos, y advertir no una impronta sino parte de nuestro ser”. El interés del proceso reside en que “en las obras no sólo hemos reflejado nuestro natural sino que, al hacerlas, nos hacíamos: la primera de nuestras obras éramos nosotros mismos” (1992: 19).

Abordar la ontología humana a partir de lo efímero en la poesía de Octavio Paz supone, desde mi punto de vista, fijarse en la lucha que la escritura instauro entre la conciencia inquieta del sujeto poético y el enigma de la temporalidad. Este combate, tal como se manifiesta en el poema, revela los poderes de la intuición como medio predilecto para indagar el misterio del mundo y de la existencia. Carlos H. Magis ha destacado la importancia de este conocimiento intuitivo en la poesía de Paz de la siguiente manera: “a despecho de la acostumbrada, ociosa, confianza en el mecanismo racional, Octavio Paz prefiere seguir los dictados de la intuición”. Y aunque “el poeta jamás la nombra directamente, buena parte de los poemas aluden a la intuición y la exaltan como facultad más certera y directa del alma para penetrar en la entraña secreta

del mundo”. La intuición no es, pues, un elemento marginal, sino “el modo de iluminar la realidad por excelencia y, al mismo tiempo, un fecundo impulso creador” (1978: 34-35)<sup>50</sup>.

Comenzaré por analizar algunos de los modos de plasmación poética de la precariedad humana, oteada desde el punto de vista de la conciencia dolorosa del tiempo. He agrupado los signos textuales que configuran el discurso poético de Paz sobre la temporalidad de la vida en torno a los siguientes ejes: la estética de lo transitorio, la poética especular, la intuición biológica del tiempo, el interrogante de la muerte y el problema del absurdo. El capítulo se cierra con un examen de algunas de las alternativas de redención que presenta la poesía de Octavio Paz frente a la finitud humana. Analizaré dos aspectos esenciales: el ansia de un *más allá no divino* y la reivindicación de la verticalidad bachelardiana del instante.

Evocaba, en las páginas anteriores, las reflexiones de Christine Buci-Gluksmann acerca de la ambivalencia de lo efímero: por un lado, existe un efímero “melancólico” y, por otro, una transitoriedad cuyo efecto es “positivo”. Lo efímero “positivo” supone cierta “empatía” ante lo pasajero y su poder como “energía” (2006: 22), lo efímero “melancólico”, en cambio, está regido por una conciencia dolorosa del ser ante la experiencia de lo fugitivo, ante la irreversibilidad del tiempo y la pérdida que la acompaña. Es esta postura la que trataré de subrayar a lo largo de este capítulo con el fin de desembocar en una teoría poética de la existencia humana.

Hugo J. Verani asimila el acto de la escritura en Octavio Paz a una “caminata” en la que las peripecias de la vida no interesan al poeta, ni el tópico de la fugacidad de la vida. Para Verani, lo que busca Paz es tan sólo asumir “la *condición* de una caminata, de un cuerpo en movimiento que transita por los textos” (2009: 43). Si me parece

---

<sup>50</sup> Esta afirmación de la intuición como vía predilecta del conocimiento en Octavio Paz surge, según Magis, de una serie de condicionamientos que se entienden mejor si se recuerda el contexto histórico del poeta. Según el crítico, Paz habría escrito buena parte de sus primeros poemas (las composiciones que integran *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra*) en un momento en que varios sistemas de pensamiento filosófico y científico florecían en torno suyo. Así, “su visión del mundo se nota adherida, en principio, a la reacción antipositivista (rechazo de la causalidad, del determinismo absoluto y de la reducción de la realidad a las leyes de las ciencias naturales. Al mismo tiempo, el nuevo planteamiento de los problemas filosóficos (teoría del conocimiento, teoría del Ser, concepción del tiempo y de la libertad o la muerte y la vida del hombre) hizo pie hasta bien entrada la década del cuarenta”. Estas ideas, explica Magis, encuentran sus expresiones en el historicismo de Dilthey y de José Ortega y Gasset, pero también en el intuicionismo de Boutroux y de Bergson. Se trata de dos visiones filosóficas influidas por el irracionalismo vitalista del siglo XX, especialmente patente en Kierkegaard y Nietzsche. Magis añade que de todo este complejo entramado de líneas de pensamiento, lo que parece haberle impresionado a Octavio Paz es “el nuevo sentido de ‘entender’ –distinto del intelectualista ‘conocer’–, el valor dado a la ‘intuición’ y a la ‘mutación’ junto con la nueva inquietud por lo Absoluto” (1978: 30, nota 36).

innegable la importancia del viaje en la obra de Paz, discrepo en cambio, de la afirmación de que a Paz no le interesa el tópico de la fugacidad de la vida. Al contrario, la vanidad de la existencia constituye un aspecto fundamental en su obra e insoslayable a la hora de plantear su propuesta ontológica. Un examen de la textualidad paciana pone de manifiesto, precisamente, una serie de figuraciones que analizaré bajo la estética de lo transitorio, y que se revelan esenciales a la hora de indagar la meditación existencial de Octavio Paz.

## I.1 La estética de lo transitorio

Desde los poemas de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), lo fugaz invade el espacio de la escritura a través de varias figuraciones, de las que analizaré algunas destacables. La más frecuente es el signo temporal y las figuraciones de lo itinerante o del flujo. Esto se puede comprobar en composiciones como el soneto IV:

Bajo del cielo fiel Junio corría  
arrastrando en sus aguas dulces fechas,  
ardientes horas en la luz deshechas,  
frutos y labios que mi sed asía.

Sobre mi juventud Junio corría:  
golpeaban mi ser sus aguas flechas,  
despeñadas y oscuras en las brechas  
que su avidez en ráfagas abría.

Ay presuroso Junio nunca mío,  
invisible entre puros resplandores,  
mortales horas en terribles goces,

¡cómo alzabas mi ser, crecido río,  
en júbilos sin voz, mudos clamores,  
viva espada de luz entre dos voces!

(O.P.I, Soneto IV: 28)

Desde el punto de vista figurativo, el soneto actualiza varios elementos temporales. Por ejemplo el signo “horas” aparece en la primera y la tercera estrofa. Por su parte, “Junio” no sólo constituye un referente de naturaleza temporal, sino que también destaca del resto por su relieve grafémico –las mayúsculas – que le confieren un carácter alegórico. Esta semantización, iniciada en el plano de la figuración gráfica, es reforzada por la reiteración léxica del signo “Junio” a lo largo del poema. La redundancia produce una sensación de énfasis que, junto con los restantes signos

temporales “horas” y “fechas”, acaban construyendo en el poema la isotopía del tiempo. Esta última es potenciada por la idea del movimiento y de la sucesión rápida, perceptible no sólo en la carrera del tiempo que describen el primer verso y el quinto, sino también en la celeridad subyacente en “aguas flechas”, “ráfagas” o “presuroso Junio”.

Tratándose precisamente del signo “Junio”, que viene destacado en esta composición, una de las posibles razones de su elección, respecto a los restantes meses del año, podría estribar en su sentido *medianero*. Quiero decir que por ser “Junio” el sexto mes del año, actualiza el sema “mitad” o, más exactamente, “mitad del camino recorrido”. El poema expresa, efectivamente, la idea de un recorrido rápido, no sólo a través de un sujeto poético que mira retrospectivamente su juventud, sino también mediante la metáfora del movimiento temporal del verbo “correr”. El signo se repite en el poema y se prolonga en las demás imágenes que connotan rapidez y sucesión, como “arrastrando” o “ráfagas”. “Junio” alude, en esta perspectiva, a la carrera del año que en su velocidad ya ha agotado la mitad de su recorrido. Dicho de otro modo, la clepsidra del hablante lírico está medio vacía y este saber es un motivo de desasosiego.

Con todo, el poema no se limita a sugerir la velocidad del tiempo; la fugacidad se intuye también en las reminiscencias de un sujeto lírico melancólico que adquiere conciencia de la precariedad de la dicha. Las numerosas figuraciones del sensualismo – “frutos y labios que mi sed así”, “terribles goces”, “júbilos sin voz”– están permeadas por la conciencia de la vanidad y la imposibilidad de perennizar el deleite. De ahí el lirismo quejumbroso del verso “Ay, presuroso Junio nunca mío”.

El soneto IV no es la primera manifestación explícita de la conciencia de la fugacidad en *Bajo tu clara sombra*. También se transparenta en el “oscuro oleaje de los días” (27) que cierra el segundo soneto de esta serie. Aquí, la *oscuridad* del “oleaje de los días” sugiere el dolor del sujeto ante el devenir incesante. Encontramos una lectura similar en Julio Requena cuando describe, acerca de la poesía de Octavio Paz, la sensación de “un irnos muriendo en tanto rotamos por el eje de los días” (1974: 43).

La adversidad del tiempo en Octavio Paz se mezcla con experiencias que tratan de eternizar el instante como única posesión segura. Esta pluralidad de sentimientos ante el devenir no implica una contradicción porque las dos actitudes dependen de la misma angustia metafísica. Quiero decir que al ensalzar el momento puro, la poesía de Paz no pasa del dolor de la sucesión al júbilo, sino que crea una discontinuidad que pone momentáneamente entre paréntesis el vértigo del devenir. La angustia ante lo

fugaz no desaparece, no obstante, lo que explica la concomitancia de composiciones que lamentan la huida del tiempo y de textos que celebran la perennidad del ahora.

Un caso interesante de esta versatilidad es la intratextualidad<sup>51</sup> del soneto IV, que se retoma parcialmente en el soneto “Junio”, todavía en *Bajo tu clara sombra*. Entre los elementos reelaborados, figura el signo “Junio”, ahora erigido en título del nuevo poema. En el plano de la *representación*<sup>52</sup>, el nuevo poema se acompaña del epígrafe “Bajo del cielo fiel Junio corría / arrastrando en sus aguas dulces fechas...”, es decir, los dos primeros versos del soneto inicial. Esta reapropiación de segmentos del soneto anterior se acompaña de una resignificación parcial en la que la transitoriedad dolorosa del tiempo en el modelo inicial es reasumida en el nuevo poema como una sensación del retorno circular del tiempo:

Llegas de nuevo, río transparente,  
todo cielo y verdor, nubes pasmadas,  
lluvias o cabelleras desatadas,  
plenitud, ola inmóvil y flüente.

Tu luz moja una fecha adolescente:  
rozan las manos formas vislumbradas,  
los labios besan sombras ya besadas,  
los ojos ven, el corazón presente.

¡Hora de eternidad, toda presencia,  
el tiempo en ti se colma y desemboca  
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

El corazón presente y se incorpora,  
mentida plenitud que nadie toca:  
hoy es ayer y es siempre y es deshora.  
(*O.P.I.*, “Junio”: 47)

Las reminiscencias del pasado, claramente perceptibles en la segunda estrofa, recuerdan la añoranza del sensualismo que ya aparecía en el poema precedente, sólo que ahora, en vez de enfatizar la irreversibilidad del tiempo, se afirma el retorno del pasado que se revive en esos “labios [que] besan sombras ya besadas”, siempre que

---

<sup>51</sup> Desde una perspectiva teórica, el concepto de *intratextualidad* es una de las facetas del proceso global de la *reescritura* que abordaré en el tercer y sexto capítulo. Según las explicaciones de José Enrique Martínez Fernández, se da el fenómeno de *intratextualidad* cuando el acto de reescritura supone “remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación”. Con todo, sólo se puede hablar de *reescritura* cuando “quedan huellas de reconocimiento del primitivo poema y sobre él, operando sobre él (reescribiéndolo) nace un poema nuevo, un nuevo texto” (2001: 161-162).

<sup>52</sup> En el diseño metodológico de Arcadio López-Casanova, la esfera de la *representación* en todo texto poético “debe fijar las claves del mundo formado que el poema presenta, de su universo temático” (1994: 19). Forman parte de este plano, entre otros componentes, los indicadores poemáticos, que son principalmente el título y los epígrafes, que permiten anticipar notas de referencialidad cuya veracidad o falsía deberá confirmar el análisis del resto del poema.

interpretemos “sombras” como una referencia a las amadas de antaño, ahora inexistentes. El poema termina con una aniquilación del tiempo y una proclamación de la eternidad del instante. Por consiguiente, el epígrafe adquiere un significado irónico al contrastar con el *patema*<sup>53</sup> –o tonalidad de sentimiento– dominante en el texto. Un análisis de las figuraciones léxico-semánticas pone de manifiesto a un hablante eufórico y no *disfórico* como en el texto inicial. Esta actitud se expresa por el predominio del presente del indicativo, incluso en las partes más *mnemónicas* del poema en las que se intuye el afloramiento del pasado, principalmente en la segunda estrofa.

No quisiera explayarme por ahora en esta celebración del instante que se repite a lo largo de la poesía de Paz, sobre todo porque me centraré en ella en el último apartado de este capítulo. La brevedad epigramática de los fragmentos que integran “Apuntes del insomnio”, nos devuelve a la inquietud frente al paso del tiempo, expresada mediante la interacción de diferentes signos textuales. En el primer fragmento, el poeta intuye la adversidad de *Cronos* a la manera de “L’Horloge”<sup>54</sup> de Baudelaire:

Roe el reloj  
mi corazón,  
buitre no, sino ratón.  
(*O.P.I.*, “Apuntes del insomnio”, fragmento I: 56)

Desde el punto de vista del modelo compositivo, el poema coincide con la clásica forma lírica japonesa –el haikú–. Desde el punto de vista métrico, el texto de Paz se ajusta a las exigencias formales de esta composición nipona. El cómputo silábico permite distinguir, en efecto, sus 17 sílabas métricas tradicionales, aunque en este caso están repartidas según el esquema 5-5-7<sup>55</sup>. Aun así, conserva el rigor escueto característico del espíritu del haikú. La composición queda reducida a los elementos sintácticos elementales para su intelección. Se nota, por ejemplo, la elisión del verbo

<sup>53</sup> El término procede de Jean Cohen en *El lenguaje de la poesía*. Para este autor, puesto que el concepto *noético* ha dado lugar a *noema*, también es posible extraer de *patético* el término *patema*, “para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está, según los textos” (1982: 142).

<sup>54</sup> “Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace et nous dit: ‘*Souviens-toi!*’” (¡Péndulo! dios siniestro, espantoso, impassible, / Cuyo dedo nos amenaza y nos dice: ‘¡*Acuérdate!*’) (1947: 170) (traducción mía).

<sup>55</sup> Según las explicaciones de Víctor Sosa, lo que se conoce hoy como haikú resulta del desprendimiento ocurrido a partir de la forma poética tradicional japonesa denominada “tanka” o “waka”, que significa “canción corta”. Al principio, esta forma correspondía al esquema 5-7-5-7-7, en que cada cifra representa el número de sílabas del verso. Con el tiempo, se habría producido una progresiva independencia de los tres primeros versos 5-7-5, lo cual podría haber conducido a las 17 sílabas del haikú tal como se lo conoce comúnmente (2000: 31-32).

copulativo en el último “verso”. Acaso lo más interesante aquí sea, en el plano figurativo, la reducción expresiva de la angustia ante la huida del tiempo en apenas cinco elementos léxicos fundamentales: los signos “roe”<sup>56</sup>, “reloj”, “corazón”, “buitre” y “ratón”.

Como ocurre en “L’Horloge” –el Péndulo– de Baudelaire, un instrumento de medida temporal se convierte en figuración poética de la voracidad de *Cronos*. No obstante, el apetito del dios griego es matizado de modo significativo en el poema mediante la conjunción adversativa “sino”, que aparece entre dos figuras metafóricas procedentes del reino animal, “buitre” y “ratón”. Esta conjunción dice en cierto modo que en la angustia del tiempo que pasa es preferible la voracidad del buitre, que cae sobre su carroña y la devora sin más contemplaciones, a la obstinación atroz del ratón. Desafortunadamente, puesto que el tiempo *no es* “buitre” *sino* –peor aún– “ratón”, carcome cruelmente la vida del hombre con una lentitud que parece ritmada por el segundero del reloj. Es interesante notar también que, en la primera versión de *Libertad bajo palabra* (1949), el poema expresaba esta idea de una forma aún más explícita:

Roe el reloj  
mi corazón,  
buitre  
con paciencia de ratón.  
(*Libertad bajo palabra*, “Apuntes de insomnio”: 75)

En esta primera versión, la metáfora del “ratón” es todavía “impura”, es decir, que están presentes los tres elementos tradicionales de la imagen poética: el comparado (“el reloj”), el comparante (“ratón”) y las palabras que construyen gramaticalmente esta comparación: “con paciencia de”, es decir, *como* lo haría un “ratón”. La evolución del poema consiste en reducirlo a tres líneas y en eliminar las palabras de la comparación, confiriendo así más sutileza y agilidad a la metáfora. Sigue siendo una metáfora

---

<sup>56</sup> Obsérvese cómo, siguiendo esta perspectiva, se vuelve a expresar en “Noche en claro” de *Salamandra*, la imagen de la roedura como metáfora del paso inquietante del tiempo: “Año de hueso / pila de años muertos y escupidos / estaciones violadas / siglo tallado en un aullido / pirámide de sangre / horas royendo el día, el año el siglo el hueso” (301-302). Se percibe una disposición ascendente de las determinaciones crónicas “día”, “año” y “siglo”, sugiriendo, de esta forma, la idea de que la sucesión de las horas “roe” el tiempo. La metáfora “hueso”, que se repite en estos versos, tiene, entonces, un doble sentido: por un lado, se integra en el código expresivo de la *roedura*, sirviendo de interpretante al signo latente “perro”; por otro lado, las dos imágenes “roe” y “hueso” parecen asimilar la terquedad del paso de las horas a la de un perro que se encarna contra su hueso. El signo “hueso” también funciona como lo que analizaré más adelante como “figuración de lo residual”, es decir, un elemento fúnebre.

“impura” ya que se conserva el comparado –el reloj–, pero creo que la imagen gana en agilidad y el haikú en condensación léxica.

Es interesante destacar, todavía acerca de las coincidencias entre Paz y Baudelaire, una de las más sutiles alusiones de Octavio Paz a “L’Horloge” de Baudelaire en el poema “Disparo”<sup>57</sup>, de *Días hábiles*. La composición se elabora, en realidad, a partir de una sola palabra del texto baudelairiano, el famoso “Souviens-toi!” –“¡Acuérdate!”–. La técnica de Paz consiste en hablar de este término sin nombrarlo nunca hasta que, al final del poema, aparece en cursiva, recurso gráfico que permite destacarlo de los restantes. Si se desconoce el poema de Baudelaire, el texto de Paz en su conjunto parecerá equívoco y no se interpretaría adecuadamente la cursiva de ¡*Acuérdate!*. En cambio, cuando sabemos que el *Souviens-toi!* baudelairiano no es más que la advertencia que da en cada segundo el tictac del péndulo, se esclarece el sentido temporal del título “Disparo” y el resto del poema. El “disparo” se refiere, entonces, a la tragicidad del segundero, cuyo tictac es vivido por el sujeto lírico como un golpe lacerante en pleno corazón, un “disparo”. Eso subraya, como ocurre con la metáfora de la roedura del texto ya comentado, el tormento causado por la temporalidad de la vida humana.

Al poetizar al hombre en lucha con las garras crueles del devenir mediante la metáfora de la roedura, este breve poema reactiva líricamente el suplicio prometeico y constituye probablemente una de las más angustiosas<sup>58</sup> representaciones pacianas de la

---

<sup>57</sup> Sólo reproduzco aquí a modo de ilustración los últimos versos del poema, que es mucho más largo, y se compone en buena parte de enumeraciones: “la desaparecida en mitad del abrazo / la vagabunda que asesina a los niños / la idiota la mentirosa la incestuosa / la corza perseguida / la mendiga profética / la muchacha que en mitad de la vida / me despierta y me dice *acuérdate*” (*O.P. I*, “Disparo”, 271).

<sup>58</sup> Discrepo en este aspecto de la perentoriedad de las aseeraciones de Luisa Marina Perdigó, quien no cree que exista en Octavio Paz una angustia existencial, a pesar de que ella misma reconoce la presencia del Existencialismo como “parte de la raíz de todo el pensamiento en la obra de Octavio Paz”. La estudiosa afirma que “la mentalidad existencial vive en la angustia de sentirse existente dentro de un universo cuyo destino trascendental no se puede modificar. Al Existencialismo se asocia también un sentimiento de lo absurdo, de la nada, que representan el mundo y la existencia”. En cambio, prosigue, “en Paz no hay vértigo o angustia existencial; la técnica del movimiento rotativo que concede pluralidad a las palabras no se debe a una visión angustiada del mundo; si hay cierto pesimismo en él, dicho sentimiento no rige su filosofía vital. El autor ha rebasado la preocupación metafísica y el existencialismo deviene solución innata, modo de vida aceptado” (1975: 44-45). Creo que, aunque no se pueda reducir la obra poética de Paz a la prédica existencialista, entre otras razones por la “porosidad equilibrada” que mantuvo respecto a esa doctrina (Barreiro-Saguier, 1971: 256), no por ello se puede negar la presencia de una preocupación metafísica constante, aunque a menudo enmascarada por las respuestas líricas que el creador trata de encontrar a sus inquietudes. Para otros críticos, en efecto, no cabe duda de que el Existencialismo ha dejado sus huellas profundamente en la poesía del mexicano, más perceptibles acaso en unos momentos que en otros. Rocío Oviedo (1993: 49) y Omar Astorga (2004: 2) aluden a esta doctrina como uno de los referentes culturales que determinó parte del itinerario de Octavio Paz. Saúl Yurkievich opina lo mismo cuando explica que, después de la posguerra, “el existencialismo agudiza en



conciencia de la transitoriedad. El poeta cree posible conjurar este dolor mediante la escritura poética. En *El arco y la lira*, Paz intuye, de hecho, que la poesía es el lugar de resolución de todos los conflictos objetivos y que en ella, “el hombre adquiere al fin la conciencia de ser algo más que tránsito” (2008: 13). Si se relaciona el fragmento que acabo de analizar con el título de la serie en la que se integra –“Apuntes del insomnio”–, se interpretará como la meditación que irrumpe en la conciencia de un sujeto atenazado por el insomnio<sup>59</sup>. El problema del insomnio, tal como el poeta lo expresa en este caso, recuerda la terrible vigilia que E. M. Cioran evoca al comienzo de *Del inconveniente de haber nacido*: “Tres de la mañana. Percibo este segundo, después este otro; hago el balance de cada minuto. ¿A qué viene todo esto? A que he nacido. De cierto tipo de vigiliadas viene la inculpaación del nacimiento” (1995: 9).

En su ya citado estudio, Carlos H. Magis ha apuntado, al hablar de los poemas de “Raíz del hombre”, de *Bajo tu clara sombra*, que “en este auscultarse, en este tomar conciencia de su personal e inalienable modo de existir, a Octavio Paz se le revela que el hombre es, sobre todo, angustia y su ‘raíz’, la existencia agónica” (24). El insomnio de Paz y el de Cioran se asemejan en la medida en que ambos colocan al sujeto frente a sí mismo, como en una pesadilla especular, y comienza un angustioso diálogo interior hecho de revelaciones que devuelven al sujeto a las raíces de su ser más profundo. Una de las expresiones realistas de la raíz temporal del hombre es la que aparece en los primeros versos de “Más allá del amor”, en *Semillas para un himno*:

Todo nos amenaza:  
el tiempo, que en vivientes fragmentos divide  
al que fui  
del que seré,

---

Paz la visión desintegradora de la realidad. Todo pierde sentido, el tiempo se desmembra en presentes inmóviles; el mundo se vuelve caos, caprichosa confusión, absurdo”. De este modo, añade Yurkievich, “a la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje; ambos se relativizan”. En esta incapacidad del lenguaje para expresar la realidad, la misma escritura poética “se convierte en conciencia de la separación. La palabra es ahora reflejo de reflejos, simulacro, escoria” (2002: 357-358). Roland Forgues recuerda, por su parte, que la convicción camusiana de raigambre existencialista, según la cual “crear es dar forma a su destino”, está muy presente en la poesía de Octavio Paz. Añade, contrariamente a las opiniones de Perdigó, que “la conciencia angustiada del absurdo, la preocupación por la existencia temporal del hombre, son indudablemente sentimientos que el escritor comparte con el existencialismo” (1992: 18).

<sup>59</sup> Según Carlos H. Magis, el tema del insomnio, y más a menudo la figura del “insomne”, encierran varios sentidos. Por un lado, el “insomne” representaría la “figura del poeta que no alcanza a decir lo que quiere, confundido por la tumultuosa superposición de encontradas vivencias e imágenes”. Por otro lado, se trataría de una expresión de la perplejidad del hombre “que escarba en su conciencia inútilmente hasta el primer claror del nuevo día, alba y lucidez que bien pueden ser un nuevo desgarramiento”. Por último, se puede ver en la figura del insomne una imagen del “hombre dividido entre las solicitudes de la existencia accidental y la tentación oscura de regresar a las fuentes” (215).

como el machete a la culebra;  
(*O.P.I.*, “Más allá del amor”: 120)

La separación entre el pasado y el futuro, entendidos como incisiones operadas en el ser por el devenir, se manifiesta en la imagen muy campesina del “machete” que divide a “la culebra”. Desde el punto de vista de la figuración gráfica, destaca el relieve icónico que nace de la tipografía de las líneas versales “al que fui” y “del que seré”. Las dos aparecen escindidas de tal modo que el blanco creado sugiera el corte operado por el tiempo. De este modo, el pasado y el futuro quedan aislados, lo cual se refleja en el diseño tipográfico que anuncia ya el *iconismo* que Paz despliega con mayor evidencia en las composiciones de *Días hábiles*, *Salamandra*, *Ladera este*, *Blanco* o la poesía ideográfica de *Topoemas*. Esta apuesta por el iconismo de la tipografía se aprecia igualmente al final del cuarto fragmento del poema “Trowbridge Street” de *Vuelta*. Aquí, una vez más, las tres divisiones clásicas del tiempo –pasado, presente y futuro– quedan potenciadas por el juego de los espacios tipográficos del tercer verso:

En lo alto del chorro de la fuente  
saltan mis pedazos  
el fui el soy el no soy todavía  
(*O. P.II.*, “Trowbridge Street”, Fragmento 4: 31)

Esta materialización tipográfica del pasado (“el fui”), del presente (“el soy”) y del futuro (“el no soy todavía”), reproduce visualmente los “vivientes fragmentos” surgidos de la analogía campesina del machete que divide a la culebra en el poema “Más allá del amor”.

Es preciso señalar también, en este constante fluir del tiempo que obsesiona al poeta, la intermitente evocación de la infancia como un reino enterrado, pero que siempre está dispuesto a aflorar con melancolía en la conciencia del hablante lírico. Uno de los ejemplos que lo ilustra es el poema “Manantial” de *Semillas para un himno*:

Una piragua enfilea hacia la luz  
Una palabra ligera avanza a toda vela  
El día tiene forma de río  
(...)  
Toca la cima de una pausa dichosa  
Y luego abre las alas y habla sin parar  
Pasa un rostro olvidado  
Pasas tú misma con tu andar de viento en un campo de maíz  
La infancia con sus flechas y su ídolo y su higuera  
Rompe amarras y pasa con la torre y el jardín

Pasan futuro y pasado  
Horas ya vividas y horas por matar  
Pasan relámpagos de tiempo que llevan en el pico pedazos de tiempo todavía  
vivos  
Bandadas de cometas que se pierden en mi frente  
¡Y escriben tu nombre en la espalda desnuda del espejo!  
(O.P.I, “Manantial”: 125)

En primer lugar, se nota en el plano gráfico una ausencia de puntuación que se acompaña del uso de la mayúscula sistemática a principio de verso. Esta falta de puntuación podría interpretarse como una proyección en el eje de la figuración gráfica del flujo mnemónico que se caracteriza precisamente por el brote ininterrumpido de las reminiscencias. Los recuerdos que van surgiendo se reproducen en la hoja en blanco como si así aparecieran en el espíritu del poeta. Esta *poética de la memoria* hace del título “Manantial” una metáfora del proceso mismo de la rememoración, donde el pasado afluye como un manantial que chorrea continuamente. Diremos, en una palabra, que a la memoria caótica del sujeto poético, corresponde una *sintaxis de la concatenación*.

El sentimiento de lo efímero existencial es reforzado por la isotopía del movimiento, a la que ya me refería en las páginas anteriores. Aquí, lo itinerante tiene como signos constructores la “piragua [que] enfila hacia la luz”, la “palabra ligera [que] avanza a toda vela”, el “día” que, al tener “forma de río”, remite al flujo de las horas, y, especialmente, la persistencia del verbo “pasar”. El “rostro olvidado” que “pasa”, el “andar de viento” del *tú* lírico, la infancia que “rompe amarras” sugiriendo la violencia y la velocidad de un dique que se rompe, el fluir de “horas ya vividas y horas por matar”, el paso de “relámpagos que llevan en el pico pedazos de tiempo” y, por último, la velocidad fulgurante de las “bandadas de cometas”, son intuiciones que sobrevienen en la mente del hablante con una simultaneidad caleidoscópica. Subrayemos asimismo la función de la instrumentación fónica<sup>60</sup> en algunos de los versos citados. Así, cuando el poeta evoca “la infancia” que “rompe amarras y pasa con la torre y el jardín”<sup>61</sup>, intuimos una serie de iteraciones consonánticas –la “r” especialmente–, que hacen eco a la violencia expresada por el significante “rompe”. Esta aliteración sugiere en el verso la persistencia de las reminiscencias infantiles, a la vez que el poder corruptor del tiempo. El verso sugiere que la persistencia de la infancia en la memoria del sujeto lírico es tal

---

<sup>60</sup> En su ya citado trabajo, Arcadio López-Casanova señala la actividad de las figuras gramaticales en la conformación del mensaje poético, a través de una incorporación de recursos fónicos como el timbre, las aliteraciones, las asonancias, los ecos, la armonía vocálica o las paronomasias (128-129).

<sup>61</sup> (Las cursivas son mías y permiten destacar los aspectos que me interesan).

que “rompe amarras”; pero al mismo tiempo, la infancia se caracteriza por su fugacidad, ya que “pasa con la torre y el jardín”. Esta aparente contradicción se revela, no obstante, significativa, ya que subraya la persistencia del recuerdo al tiempo que lamenta el poder de la fugacidad.

En el poema globalmente considerado, la sensación de lo efímero resulta, no sólo del vértigo de la constante circulación de los objetos y los seres, sino también de la acumulación de los recuerdos expresiva del fluir del tiempo y de la existencia. En este tropel de reminiscencias brota de repente, al final del texto, la imagen del espejo, un signo que se reitera a lo largo de las composiciones de Paz. Quisiera detenerme sobre este elemento del repertorio metafórico paciano, para investigar sus relaciones con la problemática de la temporalidad humana.

## I.2 Temporalidad y poética de la especularidad

*Cuando te veo así, mi cuerpo, tan caído por todos los rincones  
más oscuros del alma, en ti me miro, igual que en un espejo de  
infinitas imágenes, sin acertar cuál de entre ellas somos más  
tú y yo que las restantes.*

*Morir. Tal vez morir no sea más que esto, volver suavemente,  
cuerpo, el perfil de tu rostro en los espejos hacia el lado más  
puro de la sombra.*

(José Ángel Valente, *Fragments de un libro futuro*)

Por la frecuencia que presentan las figuraciones del espejo en *Calamidades y milagros*, este poemario se me antoja como uno de los libros más *especulares* de Octavio Paz. A diferencia del tratamiento reservado a la imagería especular en otros libros suyos, todo ocurre en *Calamidades y milagros* como si la *calamidad* representada por la temporalidad del hombre encontrase en la *reflexión* especular su metáfora más eficaz. En muchas composiciones, asistimos a una escisión del sujeto y a una áspera confrontación de las dos entidades resultantes de esta disgregación.

No ha pasado desapercibido el elemento del espejo en la poesía de Octavio Paz. Carlos H. Magis ha estudiado el motivo como una de las claves del sistema simbólico del poeta, junto con la luz, el agua, el río, la piedra y la sangre. Según Magis, la significación primaria del espejo es “la oposición de los contrarios”. Suele expresar también “una duplicidad dolorosa, sin esperanza de síntesis”, sin olvidar “la inexorable ambivalencia del amor”, o “el triunfo de la inteligencia, de la poesía y de la vida misma, sobre las limitaciones que pudieron haber sufrido” (1978: 330-332). Pierre Maurice

Balmer cree, por su parte, que el espejo, junto con el río, son las imágenes a través de las cuales Octavio Paz mejor expresa la negación del tiempo y del espacio (1991: 254)<sup>62</sup>.

Según Michael Riffaterre, el motivo del espejo es uno de los más frecuentes y productivos del discurso literario. De hecho, permite una variedad de interpretaciones morales: “Le thème du miroir, par lui-même, est certainement un des plus productifs en littérature. Sa richesse s’explique aisément: le miroir tolère des comparaisons faciles et se prête à des interprétations morales”. Para Riffaterre, el espejo no sólo funciona como emblema de verdad o de ilusión, sino que también da lugar a un sinfín de variaciones sobre la reflexión como fenómeno físico o mental, cuyo origen se remonta a la analogía platónica (1983: 49)<sup>63</sup>. Christine Buci-Glucksmann, por su parte, integra el motivo del espejo en las figuraciones de lo efímero del arte barroco: “la burbuja, el globo, el agua, el cristal y la flor” constituyen “otros tantos motivos de lo efímero en el origen de un nuevo género histórico de pintura: las naturalezas muertas y las Vanidades, esos espejos verdaderos del tiempo y de la nada”. El simbolismo del espejo crece tanto en importancia que “toda la Europa barroca parecerá entonces regida por el *hombre-burbuja* y el *hombre-reflejo*, en un juego sin fin que toca todas las artes” (2006: 19-20).

En Octavio Paz, las figuraciones especulares aparecen ya en *Bajo tu clara sombra* en textos como el soneto II (27) o en “Palabra” (40). En *Calamidades y milagros*, sin embargo, dejan de remitir a elementos del paisaje exterior, como el mar o el espacio (“Primavera a la vista”, 49), para aplicarse directamente al sujeto poético. Se puede mencionar, por ejemplo, textos como “Espejo” (63), “Pregunta” (64-65), “Ni en el cielo ni en la tierra” (65-66), el segundo soneto de la serie “La caída” (68-69) y el quinto soneto de la serie “Crepúsculos de la ciudad” (71-72). Analizaré en este apartado la poética especular desde la perspectiva de una escisión del ser ante la conciencia de su vanidad. Comencemos por el poema “Espejo”. La composición se inicia con una estrofa

---

<sup>62</sup> Entre las opiniones acerca del signo del espejo en Octavio Paz destaca la de Guillermo Sucre, quien considera ese elemento como un símbolo de “la conciencia que se mira a sí misma, detenida en su propia imagen. Al licuarse [como ocurre, por ejemplo, en ‘Himno entre ruinas’], su fluencia es movimiento hacia el mundo, pero de algún modo ese movimiento ya no es sucesión, sino nacimiento de otro tiempo: el de la palabra poética que, templada en esa suerte de proceso expiatorio de la conciencia, se convierte en fundamento del mundo” (1971: 50). Saúl Yurkievich también alude a la palabra paciana como “reflejo de reflejos, simulacro, escoria”, como incapacidad del verbo para decir el mundo (2002: 75).

<sup>63</sup> A Riffaterre le llama igualmente la atención la repentina popularidad del motivo del “miroir sans tain” –espejo sin azogue– en la literatura. El crítico cree que esta figuración suele ser, en poesía, una metáfora de tristeza o, más habitualmente, una imagen con connotaciones melancólicas (50).

que contiene los indicios básicos para una representación del contexto espaciotemporal, así como del estado anímico del hablante lírico:

Hay una noche,  
un tiempo hueco, sin testigos,  
una noche de uñas y silencio,  
páramos sin orillas,  
isla de yelo entre los días;  
una noche sin nadie  
sino su soledad multiplicada.  
(O.P.I, “Espejo”: 63)

Intervienen en esta primera estrofa los cuatro datos fundamentales que se van a desarrollar en el resto del poema: la ubicación temporal nocturna, lograda en el primer verso, la intuición disfórica del tiempo, que destaca en el segundo verso, la experiencia dolorosa de la soledad y, por último, la presencia de lo especular. Es frecuente en la poesía de Paz percibir en la *nocturnidad* del ambiente lírico un indicio de ensimismamiento que aísla al sujeto lírico del mundo y lo enfrenta con las preguntas más apremiantes de la existencia. El signo “noche”, en tales casos, se contrapone a lo diurno, a la luz del sol en su resplandor cenital, y suele acompañarse de la soledad como ocurre en el presente ejemplo. El malestar es representado figurativamente por el signo “uñas”, mientras que el carácter apremiante de la soledad surge de la isotopía del aislamiento, articulada en torno a los signos “sin testigos”, “isla”, “sin nadie” y “soledad multiplicada”. La inclusión de “isla” en esta isotopía de la soledad se justifica por el hecho de que el significante “isla” pertenece *gráficamente* al concepto del aislamiento. El sentimiento de la soledad se acompaña de la isotopía de la vaciedad, cuyos indicios son “hueco”, “silencio”<sup>64</sup>, “páramo” y “sin orillas”.

La presencia de lo especular se transparenta en el último verso mediante el segmento “soledad *multiplicada*”<sup>65</sup>, que no sólo enfatiza el aislamiento del hablante, sino que también anuncia el espejeo continuo del *yo*, tal como lo expresan los versos siguientes:

Se regresa de unos labios  
nocturnos, fluviales,  
lentas orillas de coral y savia,

---

<sup>64</sup> Podría sorprender la inclusión del signo “silencio” en la isotopía de la vaciedad. Creo, sin embargo, que el silencio no es más que la *vaciedad*, transportada del plano de la ausencia en el espacio, al de la ausencia o *vaciedad* sonora.

<sup>65</sup> La cursiva es mía.

de un deseo, erguido  
como la flor bajo la lluvia, insomne  
collar de fuego al cuello de la noche,  
o se regresa de uno mismo a uno mismo,  
y entre espejos impávidos un rostro  
me repite a mi rostro, un rostro  
que enmascara a mi rostro.

(O.P.I., “Espejo”: 63)

Esta segunda estrofa contrasta dos experiencias opuestas del acto de rememoración. En primer lugar, aflora una reminiscencia agradable en que una memoria todavía impersonal logra conectar con pasadas experiencias favorables. El acto de recordar explica aquí el movimiento de vaivén que se infiere de “Se regresa”. *Regresar* alude, entonces, al retorno mnemónico del viaje al pasado, en busca de aquellos momentos favorables que el texto evoca en los seis primeros versos. Esta primera parte significa una conexión lograda, la posibilidad realizada –insisto, *mnemónicamente*– de remontar el tiempo desde el presente al ayer y viceversa.

En cambio, a partir del séptimo verso, se impone la frustración del viaje imposible, el fracaso del movimiento que, esta vez, se reduce a una suerte de atasco introspectivo del hablante poético. Un dato que merece destacar, desde el punto de vista enunciativo, es la irrupción de la primera persona en los dos últimos versos de la estrofa. Hasta ahí, el *yo* había permanecido oculto bajo una enunciación impersonal, conseguida mediante la elusión de la primera persona en beneficio de la tercera. Al romper esta impersonalidad, y al irrumpir el *yo* en el protagonismo lírico, el poema toma de repente un tono trágico a causa de la individualización del dolor patente en el texto entero. La multiplicidad especular de los rostros<sup>66</sup> a lo largo del poema no puede

---

<sup>66</sup> Desde un principio, podríamos integrar esta multiplicidad de los rostros en la búsqueda de la propia identidad, aspiración frecuente en la poesía de Octavio Paz. La multiplicidad de los rostros, en este caso, es un signo de la variedad de instancias que coexisten en un solo *yo*. Carlos H. Magis observa a este respecto que Paz suele ver su *yo* “como una cosa, separable y separada de la conciencia propiamente dicha, y a la vez como estremecida conciencia de las cosas” (1978: 44). Esta “pluralidad del yo” es habitualmente “el obstáculo más difícil de salvar en el camino de tomar conciencia de sí mismo”. En este contexto, “*ser muchos* es en el fondo lo mismo que *ser nadie* o *ser nada*” (45). En algunas ocasiones, “el presentimiento de la pluralidad del *yo* sumado a la sensación de que éste no es más que una forma indecisa o fantasmal de existencia llevan al poeta a la duda mordiente de su corporeidad” (46). Eso ocurre en el poema citado arriba. No obstante, hay que notar, aparte de este aspecto, la superabundancia del “rostro” en otras composiciones como, por ejemplo, “Piedra de sol”, de *La estación violenta*. Hacia el final del texto, la imagen de la figura humana y sus sinónimos aparecen de forma particularmente obsesiva: “amanecemos todos, amanece / el sol cara de sol, Juan amanece / con su cara de Juan cara de todos, / puerta del ser, despiértame, amanece, / déjame ver el rostro de este día, / déjame ver el rostro de esta noche”. Y más adelante: “puerta del ser: abre tu ser, despierta, / aprende a ser también, labra tu cara, / trabaja tus facciones, ten un rostro / para mirar mi rostro y que te mire, / para mirar la vida hasta la muerte, / rostro de mar, de pan, de roca y fuente, / manantial que disuelve nuestros rostros / en el rostro sin nombre, el ser sin rostro, / indecible presencia de presencias...” (232). Señalemos que, en el caso de

pasar desapercibida y, para entender sus conexiones con el sentimiento de la fugacidad, hay que tomar en cuenta las reflexiones de Julio Requena. De hecho, una singular experiencia de lo efímero surge del reflejo del mundo a través del espejo, puesto que la imagen que devuelve el espejo está unguada de tiempo. Eso significa que la imagen y su fuente real no coinciden a causa de la mutación constante de la realidad. El *yo* se enfrenta a la multiplicidad de sus rostros. Requena relaciona esta especularidad engañosa con la figura de Tezcatlipoca, el “Espejo Humeante” azteca, que hace ilusoria la apariencia humana que se refleja en el cristal: “Tezcatlipoca, el Espejo Humeante”, reina en todas partes, impidiendo toda cosmovisión. Como consecuencia, “nadie se reconoce con seguridad en el radio físico” ya que nuestra visión “está confundida por la ficción fenoménica, por el velo de Maya engañoso en su transformismo reversible vida-muerte” (46).

Según Requena, Paz desarrolla esta idea de tal modo que la propia mirada del sujeto que se contempla deviene en pura entelequia: “Si somos un reflejo, una imagen devuelta por el espectáculo de lo contemplado, la propia mirada es fraudulenta, es también apariencia, falsedad existencial”. Esta idea según la cual “sólo observamos máscaras del rostro, nunca el rostro verídico”, lleva a Paz a la conclusión de “la simulación corporal como entidad perteneciente al proceso desbastador y fungible del cosmos”. Por esta razón, “nuestro rostro viaja también por el paisaje congelado del espejo y nunca se reconoce dos veces en la misma superficie”, según la clásica negación heracliteana de la repetitividad. La no coincidencia se explica por el hecho de que “somos otros”: “Somos eso que el espejo no alcanza a decirnos, a descifrnarnos en el jeroglífico de las arrugas del envejecimiento” (47).

---

“Piedra de sol”, el signo “rostro” ya no se aplica tan sólo a lo antropomorfo, sino también a las cosas, a la materia cósmica. Esta obsesión por el rostro no me parece gratuita, sobre todo si se toma en cuenta las explicaciones de Miguel León-Portilla, quien considera el término como una metáfora náhuatl. El pensador indica que “los sabios nahuas mostraron un interés por el rostro humano, que los llevó también a hablar paradójicamente del ‘rostro de las cosas’”. No sólo se representaba al hombre metafóricamente como “el dueño de un rostro y un corazón”, sino que el término poseía además un sentido intelectual. Así, prosigue León-Portilla, la misión de los maestros era “hacer que apareciera en los humanos un rostro; poner un espejo delante de los rostros para hacerlos cuidadosos y sabios”. De ahí procede el concepto de “neixtlamachiliztli”, esto es, “educación”, en el sentido de “la acción de hacer sabios los rostros de la gente”. Sin embargo, León-Portilla registra también dos otros posibles significados en que “rostro” es, por un lado, una metáfora del deseo de desentrañar la verdad escondida de las cosas y, por otro, la expresión de la facultad creadora del arte. En el primer caso, “hacer rostros sabios” significaba “ir más allá de las máscaras que ocultan la posible verdad de la gente”. En el segundo, se trataba de “atribuir a lo amorfo de las cosas y al misterio del mundo el simbolismo y la significación de los rostros, hasta hacer del arte raíz de comprensión” (1995: 432-435). Véase también el apartado “Rostro y corazón: concepto náhuatl del hombre” en *Los antiguos mexicanos* del mismo autor (1983: 146 y ss.).



Carlos H. Magis describe este mismo reflejo como una “forma indecisa y fantasmal de existencia” (1978: 46) que se acompaña, en el resto del poema, de una exacerbación de la angustia de la finitud, como se puede ver en los siguientes versos:

Frente a los juegos fatuos del espejo  
mi ser es pira y es ceniza,  
respira y es ceniza,  
y ardo y me quemo y resplandezco y miento  
un yo que empuña, muerto,  
una daga de humo que le finge  
la evidencia de sangre de la herida,  
y un yo, mi yo penúltimo,  
que sólo pide olvido, sombra, nada,  
final mentira que lo enciende y quema.  
(*O.P.I.*, “Espejo”: 63)

La isotopía del fuego se funde con la de la muerte a partir de signos cuyos semas participan de las dos realidades simultáneamente. Así, “pira” alude a una hoguera pero también a la cremación fúnebre; “ceniza” es un signo funesto al igual que pertenece al repertorio de la ignición; las formas verbales “ardo” y “me quemo” son metáforas ígneas que apuntan a la temporalidad del hombre, la cual no es sino un camino hacia la extinción. Incluso el signo “daga”, por sus connotaciones mortíferas, viene asociado al fuego a través del adyacente “de humo”. La metáfora del fuego como figuración de la existencia efímera abunda en otras composiciones de *Calamidades y milagros* como en “Cuarto de Hotel”<sup>67</sup>.

Lo especular corresponde en este poema a una revelación de la temporalidad del hombre. Jorge Luis Borges concluye su texto “Los espejos” recordando que “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman” (2003: 20). Del mismo modo, la poética del reflejo en el texto de Paz puede verse como una expresión del sentimiento de la finitud. La vanidad de la existencia vendría transcrita en el espejeo en la medida en que el reflejo es en sí la forma por antonomasia de lo fugitivo<sup>68</sup>. El espejo trasciende, por tanto, sus tradicionales connotaciones narcisistas para adquirir significaciones de índole existencial. Esto se ve aún más nítidamente en los dos sonetos de “La caída” (68-

---

<sup>67</sup> Son particularmente ilustrativos los versos “Arde el tiempo fantasma: / arde el ayer, el hoy se quema y el mañana. / Todo lo que soñé dura un minuto / y es un minuto todo lo vivido. / Pero no importan siglos o minutos: / también el tiempo de la estrella es tiempo, / gota de sangre o fuego: parpadeo” (*O.P.I.*, “Cuarto de hotel”: 81).

<sup>68</sup> En su estudio “Le thème du miroir dans le symbolisme français”, Guy Michaud apunta, como uno de los rasgos característicos de la poética del reflejo en la escritura simbolista francesa, el intento por captar y retener mediante el espejo la imagen del ser que se desdibuja y se desmaterializa (1959: 207).

69). Las dos composiciones están unidas en forma y tono, y me atrevo a considerarlas como resultados de un mismo impulso creador. Quizá por este motivo vienen unidas como una sola serie por dos indicadores poemáticos cuyo análisis permite anticipar ciertas hipótesis de sentido: el título, “La caída”, y la dedicatoria: “A la memoria de Jorge Cuesta”. Examinemos el primer soneto:

Abre simas en todo lo creado,  
abre el tiempo la entraña de lo vivo,  
y en la hondura del pulso fugitivo  
se precipita el hombre desangrado.

¡Vértigo del minuto consumado!  
En el abismo de mi ser nativo,  
en mi nada primera, me desvivo:  
yo mismo frente a mí, ya devorado.

Pierde el alma su sal, su levadura,  
en concéntricos ecos sumergida,  
en sus cenizas anegada, oscura.

Mana el tiempo su ejército impasible,  
nada sostiene ya, ni mi caída,  
transcurre solo, quieto, inextinguible.  
(O.P.I, “La caída”, Soneto I: 68)

Este soneto es probablemente una de las más vertiginosas expresiones del sentimiento de la fugacidad humana en la poesía de Paz. Da la sensación de que se presenciara el hundimiento del hombre hacia un abismo sin fondo como el *gouffre* baudelairiano. Esta impresión de descenso abismal resulta de la conjugación de elementos que generan la isotopía de lo sepulcral, cuyas figuraciones son “simas”, “entraña”, “hondura” “se precipita”, “vértigo”, “abismo”, “sumergida” y, por supuesto, “caída”<sup>69</sup>. La impresión de vértigo o de mareo surge de la inacabable verticalidad de la caída hacia una profundidad que no se alcanza nunca. La vida se asemeja, entonces, a una *muerte sin fin* del cuerpo que sufre la inexorabilidad del tiempo. La imagen de la caída, como expresión de la conciencia efímera de la vida, es habitual en la poesía de Paz, tanto en los primeros libros como en los últimos. En el texto epónimo “Pasado en

---

<sup>69</sup> La imagen de la “caída” como figuración de la temporalidad de la existencia humana se mantiene constante a lo largo de la poesía de Paz, como se puede apreciar en “Respuesta y reconciliación...”, una de sus últimas composiciones, que aparece en *Poemas 1989-1996*: “Del nacer al morir el tiempo nos encierra / entre sus muros intangibles. / Caemos con los siglos, los años, los minutos. / ¿Sólo es caída el tiempo, sólo es muro?” (*O. P. II*, “Respuesta y reconciliación”: 227). Luis Antonio de Villena afirma que este texto no sólo pertenece a la saga de los poemas más ambiciosos del autor, sino que también “torna parcialmente a un origen vuelto a entender desde la senectud, poema radiantemente metafísico donde el poeta pregunta por la vida y el tiempo y logra el desolado y alto clasicismo de su modernidad” (2007: 16).

claro”, por ejemplo, este desprendimiento se expresa por el misterioso “pozo / donde desde el principio un niño / está cayendo, el pozo donde cuento / lo que tardo en caer desde el principio, / el pozo de la cuenta de mi cuento / por donde sube el agua y baja / mi sombra” (*O.P.II*, “Pasado en claro”: 76). La caída apunta, entonces, a la *dégringolade* abismal del ser sobre las escaleras del devenir.

Sin embargo, el título y la dedicatoria de este poema poseen un significado aún más doloroso. La dedicatoria “A la memoria de Jorge Cuesta” cubre el texto de un velo fúnebre, no sólo por la rememoración elegíaca del autor al poeta coterráneo, fallecido en 1942<sup>70</sup>, sino también por el reflejo de la mortalidad del ser humano. En otras palabras, el poema, inspirado en el acontecimiento funesto, sufre un proceso de colectivización al superar la individualidad de la desaparición. Buena muestra de ello es el uso de la primera persona verbal, que no me parece reducible, en este caso concreto, a una estrategia de referencialidad encubridora, lo cual implicaría que el *yo* de este poema no es más que una ficcionalización del *tú* o del *él* de la dedicatoria. Al contrario, la primera persona del singular funciona aquí como un *yo* que apunta a todos los hombres. Se hace posible así el proceso de reapropiación subjetiva esencial para el texto lírico<sup>71</sup>.

El paso del tiempo se representa mediante la forma verbal “mana”, que sugiere el chorro de una fuente, salvo que aquí esta fuente remite al “ejército impasible” del tiempo, en una caracterización que recuerda el ya señalado “dieu sinistre, effrayant, impassible” de “L’Horloge” de Baudelaire (1947: 170). Lo especular asoma discretamente en el último verso del segundo cuarteto cuando el poeta contempla su propia extinción enfrente de sí mismo: “yo mismo frente a mí, ya devorado”. El segundo soneto desarrolla aún más esta atroz especularidad:

---

<sup>70</sup> Puesto que las composiciones que integran *Calamidades y milagros* se escribieron entre los años 1937 y 1947, es legítimo adelantar la hipótesis de que el texto haya sido escrito como homenaje a Jorge Cuesta, como sugiere la dedicatoria. Los lazos entre Paz y Cuesta se pueden apreciar en la admiración que el primero confiesa haber tenido por el segundo. Carlos Monsiváis recoge unas declaraciones de Paz que ayudan a entender el homenaje poético a Jorge Cuesta: “He conocido a personas muy inteligentes y casi todas ellas se servían de su inteligencia para esto o aquello (por ejemplo, el escritor español José Bergamín), pero Jorge Cuesta era un servidor de su inteligencia. Mejor dicho: de la inteligencia” (2000: 27-28).

<sup>71</sup> En *La recepción del poema (Pragmática del texto poético)*, José María Paz Gago reflexiona sobre la complejidad del fenómeno de la enunciación en el texto lírico. Afirma que la recepción del poema sólo es posible cuando el lector se apropia de la enunciación textual: “Todo proceso de recepción supone una identificación con el proceso de enunciación textual, de acuerdo con el principio fenomenológico del acto de lectura como reactualización del acto de creación”. Teniendo en cuenta que dicho acto enunciativo corresponde a un enunciador lírico metafórico, “es con él con quien se identificará el tú del lector que, de este modo, se convierte en significado del significante metafórico *yo* en ese proceso receptivo, el único momento en el que el poema vive y existe” (1999: 119).

Prófugo de mi ser, que me despuebla  
la antigua certidumbre de mí mismo,  
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,  
las aguas que lavaron mi tiniebla.

Me dejan tacto y ojos sólo niebla,  
niebla de mí, mentira y espejismo:  
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,  
y qué sino del no ser, lo que me puebla?

El espejo que soy me deshabita:  
un caer en mí mismo inacabable  
al horror de no ser me precipita.

Y nada queda sino el goce impío  
de la razón cayendo en la inefable  
y helada intimidad de su vacío.

(O.P.I., "La caída", Soneto II: 68-69)

Como ocurre en el poema precedente, se repite el vértigo de la caída interminable, sólo que esta vez la caída se transforma en retroceso al pasado, a través de imágenes que sugieren una vuelta a los momentos liminares de la existencia o a la infancia. En la primera estrofa, estos signos aparecen mediante la reproducción figurada del bautismo y su significación cristiana. El sujeto lírico que inquiere el sentido de su existencia busca su "nombre" y su "bautismo", cuyas "aguas" le "lavarón" del pecado original, representado aquí por "mi tiniebla". No obstante, este retorno a los principios mediante la poetización del rito bautismal no constituye un indicio de adhesión espiritual por parte del poeta, sino que tan sólo le sirve de instrumento, de metáfora para inculpar las supuestas capacidades redentoras del bautismo. En ello radica, precisamente, el significado de la figura "sal" del tercer verso. A mi parecer, la metáfora "sal" tiene esencialmente aquí dos sentidos: por un lado, podría entenderse como el *significado* mismo de la existencia, mejor dicho, del *hecho de que* la existencia tenga un significado y no sea absurda. En este sentido, la frase "busco mi sal" significaría "busco el sentido de mi vida", teniendo en cuenta la función culinaria de la sal en la eliminación de la insipidez. El descenso en el abismo del yo se aparenta, según esta primera interpretación, a una indagación ontológica.

Por otro lado, la sal sería el símbolo de la incorruptibilidad<sup>72</sup> y un medio de conservación. "Busco mi sal" sería, en esta segunda acepción, inquirir en vano la posibilidad de una incorruptibilidad del ser y no hallar más que el "horror de no ser". La

---

<sup>72</sup> Según el *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, la sal simboliza, entre muchas otras significaciones, la incorruptibilidad. Es en virtud de ello que "la alianza de sal" en la Biblia se refiere a un pacto que Dios no puede romper (1990: 858).

poética especular que se inicia en el primer poema continúa en el segundo, mediante el funcionamiento polisémico del signo “espejismo” y la presencia explícita de la figura del “espejo” en el primer terceto. De hecho, “espejismo” en sentido propio alude a una ilusión óptica producida por los reflejos de la luz. Desde ahí, suele servir de metáfora para significar un engaño o una ilusión. En el poema, el término no sólo mantiene esas significaciones primarias, sino que también sugiere, por su etimología, la *especularidad* obsesiva de estas composiciones.

Destaca también el paralelismo o simetría sintáctica de los dos versos siguientes: “¿qué soy, sino la sima en que me abismo, / y qué, sino el no ser, lo que me puebla?”. Este recurso expresivo confiere al texto un tono trágico, y permite vislumbrar cierta resignación del sujeto frente a la radicalidad reductiva de la naturaleza humana. Esta lamentación acerca de la condición del hombre culmina con un protagonismo especular en el que el espejo deja de ser una simple superficie reflejante para “actuar” sobre el hablante poemático: “El espejo que soy me deshabela”. De hecho, ¿cómo entender esta *actuación* negativa del espejo sino como un murmullo de la propia interioridad del sujeto ensimismado o, si se prefiere, como el *yo* que se autocontempla ante el reflejo su alma?

Los versos posteriores invitan, efectivamente, a privilegiar esta interpretación. El espejo corresponde a una metáfora de la conciencia o del entendimiento y la caída descrita en los dos poemas es el acto mismo del ensimismamiento contemplativo. La infinidad del descenso vertiginoso es la intuición dolorosa del goteo infinito de la clepsidra –infinito porque angustioso– a la manera de José Gorostiza. Es difícil, en efecto, no percibir en los dos textos de Paz ecos de los memorables inicios de *Muerte sin fin*, en que se advierten varios elementos del sistema poético paciano que acabo de describir:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso  
por su radiante atmósfera de luces  
que oculta mi conciencia derramada,  
mis alas rotas en esquirlas de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo;  
lleno de mí –ahíto– me descubro  
en la imagen atónita del agua,  
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
un desplome de ángeles caídos  
a la delicia intacta de su peso...

(*Muerte sin fin y otros poemas*, 107)

La estética de lo especular, el repliegue introspectivo y la caída son los puntos en común más evidentes entre este fragmento de Gorostiza y los dos sonetos de Paz. Podríamos preguntarnos, incluso, si la fascinación que Paz sintió por el texto de Gorostiza no le hubiera llevado a reescribir –consciente o inconscientemente– partes o aspectos del poema de su coterráneo<sup>73</sup>. El poema de Paz se cierra con un hablante que choca contra el callejón sin salida del “vacío”. Hablo de *callejón sin salida* porque el poema se abre con una huida –“prófugo de mi ser...”– y se cierra con el *impasse* del vacío. Esta tentativa de escape fracasada no le deja al hombre ninguna esperanza de redención, exactamente como ocurre en el soneto V. Con todo, si en el poema precedente el tiempo sólo se intuía en la angustia de la finitud, en el soneto V, en cambio, la temporalidad vuelve a invadir el espacio textual y se multiplica nuevamente en los espejos:

Las horas, su intangible pesadumbre,  
su peso que no pesa, su vacío,  
abigarrado horror, la sed que expío  
frente al espejo y su glacial vislumbre,

mi ser, que multiplica en muchedumbre  
y luego niega en un reflejo impío,  
todo, se arrastra, inexorable río,  
hacia la nada, sola certidumbre.

Hacia mí mismo voy; hacia las mudas,  
solitarias fronteras sin salida:  
duras aguas, opacas y desnudas,

horadan lentamente mi conciencia  
y van abriendo en mí secreta herida,  
que mana sólo, estéril, impaciencia.

(*O.P.I.*, “Cielo”, soneto V: 71-72)

La dicotomía entre la sensación del peso y la inconsistencia del tiempo se materializa por la retórica de la antinomia, cuyo signo por antonomasia es el oxímoron. Así, la “intangible pesadumbre” y el “peso que no pesa” son segmentos antinómicos que expresan a la vez la inmaterialidad de la sucesión temporal y su presencia en la

---

<sup>73</sup> Dentro de las múltiples influencias literarias de autores mexicanos que Octavio Paz ha reconocido, Carlos Monsiváis, en su libro ya citado, menciona a José Gorostiza junto a autores como Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Carlos Pellicer o Xavier Villaurrutia. Monsiváis recoge las siguientes palabras de Paz acerca del libro de Gorostiza: “*Muerte sin fin* es el poema de lo temporal, como su nombre mismo lo proclama, pero su lenguaje es resplandeciente, escultórico y abstracto. Himno, es también discurso; canto, es demostración; sátira, es elegía” (27).

conciencia del poeta. El terror que le inspira al hombre el conocimiento de sí mismo por medio del espejo hace de éste un elemento esencialmente disfórico en las composiciones analizadas. En “Pequeño monumento”, vuelve a expresarse la misma transitoriedad dolorosa del tiempo: “Fluye el tiempo inmortal y en su latido / sólo palpita estéril insistencia, / sorda avidez de nada, indiferencia, / pulso de arena, azogue sin sentido” (“Pequeño monumento”: 72). Hay que notar, de paso, que “azogue” es una discreta pero muy eficaz figuración especular<sup>74</sup> que aquí está asociada al absurdo: de ahí la caracterización “azogue sin sentido”. También destaca la referencia a la inmortalidad del tiempo. El hombre, en cambio, no es más que un existente transitorio y hasta su “grito” es un silencio hueco: “Vuelvo el rostro: no soy sino la estela / de mí mismo, la ausencia que desierto, / el eco del silencio de mi grito” (*O. P. I*, “Pequeño monumento”: 72).

Brota en los últimos versos de “Cielo” un aspecto que considero llamativo en consonancia con la inquietud de la temporalidad humana. Es un sentimiento que podría denominarse *biología del tiempo*, una intuición en la cual la vida fisiológica se convierte en la encarnación fisiológica de la temporalidad. Tales composiciones suelen presentarse bajo la forma de una escucha casi mística de la turbulencia biológica. En tales casos, el sistema circulatorio se aparenta a una gigantesca metáfora del tiempo.

### **I.3 Biología del tiempo**

Escuchar el pulso del corazón, penetrar en la vida compleja del organismo en una especie de *contemplación de lo somático* o de *mística del cuerpo*, seguir la circulación de la sangre por las arterias: he ahí las expresiones frecuentes de lo que

---

<sup>74</sup> En su ya citado libro, Riffaterre explica que “tain” –azogue– se convierte en palabra literaria al funcionar como el metónimo del espejo mismo, o más exactamente, como una expresión de la especularidad del espejo. El azogue ha terminado por convertirse en un rasgo negativo en el discurso poético. Al reducirse la expresión “espejo sin azogue” al mero signo “azogue”, como ocurre en el poema de Paz, parece producirse el fenómeno de “racionalización o justificación formal” que describe Riffaterre. Esto significa que el significante “azogue” incluye de modo implícito la negación expresada por “espejo sin azogue” y, por consiguiente, la imagen puede funcionar de forma independiente. Además, el término adquiere mayor libertad, pudiendo en lo sucesivo aplicarse a sustantivos distintos de “espejo” y *negativizar*, por ello, la carga positiva que tenían tales sustantivos al principio (1983: 50-53). Esto se observa, por ejemplo, en el poema “Apremio” de *Salamandra* cuando se asocia el azogue con el cuerpo: “Amor que pasa y pena fija / en mí combate en mí reposa / la hora pasa sin pasar / cuerpo de azogue y de ceniza” (304). En el último verso, la presencia del signo “azogue” obedece al proceso de *negativización* evocado por Riffaterre, ya que confiere al signo “cuerpo” connotaciones melancólicas. Se trata de referir la fugacidad de la vida a través del deterioro somático, tal como se transparenta en un espejo, si se considera este último signo como un interpretante de “azogue”.

denomino *biología del tiempo* en algunas composiciones de Octavio Paz. Es cierto que el cuerpo humano como tema de reflexión poética siempre está presente directa o indirectamente en la escritura de Paz. Acaso la estética especular que acabo de recorrer no sea más que una manifestación de este interés por la apariencia, ya que, al fin y al cabo, lo que refleja el cristal, real o figurado, es el rostro externo o interno mismo del individuo. Sin embargo, no deja de intrigar este recogimiento extático ante el murmullo de la vida biológica que sustrae al sujeto poético del entorno inmediato y le sume en una especie de contemplación de la “geografía física” interior del cuerpo. En tales condiciones, recorrer el paisaje poético de Octavio Paz es resignificar aquella metáfora nerudiana de los “ríos arteriales” que encontramos en la obertura del *Canto general*<sup>75</sup>. Trataré de mostrar en qué medida semejante poética representa una de las más impactantes expresiones de la intuición biológica del tiempo. Probablemente, el ejemplo más pertinente de esta estética sea la composición “Soliloquio”, de *Poemas 1989-1990*. Antes de abordar el texto en cuestión, quisiera rastrear este modo de intuición temporal en los textos anteriores de Paz. “Repeticiones” de *Días hábiles* o “Apremio” de *Salamandra* son casos ilustrativos:

El corazón y su redoble iracundo  
el oscuro caballo de la sangre  
caballo ciego caballo desbocado  
el carrusel nocturno la noria del terror  
el grito contra el muro y la centella rota  
Camino andado  
          camino desandado  
          (O. P.I, “Repeticiones”: 267)

En este fragmento, el sujeto poético intuye en el fondo de cada latido cardíaco el paso del tiempo. La potencia atlética del “caballo” enfatiza el vigor insospechado de las operaciones biológicas entre las que destaca el movimiento de la sangre. La representación de las pulsaciones y de la circulación sanguínea no afirma, no obstante, el ímpetu de la vida sino las palpitations del tiempo, metaforizadas aquí por la “noria del terror”. El “carrusel nocturno” y la “noria del terror” son las dos imágenes que sugieren, a la vez, la *circulación* y la *circularidad* de la sangre. Sin esta doble perspectiva, no se entendería la idea de repetitividad que el título del poema anuncia. La

---

<sup>75</sup> Hablo de *resignificar* la imagen de Neruda precisamente porque el poeta chileno usa la metáfora somática “arterial”, en el segmento “ríos arteriales”, para expresar la exuberancia de la geografía física americana. En Octavio Paz, en cambio, es el mundo físico el que servirá en muchas ocasiones de metáfora de lo que he denominado “geografía física” interior.



concepción de la existencia mediante la metáfora itinerante del camino tiene resonancias machadianas y define la tonalidad existencial del poema. La repetición de los versos “Camino andado / camino desandado” a lo largo del poema expresa la duda del hablante lírico ante la reversibilidad o la irreversibilidad de la existencia. Aunque la sangre dentro del organismo da vueltas como una “noria” o un “carrusel”, esta circularidad no es eterna y está limitada en el tiempo. De ello surge el “terror” y la *oscuridad* del “caballo”. El “grito” instala definitivamente al lector en un ambiente inquietante en el que las pulsaciones remiten al galope desenfrenado del caballo del tiempo. El final del poema cierra el ciclo de la circularidad y de la circulación al considerar la vida vivida como un camino desandado irremediabilmente:

Camino andado camino desandado  
la vida se ha ido sin volver el rostro  
(O. P.I, “Repeticiones”: 267)

Se nota, desde el punto de vista gráfico, que la segmentación en dos trozos separados de las fracciones de verso “Camino andado” y “camino desandado”, vigente a lo largo del poema, desaparece al final como se puede ver en el ejemplo, sugiriendo el término del proceso, el fin de la reversibilidad. Podría decirse que la vida es una serie de repeticiones cuya imagen más inmediata, más biológica, es la repetitividad de los movimientos del organismo. En este sentido, la segmentación sugiere las idas y vueltas sucesivas, y la reunión final en un solo verso de los segmentos que estaban separados expresa el fin del vaivén, la muerte. La reversibilidad circulatoria de la sangre en el cuerpo tiene, por tanto, un carácter precario y, tarde o temprano, se transforma en la quietud irreversible de la muerte.

Otro aspecto que merece mención es la ausencia total de puntuación a lo largo del poema, lo que produce el efecto de una existencia vivida *de un tirón*, sin pausa verdadera, ya que la sangre de la que habla el poema no deja nunca de correr, salvo en la muerte. Un proceso similar ocurre en “Apremio” de *Salamandra*:

Corre y se demora en mi frente  
lenta y se despeña en mi sangre  
la hora pasa sin pasar  
y en mí se esculpe y desvanece

Yo soy el pan para su hambre  
yo el corazón que deshabita  
la hora pasa sin pasar

y esto que escribo lo deshace

Amor que pasa y pena fija  
en mí combate en mí reposa  
la hora pasa sin pasar  
cuerpo de azogue y de ceniza

Cava mi pecho y no me toca  
piedra perpetua que no pesa  
la hora pasa sin pasar  
y es una herida que se encona

El día es breve la hora inmensa  
hora sin mí yo con su pena  
la hora pasa sin pasar  
y en mí se fuga y se encadena  
(*O.P.I.*, “Apremio”: 304-305)

La regularidad formal del poema, construido en torno a cuartetos eneasílabos con rima asonante, sugiere métricamente la regularidad del ritmo biológico de la sangre<sup>76</sup>. Desde el punto de vista de la figuración léxico-semántica, la intuición biológica del tiempo nace de la conjugación de dos isotopías clave: la del cuerpo, construida por los signos “frente”, “sangre”, “en mí”, “corazón”, “cuerpo” y “pecho”, y la del tiempo, integrada por los elementos léxicos “hora”, “día”, así como sus metáforas disfóricas. Estas últimas se pueden agrupar en grupos binomios que sintetizan la paradoja de la *transitoriedad estática*, dominante en el poema. Así se ve en las oposiciones binarias “Corre / se demora”, “lenta / se despeña”, “pasa / sin pasar”, “esculpe / se desvanece” “escribo / deshace”, “pasa (Amor que pasa) / fija (pena fija)”, “combate / reposa” “cuerpo / ceniza”, “Cava (mi pecho) / No me toca”, “piedra / no pesa”, “breve / inmensa” y “se fuga / se encadena”.

La composición llega a su clímax con la ruptura súbita de estas oposiciones binarias en el último verso de la cuarta estrofa: “y es una herida que se encona”. Es el punto culminante del poema no sólo porque “herida” ya no se opone a “encona” en un plano lógico, como ocurre en la mayoría de los versos, sino también porque es la expresión metafórica más aguda del dolor de la sucesión. Si el tiempo “pasa sin pasar”, lo lógico sería que no dejase ninguna huella en el cuerpo. Sin embargo, puesto que finalmente el sujeto lírico no sólo sufre la “herida” sino que además ésta “se encona”, sale triunfante, entonces, el lado nefasto del tiempo. Por consiguiente, la sensación de

---

<sup>76</sup> La forma poética como portavoz del ritmo vital en la poesía de Paz es descrita igualmente por Anthony Stanton cuando constata cómo, en *Árbol adentro*, por ejemplo, “es notable el número de composiciones estructuradas alrededor de la dualidad complementaria del ritmo respiratorio: elevación y caída, sístole y diástole, dispersión y convergencia, concentración y desplome” (2009: 132).

estatismo del tiempo, no es ya ninguna garantía de salvedad, sino una mera utopía. Tiempo y cuerpo se funden para generar la angustia de la temporalidad. El extenso poema “Nocturno de san Ildefonso”, de *Vuelta* (1969-1975) se cierra de un modo similar:

Cierro los ojos,  
oigo en mi cráneo  
los pasos de mi sangre,  
oigo  
pasar el tiempo por mis sienas.  
Todavía estoy vivo.  
El cuarto se ha enarenado de luna.  
Mujer:  
fuente en la noche.  
Yo me fío de su fluir sosegado.  
(O.P.II, “Nocturno de San Ildefonso”: 71)

La actitud que desencadena el proceso de interiorización subjetiva es, en este fragmento, la oclusión de los ojos descrita en el primer verso. Cerrar los ojos es poner entre paréntesis el mundo circundante en el que está inmerso el sujeto, para hacer posible el retraimiento interior. Esta predilección por el mundo interior, a la que podríamos llamar “claustrofilia biológica”, hace posible la escucha de la circulación sanguínea del tiempo. Desde ese momento, el *yo* lírico es capaz de intuir el murmullo del cuerpo en cada una de sus pulsaciones. “Cráneo”, “sangre” y “sienas” son los signos textuales inmediatos de esta *biología del tiempo*, pero también se pueden trasladar al “fluir sosegado” de la “mujer”, lo cual nos mantiene en la isotopía circulatoria fundamental en el poema. Esos aspectos adquieren un relieve especial en “Soliloquio”, una de las últimas composiciones de Octavio Paz<sup>77</sup>. La extensión de esta composición no permite que se reproduzca integralmente, por lo cual iré comentándola a partir de sus fragmentos más destacables. El poema comienza con los siguientes versos:

fluye tenaz entre sombras caídas,  
cava túneles, taladra silencios,  
insiste, corre bajo mi almohada,  
roza mis sienas, recubre mis párpados  
con otra piel impalpable hecha de aire,

---

<sup>77</sup> Como señalaba al iniciar este estudio, los textos que integran *Poemas 1989-1996* constan entre los últimos escritos del poeta mexicano. El poema “Soliloquio” apareció en la revista *Vuelta*, número 180 en noviembre de 1991. Los restantes textos reunidos por el Fondo de Cultura Económica en este libro, van de 1989 (“Estrofas para un jardín imaginario”, que abre el libro siguiendo un criterio cronológico), a 1996 (“Respuesta y reconciliación [Diálogo con Francisco de Quevedo]”), que lleva como fecha de escritura el “20 de abril de 1996, es decir, apenas dos años antes de la desaparición del autor).





el inflexible cada día?  
                                          hoy ya no es hoy,  
 me arrastra un río negro  
                                          y yo soy ese río  
 ¿qué hora es,  
                                          cruel reloj, reloj sin horas?  
                                          (O.P.II, "Soliloquio": 218)

Destaca en el fragmento la representación de la vida biológica mediante distintas figuraciones orgánicas como "latidos", "cueva del pecho" y "templo de vértebras y arterias". El hablante aguza el oído para captar los rumores internos. El poema termina con una irrupción de preguntas que apuntan a la angustia de la temporalidad, visible en la aparición ya descrita del instrumento de medida crónica: el "cruel reloj, reloj sin horas". Del juego entre las isotopías de la circulación, del cuerpo y del tiempo, se puede concluir que el organismo es el aparato circulatorio no sólo de la sangre sino también del tiempo y, por consiguiente, de la muerte: "¿es la muerte que llega?". *Temporalización* del cuerpo o *corporeización* del tiempo, lo cierto es que nos encontramos ante una infiltración de Cronos en los menores repliegues del organismo. Esta intrusión puede interpretarse como una proclamación de la certeza del desgaste físico y una asunción de la inminencia de la muerte. Como prisionero del tiempo, el cuerpo se asemeja a una especie de oquedad como la que encontraremos luego en el poema "Pasatiempo" de José Emilio Pacheco, donde el cuerpo humano está visto como un mero conducto por el cual transita el viento letal del tiempo<sup>79</sup>. Como el espejo que le revela al hombre la ruina del rostro, la intuición biológica del tiempo se asemeja a una alegoría circulatoria de la muerte. Esto me lleva a abordar el problema fúnebre como consecuencia lógica del proceso de degradación corporal en el tiempo. Podría hasta decirse que toda lamentación sobre lo pasajero, toda evocación del tiempo, siempre lleva implícito el misterio de la muerte como coronamiento del proceso de desintegración iniciada desde el nacimiento.

#### **I.4 El interrogante de la muerte en la poesía de Octavio Paz**

En su libro *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, Giuseppe Bellini ha observado que los temas de Octavio Paz son esencialmente los del tiempo,

---

<sup>79</sup> "El tiempo hace lo que le dicta la eternidad: / construye y destruye, / se presenta sin avisar y se va cuando quiere. / No entiende que nada más estamos aquí: para que pase el tiempo / por la oquedad, / por el vacío que somos" (*Tarde o temprano*, "Pasatiempo": 533).

del polvo y de la muerte (1976: 45). Estos tres elementos forman la combinatoria solidaria a través de la cual se expresa la vocación efímera del hombre. El segundo elemento al que alude Bellini, el polvo, se puede entender como una metáfora de la muerte. Me parece posible estudiar el interrogante del fallecimiento en el mundo lírico de Paz a partir de dos perspectivas principales: en primer lugar, analizaré la retórica de lo residual vista como una suerte de *vanitas* poética que recrea textualmente el *memento mori*. En segundo lugar, examinaré algunas composiciones que parecen motivadas directamente por una desaparición dolorosa en el entorno del poeta, y que, por su estética específica, recaen en la modalidad genérica de la *elegía funeral*. En uno u otro caso, el discurso paciano sobre la muerte tiene el interés de abordarla no como algo desconectado de la existencia misma, sino, como ya anticipaba, un proceso inmanente, una *pequeña muerte cotidiana*. Como veremos luego, esta perspectiva de la muerte constituye una de las principales coincidencias entre la ontología poética de Paz y la de José Emilio Pacheco.

#### I.4.1 La estética de lo residual

Por *estética de lo residual*, me refiero a los diferentes modos de representación de la condición efímera del hombre, a partir de figuraciones que apuntan al resultado de la corrupción del cuerpo. Tales signos permiten crear en el mundo poético una sensación casi pictórica de la *vanitas* del Barroco. La resonancia barroca a lo largo del discurso poético de Octavio Paz no sorprende si tomamos en cuenta el interés que el poeta mexicano mostró por el barroco español<sup>80</sup> y, más globalmente, por la finitud humana. El autor concibe la creación poética como una revelación de la condición precaria del hombre. En *El arco y la lira*, Paz declara que la tarea de la poesía no es propiamente juzgar o interpretar la existencia, sino revelarla mediante “el surtidor del ritmo-imagen”. Éste expresa lo que es realmente el hombre, es decir, una criatura de condición “esencialmente defectuosa, pues consiste en la contingencia y la finitud” (2008: 148).

---

<sup>80</sup> Pedro Correa Rodríguez destaca el interés paciano por la cultura barroca, no sólo por la temática fúnebre, sino también por la constante reactivación de intertextos quevedianos en su obra. El crítico identifica así en el poeta mexicano “la huella consciente de Quevedo, su preocupación humana por el amor y la muerte, visible en sus comienzos y confesadas en *Homenaje y profanaciones*” (2005).

Desde los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra*, la estética de lo residual surge como una manifestación textual de la imperfección ontológica del ser humano. En el poema “Noche de resurrecciones”, por ejemplo, el verso “yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado” sugiere lo residual con la imagen del “polvo”, al igual que las “cenizas” del verso “Sobre cenizas duermo, sobre la piel del globo” (*O.P.I.*, “Noche de resurrecciones”, poema II: 38). Otro tanto puede decirse del siguiente fragmento de “Medianoche”, perteneciente también a *Bajo tu clara sombra*:

Del alma, ruina y sombra,  
vértigo de cenizas y vacío,  
brota un esbelto fuego...  
(*O.P.I.*, “Medianoche”: 48)

En este fragmento, aparte de la figura “ceniza”, destacan los signos “ruina”, “sombra” y “vacío” como imágenes de lo residual. En “Vida entrevista”, la implacabilidad de la muerte se manifiesta por la figura residual de los “huesos”, presentados como “relámpagos / en la noche del cuerpo” (54). En “La vida sencilla”, de *Calamidades y milagros*, la certeza de la corrupción de la carne viene expresada por la insistencia sobre la imagen del polvo: “Y que a la hora de mi muerte logre / morir como los hombres y me alcance el perdón y la vida perdurable / del polvo, de los frutos y del polvo” (85). Es llamativo el contraste entre la idea de la vida eterna a la cual aspira el hablante y la omnipotencia fatal del “polvo”. La repetición de este último signo es como una negación irónica de toda esperanza de inmortalidad.

Lo residual aparece también en “Piedra de sol”, de *La estación violenta* (1948-1957), en uno de los fragmentos que expresan con más agudeza la vanidad del hombre, después de la evocación de Melusina:

yo vi tu atroz escama,  
Melusina, brillar verdosa en el alba,  
dormías enroscada entre las sábanas  
y al despertar gritaste como un pájaro  
y caíste sin fin, quebrada y blanca,  
nada quedó de ti sino tu grito,  
y al cabo de los siglos me descubro  
con tos y mala vista, barajando  
viejas fotos:

no hay nadie, no eres nadie,  
un montón de ceniza y una escoba,  
un cuchillo mellado y un plumero,  
un pellejo colgado de unos huesos,



un racimo ya seco, un hoyo negro  
y en el fondo del hoyo los dos ojos  
de una niña ahogada hace mil años  
(*O.P.I.*, “Piedra de sol”: 223-224)

La figura mitológica de Melusina, evocada en el primer fragmento, es el objeto de la referencialidad del poema y representa la metaforización de un amor antiguo<sup>81</sup>. Esa metaforización se logra, no obstante, a través de una reproducción parcial de los aspectos típicos de la figura mitológica, particularmente mediante los signos “escama”, “enroscada” y “gritaste”. Esta interpretación lleva a considerar las figuraciones residuales que desarrolla el segundo fragmento –“montón de ceniza”, “pellejo colgado de unos huesos”, “racimo ya seco” y “hoyo negro”– como una lamentación sobre la vanidad de la vida y del amor. La estructura circular de “Piedra de sol” no impide ver en diferentes fragmentos la fatalidad de la ruina que acecha al hombre. Las figuraciones de lo residual ya señaladas culminan en el signo del “vacío”, de la “nada” como culminación de la extinción:

–¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,  
¿cuándo somos de veras lo que somos?,  
bien mirado no somos, nunca somos  
a solas sino vértigo y vacío  
(*O.P. I.*, “Piedra de sol”: 231)

El hablante llega a dudar de la certeza de la vida ante la insuperable precariedad del ser. Las interrogaciones son el instrumento expresivo de este escepticismo. Carlos H. Magis ha descrito en Octavio Paz “un obsesivo afán de hurgar en la realidad”, un impulso que se materializa a través de “preguntas incitantes que con singular frecuencia resultan ser también iluminaciones que van haciendo crecer el poema con especial

---

<sup>81</sup> En su “Descripción de ‘Piedra de sol’”, José Emilio Pacheco explica que el hablante lírico de este poema recuerda su adolescencia y las muchachas que la poblaron. Una de ellas, de cuyo nombre ya no se acuerda el *yo* textual, viene representada por Melusina, “la náyade que por encerrar a su padre el rey Elinas en una montaña fue condenada a volverse, todos los sábados, serpiente de las caderas a los pies. Unida a un mortal, Raymondin de Poitiers, que la abandonó al descubrir su secreto (o según otra versión de la leyenda, expulsada del castillo de Lusignan que ella misma edificó para su amante), Melusina sólo regresaba para anunciar con sus gritos los males que sufrirían los señores de Lusignan”. Pacheco añade que son precisamente estos gritos de Melusina los que Gérard de Nerval evoca en los dos últimos versos de su poema “El Desdichado” (“Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée”) (1971: 137). David Huerta sigue la interpretación amorosa de la figura de Melusina como lo ha hecho Pacheco. Huerta recuerda el viaje al Oriente de Nerval, durante el cual el poeta francés “leyó una inscripción en latín en una tumba siria en la que estaba enterrado un gran señor junto con sus tres amantes, a las cuales amaba por igual, según se colige en el epitafio múltiple, sin decidirse a darle a ninguna de ellas el primer lugar o la preeminencia”. Mediante el epígrafe de Nerval que inicia “Piedra de sol”, concluye Huerta, “se subraya el tema principal de *Piedra de sol*: el amor en el tiempo, los amantes, sumergidos en los accidentes del devenir y de la sucesión” (2001: 112).

‘estilo interrogativo’”. Tales interrogaciones suelen cuestionar nuestro modo de ver la realidad y discutir representaciones o creencias en apariencia incuestionables (31-32).

La poética de lo residual se aprecia también en las composiciones de *Homenajes y profanaciones* (1960), libro cuya perspectiva intertextual queda explicitada en su título. Lo abre, de hecho, una de los más célebres composiciones de Francisco de Quevedo, el soneto “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, que se reproduce integralmente. Los fragmentos que componen *Homenajes...* se organizan en torno a tres principales apartados. El primero lleva el título de “Aspiración”, y consta de tres fragmentos numerados; el segundo, titulado “Espiración”, también se compone de tres trozos igualmente numerados; el tercer apartado, “Lauda”, cierra el libro y, a diferencia de los precedentes, sólo tiene dos fragmentos<sup>82</sup>. La retórica de lo residual se aprecia en la presencia de los “huesos”, figura que, como ya se ha dicho, se repite en los poemas de Paz. También llama la atención el hecho de que este signo cierre cada uno de los segundos fragmentos de “Aspiración” y de “Espiración”:

Cuerpo de un dios que fue cuerpo abrasado,  
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endiosado  
y es hoy tan sólo la memoria  
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:  
tu cuerpo es la memoria de mis huesos.  
(*O.P.I.*, “Aspiración”, Fragmento 2: 291)

Mi suma es lo que resta, tu escritura:  
la huella de los dientes de la vida,  
el sello de los ayes y los años,  
el trazo negro de la quemadura  
del amor en lo blanco de los huesos.  
(*O.P.I.*, “Espiración”, Fragmento 2: 293)

---

<sup>82</sup> Pedro Correa Rodríguez explica esta estructura integrándola en el proceso de reescritura del soneto de Quevedo. Para el crítico, la primera parte, “Aspiración” supone “el respeto a la tradición representada por Quevedo y con ella el ideario del conceptista barroco”. Esto se manifiesta por la presencia del “pulso de lo amoroso como esqueleto vertebrador, la memoria vencedora del tiempo y de la muerte, el canto a la inmortalidad del alma conseguido a través de la memoria en el amor vivido”. La “Aspiración”, prosigue Correa Rodríguez, corresponde, al igual que en Quevedo, a un sentimiento personal. Octavio Paz suplanta la inmortalidad del amor de Quevedo por la intemporalidad que le permite, más bien, “apresar el instante”. De hecho, Correa Rodríguez cree que la mayor desacralización que opera la reescritura paciana del texto quevediano es la intemporalidad. La “Espiración” supone “la desfiguración del soneto modelo”, que es el paso a través del cual Octavio Paz expone su propia teoría del amor. Es la transformación del ideario amoroso inicial en una mirada más realista, es decir, una mirada atenta al espectáculo del entorno, del mundo moderno y sus avatares. Esto se prolonga en la última parte, “Lauda”, por una afirmación del “eros cósmico” a través del “festín de dos cuerpos a solas”, que es un modo de dominar el tiempo. El *eros* paciano, tal como se presenta en el poema, sería, según Correa Rodríguez, un desdén de la eternidad, tal como la define el poema de Quevedo, y una consagración del instante, que es lo único tangible. Esto lleva, en definitiva, a una afirmación de la “vivacidad” que vuelve la espalda, por así decirlo, al “tiempo contable” (2005).

Para empezar, conviene recordar que el soneto de Quevedo que reescribe Paz ya posee varias imágenes de esta retórica de lo residual<sup>83</sup>. Es el caso del “polvo” y de la “ceniza”. Con todo, no creo que estas dos imágenes expliquen por sí solas la presencia iterativa del signo “huesos” en las dos estrofas de Paz. Desde mi perspectiva, el signo resultaría sobre todo de una interpretación por Paz de “medula”, procedente del texto de Quevedo, como una metonimia de “huesos”. Lo interesante en esta resemantización radica en que, en el conceptista español, “medula” metaforiza la intensidad de un amor que, manteniendo la metáfora ígnea del verso de origen, *abrasa* al personaje hasta *lo más hondo de sus huesos*: “Medulas que han gloriosamente ardido”, dice precisamente el poeta español. En los textos de Paz, en cambio, la metáfora “huesos” se desmarca del código amoroso de la “Medula” quevediana, y se resignifica fúnebremente al integrar el sistema figurativo de lo residual<sup>84</sup>. Los versos pacianos “tu cuerpo es la memoria de mis huesos” y “¿En tu memoria / serán mis huesos tiempo incandescente?” no expresan ya la intensidad del amor más allá de la muerte de Quevedo, sino el recuerdo anticipado de la muerte *más acá* de la vida. Este cambio de perspectiva tiene como resultado la transmutación de la idealización del amor platónico quevediano por una exaltación del erotismo, como se puede ver especialmente en “Lauda”<sup>85</sup>. No quisiera alejarme de mi interés por lo residual y me conformaré con aludir a la consagración del instante con la que termina el libro. Se puede decir que Paz erige la muralla del instante, es decir de la intemporalidad, como una forma de *Carpe diem* que redime momentáneamente de la corrupción. Se trata de huir de lo residual para proclamar la trascendencia del cuerpo en la verticalidad del instante erótico:

Entre la vida inmortal de la vida  
y la muerte inmortal de la historia

<sup>83</sup> “Cerrar podrá mis ojos la postrera / Sombra que me llevare el blanco día, / Y podrá desatar esta alma mía / Hora a su afán ansioso lisonjera; // Mas no de esotra parte en la ribera / Dejará la memoria, en donde ardía; / Nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa. // Alma a quien todo un Dios prisión ha sido, / Venas que humor a tanto fuego han dado, / Medulas que han gloriosamente ardido: // Su cuerpo dejará, no su cuidado; / Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado” (2007: 255).

<sup>84</sup> Otras apariciones obsesivas del signo “hueso” se observan, por ejemplo, en el poema “Noche en claro” de *Salamandra*, donde se acompaña de la intuición de la fugacidad del tiempo, como se puede ver en los siguientes versos: “Año de hueso / pila de años muertos y escupidos / estaciones violadas /siglo tallado en un aullido / pirámide de sangre / horas royendo el día el año el siglo el hueso” (301-302).

<sup>85</sup> Pedro Correa Rodríguez duda de las aserciones del propio Paz, según las cuales su reescritura negaría el platonismo cristiano de Quevedo en beneficio de “un erotismo y paganismo octavianos”. El crítico opina, más bien, que “las raíces quevedianas nutren y proporcionan savia al árbol octaviano porque en el erotismo de O. Paz hay un latente platonismo”. Del mismo modo, existen en su paganismo “ciertos resabios cristianos; así la unión de dos cuerpos son Dios, se sacralizan, se diviniza el amor físico, Dios al fin y al cabo” (2005).

hoy es cualquier día  
en un cuarto cualquiera  
Festín de dos cuerpos a solas  
fiesta de ignorancia saber de presencia  
Hoy (conjunción señalada  
y abrazo precario)  
esculpimos un Dios instantáneo  
tallamos el vértigo  
(*O.P.I.*, “Lauda”, Fragmento 2: 295)

Lo paradójico en esta proclamación de la intemporalidad es la conciencia de la *precariedad del abrazo*. El episodio bíblico de la fabricación del Becerro de oro aparece en filigrana como una metáfora del instante, salvo que aquí el idólatra profanador es el sujeto poético, el Becerro de oro es el “vértigo” del instante y la sed divina de los israelitas se convierte en *Carpe diem* en el texto de Paz. Con todo, más allá de las diferencias que he subrayado, la reescritura del intertexto de Quevedo, que expresa ante todo el interés por su obra, patentiza en Octavio Paz la huella del clásico español y la trascendencia de éste en la conformación de su personalidad. Giuseppe Bellini lo expresa del siguiente modo: “Quevedo ha sido, y es, por encima de toda teoría filosófica –y Paz es buen conocedor de la filosofía moderna– una voz que ha tenido una profunda resonancia en la espiritualidad del poeta mejicano”. Esta influencia se manifiesta, según Bellini, tanto en la poesía como en los ensayos *El arco y la lira* y *Las peras del olmo*. Añade que “la inquietud existencial de Paz halla respuesta y estímulo en aquella que documenta la obra entera del escritor español” (1976: 55-56).

También hay que ver en la preocupación del poeta mexicano por el cambio y el deterioro del cuerpo en el tiempo, una resultante de su propia condición de mexicano. El sentimiento de la vanidad del mundo y la predilección por las imágenes de la ruina y de la corrupción están profundamente enraizados en la cultura mexicana desde sus prístinas épocas. Miguel León-Portilla indica a este respecto que el poder destructor del tiempo, el cambio constante cuya consecuencia es la muerte, ya estaban presentes en las culturas precortesianas, lo cual se observa en distintos aspectos de la vida cotidiana y cultural de los mexicanos: “la reflexión profunda acerca de lo que existe, lleva a descubrir que todo está sometido al cambio y al término”. La inestabilidad y el final fatal que para los seres humano significa la muerte “parecen ser los motivos que en la mayoría de los casos impelen al sabio indígena a meditar y a buscar un más hondo sentido en las cosas”. La lírica es una de las más vivas expresiones de este sentimiento de fugacidad, que afecta tanto al hombre como al mundo mismo. Tanto es así que “quien esté familiarizado con

la poesía del mundo indígena, se sentirá inclinado a calificarla de expresión melancólica de un pueblo perennemente afligido por la idea de una destrucción inescapable”<sup>86</sup> (1983: 172).

Los aspectos que acabo de describir acerca de la estética de lo residual sólo son una de las facetas de la presencia de la muerte en la poesía de Paz. Podrían distinguirse básicamente dos tipos de composiciones respecto al problema de la muerte: en las primeras, el fallecimiento no constituye el tema del poema sino un simple corolario de las ideas que el texto desarrolla, como en los casos que acabo de comentar; en las segundas, la muerte es el motivo que origina la escritura poética, y no un tema secundario. Me propongo examinar unos ejemplos de esta segunda clase para hacer algunas observaciones. Analizaré en este segundo grupo dos poemas que integraré en la modalidad de la *elegía funeral*: la “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” y la “Elegía interrumpida”, ambos textos pertenecientes a *Calamidades y milagros*. Luego reflexionaré sobre las implicaciones de la imbricación vida / muerte en el marco de la poética de la temporalidad, a partir de “Carta a dos desconocidas” de *¿Águila o sol?*. Abarcaré los dos apartados bajo el título de “la musa fúnebre”.

#### **I.4.2 La musa fúnebre de Octavio Paz**

La poesía fúnebre de Octavio Paz enfrenta al ser con la prueba de la caducidad de manera más directa que las distintas figuraciones de lo efímero estudiadas hasta ahora. Es el testimonio último, el término y la consecuencia del proceso de corrosión del ser en el tiempo. Para empezar, analizaré algunos poemas escritos a raíz de la muerte de un amigo o de un ser querido del poeta, y después estudiaré textos que no son elegías, estrictamente hablando, sino meditaciones sobre el fenómeno de la muerte en general. En este último caso, me explayaré sobre todo en composiciones procedentes de la tercera sección de *Árbol adentro*. Según el poeta, la muerte en esta sección se contempla y no se ve porque es transparente (*O.P.II*, 95).

---

<sup>86</sup> Valgan tan sólo como muestra los siguientes versos de Nezahualcóyotl, en que se expresa la idea de una vida falaz y efímera: “¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra? / ¡No por siempre en la tierra, / sólo breve tiempo aquí! / Aunque sea jade: también se quiebra, / aunque sea oro, también se hiende, / y aun el plumaje de quetzal se desgarrar: / ¡No por siempre en la tierra: / sólo breve tiempo aquí!” (1972: 63).

### I.4.2.1 Sobre algunas elegías de Octavio Paz

El interés de un análisis de los textos que poetizan la muerte de personas conocidas en el marco de la poética fúnebre de Paz es que tales composiciones suelen mostrar reacciones más “inmediatas”, más “sinceras” y más “humanas” frente a la prueba de la muerte. Como explica Eduardo Camacho Guizado, esto se debe probablemente a que “la elegía funeral es expresión de un estado de ánimo elemental, primigenio, general y común a todos los hombres”. De hecho, “cada hombre puede sentir ante un paisaje de manera diferente, pero sus reacciones ante la muerte de un ser querido son por lo general semejantes a las de los demás hombres” (1969: 20). El lirismo de la conciencia afligida, la hondura expresiva y la humanidad de un escritor que emergen generalmente de las composiciones surgidas de la desaparición de un amigo, de un pariente o de cualquier ser querido, figuran entre las más bellas y memorables obras de la lírica. Basta con recordar la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández, o el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca, entre otros textos, para advertir la riqueza de los recursos expresivos y la belleza que pueden nacer de la “musa fúnebre”.

Desde el punto de vista teórico, la elegía se concibe generalmente como una composición del género lírico en la que se lamenta la muerte de una persona, o las secuelas provocadas por una catástrofe o una decepción amorosa. Camacho Guizado ha señalado, acerca de ese primer acercamiento, la amplitud que caracteriza la forma lírica de la elegía. En efecto, “podría caber en ella casi toda la gama de sentimientos comprendida entre el lamento por la muerte de una persona querida y los ‘asuntos placenteros’” (10). Para el estudioso, la indeterminación de la elegía se remonta a sus orígenes en la poesía griega. Esta vaguedad invita a un acercamiento minucioso a los textos que se anuncian desde su título como *elegías*, ya que presentan muchísimas disparidades que atañen tanto a criterios estructurales como a rasgos temático-métricos. Camacho Guizado reduce la indeterminación del término considerando como elegía una composición poética ya no sólo de género lírico en la que se lamenta la muerte de una persona, sino también de índole épica o romanceril. (11).

Advierte también que “así como toda elegía no es, necesariamente, un poema funeral tampoco todo poema funeral es, por fuerza, una elegía” (14). Para diferenciar la “elegía” en sentido general de la “elegía” en el sentido específico de una composición sobre la muerte de un ser querido, le asigna al concepto la caracterización de “funeral”.

De este modo, entiende por poemas funerales las composiciones “que han brotado ante una muerte concreta, real, de una o varias personas”<sup>87</sup> (15). Dicho de otro modo, la elegía funeral no es un puro discurso metafísico sobre la muerte en general sino sobre *una* muerte. Desde el punto de vista estructural, toda elegía incluye, según Camacho Guizado, dos partes fundamentales: la “lamentación” y la “consolación”<sup>88</sup>. Estas dos partes no obedecen necesariamente a una estructura nítida sino que pueden distribuirse libremente a lo largo de la composición. Aun así, se tiende habitualmente a empezar por la *lamentación* y a concluir con la *consolación*. En la elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández, por ejemplo, se ve claramente cómo la consolación interviene en las cuatro últimas estrofas. Así, pasamos de la modalidad del mero deseo –el “Quiero” de las dos estrofas anteriores– a la afirmación de la resurrección<sup>89</sup>. También hay que señalar que el hecho preciso de escribir un poema a raíz del dolor de una desaparición ya es en sí una consolación o, como explica Camacho Guizado, “una manera de objetivar el suceso desgraciado, de ‘purgar’ la pasión, de consolarse” (16).

### “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”

La “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” remite a un episodio de la Guerra Civil Española y resultan ilustrativas las aclaraciones de Paz acerca de la contextualización histórica de esta composición y del personaje que poetiza<sup>90</sup>. Está

---

<sup>87</sup> Salvatore J. Poeta también insiste sobre esta *realidad* al considerar, como una de las condiciones que determinan la acuidad emocional del poema, la relación que ha existido entre el autor y el finado: “El grado de emocionalismo o la tonalidad de la elegía funeral, claro está, dependerá estrechamente de la relación compartida entre el yo y el tú previa a la muerte de éste” (1989: 195).

<sup>88</sup> Gladys Granata de Egües, por su parte, señala que, si bien no se puede hablar de estructura fija en las elegías, “se pueden fijar ciertos momentos que, sin mantener estrictamente el orden, se repiten en la mayoría de estos poemas: la conciencia de la inexorabilidad de la muerte y, frente a ella, la finitud de la vida, la salvación del muerto y la consolación” (2008: 104-105)

<sup>89</sup> Compárense, por ejemplo, el juego entre el mero deseo de “Quiero” (modalidad volitiva) y la certeza futura de “Volverás” en estas dos estrofas: “Quiero escarbar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte. // Volverás a mi huerto y a mi higuera: / por los altos andamios de las flores / pajareará tu alma colmenera” (2004: 56-57).

<sup>90</sup> En las “Notas” a *Obra poética I*, el poeta explica la reintegración de este poema en la recopilación de 1979, después de haberlo suprimido de la edición corregida y disminuida de *Libertad bajo palabra* de 1968: “Lo recojo ahora no porque haya cambiado de opinión –me sigue pareciendo tributario de una retórica que repruebo– sino por ser el doble testimonio de una convicción y una amistad. La convicción se llamó España –la leal, la popular–; la amistad se llamó José Bosch” (526). El texto se escribió a raíz de la noticia de la muerte de José Bosch (noticia que luego se revela ser falsa): “La noticia de su muerte nos consternó y nos exaltó. Nació su leyenda: ya teníamos un héroe y un mártir. En 1937 escribí un poema: *Elegía a José Bosch, muerto en el frente de Aragón*” (529). El poeta viaja el mismo año a España; durante un acto de apoyo a la causa republicana organizado por la Sociedad de Amigos de México en Barcelona. En una sala totalmente llena, mientras Paz se dispone a leer la elegía que acababa

dividida en tres partes, que comentaré progresivamente, y viene escrita en segunda persona. La utilización de la segunda persona verbal es quizá una opción lógica, habida cuenta del apóstrofe al difunto; también se puede entender como una estrategia discursiva al servicio de la viveza y del pathos:

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.

Y brotan de tu muerte  
tu mirada, tu traje azul,  
tu rostro sorprendido por la pólvora,  
tus manos ya sin tacto.  
Has muerto irremediablemente.  
Parada está tu voz, tu sangre en tierra.  
¿Qué tierra crecerá que no te alce?  
¿Qué sangre correrá que no te nombre?  
¿Qué palabra diremos que no diga  
tu nombre, tu silencio,  
el callado dolor de no tenerte?  
(O.P.I., “Elegía...”: 92-93)

La segunda persona verbal que se inicia en este primer fragmento persiste a lo largo del poema y subraya la función apelativa del apóstrofe. “Has muerto, camarada” posee la virtud de aunar el reconocimiento de la certeza incuestionable del acontecimiento funesto con el lirismo revolucionario de resonancia marxista. La evocación del “traje azul” y del “rostro sorprendido por la pólvora” reconstruye el contexto bélico de la muerte y sitúa al personaje en la vanguardia misma del combate.

También destaca del poema el proceso de exaltación del difunto y el lamento por su desaparición. La sintaxis, en algunos casos, refleja el desamparo que se apodera del hablante; así ocurre, por ejemplo, en el verso “Has muerto. Irremediablemente”. Segmentos que integrarían una sola frase se ven recortados en unidades sintácticas lacónicas que reflejan el desamparo del sujeto poético. Sin embargo, el sentimiento de la pérdida irreversible deja pronto lugar a una exaltación del difunto, que se expresa por interrogaciones que más que preguntar, afirman la *vivacidad* del difunto: “¿Qué tierra crecerá que no te alce? / ¿Qué sangre correrá que no te nombre?”. El dinamismo

---

de componer supuestamente a raíz de la muerte de José Bosch, es fácil imaginar la consternación del poeta cuando, al adelantarse hacia el proscenio y al dirigir la mirada hacia el público, repara en que “allí, en primera fila, estaba José Bosch” (530). El poeta llegó, sin embargo, a leer el poema, eliminando del título la mención directa a quien estaba dedicado, y quien presenció de este modo, sin saberlo, el homenaje lírico que hubiera merecido si muerto.



expresivo iniciado por las interrogaciones se prolonga en la siguiente estrofa con el paralelismo de la forma verbal en los tres primeros segmentos:

Y alzándote,  
llorándote,  
nombrándote,  
dando voz a tu cuerpo desgarrado,  
labios y libertad a tu silencio,  
crecen dentro de mí,  
me lloran y me nombran,  
furiestamente me alzan,  
otros cuerpos y nombres,  
otros ojos de tierra sorprendida,  
otros ojos de árbol que pregunta.  
(O. P.I, "Elegía...": 93)

La redundancia del gerundio en los segmentos iniciales se convierte en un paralelismo sintáctico en los tres últimos versos de la estrofa, enfatizando la *alteridad* intrínseca a esta desaparición. Puede decirse que la primera parte de la elegía se plantea como las tradicionales *consideraciones sobre la muerte* que caracterizan la elegía clásica como ya se ha indicado. A mi modo de ver, la tripartición misma de la composición en segmentos claramente diferenciados y numerados constituye uno de los primeros indicios de la *voluntad de forma* del poeta, es decir, de su deseo de someterse, hasta cierto punto, al canon del género que anuncia el título. En el mismo sentido, la segunda parte del poema correspondería a la *lamentación* característica de toda elegía funeral. En ella adquiere especial relevancia la evocación de la persona del difunto, así como los detalles concretos sobre los momentos que el hablante compartió con él:

Yo recuerdo tu voz. La luz del valle  
nos tocaba las sienes,  
hiriéndonos espadas resplandores,  
trocando en luces sombras,  
paso en danza, quietud en escultura  
y la violencia tímida del aire  
en cabelleras, nubes, torsos, nada.  
(O. P.I, "Elegía...": 93)

Hay un esfuerzo por recordar episodios concretos, que se manifiesta mediante la descripción minuciosa de los más mínimos detalles de las escenas recordadas. Así ocurre con la siguiente descripción, en la que los sonidos, las luces y las formas de los objetos se mezclan para reconstruir sinestésicamente una reminiscencia grata:

Olas de luz clarísimas, vacías,

que nuestra sed quemaban, como vidrio,  
hundiéndonos sin voces, fuego puro,  
en lentos torbellinos resonantes.  
(*O.P.I.*, “Elegía...”: 93)

Se exalta también la amistad del difunto, sus rasgos físicos y mentales, para así agudizar el dolor de la pérdida:

Yo recuerdo tu voz, tu duro gesto,  
el ademán severo de tus manos.  
Tu voz, voz adversaria,  
tu palabra enemiga,  
tu pura voz de odio,  
tu frente generosa como un sol  
y tu amistad abierta como plaza  
de cipreses severos y agua joven.  
(*O.P.I.*, “Elegía...”: 93-94)

Detalles como el “duro gesto”, “el ademán severo de las manos” y la “pura voz de odio”, junto con los restantes aspectos, son rasgos característicos del personaje real, histórico, como se puede comprobar en una nota aclaratoria de Paz<sup>91</sup>. El resto de la “Elegía...” se plantea como la consolación típica de la elegía funeral clásica, salvo que, en este caso concreto, el recurso que utiliza el poeta para expresar esta recuperación de ánimo es imaginar que su amigo difunto haya muerto sonriendo:

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.  
Has muerto cuando apenas  
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.  
Llevabas en los ojos, en el pecho,  
tras el gesto implacable de la boca,  
un claro sonreír, un alba pura.

Te imagino cercado por las balas,  
por la rabia y el odio pantanoso,  
como relámpago caído y agua

---

<sup>91</sup> Creo que este fragmento se construye a partir de las mismas reminiscencias a las que el poeta alude en una de las notas de *Obra poética I*. Para entender el sentido de algunos de los rasgos físicos y morales que aparecen en la estrofa, hay que tener en cuenta las siguientes palabras de Paz acerca de la figura histórica de José Bosch: “En la clase de Álgebra mi compañero de pupitre era un muchacho tres años mayor que yo, de pantalón largo de campana y un saco azul que le quedaba chico. No muy alto, frágil pero huesudo, las manos grandes y rojas, tenso siempre como a punto de saltar, el pelo rubio y lacio, pálido y ya con unos cuantos pelos en la barba, los ojos vivos y biliosos, la nariz grande, los labios delgados y despectivos, la mandíbula potente, la frente amplia. Era levemente prognato y él acentuaba ese defecto al hablar con la cabeza echada hacia atrás en perenne gesto de desafío”. Y más adelante, el poeta recuerda una escena en la que presencié una de las demostraciones de cólera de su compañero: “Bosch pasó de la palidez al rubor y del rubor a la ira violenta. Se levantó y le contestó [a un funcionario]; no recuerdo sus palabras, sí sus gestos y ademanes de molino de viento enloquecido” (526-527).

prisionera de rocas y negrura.

Te imagino tirado en lodazales,  
sin máscara, sonriente,  
tocando, ya sin tacto,  
las manos camaradas que soñabas.

Has muerto entre los tuyos, por los tuyos.  
(*O.P.I.*, “Elegía...”: 94)

Se vuelve a retomar los dos versos iniciales del poema, lo cual pone énfasis en la muerte precoz del personaje y en “las esperanzas desechas”, según la expresión de Merlin H. Forster (1970: 15). El “ardiente amanecer del mundo” alude al contexto tumultuoso histórico que el poeta presenta, al mismo tiempo, como paso necesario que cristaliza todas las esperanzas de distintos sectores de la sociedad. La adhesión a los ideales que defendía el difunto se concreta en la metáfora del “amanecer del mundo”, símbolo de esperanza para una sociedad mejor. Uno de los rasgos que participan de la consolución en este último fragmento es el esfuerzo por diluir la muerte individual en la causa global. En este sentido, el último verso enfoca el carácter heroico de la desaparición, la certeza de su utilidad como sacrificio propiciatorio para la causa que se defiende y el reconocimiento para los compañeros de lucha de la vanguardia, pero también el de los amigos que han permanecido en la retaguardia. Podemos decir, por lo tanto, que la reconstitución del escenario oscuro de la batalla y la tragicidad del momento fatídico permiten subrayar la valentía del combatiente.

Se introduce, no obstante, incluso en medio de este escenario tremendo poblado de balas, de fango y de odio, uno de los elementos más humanos, más sencillos, más cotidianos y más esperanzadores: la sonrisa. La sonrisa del agonizante, que se acompaña de una imagen apacible en la segunda estrofa –“un alba pura”– es una manera de afirmar la satisfacción del guerrero ante la certeza de la muerte, el agrado de haber dado la vida por una causa en la que creía. Al representarse a su amigo “sonriente” en su último instante, el poeta quiere superar el dolor de su pérdida y guardar en la mente la imagen de un hombre que muere en paz consigo mismo.

Una de las observaciones que se pueden hacer a propósito de esta elegía es que en ningún momento la muerte del *otro* sirve de pretexto para extrapolaciones existenciales. Estamos ante una elegía enfocada totalmente desde lo circunstancial, y diría incluso que el dolor de la pérdida que ha supuesto esta desaparición tiende a diluirse en el lirismo revolucionario. En otras palabras, da la sensación de que quien

muere en este poema no es, en definitiva, José Bosch, sino un combatiente cualquiera, un “camarada”. Creo que es esta trascendencia de la muerte *política* sobre la muerte del hombre de carne y hueso lo que distingue “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” de la “Elegía interrumpida”.

### La “Elegía interrumpida”

La muerte *política* del poema anterior se convierte en *muerte existencial* en la “Elegía interrumpida”. Dicho de otro modo, el fenómeno de la defunción se desnuda de su enmascaramiento ideológico y se reviste de un carácter más subjetivo. La conciencia poética se focaliza en los detalles de la muerte de los individuos, pero al mismo tiempo trasciende la individualidad y se convierte en espejo de la existencia en general. Se insiste sobre los sentimientos que suscita la muerte y el ambiente funeral se reconstruye a partir de la persistencia de los recuerdos del difunto en la conciencia del poeta. El discurso poético deja de ser vehículo de un *credo* ideológico para dirigirse al existente a partir de una rememoración *activa* de los difuntos de la familia. El texto define desde el primer verso esta perspectiva y este *acto* de memoria:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.  
Al primer muerto nunca lo olvidamos,  
aunque muera de rayo, tan aprisa  
que no le alcance la cama ni los óleos.  
Oigo el bastón que duda en un peldaño,  
el cuerpo que se afianza en un suspiro,  
la puerta que se abre, el muerto que entra.  
De una puerta a morir, hay poco espacio  
y apenas queda tiempo de sentarse,  
alzar la cara, ver la hora  
y enterarse: las ocho y cuarto.

(O.P.I, “Elegía interrumpida”: 82)

En primer lugar, llama la atención el título del poema: “Elegía interrumpida”. Por el tema fúnebre y por ser una composición en la memoria de los muertos del poeta, se puede efectivamente considerar el texto como una composición elegíaca. Lo que extraña es sobre todo la idea de *interrupción* que viene asociada al título “elegía”. *A priori*, se pueden adelantar distintas hipótesis para explicar este título: la primera es que el poema estaría inacabado, al menos tal como se lo habría planteado inicialmente el autor, pero sin que se sepa exactamente si la interrupción fue voluntaria o accidental. La

*interrupción* también podría entenderse como la expresión de una carencia que atañe a la poética misma del género de la “elegía”. En este sentido, la falta de consolación que caracteriza el texto de Paz explicaría la idea de lo inacabado, de aquello que no cumple con todos los requisitos estructurales y formales del género.

El primer verso “Hoy recuerdo a los muertos de mi casa” se irá repitiendo como un *leitmotiv* a lo largo del poema. Hay una clara voluntad de insistir sobre el proceso de la muerte, los detalles que la acompañan, y la repentina irrupción de la muerte en el ambiente familiar. El fenómeno del fallecimiento adquiere su tono más grave en esta composición a causa del ambiente luctuoso que se recrea con mucha eficacia. La primera estrofa sitúa al lector ante el carácter repentino de la muerte. Versos como “aunque muera de rayo, tan aprisa / que no alcance la cama ni los óleos”, o también “De una puerta a morir hay poco espacio”, enfatizan la precariedad de la vida y la continua acechanza de la muerte. El verso “De una puerta a morir hay poco espacio” sintetiza de forma muy realista la proximidad entre vida y muerte. La muerte irrumpe en la vida y en un abrir y cerrar de ojos se lleva al ser humano. El poderoso sentido del detalle en esta reconstrucción de las escenas funestas hace que las imágenes del poema se parezcan más a transcripciones de reminiscencias, que han dejado un indeleble sello en la mente del poeta. Desde mi perspectiva, la forma de irrupción de la muerte en este caso tiene bastante que ver con experiencias biográficas pertenecientes a la infancia del autor<sup>92</sup>. Guillermo Sheridan se pregunta incluso si la muerte de la que habla la estrofa

---

<sup>92</sup> Varios estudiosos han destacado el carácter autobiográfico de parte de la poesía de Octavio Paz: Carlos Monsiváis asegura que “*Pasado en claro* (1974) es uno de los libros más personales de Paz. Como *Piedra de sol*, es autobiográfico, pero aquí la autobiografía combina la experiencia singular (la visión del padre y de la madre, las escenas de familia, el nacimiento de la estética entre los paseos y las impresiones de infancia, la relación con las ideas), con obsesiones características: el hombre ante sí mismo, la experiencia del tiempo y del ser” (2000: 58); Margarita Murillo González habla incluso de “autobiografía poética” para referirse a *Pasado en claro* (1987: 13); Rafael Jiménez Cataño formula un juicio similar (1992: 63); Juan García Ponce observa que la obra de Paz “es esencialmente personal y biográfica, y la experiencia que nos comunica, que hace nuestra por medio de la obra, sólo llega a nosotros a través de esa voluntad de realizarse como destino en ella” (1974: 22); Alberto Ruy Sánchez percibe este carácter autobiográfico particularmente en “*Piedra de sol*” (1990: 88). Guillermo Sheridan recoge en *Poeta con paisaje (Ensayos sobre la vida de Octavio Paz)* distintos detalles biográficos que subrayan la presencia poderosa de la experiencia vital del poeta en sus obras. Así, por ejemplo, en la “Elegía interrumpida” que nos interesa, el crítico indica que el difunto de la primera estrofa es el abuelo del poeta. Sheridan explica que “el 4 de noviembre de 1924, el niño está con su primo hojeando ‘un grueso tomo de estampas’. Son casi las ocho y las mujeres están inquietas por la tardanza del viejo. Luego la reja, el bastón, los pasos en la escalera. El abuelo entra y los mira ‘con una mirada indefinible’. Se siente mal. Las mujeres se ajetrean, lo conducen a su cama, llaman al médico... El anciano masculló algo ininteligible, movió la cabeza como para decirle adiós al mundo y murió” (2004: 40). Adolfo Castañón comparte esta opinión y defiende que en la “Elegía interrumpida”, “aparecen los cinco miembros de aquella familia mexicana (2009: 74). Sheridan narra también una escena infantil que ilustra las primeras intuiciones del poeta frente a la muerte. Es una escena en la cual el joven Octavio Paz y una de sus primas se introducen clandestinamente en la habitación de su tía Amalia y descubren madrigales escritos por personajes que ya

siguiente no correspondería a la tía Amalia, uno de los personajes más importantes de la infancia del poeta (2004: 38):

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.  
La que murió noche tras noche  
y era una larga despedida,  
un tren que nunca parte, su agonía.  
Codicia de la boca  
al hilo de un suspiro suspendida,  
ojos que no se cierran y hacen señas  
y vagan de la lámpara a mis ojos,  
fija mirada que se abraza a otra,  
ajena, que se asfixia en el abrazo  
y al fin se escapa y ve desde la orilla  
cómo se hunde y pierde cuerpo el alma  
y no encuentra unos ojos a que asirse...  
¿Y me invitó a morir esa mirada?  
Quizá morimos sólo porque nadie  
quiere morirse con nosotros, nadie  
quiere mirarnos a los ojos.  
(O.P.I, “Elegía interrumpida”: 82)

En esta estrofa, como en la precedente, el dramatismo de las escenas descritas no se debe sólo a la presencia de lo funesto, sino también al hecho de que invade el medio familiar. La muerte penetra en la casa como un personaje más, destruyendo la idea de seguridad habitualmente construida en torno al círculo familiar. Alrededor del difunto o de la agonizante de esta estrofa, la vida parece colgar de un hilo. Uno de los intereses de este segundo fragmento es que opone la rapidez del fallecimiento de la primera estrofa a la larga extinción de la moribunda. El poeta  *fuerza*  el valor aspectual del verbo “morir” en el segundo verso para que deje de significar un acto puntual y se convierta en un proceso largo: “La que murió noche tras noche”. Esta  *muerte sin fin*  enfrenta al sujeto poético con una visión dolorosa y angustiosa de la finitud humana. El texto responde, en sus líneas generales, a una visión popular del fallecimiento, subrayada por la metáfora del viaje sin retorno: “y era una larga despedida, / un tren que nunca parte”. Es igualmente impactante la descripción del sufrimiento físico de la agonizante: “Codicia de la boca / al hilo de un suspiro suspendida, / ojos que no se cierran y hacen señas”, lo

---

no existían. Uno de los poemas llevaba, por ejemplo, la firma de Manuel Gutiérrez Nájera. El descubrimiento de que los autores de tales composiciones ya habían muerto llenó de angustia a los dos niños, como demuestra el testimonio del poeta que recoge Sheridan: “nos quedamos serios: los autores de aquellos madrigales y sonetos estaban muertos. Nos estremecimos, devolvimos el álbum a su sitio y nos alejamos. La sombra de la muerte nos había rozado”. Sheridan se pregunta cómo habría podido irrumpir la conciencia de la muerte en el espíritu de estos dos niños. Una de las eventualidades es que ese sentimiento de angustia podría haber sido causado por una muerte cuyo recuerdo estaba aún vivo en la mente del joven Paz: “el niño puede hallarse en esa etapa en que se piensa obsesivamente en eso, sobre todo si la muerte acaba de llevarse a alguien querido. Es una fascinación morbosa, y arrebatadora” (37).

cual revela la presencia física del hablante que contempla, fascinado, el misterio de la extinción.

El juego de las miradas entre la moribunda y el poeta sirve de puente para una interiorización del proceso del fallecimiento. El ojo que mira el apagamiento de los ojos ajenos lee en ellos la propia suerte, la propia muerte, más allá de la desgarradura que supone presenciar, impotente, la defunción de los demás. Esta interiorización de la muerte como destino de todos los seres humanos se aprecia en la pregunta retórica del poema “El mismo tiempo” de *Días hábiles*: “Todos vamos a morir / ¿Sabemos algo más?” (*O.P.I.*, “El mismo tiempo”: 280). La pregunta enuncia la certeza de la muerte de cada hombre como la única evidencia ontológica. Por consiguiente, la agonía del personaje de la “Elegía interrumpida” no es más que el reflejo de la suerte que espera al propio sujeto poético.

El hablante de la “Elegía...” permanece atento hasta el instante límite en el que “el alma” se retira del cuerpo moribundo y se disipa en la mirada que se apaga: “fija mirada que se abraza a otra, / ajena, que se asfixia en el abrazo / y al final se escapa y ve desde la orilla / cómo se hunde y pierde cuerpo el alma”.

Uno de los intereses de la “Elegía interrumpida” estriba en las diferentes perspectivas que ofrece de la muerte. Se mantienen en el poema ciertas fantasías de la niñez acerca de la extinción, de modo que el lector intuye bajo el discurso poético los tempranos estupores que la muerte causa en una conciencia infantil. En el tercer fragmento del poema, el retorno de un difunto al hogar se manifiesta a través de puertas que se abren misteriosamente y de una conversación que se suspende de repente:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.  
Al que fue por unas horas  
y nadie sabe en qué silencio entró.  
De sobremesa, cada noche,  
la pausa sin color que da al vacío  
o la frase sin fin que cuelga a medias  
del hilo de la araña del silencio  
abren un corredor para el que vuelve:  
suenan sus pasos, sube, se detiene...  
Y alguien entre nosotros se levanta  
y cierra bien la puerta.  
Pero él, allá del otro lado, insiste.  
Acecha en cada hueco, en los repliegues,  
vaga entre los bostezos, las afueras.  
Aunque cerremos puertas, él insiste.  
(*O.P.I.*, “Elegía interrumpida”: 83)

Estamos ante una presencia fantasmal y misteriosa que parecería sacada de un cuento de terror. Esta aparición de ultratumba puede interpretarse como una de las manifestaciones de la compenetración del mundo de los vivos con el de los muertos, el sentimiento de que la muerte conduce a un más allá, como legado de la doble herencia prehispánica y cristiana. También puede ser, como ya indicaba, una repercusión textual de la imaginación infantil.

La evocación de los muertos permite también al sujeto poético darse cuenta de la fugacidad de la existencia, es decir, la de sus parientes y la suya misma. Los “rostros perdidos” y los “ojos fijos, vaciados” que el poeta contempla son el lugar de revelación del verdadero sentido de la existencia:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.  
Rostros perdidos en mi frente, rostros  
sin ojos, ojos fijos, vaciados,  
¿busco en ellos acaso mi secreto,  
el dios de sangre que mi sangre mueve,  
el dios de yelo, el dios que me devora?  
en mi vida su muerte se prolonga:  
soy el error final de sus errores.  
(*O.P.I.*, “Elegía interrumpida”: 83)

La muerte de los demás como espejo de la propia muerte domina en este fragmento. Contemplarse en el difunto, evocar su memoria es reconocerse perecedero. Éste es el secreto que el yo lírico busca en los ojos vacíos de los difuntos. Hay un vaivén entre la muerte de los demás y la propia existencia que termina con el convencimiento de que los vivos no son más que la prolongación de la muerte de los que se fueron: “en mi vida su muerte se prolonga”. Esto quiere decir que el proceso de la muerte no se agota en los demás sino que los que aún viven lo nutren continuamente al tener que morir a su vez. El verso afirma una de las ideas esenciales de la concepción de la muerte en Octavio Paz, es decir, la compenetración de la vida con la muerte. Lo expresa más adelante el siguiente verso: “y más muertos que vivos entramos en la cama”. La vida y la muerte no son entidades separadas sino que la muerte está en la vida. Si cada día acerca al hombre de la tumba, es lógico concebir la muerte como un proceso y no como un simple resultado. El poema concluye con la afirmación de una vaciedad cósmica y ultraterrenal: “Es un desierto circular el mundo, / el cielo está cerrado y el infierno vacío” (84). Se trata de un profundo desencanto ante la vida que anuncia ya la problemática del absurdo. En efecto, los últimos versos de la “Elegía



interrumpida” nos enfrentan a una conciencia atormentada por el sinsentido del universo:

Pero no hay agua ya, todo está seco,  
no sabe el pan, la fruta amarga,  
amor domesticado, masticado  
en jaulas de barrotes invisibles  
(*O. P. I.*, “Elegía interrumpida”: 84)

Esta visión de la muerte no deja ninguna salida de esperanza al hombre, ya que hasta el amor, que hubiera podido ser una puerta de salida, se ve encerrado en “jaulas de barrotes invisibles”. La imagen carcelaria de la muerte en este fragmento recuerda el poema “La roca”, de *Bajo tu clara sombra*, donde la condición humana se expresa alegóricamente mediante una cuerda que ata al hombre a una roca. Al final del poema, se esclarece el sentido de las imágenes: “La vida es la cuerda, / la roca el morir” (*O. P. I.*, “La roca”: 55).

Merecen mención, por último, los versos con los que se acaba la “Elegía interrumpida”: “y más muertos que vivos entramos en la cama. / Es un desierto circular el mundo, / el cielo está cerrado y el infierno vacío” (*O. P. I.*, “Elegía interrumpida”: 84). El primer verso expresa que cada día que concluye quita al hombre una parcela importante de su existencia y le acerca de la muerte. El segundo verso, por su parte, expresa una de las ideas maestras del sistema poético de Paz: la circularidad del mundo: “Es un desierto circular el mundo”. Esta idea ya se anuncia hacia el final del poema cuando el hablante lírico afirma, como un eco del pensamiento prehispánico<sup>93</sup>, que “lo

---

<sup>93</sup> El carácter devorador del tiempo que expresa Paz se relaciona con la eterna cadena de aniquilación característica de la turbulencia telúrica en la cosmovisión azteca. El mismo Octavio Paz ha descrito este proceso en *El laberinto de la soledad* al mostrar que en los antiguos mexicanos, muerte y vida no se oponían sino que representaban fases de un mismo proceso cíclico cuyo motor era la fecundación interminable: “La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha”. Paz menciona también el doble significado que podía encerrar el fenómeno de la muerte: “por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera” (63-64). Julio Requena ha subrayado este aspecto en la poesía de Octavio Paz como una interiorización del legado cultural prehispánico: “la mexicanidad de Paz, a través de una suerte de inconsciente colectivo” parece haber integrado la idea de una jerarquía telúrica en la cual cada estrato devora y es a su vez devorado. Así, “toda su poesía tiembla, grita, se estremece sugestionada al atestiguar el juego afilado de las vidas engulléndose por virtud del mandato temporal, ante el Cuchillo de Obsidiana de Itzlacolihqui, diosa del sacrificio que convoca la diversidad del Universo. Y frente a los fines despiadados de la garganta cósmica no es lícito hablar de vivir sino de sobrevivir” (1974: 53-54). Victor Hugo nos ofrece una de las más espléndidas expresiones líricas de este sentimiento de fecundidad cósmica característico de la muerte en una composición titulada precisamente “Cadaver” en *Les contemplations*. Aquí, el habitual horror hacia la muerte, la tristeza y la angustia de los actos fúnebres, se convierten en esplendoroso himno del propio cadáver, cuya alma exulta de alegría, feliz de retornar a la

que devoras te devora, / tu víctima es también tu verdugo” (*O.P.I.*, “Elegía interrumpida”: 84). Conviene analizar más en detalle esta idea de la muerte inscrita en la vida que defiende la poesía de Paz.

#### I.4.2.2 La inmanencia de la muerte como afirmación de la temporalidad

*Ne dites pas: mourir; dites: naître...*  
(Victor Hugo, *Les Contemplations*)

En su libro *Tres poetas de la soledad*, Ramón Xirau establece un distingo entre la “muerte española” y la “muerte mexicana”. Según este crítico, si se superan algunas excepciones y se parte de un punto de vista general, la muerte española “se concibe bajo aspectos realistas y objetivos”. Esto significa que el español siempre intenta colocar la muerte “fuera de su instancia actual” para “considerarla como término natural de la vida”. Se trata de un concepto “finalista” del fallecimiento, que aparece en la obra de autores como Jorge Manrique, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno o Miguel Hernández. En todos estos autores, “el sentimiento español de la muerte da presencia a la vida y se proyecta hacia un más allá futuro sin olvidarse del mundo que le rodea” (1955: 32).

La muerte mexicana, en cambio, tiene un carácter profundamente “inmanentista”, es decir, está enraizada en el proceso mismo de la vida. En el caso de poetas como Villaurrutia, por ejemplo, “lo que le importa de veras no es tanto la muerte en las cosas –siempre ficciones de pensamiento– sino en su propia carne soñada” (34). En el poema “Nocturno en que habla la muerte” de *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia pone el siguiente discurso en boca de la muerte:

---

tierra y anegarse en la fragua biológica del cosmos, todo esto en medio de los llantos de los vivos, ignorantes del entusiasmo y el alborozo de su muerte: “La chair se dit: –Je vais être terre, et germer, / Et fleurir comme sève, et, comme fleur, aimer! / Je vais me rajeunir dans la jeunesse énorme / Du buisson, de l’eau vive, et du chêne, et de l’orme, / Et me répandre aux lacs, aux flots, aux monts, aux prés, / Aux rochers, aux splendeurs des grands couchants pourprés, / Aux ravins, aux halliers, aux brises de la nue, / Aux murmures profonds de la vie inconnue! / Je vais être oiseau, vent, cri des eaux, bruit des cieux, / Et palpitation du tout prodigieux!– / Tous ces atomes las, dont l’homme était le maître, / Sont joyeux d’être mis en liberté dans l’être, / De vivre et de rentrer au gouffre qui leur plaît” (1995: 320) (La carne piensa: – ¡voy a ser tierra, y germinar, / Y florecer como savia, y, como flor, amar! / ¡Voy a rejuvenecerme en la mocedad enorme / Del matorral, del agua viva, y del roble, y del olmo, / Y derramarme en los lagos, en los oleajes, en las montañas, en las praderas, / en las rocas, en los esplendores de los grandes ponientes purpúreos, / En los barrancos, en los matorrales, en las brisas de las nubes, / En los susurros profundos de la vida desconocida! / ¡Voy a ser ave, viento, grito de las aguas, ruido de los cielos, / Y palpitación del todo prodigioso!– / Todos aquellos átomos cansados, de los que era dueño el hombre, / Se alegran de ser puestos en libertad en el ser, / De vivir y volver al abismo que les gusta) (traducción mía).

Te he seguido como la sombra  
que no es posible dejar así nomás en casa;  
como un poco de aire cálido e invisible  
mezclado al aire duro y frío que respiras;  
como el recuerdo de lo que más quieres;  
como el olvido, sí, como el olvido  
que has dejado caer sobre las cosas  
que no quisieras recordar ahora.  
Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:  
estoy tan cerca que no puedes verme,  
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro  
(*Nostalgia de la muerte*, “Nocturno...”: 60)

En Octavio Paz, esta inmanencia de la muerte se expresa en diferentes composiciones que aspiran a confundir la vida con la extinción, imbricando las dos entidades en el sujeto como dos caras de una misma moneda. Así, en “Alba última”, de *Salamandra*, el sujeto intuye en los vivos que pasan afuera nada más que “espectros” que se ocupan en el trajín cotidiano, ignorando “¡cuánto somos qué poco somos!” (*O.P.I.*, “Alba última”: 322). Estos “espectros” se parecen mucho a los que pueblan las “ruinas vivas en un mundo de muertos en vida” de “Himno entre ruinas” en *La estación violenta* (*O.P.I.*, “Himno entre ruinas”: 195).

Es en *¿Águila o sol?*, sin embargo, donde encontramos una de las expresiones más ilustrativas de la inmanencia de la muerte en la poesía de Octavio Paz, en el poema “Carta a dos desconocidas”. Se trata de un texto en prosa, como todos los que integran el libro. Desde el punto de vista enunciativo, el poema se presenta como un discurso en primera persona dirigido a un *tú* de forma directa. También interviene una tercera entidad representada por el referente pronominal *ella*. *Tú* y *ella* constituyen las “dos desconocidas” a las que va destinada la “carta”. Además, ambas instancias pueden concebirse como una ficcionalización lírica del *yo* que se escinde en dos entidades que representan cada una de las caras de la existencia: la vida y la muerte. La compenetración de las dos instancias en un solo individuo –el *yo* que asume la voz enunciativa a lo largo del poema– subraya con eficacia esta inmanencia de la muerte.

Este proceso de desdoblamiento enunciativo caracteriza muchas partes de *¿Águila o sol?* e ilustra, quizá más que en el resto de la poesía de Paz, la conciencia de la *otredad* en lo individual. Es importante observar, desde el punto de vista de la referencialidad de estas dos instancias, el uso del femenino en el título y en el pronombre personal “ella” y el posesivo “mía”, como se puede comprobar al inicio de la composición:

Todavía no sé cuál es tu nombre. Te siento tan mía que llamarte de algún modo sería como separarme de ti, reconocer que eres distinta a la substancia de que están hechas las sílabas que forman mi nombre. En cambio, conozco demasiado bien el de ella y hasta qué punto ese nombre se interpone entre nosotros, como una muralla impalpable y elástica que no se puede nunca atravesar.

(*O.P.I.*, “Carta a dos desconocidas”: 164)

El vínculo entre *yo*, *tú* y *ella* se caracteriza por una profunda paradoja. Por un lado, se trata de una ligadura tan solidaria que todo intento de designación distintiva del *tú* supondría, al mismo tiempo, la aniquilación o negación del *yo*. Por otro lado, a pesar de esta unión inefable, el *yo* desconoce el nombre del *tú*. Al ignorar el “nombre” en este caso, al no poder decir siquiera el referente elemental que sirve de marca identitaria, el sujeto poético expresa la distancia sideral que le separa, paradójicamente, de una dimensión de su propio ser, su *alter ego*. El primer indicio textual que permite definir la entidad misteriosa del poema aparece en las interrogaciones del hablante lírico en el siguiente fragmento:

No me acuerdo de la primera vez. ¿Naciste conmigo o ese primer encuentro es tan lejano que tuvo tiempo de madurar en mi interior y fundirse a mi ser? Disuelta en mí mismo, nada me permitía distinguirme del resto de mí, recordarte, reconocerte. Pero el muro de silencio que ciertos días cierra el paso al pensamiento, la oleada innumerable –la oleada de vacío– que sube desde mi estómago hasta mi frente y allí se instala como una avidez que no se aplaca y una sentencia que no se tuerce, el invisible precipicio que en ocasiones se abre frente a mí, la gran boca maternal de la ausencia –la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa: ¡al tiempo, otra vez al tiempo!–, el mareo y el vómito que me tiran hacia abajo cada vez que desde lo alto de la torre de mis ojos me contemplo...”

(*O.P.I.*, “Carta a dos desconocidas”: 165)

Puesto que el nacimiento marca el comienzo de la vida, se puede considerar, como hace en su tesis doctoral<sup>94</sup> Cynthia Marcela Peña, que la primera instancia que aparece en el fragmento es la vida y la que está personificada en el resto del poema es la muerte (2002: 166). Aun así, sobre todo si buscamos mantener la coherencia de la fusión paciana de la vida con la muerte, también habría que añadir que la vida nunca queda totalmente apartada de la muerte. El acto del nacimiento supone, entonces, el comienzo de la muerte. En otras palabras, el fenómeno del nacimiento como principio

---

<sup>94</sup> ¿Águila o sol?, de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano, de Luis Cernuda: el poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias (tesis dirigida por Janet Pérez), Texas Tech University.

de la vida implica también el de la muerte como correlativo dialéctico. Octavio Paz ha expresado esta idea con un neologismo muy sugerente: “mi nacicaída”, en el poema “A la mitad de esta frase...”, publicado en *Vuelta* (O.P.II, “A la mitad...”: 39). El nacimiento como principio de la caída en el tiempo implica también la cuenta atrás de la muerte, como ocurre en el fragmento de “Pasado en claro” ya evocado en las páginas anteriores<sup>95</sup>. Heidegger ha formulado un pensamiento similar, aunque en términos diferentes. En *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, el filósofo alemán explica que “el morir es algo con lo que cada *Dasein* tiene que cargar por sí mismo; mejor dicho: todo *Dasein*, por serlo, ya ha tomado a su cargo esa manera de ser”. De este modo, “la muerte es en cada caso la mía; es decir, sólo por ser, la muerte es ya algo inherente a mí” (2006: 388). Más adelante, Heidegger añade que la cotidianidad del *Dasein* en sí misma es “una constante huida de la muerte”. Esto quiere decir que al ocuparse el ser en sus tareas cotidianas, trata de darle la espalda a la conciencia de la muerte. La *cotidianidad* del *Dasein*, en este sentido, es una especie de diversión –*divertissement*– en el sentido pascaliano del término, es decir, una “actitud que huye de la consideración de su propia condición y procura de todas las maneras distraerse de ella mediante las ocupaciones incesantes de la vida cotidiana” (Abbagnano, 1994: 227-228).

Sin embargo, continúa Heidegger, lo que olvida el ser que se refugia en esta actitud de olvido cotidiano es que “la muerte no viene de ningún otro sitio, sino que se halla bien afincada en el propio *Dasein*. No queriendo pensar en la muerte viene a atestiguar el *Dasein* que la muerte misma está en su ser”. En otras palabras, “aquello de lo que huye el *Dasein* en su huida cotidiana abandonándose, aun cuando no piense en la muerte, no es sino el propio *Dasein*, por cuanto la muerte es para él constituyente” (394). Este aspecto de la ontología de Heidegger es uno de los puntos de concordancia

---

<sup>95</sup> En los siguientes versos, la caída del *yo* en el pozo del tiempo se acompaña de una *cuenta*. *Contar* significa ser consciente del tiempo que transcurre; es dirigir la atención hacia la porción del tiempo que el sujeto sabe esencialmente precaria: “Estoy dentro del ojo: el pozo / donde desde el principio un niño / está cayendo, el pozo donde cuento / lo que tardo en caer desde el principio, / el pozo de la cuenta de mi cuento” (O.P.II, “Pasado en claro”: 76). El acto de *contar* viene subrayado por el juego de la paronomasia “la cuenta de mi cuento”, segmento en el que el signo “cuento” tiene el sentido de “fábula” o de “ficción”. La vida entendida como una simple “fábula” apunta al carácter fugaz y absurdo de la existencia. Las empresas del ser humano no le apartan de un final que siempre sale triunfante. La vida es también un simple “cuento” quizá porque el rastro dejado por el ser humano se esfuma más temprano que tarde. El signo “cuenta”, por su parte, insiste sobre la inmanencia de la muerte, dirigiendo la mirada hacia el desgranar de las horas que acerca al hombre de su destino. La caída en el pozo comienza con el nacimiento y continúa hasta la muerte. *Contar*, en este caso, significa pararse a medir el tiempo transcurrido: “cuento / lo que tardo en caer desde el principio”.

con la ontología poética de Octavio Paz, tal como la encontramos en “Carta a dos desconocidas”.

El poema representa con imágenes a la vez biológicas y cíclicas la dinámica nacimiento / muerte, a través de “la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa”. Esta frase es sólo un inciso esclarecedor del segmento “la gran boca maternal de la ausencia” y representa los fenómenos del nacimiento y de la muerte como procesos continuos que se insertan en la fecundidad telúrica y reengendradora de la materia.

El poema sugiere una inacabable dialéctica mediante el polisíndeton “la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa”, de tal modo que la reiteración del nexos copulativo sea el plano de resonancia sintáctica de la dinámica vida / muerte del orden cósmico. Esa idea aparece también en *El laberinto de la soledad*, cuando Paz explica que habitualmente, “el miedo nos hace volver el rostro, darle la espalda a la muerte. Y al negarnos a contemplarla, nos cerramos fatalmente a la vida, que es una totalidad que la lleva en sí”. En lugar de negarle a la muerte “su sentido original, que nuestra época le ha arrebatado”, Paz insiste en la inmanencia de la muerte en la vida: “Ambas son mitades de una esfera que nosotros, sujetos a tiempo y espacio, no podemos sino entrever” (2001: 72). El poema concluye mostrando que la muerte comparte el cuerpo del yo lírico con su vida y que ambas entidades le son congénitas:

Cuerpo en el que pierdo cuerpo, cuerpo sin fin. Si alguna vez acabo de caer, allá del otro lado del caer, quizá me asome a la vida. A la verdadera vida, a la que no es noche ni día, ni tiempo ni destiempo, ni quietud ni movimiento, a la vida hirviente de vida, a la vivacidad pura. Pero acaso todo esto no sea sino una vieja manera de llamar a la muerte. La muerte que nació conmigo y que me ha dejado para habitar otro cuerpo.

(O.P.I., “Carta a dos desconocidas”: 166)

Hay que ver en esta imbricación paciana de la muerte con la vida, no sólo una propuesta ontológica, sino también una teoría del tiempo. Quiero decir que, si el tiempo es una consecuencia de la historicidad del hombre, si cada pulsación es un latido de la muerte que coincide con el tictac del péndulo, entonces, la *muerte sin fin* no es nada más que el tiempo. Eso demuestra cómo, a partir de dos métodos diferentes –la cavilación filosófica y la meditación poética–, Heidegger y Paz llegan a resultados similares. En efecto, el recorrido del filósofo alemán consiste en partir de la analítica existencial para poner a la luz el concepto de tiempo. El punto culminante es el descubrimiento de

que “el tiempo es el ser en que el *Dasein* puede ser su totalidad” (398). Significa que el *Dasein*, “en cuanto estar-por-delante-de-sí”<sup>96</sup> engendra tiempo a partir del acto cotidiano con el que asume su vida. La muerte pone un término a este impulso y el ser deja de engendrar temporalidad. Para Heidegger, el tiempo no *es*, sino que “el *Dasein* ocasiona su ser en cuanto tiempo. El tiempo no es nada que esté ahí fuera en alguna parte y sea el marco de lo que acontece en el mundo”. Del mismo modo, “el tiempo tampoco es nada que esté bordoneando dentro en la conciencia, sino que es lo que hace posible el estar-por-delante-de-sí-estando-ya-en, es decir, el cuidado” (398-399).

Al convertir la muerte en un constituyente de la vida<sup>97</sup>, lo que hace en realidad Octavio Paz es asimilar la temporalidad del hombre a una gangrena que le roe continuamente. Lo dice muy claramente en *El arco y la lira*: “La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos” (147). También se podría invertir la última afirmación y conservar el mismo sentido: “cada minuto que vivimos, lo morimos” o, más exactamente, “morimos de vivirlo”. Morir es desangrarse en el tiempo o, si se prefiere, *destemporeizarse* en la creciente agonía que es la vida. En eso radica el contenido de tiempo subyacente en la inmanencia de la muerte que defiende Paz.

Sin embargo, rigurosamente hablando, no puede haber *muerte* en la *vida* porque, en sentido absoluto, los dos fenómenos se excluyen; es decir, no existe posibilidad alguna de que coexistan empíricamente de forma simultánea en el mismo ser la muerte y la vida. Es una imposibilidad ontológica. La vida *es* o *no es*. No se conoce empíricamente ejemplo alguno de “muerto viviente” (o de “vivo *muriendo*”). Es por este motivo que pensadores como Schopenhauer afirman la eternidad del hombre en el presente: “a la voluntad le es cierta la vida y a la vida el presente. Por eso cada cual puede decir: ‘Yo soy de una vez por todas el señor del presente, y por toda la eternidad

---

<sup>96</sup> Simplificando el pensamiento de Heidegger, diría que el “estar-por-delante-de-sí” no es otra cosa que el proceso de la vida misma del ser, el hombre que asume su vivir no como algo ya conquistado y acabado, sino como un esfuerzo cotidiano que le propulsa siempre hacia adelante; es la vida misma del hombre, su *vocación de futuro*. El impulso vital es engendrador de tiempo, es decir, de *historicidad*, ya que sólo *en* el tiempo se puede inscribir este proceso. Por esta razón, Heidegger afirma que “el tiempo es el ser en que el *Dasein* puede ser su totalidad”, o sea que no existe otra *dimensión* en la cual se pueda desarrollar la existencia del ser sino el tiempo.

<sup>97</sup> Pedro Correa Rodríguez, reflexionando sobre el contraste entre vida y muerte en la poesía de Paz, declara que “tal vez haya que buscar en su condición de mexicano la explicación a ese gusto por los contrastes vida-muerte, naturalismo-idealismo, presentados sin apenas transición”. Correa Rodríguez duda, con todo, de que esa sea la única explicación: “Podemos discutir si esa complacencia es herencia o no del virreinato o de la suma de las confluencias precortesianas y virreinales. No olvidemos que el barroco cultural tuvo en México una fuerza casi telúrica, hasta el punto de que se puede hablar de la existencia de un barroco mexicano peculiar más contrastivo y evidente que el español” (2005).

me acompañará como mi sombra”. Schopenhauer añade que esta eternidad del presente puede incluso servir de refugio para el que se siente atenazado por la angustia de la muerte: “a quien le satisfaga la vida tal como es, el que la afirme de cualquier manera, podrá confiadamente considerarla infinita y conjurar el miedo a la muerte como un engaño que le infunde el disparatado temor de quedar alguna vez privado del presente” (2004: 335-336).

Contrariamente a esta postura de Schopenhauer, la inmanencia de la muerte que plantea la poesía de Paz afirma la naturaleza efímera del hombre que se va apagando a medida que su ración de tiempo disminuye. Por esta razón, hay una actitud retrospectiva que revela una voluntaria atención del sujeto hacia el tiempo transcurrido como una proyección de la muerte venidera, una tendencia a *hacer una cuenta* de la vida que ya he señalado al comentar el fragmento de “Pasado en claro”, y que también es perceptible en *Árbol adentro*. En el poema “Meditación”, la cuenta de los días se transparenta en el “rastro de los pasos” que busca el yo lírico: “Yo, sin moverme, / también busco –no mi camino: / el rastro de los pasos / que por años diezmados me han traído / a este instante sin nombre, sin cara” (*O.P.II*, “Meditación”: 137). Volver la mirada hacia atrás, en busca de los rastros que ha dejado la propia vida, es dirigir la atención hacia el tiempo transcurrido.

Es quizá esa retrospección, esa sensación de que el poeta sufre más que antes el peso de los años, lo que confiere a *Árbol adentro* su tono autumnal, a pesar de “la amplitud de registro” que percibe Anthony Stanton en el libro (2009: 133). Todo el volumen parece ser una *cuenta*, es decir, un balance del camino recorrido. Stanton indica, acerca del simbolismo del árbol presente en el título, que le sirve al poeta para “afirmar a la vida y anticipar la muerte”. Por eso, “en los momentos de meditación solitaria ante la muerte la conciencia se fija en ‘el roble que habla solo’” (131).

En este poemario, Paz extiende la inmanencia de la muerte a la palabra, según se puede leer en “Conversar”, el poema que abre la tercera sección del libro: “Hablamos porque somos / mortales: las palabras / no son signos, son años. / Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres del tiempo. / Conversar es humano” (*O.P.II*, “Conversar”: 133).

La verdadera eternidad del hombre hubiera consistido en que su porción de tiempo no se agotara nunca o, mejor dicho, que la existencia humana no se concibiera en términos de ración temporal. Al afirmar la inmanencia de la muerte, o sea, su presencia en la vida, Octavio Paz pone de relieve un concepto temporal íntimamente



vinculado con la vida como proceso. La inmanencia del fallecimiento consagra la temporalidad de la vida humana, definida como un continuo morir. Asimismo, hace de la muerte no un acto puntual que irrumpe en un cuerpo del que había permanecido alejada, sino la coronación de un largo proceso, la ruptura del último hilo de araña del que colgaba el ser.

Se desprende también de esta visión del tiempo y de la vida cierto existencialismo, ya que el tiempo no se disocia de la vida como si fuera una instancia que la contiene. La vida es engendradora de temporalidad, en el sentido heideggeriano de *estar-por-delante-de-sí* como ya se ha dicho. Octavio Paz expresa esta certeza en *El laberinto de la soledad* cuando declara que “ser uno mismo es, siempre, llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido en nuestro interior, más que nada como promesa o posibilidad de ser”<sup>98</sup> (210). La conciencia de la *apertura del ser* y no de su acabamiento es uno de los pilares que defiende la prédica existencialista. La relación que mantiene con el problema del tiempo estriba en que sólo en el devenir se realiza este esfuerzo vital; mejor aún: el esfuerzo vital es creador de historicidad, de temporalidad. Aunque el concepto paciano del tiempo está poetizado en distintas composiciones<sup>99</sup> como si tuviera una existencia absoluta, o sea, como un fenómeno externo a la vida, creo que, dicho modelo de representación no equivale más que a la persistencia del misterio de la existencia en la conciencia del sujeto poético.

De hecho, la actitud de Paz ante el tiempo y la existencia consiste en una serie de bifurcaciones constantes que interpreto como las tergiversaciones de la conciencia ante interrogantes radicales. Quiero decir que, la certidumbre de la imbricación vida / muerte no implica necesariamente una resolución de la angustia existencial del sujeto poético. La conformidad con la inmanencia de la muerte, que no es otra cosa que la admisión del carácter efímero de la existencia, no impide que el personaje poético siga interrogándose sobre el sentido del tiempo y de la existencia. Es precisamente esta versatilidad, que caracteriza la actitud del sujeto poético frente a los interrogantes esenciales, lo que da

---

<sup>98</sup> El concepto de “la otra orilla”, central en la poética de Octavio Paz, participa de la actitud existencialista. En *El arco y la lira*, se lee: “En suma, el ‘salto mortal’, la experiencia de la ‘otra orilla’, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la ‘otra orilla’ está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros” (122-123).

<sup>99</sup> Uno de los ejemplos que ilustran esta visión del tiempo aparece en el poema epónimo “Pasado en claro”, como se puede ver en el siguiente fragmento: “—como si el tiempo coincidiese / consigo mismo y yo con él, / como si el tiempo y sus dos tiempos / fuesen un solo tiempo / que ya no fuese tiempo, un tiempo / donde siempre es *ahora* y a todas horas *siempre*, / como si yo y mi doble fuesen uno / y yo no fuese ya. / Granada de la hora: bebí sol, comí tiempo” (*O.P.II*, “Pasado en claro: 85).

lugar a la teoría poética de la existencia. Su interés reside en las vacilaciones, el paso de una postura a otra, en el seno de un mismo texto o de un mismo libro. Una de las pruebas de que el problema del tiempo y su corolario en el plano existencial siguen irresueltos es el sentimiento del absurdo.

## I.5 Finitud y sentimiento del absurdo en Octavio Paz

*Puse mi oído; deseaba voces,  
una respuesta, un eco.  
Golpeé hasta la muerte: largos  
muros, silencio, viento... y más allá  
caí.*

(José Ángel Valente, *Poemas a Lázaro*)

El presente apartado intenta mostrar, en primer lugar, la presencia del absurdo en la poesía de Octavio Paz. En segundo lugar, trata de relacionar el absurdo con el problema de la temporalidad de la vida humana. A mi modo de ver, la conciencia dolorosa del tiempo entronca con el sentimiento del absurdo. Según Roland Forgues, el absurdo y la preocupación por la temporalidad de la vida humana son indudablemente sentimientos que Octavio Paz comparte con el existencialismo (1992: 17-18). Eduardo Hirsch también reconoce que el conjunto de la poesía de Paz se ha elaborado a partir de “una percepción radical de la extrañeza y el exilio humano, una sensación de irrealidad”. El poeta “consideraba la experiencia de nacer como ‘una herida que no sana jamás’ –nacer es ‘una caída en una tierra ajena’– y ha buscado, mediante la poesía, el reunirse con los otros, un regreso hacia el Otro maternal”. Para Hirsch, la poesía de Paz se puede concebir como un intento de “sanar una grieta en el hombre, un sentimiento irreparable de división, una fisura en el ser” (2001: 63). Julio Requena, por su parte, evoca la rebelión del poeta, “suscitada por el mutismo geográfico de los elementos en cuyo epicentro deambula el hombre, el gran extranjero de la riqueza ignorada de su autognosis” (1974: 50).

Quisiera matizar, no obstante que, desde mi punto de vista, el sentimiento del absurdo no es tributario tan sólo de la finitud. La inquietud metafísica trasciende la conciencia de la fugacidad y se extiende a la sensación de incoherencia del universo, más allá de la estricta existencia del hombre. Las reflexiones de Albert Camus en *Le*

*mythe de Sisyphe* ilustran la complejidad de la cuestión<sup>100</sup>. Lo que me gustaría resaltar acerca del absurdo son principalmente sus conexiones con el problema general de la temporalidad de la existencia. En *El arco y la lira*, Octavio Paz plantea la extrañeza que experimenta el hombre ante el mundo, relacionándola con la “condición defectuosa” del existente humano. La carencia que afecta al ser humano consiste, según Paz, en “la contingencia y la finitud”. Así, “nos asombramos ante el mundo, porque se nos presenta como lo extraño, lo ‘inhospitalario’; la indiferencia del mundo ante nosotros proviene de que en su totalidad, no tiene más sentido que el que le otorga nuestra posibilidad de ser”. Esta “posibilidad de ser” no es otra cosa que “la muerte, pues ‘tan pronto como un hombre entra en la vida es ya bastante viejo para morir’” (2008: 148).

Paz llega así a afirmar la connaturalidad del absurdo, puesto que “desde el nacer, nuestro vivir es un permanente estar en lo extraño e inhospitalario, un radical malestar. Estamos mal porque nos proyectamos en la nada, en el no ser” (148-149). Vuelve a expresar esta idea en *Los hijos del limo*, aunque en términos diferentes: “La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión”. La temporalidad que el hombre intuye a través de continuos cambios “es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección” (2008: 25).

Las reflexiones de Schopenhauer se asemejan a las de Paz en la medida en que la existencia en sí misma no es, para el filósofo alemán, sino “un continuo tránsito a la muerte, un constante morir”. Esta idea coincide con la inmanencia de la muerte que acabo de analizar en Octavio Paz. Tomar conciencia del absurdo es, en Schopenhauer, comenzar por advertir la dolorosa paradoja entre la finitud del hombre y la infinitud del mundo que le encierra: “En el espacio y el tiempo infinitos se encuentra el individuo humano como finito y, por lo tanto, como una magnitud ínfima frente a aquella, arrojado en ella”. En otras palabras, la caducidad de la vida humana contrasta dolorosamente con la perdurabilidad del mundo en el que está inmerso el hombre. Tiempo y espacio son, por tanto, determinaciones adversas que limitan el radio de acción de los seres humanos. De hecho, prosigue Schopenhauer, el hombre “sólo tiene un *cuándo* y *dónde* relativos, no absolutos: pues su lugar y su duración son una parte finita de un ser infinito e ilimitado”. Por consiguiente, como ya se ha dicho, “su

---

<sup>100</sup> Para Camus, el enfrentamiento del hombre con la irracionalidad del mundo es lo que da lugar al absurdo: “L’absurde naît de cette confrontation entre l’appel humain et le silence déraisonnable du monde” (1942: 44) (El absurdo nace de esa confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irracional del mundo) (traducción mía).

verdadera existencia se da sólo en el presente”. Sin embargo, este mismo presente no es nada estable. Se trata de un presente “cuya libre huida hacia el pasado es un continuo tránsito a la muerte, un constante morir”. Considerada desde el punto de vista formal, la vida humana es “un continuo precipitarse el futuro en el muerto pasado, un constante morir”; si la contemplamos desde el aspecto físico, “la vida de nuestro cuerpo no es más que un morir continuamente evitado, una muerte siempre aplazada”. A esta inmanencia de la muerte hay que añadir el problema del “sufrimiento” que, según Schopenhauer, caracteriza el proceso de la vida misma, a través de la aspiración a una felicidad a la cual nunca llegamos, huyendo del dolor sólo para recaer en sus nuevas reencarnaciones. El círculo vicioso de lo absurdo se cierra sobre nosotros cuando advertimos que la muerte siempre sale vencedora, “pues en ella hemos recaído ya simplemente por nacer, y no hace más que jugar un rato con su presa antes de devorarla” (2004: 368-369).

Tras adquirir conciencia de su precariedad en el tiempo y en el espacio, el hombre se siente atenazado por una sensación de extrañeza y de incompreensión del mundo. En la poesía de Octavio Paz, esta absurdidad aparece en ciertos casos mediante la asunción de la vida como una farsa y un juego cuyas reglas se desconocen. Un ejemplo es el siguiente fragmento de “A la mitad de esta frase...” de *Vuelta*:

Tu historia es la Historia:  
destino  
 enmascarado de libertad,  
estrella  
 errante y sin órbita,  
juego  
 que todos jugamos sin saber las reglas,  
 juego que nadie gana,  
juego sin reglas,  
 desvarío de un dios especulativo,  
un hombre  
 vuelto dios tartamudo.  
 (O.P.II, “A la mitad de esta frase...”: 41)

El primer verso expresa la idea de que la existencia individual, la “historia” con minúscula, es igual a la de toda la especie humana: la “Historia” con mayúscula. La “libertad” está definida como una simple falacia en el marco de una vida cuyo destino se conoce de antemano; el hombre participa en el juego sin conocer las reglas. El verso “juego que nadie gana” puede interpretarse como una referencia a la fatalidad de la muerte que vence al ser humano después de una existencia sin sentido, “errante y sin órbita”. La propia página tipográfica se convierte en un espacio deambulatorio en el cual

versos, segmentos de versos o simples palabras van gravitando sin rumbo aparente como planetas “sin órbita”, en un sugerente caos tipográfico.

Esta *actividad* del espacio de escritura<sup>101</sup> no ha pasado desapercibida en la crítica de Octavio Paz. Jean Franco, por ejemplo, nota que, en nuestro autor, la hoja en blanco “es el símbolo externo de un proceso psíquico mediante el cual el poeta vacía la mente de la superficie consciente”. En algunas composiciones, “se patentiza la presencia del papel, de la tinta, de las letras como signos externos del proceso psíquico” (1971: 148-150). Saúl Yurkievich describe un proceso parecido al que se observa en el fragmento citado arriba: “la página semeja el espacio estelar donde las palabras se despliegan, rotan movidas por su propia energía e irradian sentido” (1974: 254). Este sentido es esencialmente, en nuestro poema, la intuición de un mundo presidido por el absurdo. Volvemos a encontrar este sentimiento en *Poemas 1989-1996*.

La última composición de *Poemas 1989-1996* lleva el título de “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo”, lo que define el texto de entrada como una celebración de la intertextualidad. El poema está dividido en tres fragmentos numerados. Es útil recordar el texto de Quevedo con el que Paz entabla un diálogo para poder entender, por un lado, qué relación mantiene el soneto quevediano con la problemática del absurdo y, para valorar, por otro lado, el sentido de la “respuesta y reconciliación” que propone el poema de Paz. Se trata del soneto “¡Ah de la vida!’... ¿Nadie me responde?”, perteneciente a “Polimnia: Musa II” de *El parnaso español* (1648) de Francisco de Quevedo<sup>102</sup>. Paz retoma el primer verso y lo convierte en objeto de meditación.

La interrogación del poema de Quevedo expresa la incompreensión del sujeto lírico ante la rapidez con la que la vida se esfuma. La exclamación “¡Ah de la vida!” es

---

<sup>101</sup> Hablo de *actividad* respecto a la página tipográfica para referirme a su “ritmo” particular, es decir, al conjunto de procesos que permiten transformar el espacio en blanco en artífice de la significación desplegada en el resto del cuerpo poético. Un trabajo fundamental para valorar esta esfera de la textología poética son las extensas reflexiones de Henri Meschonnic en su *Critique du rythme (anthropologie historique du langage)*, estudio al que volveré más adelante. Sólo quisiera anticipar, por ahora, que, para Meschonnic, “la page écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage, une théorie du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l’accomplissement, et la méconnaissance. C’est l’enjeu de la typographie” (1982: 299) (la página escrita, impresa, pone en juego, como toda práctica del lenguaje, una teoría del lenguaje y una historicidad del discurso cuya práctica es el cumplimiento y el desconocimiento. Eso es lo que está en juego en la tipografía) (traducción mía).

<sup>102</sup> “¡Ah de la vida!’... ¿Nadie me responde? / ¡Aquí de los antaños que he vivido! / La Fortuna mis tiempos ha mordido; / Las Horas mi locura las esconde. // ¡Que sin poder saber cómo ni adónde / La Salud y la Edad se hayan huido! / Falta la vida, asiste lo vivido, / Y no hay calamidad que no me ronde. // Ayer se fue; Mañana no ha llegado; / Hoy se está yendo sin parar un punto: / Soy un fue, y un será, y un es cansado. // En el Hoy y Mañana y Ayer, junto / Pañales y mortaja, y he quedado / Presentes sucesiones de difunto” (2007: 158-159).

la reacción emotiva de un hombre que no le encuentra sentido a una existencia que transcurre fugazmente, desde los “pañales” hasta la “mortaja”, metonimias respectivas del nacimiento y del fallecimiento. Con todo, el interés del verso no se reduce a la exclamación, sino que se extiende a la pregunta, interrogación que el sujeto poético de Quevedo sabe irresuelta. Paz juega precisamente con el doble valor de la interrogación formulada y de la falta de respuesta:

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?  
Rodaron sus palabras, relámpagos grabados  
en años que eran rocas y hoy son niebla.  
La vida no responde nunca.  
No tiene orejas, no nos oye;  
no nos habla, no tiene lengua.  
No pasa ni se queda:  
somos nosotros los que hablamos,  
somos los que pasamos  
mientras oímos de eco en eco y de año en año  
rodar nuestras palabras por un túnel sin fin.  
(*O.P.II*, “Respuesta y reconciliación...”: 224)

La “respuesta” a Francisco de Quevedo consiste en declarar la inutilidad de la pregunta del conceptista español, ya que “la vida no responde nunca”. Y si no lo hace, es porque no oye ni siquiera los gritos de los hombres, ya que “no tiene orejas”; además, no puede aportar respuestas a las inquietudes de lo eterno humano porque “no tiene lengua”. El silencio irracional del mundo, del que habla Camus, encuentra aquí toda su justificación. Es de advertir cómo, tanto en Quevedo como en Paz, lo absurdo del mundo anda unido con la intuición de la fugacidad de la vida. Paz distingue, de este modo, la “vida” como fuerza superior, caracterizada por la paradoja de la inmutabilidad inestable (“no pasa ni se queda”), de la existencia humana esencialmente efímera (“somos los que pasamos”). El silencio del mundo se manifiesta en el texto de Paz mediante dos signos esenciales: “eco” y “túnel”. Los dos permiten inducir un tercero: el vacío, elemento obsesivo en la poesía de Paz<sup>103</sup>.

Este silencio que reparte sus ecos en el “túnel sin fin” da lugar a un sentimiento de orfandad. Puede tratarse de una soledad en el orden cósmico, o de una sospecha de la

---

<sup>103</sup> Este “eco” de la voz preguntante, que retumba y se prolonga en el “túnel” silencioso del universo, recuerda mucho al Blas de Otero de *Ángel fieramente humano*, particularmente el poema “Hombre”. En esta angustiada composición, también nos hallamos ante un sujeto lírico interrogante, salvo que ahora el mutismo no es cósmico sino divino: “Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte, / al borde del abismo, estoy clamando / a Dios. Y su silencio, retumbando, / ahoga mi voz en el vacío inerte” (2007: 36).

deserción divina, desde el punto de vista de lo absoluto. Por causa de esta separación, el hablante es capaz de oír “rodar nuestras palabras por un túnel sin fin”. Eduardo González Lanuza percibe cierto romanticismo en la visión del hombre que poetiza Paz, sobre todo que “el romántico es el desterrado por excelencia, el desquiciado de su propio ser y de su propia realidad” (1974: 118).

He dicho que el poema de Paz distingue la vida como una fuerza superior, impersonal, de la existencia del individuo, esencialmente precaria y efímera. Esta diferenciación es central porque permite reducir el campo de lo absurdo a la temporalidad de la vida individual, frente a la circularidad de la vida inconsciente del mundo. La primera, la vida impersonal, se caracteriza por la falta de conciencia de sí misma:

¿La vida es inmortal? No le preguntes  
pues ni siquiera sabe que es la vida.  
Nosotros lo sabemos:  
ella también ha de morir un día  
y volverá al comienzo, la inercia del principio.  
Fin del ayer, del hoy y del mañana,  
disipación del tiempo  
y de la nada, su reverso.  
Después –¿habrá un después,  
encenderá la chispa primigenia  
la matriz de los mundos,  
perpetuo recomienzo del girar insensato?  
Nadie responde, nadie sabe.  
Sabemos que vivir es desvivirse.  
(O.P.II, “Respuesta y reconciliación...”: 225)

Las interrogaciones suelen ser en la poesía de Octavio Paz un modo de adelantar hipótesis sobre asuntos de los cuales el sujeto poético no tiene conocimiento seguro. El acto de preguntar es, en tales casos, un modo de avanzar en el razonamiento a pesar de las dudas. Las incertidumbres que se erigen como obstáculos en el itinerario reflexivo del sujeto poético se asumen tales como son: dilemas irresueltos, cuestiones pendientes que el poeta lega a sus lectores. El interés de este tipo de escritura, consiste en su capacidad de mostrar los *impasses* en los que desemboca la conciencia en sus tentativas de respuesta ante los múltiples interrogantes que se le plantean. En el fragmento citado, las preguntas respectivas sobre la inmortalidad de la vida y la posibilidad de un recomienzo del ciclo vital no encuentran respuestas: “nadie responde, nadie sabe”. Lo único verdaderamente cierto, parece decirnos el hablante, es que “vivir es desvivirse”, un segmento de verso que se podría leer como una reformulación del quevediano “he

quedado / presentes sucesiones de difunto”. María del Carmen Ruiz de la Cierva apunta que la certeza de que vivir es morir es precisamente lo que constituye la solución de Paz ante la angustia de la fugacidad: “la condición del hombre es paradójica y resulta necesario aceptarla en su totalidad, resolver la contradicción. La solución de Paz consiste en asumir la muerte y vivir el presente aunque seriamente preocupado por la igualación entre lo efímero y lo eterno” (1995: 125)<sup>104</sup>.

El poema “Respuesta y reconciliación...” se presenta, entonces, como una tentativa de encontrar el punto de intersección entre el dolor de la extinción y lo eterno, como se verá más adelante. El primero de los tres fragmentos que componen el poema se cierra con la persistencia del silencio ante el sujeto que interroga y la certeza de la precariedad de la existencia.

El segundo fragmento, en cambio, es una captación lírico-metafísica del cosmos y extiende la sensación del absurdo a la fugacidad de la materia. No me explayaré sobre los aspectos cósmicos que poetiza este fragmento, porque volveré más detenidamente a ello en el próximo capítulo. Me conformaré con hacer notar la especie de “panteísmo profano” que se desprende del paisaje descrito y la comunidad de destino entre todos los elementos que integran la materia. El fragmento concluye con dos versos que enfatizan la vocación efímera de cuanto existe: “todos y todas, todo, / es hechura del tiempo que comienza y se acaba” (*O.P.II*, ““Respuesta y reconciliación...””: 227).

El tercer fragmento representa, a mi modo de ver, la verdadera “reconciliación” anunciada en el título del poema. Si en los dos primeros fragmentos se ha expresado lo absurdo del universo a través de la temporalidad del hombre y de los elementos de la materia, la tercera parte, por el contrario, realiza un apaciguamiento del hablante en su relación con la temporalidad, e incluso con el sentimiento del absurdo. La reconciliación con el tiempo comienza con la pregunta sobre si la única realidad del tiempo es la “caída”:

¿Sólo es caída el tiempo, sólo es muro?  
Por un instante, a veces, vemos  
—no con los ojos: con el pensamiento—  
al tiempo reposar en una pausa.  
El mundo se entreabre y vislumbramos  
el reino inmaculado,  
las formas puras, las presencias  
inmóviles flotando  
sobre la hora, río detenido:

---

<sup>104</sup> Octavio Paz: *cultura literaria y teoría crítica*, (tesis doctoral dirigida por Antonio García Berrio, Universidad Complutense).



la verdad, la hermosura, los números, la idea  
–y la bondad, palabra desterrada  
en nuestro siglo.  
Instante sin duración ni peso,  
instante fuera del instante:  
el pensamiento ve, los ojos piensan.  
(*O.P.II*, “Respuesta y reconciliación...”: 227)

La pacificación del ser con el tiempo significa el reconocimiento de que el devenir ofrece al hombre otras alternativas. El tiempo no sólo pasa sino que, de vez en cuando, da la sensación de pararse. En este instante epifánico en el que dejamos de ver “con los ojos” para mirar “con el pensamiento”, el flujo temporal se estanca, la matriz del universo “se entreabre” y el poeta entrevé efímeramente “el reino inmaculado”, “las formas puras” y “las presencias inmóviles” que flotan sobre el “río detenido” de la hora. Estamos ante la verticalidad bachelardiana del instante poético, un tiempo en el que el vértigo de la sucesión lineal desaparece y deja lugar a una explanada quieta. En ese momento estático y extático, el sujeto poético se siente poseedor de un tesoro de sabiduría repentina, que le permite deletrear la cabalística del universo, transcrita en seculares figuras geométricas:

Los triángulos, los cubos, la esfera, la pirámide  
y las otras figuras de la geometría,  
pensadas y trazadas por miradas mortales  
pero que están allí desde antes del principio,  
son, ya legible, el mundo, su secreta escritura,  
la razón y el origen del girar de las cosas,  
el eje de los cambios, fijeza sin sustento  
que en sí misma reposa, realidad sin sombra.  
(*O.P.II*, “Respuesta y reconciliación...”: 227)

El universo se hace legible, desaparece momentáneamente el absurdo, ya que “la razón y el origen del girar de las cosas” están al alcance del poeta. Los signos más herméticos se descodifican en el estancamiento del tiempo, en el fluir interrumpido del devenir. Estamos ante una intuición del instante que significa, al mismo tiempo un conocimiento redentor que no sólo elimina efímeramente el sinsentido, sino que también redime al hombre de la terrible idea de su contingencia:

Puesto que lo sabemos, no somos un acaso:  
el azar, redimido, vuelve al orden.  
(*O.P.II*, “Respuesta y reconciliación...”: 228)

Sin embargo, como ya he indicado, sólo se trata de un equilibrio precario, de una estabilidad efímera durante la cual la armonía del hombre se refleja en la fecundidad del árbol: “Árbol de sangre, el hombre siente, piensa, florece / y da frutos insólitos: palabras”. La percepción epifánica del instante en el que se resuelve fugazmente el absurdo no impide el transcurso del tiempo. Pronto, irrumpe el vértigo de la caída y viene a perturbar el reposo. Estamos ante la fijeza del vértigo o, si se prefiere, ante el nostálgico y heracliteano *reposo del fuego* de José Emilio Pacheco. Por este motivo, la respuesta final puede entenderse como una especie de aceptación del juego del tiempo, un dejarse llevar por la corriente, no como una resignación, sino con la conciencia de que en ello consiste el “concierto” del mundo:

Y mientras digo lo que digo  
caen vertiginosos, sin descanso,  
el tiempo y el espacio. Caen en ellos mismos.  
El hombre y la galaxia regresan al silencio.  
¿Importa? Sí –pero no importa:  
sabemos ya que es música el silencio  
y somos un acorde del concierto.  
(O.P.II, “Respuesta y reconciliación...”: 228)

La reconciliación aquí es la superación del desamparo que el texto de Quevedo presenta y que los dos primeros fragmentos desarrollan. El inicial “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?” encuentra respuesta en el final “somos un acorde del concierto”. Octavio Paz propone, por tanto, como puerta de salida al problema de la fugacidad y del absurdo, la reconciliación del ser con el tiempo y el espacio. Puesto que tiempo y espacio no dejan nunca de abismarse en sí mismos, “el hombre y la galaxia”, lo finito y lo infinito que “regresan al silencio” se trascienden en una autosuperación dialéctica que disuelve la individualidad en el todo: el gran concierto del mundo. Es afirmar el regreso del ser a la matriz cósmica, tal como la concibieron los antiguos mexicanos. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz explica, en efecto, que “todo desprendimiento provoca una herida”. La herida conduce a un sentimiento de soledad que necesita, para su superación, considerarse como “expiación” de una culpa y condición para su “redención”. De hecho, “las penalidades y vergüenzas que inflige el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención”. Se trata de “sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio”. Esto conduce a una desaparición de la culpa: “la culpa adquiere así un carácter purgativo, purificador”. La dialéctica de la soledad

consiste en que “el solitario o aislado trasciende su soledad, la vive como una prueba y como una promesa de comunión”, comunión precisamente con “la Matriz”<sup>105</sup> (76). Esto me lleva a cerrar el capítulo recorriendo brevemente algunas de las vías de autosuperación que la poesía de Octavio Paz ofrece frente a la conciencia efímera del hombre.

## I.6 Las alternativas de la redención

Por *alternativas de la redención*, me refiero a distintas iniciativas o vías de salida que propone la poesía de Octavio Paz de cara al acuciante interrogante de la temporalidad humana. Destacaré algunas de estas soluciones o esbozos de soluciones a lo largo de las presentes páginas. Mi interés es esencialmente mostrar que el discurso sobre la caducidad, que he tratado de describir a lo largo de las páginas anteriores, no se conforma con una descripción del ser del hombre en el tiempo, sino que también esboza algunas medidas para su superación. Estas soluciones podrían organizarse en dos grupos: las que invitan a una superación de la muerte física mediante la postulación de un *más allá* cósmico, y las que quieren redimir del tiempo al hombre *más acá* de la vida mediante la morada del instante, entre otros recursos. La forma de redención que he descrito, al comentar el último fragmento de “Respuesta y reconciliación...”, pertenece a la primera categoría y consiste en una *dialéctica de la finitud* en la que la muerte se convierte en un acontecimiento redentor. Me parece muy similar a una de las ideas que desarrolla Marcelino de Cisneros en *Finitud y trascendencia (Problema metafísico central de la postmodernidad)*.

De hecho, para Marcelino de Cisneros, el proceso de autosuperación del sentimiento de finitud se puede concebir como el paso del fenómeno al nóumeno: “Finitud y trascendencia, o la autotranscendencia en la intrínseca dialéctica de la finitud, nos posibilita traspasar el fenómeno, sin tener que buscar un ser más allá del mismo, a fin de poder llegar a la otra cara de la realidad<sup>106</sup>, el ‘nóumeno’.” Se trata de aspirar a

---

<sup>105</sup> Schopenhauer desarrolló esta concepción del retorno del hombre a la Naturaleza redentora en el párrafo 54 de *El mundo como voluntad y representación*: “dado que el hombre es la naturaleza misma y, por cierto, en el grado máximo de su auto conciencia, pero la naturaleza no es más que la voluntad de vivir objetivada, puede que el hombre, si ha captado este punto de vista y se mantiene en él, se consuele con razón de su propia muerte, y la de sus amigos volviendo la mirada a la vida inmortal de la naturaleza, que es él mismo” (325-326).

<sup>106</sup> ¿Esta “otra cara de la realidad” a la que se refiere el filósofo no sería, al fin y al cabo, otro modo de llamar el concepto paciano de “la otra orilla”? Acaso la única diferencia resida en el modo de

“la realidad radical”, puesto que la “facticidad”, es decir, la realidad fenoménica, “no tiene en sí su razón de ser, que no se autojustifica”. Hay que buscar, entonces, “otra ‘realidad radical’ que ha de ser tal, tanto desde el punto de vista ontológico como desde el punto de vista metafísico” (1994: 44-45). Similar a esta idea, la redención paciana consiste en un abandonarse en el magma cósmico, en la pasta que homogeneiza las individualidades en el útero de la materia indiferenciada y las devuelve nuevamente a través de una red de inacabables transformaciones. Se trata, en cierto modo, de un *más allá (¿o acá?) cósmico*, de una trascendencia que no implica la ascensión del alma hacia un reino extraterrenal, sino, precisamente, de una autotrascendencia del sujeto que acepta anegarse en el todo mediante su inmersión y disolución en la materia misma. Acaso sea ése el sentido del “somos un acorde del concierto” con el que se cierra “Respuesta y reconciliación...”. Ser un “acorde del concierto” es reconocer que la vida es el resultado de una orquestación cuya armonía depende de cada una de las piezas del *puzzle*. La muerte adquiere, entonces, un carácter cósmico, universal y maternal como explica Edgar Morin. El estudioso nota, de hecho, la paradoja de que la idea de una “incrustación necesaria de la individualidad en el Ser cósmico” haya surgido en “civilizaciones evolucionadas” en las que “el individuo reivindica la inmortalidad personal de la salvación”. Morin recuerda que esta visión de la muerte “no es privilegio de la filosofía hindú, o del budismo”, sino que ya aparece “aunque en estado larvario, en las lamentaciones del Eclesiastés”, en el “movimiento dionisíaco en Grecia”, e incluso en la Alemania romántica. El pensador apunta que es precisamente en este último caso donde se aprecia mejor el desprecio del *yo* y “el deseo de aniquilación cósmica”. Esta actitud ante la finitud humana no se debe reducir, por consiguiente, a una simple “difusión de las doctrinas orientales en el siglo XIX” (1994: 244-245).

Señalemos también que otro de los más destacables instrumentos de la redención paciana es el instante, que describe como un “reverso de la muerte” y “nuestra frágil eternidad” (*O.P.II*, “Carta de creencia”: 177). La morada del instante redime de la temporalidad porque es una tentativa por trascender la visión de la linealidad y afirmar la singularidad de ciertas experiencias y de ciertos momentos. Para Julio Requena, se trata de una consagración del tiempo subjetivo frente al tiempo devorador: “¿Cómo oponerse, sin más al engranaje dentado del tiempo krónico que engulle a sus hijos, los

---

razonamiento que lleva al filósofo y al poeta a horizontes similares. La coincidencia muestra sobre todo que las fronteras entre filosofía y poesía no impiden puntos de convergencia, lo cual subraya la validez de un acercamiento lírico-ontológico al problema del ser y del tiempo, tal como lo vengo planteando a lo largo de este trabajo.

hechos? Nos queda la salida dentro de nosotros, en nuestro tiempo psicológico” (56). La capacidad de salvación del instante consiste en que “el conflicto del ser del cual provenimos –el pasado– y el que aspiramos a devenir –el futuro–, esto es, lo que somos de lo que seremos, cesa al vivenciarse el instante, el presente” (42). Salvarse es, pues, para Octavio Paz, sustraerse a las garras del tiempo devorador, pasar de lo sintagmático o lineal a lo paradigmático o vertical, como ya he indicado con Bachelard. En *La otra voz*, Paz señala incluso la necesidad del retorno del hombre a la intuición del instante. Lo dice con estas palabras: “Creo que la nueva estrella –esa que aún no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas– será la del *ahora*”. Para el escritor mexicano, “los hombres tendrán muy pronto que edificar una Moral, una Política, una Erótica y una Poética del tiempo presente”. Esta exaltación del instante, del “tiempo presente”, según Paz, pasa por el cuerpo pero no debe ni puede confundirse con el hedonismo mecánico y promiscuo de las sociedades modernas de Occidente”. Se trata principalmente de ver en este *presente* “el fruto en el que la vida y la muerte se funden” (1990: 53).

Esta defensa del instante por Octavio Paz en detrimento del tiempo lineal e irreversible es, ante todo, una tentativa de afirmación de la subjetivación de la experiencia del devenir. Así, el puro fluir de *chrónos* sin ninguna posibilidad de apropiación por parte del individuo, se torna en *aiôn* a través de la intuición del instante. Como explica Julián Serna Arango, “hay momentos únicos, extraordinarios, auténticas singularidades, como los del amor, en los que el mundo se coloca entre paréntesis, en los que se suspende el juicio literalmente sea dicho, en los que *chrónos* pasaría inadvertido” (2009: 42). He señalado este aspecto en las meditaciones aristotélicas en torno al concepto de tiempo en la introducción de este trabajo. De hecho, para el Estagirita, la intuición del instante puro suele resultar de una percepción unitaria del tiempo, esto es, de una ausencia de diferenciación entre lo anterior y lo posterior. Aristóteles defiende que, en tales circunstancias, la intuición del instante se debe a que “no ha habido ningún movimiento”. En cambio, cuando el espíritu vuelve a intuir el *antes* y el *después*, “entonces hablamos de tiempo”, porque el tiempo es precisamente eso: “número del movimiento según el antes y después” (1995: 269). Yo no diría como Aristóteles que el instante supone como tal una falta de “movimiento”, sino que resulta de un cierto *olvido* del mismo, de una especie de diversión de la conciencia acostumbrada a establecer separaciones entre los momentos. Morar en el instante es, en este sentido, *olvidar* y *olvidarse*.

Al plantear la perpetuidad del instante, Paz no sólo aniquila el devenir y el credo occidental del progreso lineal, tal como lo describe en *Los hijos del limo*, sino que también enriquece el concepto mismo de tiempo. Las composiciones en que Octavio Paz proclama la verticalidad del instante son numerosas; lo son también los recursos estéticos que permiten expresarla. Uno de los textos que pertenecen a este registro es “¿No hay salida?” de *La estación violenta*. Trataré de mostrar en qué medida la poética del instante, en esta composición, consiste en una negación del tiempo y de la muerte a través de una afirmación de la discontinuidad.

El poema se abre con la lucha del personaje poemático con las palabras. Se trata de un lenguaje arduo que no se deja aprehender por el sujeto lírico. Éste demuestra, sin embargo, una actitud de escucha ante el murmullo, no sólo del mundo exterior, sino también del mundo interior:

En duermevela oigo correr entre bultos adormilados y ceñudos un  
incesante río.  
Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas, los gemidos del mundo  
confuso, despeñándose.  
Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se  
levanta  
y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje.  
Hace un segundo habría sido fácil coger una palabra y repetirla una vez y  
otra vez,  
cualquiera de esas frases que decimos a solas en un cuarto sin espejos  
para probarnos que no es cierto,  
que aún estamos vivos,  
pero ahora con manos que no pesan la noche quieta la furiosa marea  
y una a una desertan las imágenes, una a una las palabras se cubren el  
rostro.

(O.P.I, “¿No hay salida?”: 208)

El poema intenta comunicar desde el principio una sensación soporífera por una suerte de sonambulismo que se patentiza en los signos “duermevela” y los “bultos adormilados” de la primera línea. Eso puede corresponder a una ensoñación del mundo y de la materia lograda por un sujeto contemplativo, atento al surgimiento de la palabra. Es un estado de conciencia a medio camino entre el sueño y la vigilia, que hace que las percepciones que llegan del mundo exterior aparezcan en una relativa confusión. De ahí la enumeración “las voces, las risas, los gemidos del mundo confuso”. Estas sensaciones procedentes de fuera se mezclan con las de la vida interior del sujeto, y sobre todo con su ansia de palabras que se ahogan “en las aguas estancadas del lenguaje”. La incursión interior, en busca de un lenguaje arduo aunque fugaz, desemboca en una revelación del

instante como epifanía misma del ser, esto es, como sentimiento de plenitud de la vida del sujeto en el ahora:

Pasó el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana,  
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira,  
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí,  
no es la muerte –nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida–,  
no es la vida –fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío sabor de la muerte da más vida a la vida–,  
hoy no es muerte ni vida,  
no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí,  
echado a mis pies, mirándome.

(*O.P.I.*, “¿No hay salida?”: 208-209)

La supremacía del presente se logra mediante la negación del pasado y del futuro, no porque dejen de existir estas dos determinaciones, sino porque se aniquilan en la imantación centrípeta del instante. Afirmar la presencia del ayer significa que la memoria trae en su oleaje las vivencias del pasado y las deposita en la playa soleada del instante presente, como si tales experiencias se desarrollasen en el ahora mismo del sujeto poético. Se manifiesta así lo que Bachelard defendía como el “carácter metafísico primordial del instante” (2002: 18).

La afirmación del instante consiste en proclamar la simultaneidad del ayer, del hoy y del futuro: “ayer es hoy, mañana es hoy, todo es hoy”. Los aspectos que definen este paradigma temporal son la disolución de las diferencias y la incorporeidad: “no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro”. El rostro y el nombre son signos diferenciadores y es lógico que pierdan toda vigencia en un contexto de convergencia y no de divergencia. La tiranía del tiempo lineal consiste, como ya se ha dicho, en su irreversibilidad. Al proclamar la simultaneidad del ayer, del hoy, y del mañana, Paz edifica en filigrana una réplica del “monumento reversible al tiempo irreversible” que encontramos en los *Topoemas* (*O.P.I.*, 455). La *presencia* del pasado supone emprender el sendero del tiempo a contracorriente y transgredir así la imposibilidad de desandar lo andado. Este movimiento en apariencia utópico ha sido defendido también por autores como Paul Valéry. Para el poeta francés, suprimir el tiempo equivale a resolver la ecuación de la irreversibilidad por la cual éste se define (1988: 182). En el poema de Paz, esto se obtiene mediante la fuerza centrípeta del instante, un tiempo cuyo poder de imantación permite atraer hacia sí las restantes determinaciones que son el pasado y el futuro. Es

también un tiempo “vertical” porque, en su marco, las vivencias se acumulan en un orden paradigmático y no en una sucesión lineal.

Según Bachelard, el tiempo poético es un tiempo detenido que no corre horizontalmente como el agua de los ríos o como el viento. Paz sugiere esta verticalidad a partir de la postura física del hablante: “Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde mis pensamientos, / estoy de pie y no tengo adónde volver los ojos, no queda ni una brizna del pasado” (*O.P.I.*, “¿No hay salida?”: 209). Se puede hablar aquí de una doble verticalidad: verticalidad del instante en el orden de lo temporal, y verticalidad del hablante lírico, en el orden de lo espacial. “Estoy de pie” quiere decir precisamente que el *yo* está erguido en el eje del advenimiento del instante; no es un mero detalle marginal sino una expresión de la disposición del cuerpo a recibir la epifanía del momento. Mejor dicho: la rectitud física es aquí metáfora de la epifanía del tiempo derramándose en la verticalidad del *ahora*, proyectado a su vez en la rectitud del ser. “Estoy de pie” es, en este sentido, el rechazo de la horizontalidad, asimilada por Bachelard a la pereza y la pasividad, en beneficio de una poética del *acto*<sup>107</sup> como apoteosis de la simultaneidad de los tres tiempos en esa plenitud pentecostal que es sentirse plenamente en el *ahora*. Si el instante es el tiempo de la posesión por excelencia, estar “de pie” es la disposición a captar el *ahora* como *kairós*, como momento oportuno antes de que se prosiga la carrera de *chrónos*.

Esta verticalidad del sujeto se complementa con su ubicación “en el centro del círculo”, proyectando así la hora cenital en el espacio. Aquí el signo “centro” es un elemento doble porque no sólo remite a lo espacial sino también al tiempo. A través del “centro del círculo”, se revela toda la riqueza simbólica del mediodía, la hora cenital por antonomasia. Como el signo “centro” del poema, el mediodía posee la virtud de expresar a la vez espacialidad y temporalidad: temporalidad porque, como momento de la jornada, remite al tiempo; y espacialidad porque se define como el punto de la esfera celestial situado sobre la vertical ascendente del observador. Son ilustrativas, en este sentido, las reflexiones de Pierre Maurice Balmer acerca del mediodía en la poesía de

---

<sup>107</sup> Como ya he señalado en las páginas iniciales de este trabajo, el instante en Bachelard es inseparable del concepto de *acto*, el cual supone un rechazo de la inercia y de la apatía. El instante es *activo* porque el sujeto propulsa, por así decirlo, su existencia, es decir, deja de contemplarla para *vivirla*. De ahí que para el filósofo francés, “sólo la pereza es duradera, el acto es instantáneo” y “el reposo del ser es ya la nada” (2002: 21). Julio Requena indica algo similar cuando observa que en la lírica de Paz, el poema “traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo”. Se trata de “librarse de la experiencia antepasada, vaciar la mente de los condicionamientos, dejar de reconciliar los efectos, y observar el pensamiento cuando está en calma, o sea cuando la realidad de lo que es consiste en la integración con su propia acción” (64).



Octavio Paz<sup>108</sup>. El signo “centro” participa, pues, de la estética del instante porque permite lograr que el pasado y el futuro converjan hacia el punto culminante del círculo. Por este motivo, el personaje poemático es capaz de declarar: “no queda ni una brizna del pasado”. La muerte ya no existe porque pertenece a un margen que queda excluido del círculo del sujeto: “no es la muerte –nadie se muere de muerte, todos morimos de vida”. Se vuelve a afirmar la vida como progresiva muerte, pero esta vez desde un ensalzamiento de la vida que, mientras exista, excluye a la muerte.

Ubicarse en el presente puro es sobre todo intuirse como existente, poder sentirse a sí mismo atendiendo tan sólo a este inmenso *ahora* en el cual el *yo*, de tanto ser plenamente, desborda de vida, rebosa de sí mismo y se derrama a sus propios pies como una copa sobrellena: “este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro, yo está aquí, echado a mis pies, mirándome mirándose mirarme mirado” (*O.P.I*, “¿No hay salida?”: 210). La multiplicidad de *egos* que intervienen en estas palabras se logra, en primer lugar, a través de una fusión del ser con el tiempo –“este instante soy yo”–; en segundo lugar, se opera el *éxtasis*, etimológicamente, el *estar fuera de sí* que suele ser, en Octavio Paz, la señal de una auténtica culminación de la autorrealización del ser en la apoteosis del instante. A partir de ahí, el lenguaje en el que se expresa el sujeto extático viene regido por una nueva *gramática*, una *gramática del éxtasis* en virtud de la cual “yo está aquí”, es decir, el *yo* que habla se distingue del *yo* “echado a mis pies”. La autodisyunción sólo es un modo de desarrollar el éxtasis al que ya me he referido. Entre las dos entidades resultantes de esta desmembración se instaura un confuso juego de reflejos en el que la identidad se va disolviendo cada vez más en un *continuum* especular que se proyecta en la sintaxis del segmento “mirándome mirándose mirarme mirado”. El ojo que va observando al alter ego va siendo observado simultáneamente por éste.

En definitiva, una de las funciones cardinales del instante es, para el poeta, la de escapar a la corriente temporal y edificarse el castillo del presente puro a modo de “eternidad”, aun a sabiendas de que no se trata más que de una “frágil eternidad” (*O.P.II*, “Carta de creencia”: 177).

---

<sup>108</sup> Pierre Maurice Balmer nota que en la poesía de Paz, “hay un momento o circunstancia en que el ‘instante’ llega a su fase suprema de mayor clarividencia y, por ende, de más intensa vivencia: es el mediodía”. Se trata de una metáfora que permite expresar la plenitud; también sirve de contexto para eventuales experiencias esotéricas: “En el mundo espiritual de Octavio Paz, el mediodía representa el momento en que las esferas visible e invisible de la realidad coinciden más nítidamente, de modo que el día puede tomar cualquier dirección, abriéndose al momento de la visión unitaria o a los poderes maléficis del lado oscuro de la existencia”. Por su carácter instantáneo, “pronto desencadena una visión unitaria y podríamos hablar de un abrirse –un *épanouissement*” (1991: 258-260).

Según Juan Arana, “lo que convierte al instante en efímero es esa presencia inmediata de otros instantes que asegura la continuidad temporal”. El presente puro es, de alguna manera, un arma de doble filo porque, si por un lado representa el tiempo parado e inmóvil, la duración pura, por otro, es una experiencia frágil que no impide que antes o después se operen los mismos tipos de recortes. Aunque se perciba como totalidad, no se puede olvidar la serie innumerable de potenciales momentos puros susceptibles de haberse vivido o de vivirse en el futuro. Arana añade: “Se pretende que un año, un mes, un día, un solo segundo, contienen una infinidad de instantes”. El paradigma de “eternidad” que se esconde bajo el instante no sería más que una “eternidad de lo efímero”. De hecho, “lo eterno no cabe en el tiempo, que siempre es *parte*, en cambio puede darse en el instante, porque de alguna manera es *todo*. Por este motivo, se puede decir que “la experiencia de lo eterno es siempre una experiencia pasajera, un éxtasis, un abrir y cerrar de ojos que nos deja tambaleantes y atónitos” (2000: 146-147). Por consiguiente, lo efímero se prolonga incluso en aquellas experiencias que pretenden cerrarle el paso al sentimiento de lo transitorio como la vivencia del instante. Esto confirma lo que anticipaba en las primeras páginas de este trabajo, acerca de la fragilidad del instante paciano. Si el instante es una alternativa ante la linealidad, no es capaz, sin embargo, de sostenerse en sí mismo de modo *continuo*. Es cierto que se me podría objetar que la idea de *continuidad* es ajena al instante. A esta objeción, yo respondería recordando la imposibilidad de perennizar el instante. Quiero decir que no se puede morar para siempre en el *ahora* sin que éste deje asimismo de intuirse como lo que realmente es: un momento *cualitativo* dentro de la corriente temporal. Esta intuición *cualitativa* del tiempo se caracteriza, precisamente, por su transitoriedad, por lo cual es lógico concluir que toda instantaneidad es, por definición, efímera.

A modo de conclusión a este primer capítulo, conviene recordar que su meta principal ha sido analizar la problemática de lo efímero desde la perspectiva de la ontología humana en Octavio Paz. He destacado la construcción textual de la estética de la caducidad a partir de diferentes figuraciones. Son estas últimas las que enraízan la lectura en el texto, considerado como un objeto autónomo de significación. En primer lugar, he tratado de mostrar cómo las figuraciones de la caducidad patentizan en el plano de la textualidad la angustia ante la naturaleza corrosiva del tiempo. El recorrido me ha llevado a destacar, entre otros rasgos, la retórica de lo residual, la poética

especular y el sentimiento del absurdo como expresiones tangibles de la inquietud existencial en la poesía de Octavio Paz. En segundo lugar, he destacado la dialéctica de la finitud que Paz presenta como una de las alternativas ante la naturaleza temporal del hombre. He distinguido, asimismo, dos formas de redención humana en el poeta mexicano: una, que ansía un más allá no divino, en la que la angustia ontológica de la extinción deviene en inmersión eufórica en el alma de la naturaleza renovadora y cíclica, y otra que propone redimir al ser *más acá* de la vida, principalmente mediante la verticalidad del instante.

De todo lo que precede, se ha podido ver que el interrogante de lo efímero, cuando se contempla desde el punto de vista de la existencia, conduce a una visión esencialmente dolorosa del tiempo. Las notas positivas que acompañan el devenir suelen ser tentativas por superar el sentimiento de la caducidad. Es el caso del instante que, como hemos visto, también esconde una dimensión efímera, no quedando más opción que la de asumir la precariedad del ser como una característica radical e insuperable. Si hay alguna redención, ésta tiene que plantearse desde los límites inherentes al hombre. Acaso la única opción verdaderamente realista sea la de una disolución del ser en la materia cósmica, con la esperanza de nutrir los inacabables ciclos de la vida telúrica y ganar así cierta supervivencia en la vivacidad del cosmos. Tales son, en todo caso, los hallazgos y las aporías que se desprenden de lo que he definido al principio como *ontología poética de la existencia*.

En definitiva, creo poder decir, a partir de los elementos que este primer capítulo ha puesto de relieve, que la poesía de Paz se plantea como un discurso ontológico articulado en torno a la meditación poética acerca del concepto del tiempo, sus formas de aprehensión por el hombre las diferencias de visiones que ha supuesto –que supone– a lo largo de la Historia y en las sociedades. Lo efímero abre camino a una exploración del sentido de la existencia humana, pero también a la reflexión metafísica sobre el concepto de tiempo. Las diferentes actitudes líricas ante la experiencia del devenir son las formas de enriquecimiento que aporta Octavio Paz a la intuición de la temporalidad. No sólo es un tiempo fugitivo, efímero, sino también un tiempo subjetivo capaz de apresarse en la vivencia del instante. En este sentido, el tratamiento poético del tiempo en nuestro autor supera la visión moderna de un devenir continuo, lineal e irreversible, una actitud reductiva que expone el pensamiento occidental a ese peligro de “provincianismo” que evoca Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* (2001: 10). Volveré sucintamente a esto en el capítulo siguiente. No obstante, si bien es innegable

que lo efímero encuentra en el plano de la ontología humana su terreno de expresión más importante, no por ello se debe dejar de lado las reflexiones a las que se presta en el plano de la materia cósmica.

## CAPÍTULO II: CONCIENCIA DE LO EFÍMERO Y MATERIA CÓSMICA EN OCTAVIO PAZ

En el capítulo precedente, mi reflexión sobre lo efímero se ha desarrollado desde el punto de vista de la temporalidad de la existencia humana. He tratado de mostrar en qué medida el enigma del tiempo en la lírica de Octavio Paz sirve de plataforma para una indagación de raigambre ontológica. La categoría de lo efímero se ha revelado útil para describir una de las cuestiones más apremiantes que atañen al existente humano: el tiempo. Sería erróneo, no obstante, reducir la compleja problemática de lo transitorio exclusivamente a la esfera existencial. Si bien el ser humano constituye el eslabón más importante de la cavilación sobre el tiempo, no por ello se debe perder de vista el estatus de la realidad fenoménica, es decir, el mundo exterior representado por la naturaleza y las demás construcciones del hombre.

En el presente capítulo, indagaré la visión de la realidad que construye la poesía de Octavio Paz, siguiendo siempre como punto de anclaje lo efímero, salvo que ahora pasamos de un efímero considerado desde la perspectiva de la existencia, a una cogitación sobre la perdurabilidad de la realidad misma. Merece la pena comenzar por delimitar, en primer lugar, el significado del concepto de “realidad”, atendiendo al criterio de “exclusión recíproca” empleado por Marcelino de Cisneros<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Marcelino de Cisneros señala que la pregunta sobre el significado del concepto de “realidad” es una de las más desconcertantes, precisamente porque “‘aquello’ que se presenta como lo más natural y familiar se nos torna, al reflexionar, extraño y enigmático”. Se suele considerar el concepto de “realidad” como próximo a la *physis* de los griegos, “aquello mismo que en el origen del pensamiento filosófico-metafísico inquietó tanto a sus iniciadores”. De hecho, prosigue el filósofo, “el término *res* latino –cosa–, de origen oscuro, del que deriva el vocablo ‘real’, en su sentido lato no sólo se refiere a la existencia o posibilidad de algo, sino que se extiende a todo lo que pueda ser objeto del pensar. Nos podemos referir con dicho término tanto a las cosas, en cuanto hechos, situaciones, afecciones, sensaciones, asuntos, ideas, ilusiones, anhelos, como a ocurrencias inverosímiles, incluso a cosas absurdas, *Res* y ‘realidad’ lo envuelve todo” (1994: 75-77). Ante esta indeterminación, Cisneros adopta como único criterio válido la “exclusión recíproca del ‘yo’ y lo ‘otro’” (84), es decir, la realidad para un individuo es aquello que existe independientemente de su voluntad y de su fantasía. Así, “el ‘yo’ y lo ‘otro’, que le sale al paso al yo, tienen la peculiaridad de la exclusión recíproca. No se trata sólo de un estar ahí independientemente de mi deseo, como podría suceder con una idea obsesiva, una imagen, una ilusión, de la que no me pudiese desembarazar. Yo y aquello con lo que me encuentro, con lo que tropiezo, está ahí manifestándose como alienación en contraposición al ‘yo’ que determina mi automanifestación como ensimismamiento”. El mundo, la realidad exterior es, entonces, lo “otro”, es decir, el reverso de la interioridad en la que estoy inmerso” (79). Quisiera asimilar esta intuición del mundo exterior como *lo distinto* del yo a la definición que da Mariano Ibérico del concepto de “Naturaleza”, al que aludiré en distintas ocasiones en este capítulo. Para Ibérico, la naturaleza se puede definir como “el conjunto de potencias e imágenes que se dan inmediatamente al hombre, en él y fuera de él”. Estas “potencias e imágenes” aparecen como un universo “contrapuesto al hombre, considerado como un ser reflexivo, consciente”. Estas facultades intelectuales del hombre le habilitan para “utilizar ese mundo de fuerzas en vista de un propósito deliberado y autónomo de su voluntad” (1946: 10). Lo que me interesa en la definición de Ibérico es que también interviene en su concepto de la Naturaleza, la idea de la exclusión recíproca entre el sujeto y la

La realidad a la cual dirijo mi mirada a partir del mundo poético de Octavio Paz no se refiere, sin embargo, a todo lo que recae en la esfera de lo “otro” entendido como *no yo*, sino principalmente al entorno que poetiza la escritura de Octavio Paz, el espectáculo de la materia cósmica. Las reflexiones de Paz sobre la naturaleza o la materia trascienden la estricta expresión poética y las encontramos en algunos de sus ensayos. En *Las peras del olmo*, por ejemplo, el escritor indica que la realidad que sostiene, devora y alimenta al hombre “es más rica y cambiante, más viva que los sistemas que pretenden contenerla”. Los esfuerzos del ser humano consisten en despojar a la naturaleza de su esencia misma: “A cambio de reducir la rica y casi ofensiva espontaneidad de la naturaleza a la rigidez de nuestras ideas, la mutilamos de una parte de sí, la más fascinante: su naturalidad”. Paz identifica este instinto humano con el de la dominación: “como un guerrero, el hombre lucha y somete a la naturaleza y a la realidad”. Este “instinto de poder” es el que rige también los demás dominios de la vida del hombre como la política, la técnica y la filosofía, en fin, “todo lo que se ha dado en llamar, hipócritamente, conocimiento desinteresado” (1974: 95-96). Jorge Riechmann alude a este autoritarismo humano respecto a la naturaleza cuando declara que “seguimos comportándonos hacia la naturaleza *como si* fuésemos conquistadores españoles, o colonizadores británicos, o *cowboys* estadounidenses apropiándonos de ‘espacios vírgenes’” (2010: 22).

Este interés de Paz por la naturaleza y la materia no se reduce, con todo, al binomio “armonía / vejación”, sino que también incluye una tentativa de penetración, un esfuerzo por comprender las leyes que rigen la vida cósmica, que a primera vista parecerá ajena e impenetrable<sup>110</sup>. Uno de los aspectos fundamentales de su meditación

---

realidad externa. Esto no quiere decir que el hombre que contempla el mundo esté fuera de éste, sino que el sujeto distingue perfectamente su ser del resto del universo. Se puede decir que, en tanto que su mirada se dirige hacia algo fuera de él, el hombre concibe, al menos en ese momento específico de su percepción, la naturaleza, la realidad exterior, como existentes independientes de su ser.

<sup>110</sup> En *El arco y la lira*, el ansia de conocimiento de la realidad se presenta bajo la forma de una dialéctica que el poeta describe con estas palabras: “Frente al mar o ante una montaña, perdidos entre los árboles de un bosque o a la entrada de un valle que se tiende a nuestros pies, nuestra primera sensación es la de extrañeza o separación. Nos sentimos distintos. El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas nos amenazan o se burlan de nosotros”. De esta primera actitud de recelo, el hombre puede llegar a una segunda postura, completando el proceso dialéctico de su acercamiento a la naturaleza. Esta vez, “la naturaleza se repliega sobre sí misma y el mar se enrolla y se desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable. No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, si la contemplación se prolonga y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio; andar entre las arenas es caminar por la

es la puesta en duda de la permanencia o consistencia de la materia. Eso será uno de los ejes de reflexión a lo largo de este capítulo. Me interesa la mirada del poeta sobre el paisaje natural y el mundo urbano para que descubramos qué sentido de lo efímero anida en estas realidades. En mi opinión, la fugacidad, en el plano de la materia cósmica, tiene dos expresiones esenciales en la poesía de Octavio Paz. En primer lugar, existe una precariedad del entorno a la que podría calificar de “extrínseca”, y que confiere a ciertas composiciones de Paz un sentido “ecologista”. En segundo lugar, aparecen indicios que apuntan a una fragilidad “intrínseca”. En este segundo caso, el discurso poético pone en duda la consistencia interna de la materia, ahora sin relación de causalidad con la acción humana.

Estas dos perspectivas sobre la fragilidad cósmica determinan también la estructura de este capítulo: mientras el primer apartado examina la inquietud ecologista, el segundo insiste sobre la precariedad de la realidad misma, sometida a interminables transformaciones. Me ha parecido útil mostrar, al final del segundo apartado, en qué medida la *efimerización* del espacio tipográfico puede verse como una metáfora de la inestabilidad del tiempo, es decir como una *proyección* sobre la espacialidad poética de la inconsistencia del tiempo. En mi opinión, la tipografía de algunas composiciones de Octavio Paz se puede estudiar como una dislocación caleidoscópica de la realidad y una imagen de la pérdida de la homogeneidad.

Antes de abordar el análisis de la inquietud ecológica de Octavio Paz tal como se manifiesta en sus textos, quisiera comenzar por recordar algunos puntos de referencia que ayuden a cernir la problemática ecologista.

## **II.1 Sobre la posibilidad de una escritura de signo ecologista en Octavio Paz**

Creo que todo acercamiento a lo efímero desde el punto de vista de la realidad cósmica debería incorporar la problemática ecológica. ¿Cómo perder de vista, en efecto, la aún vigente hecatombe japonesa<sup>111</sup> y, más generalmente, el drama de la degradación

---

extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; los ruidos del bosque nos aluden, Todos formamos parte de todo” (2008: 153).

<sup>111</sup> La redacción de este apartado de la tesis coincidió con el Tsunami japonés del 11 de marzo de 2011, y el pánico general que provocaron, casi al margen de la hecatombe natural, las explosiones de los reactores nucleares y los riesgos de radiación nociva. Los estragos conjugados del Tsunami y del terremoto, junto con las lúgubres imágenes de las centrales nucleares niponas, han dado la vuelta al mundo, recordando a todos que la inquietud ecológica no es ninguna neurosis. Esta actualidad inmediata

y la galopante extinción de los ecosistemas naturales? La obra de Octavio Paz, tanto la poesía como el ensayo, es susceptible de enriquecer la reflexión sobre la materia. Es cierto que asociar a Paz o su obra perentoriamente al “ecologismo”, o a lo que hoy se designa por “ecocrítica”, puede resultar aventurado. El riesgo estriba, por un lado, en que el poeta mostró habitualmente cierta prudencia ante la adhesión a cuerpos de doctrina “en la onda” como lo va siendo actualmente la llamada “ecocrítica”. Por otro lado, los comienzos de una inquietud ecológica, con indicios más patentes que simples evocaciones esporádicas, son identificables en un momento preciso del itinerario poético de Paz, sin que esto suponga necesariamente un rumbo peculiar respecto a su trayectoria estética global. Por estos motivos, mi lectura “ecologista” del poeta mexicano ha de tomarse en un sentido general y no implica la reducción de su obra al lirismo “verde”. Utilizaré, entonces, conceptos como “ecocrítica” o “ecologismo” sin otra finalidad que aludir a la inquietud sobre la degradación del cosmos y las reflexiones que ha suscitado en Octavio Paz.

La popularidad del ecologismo a la cual acabo de aludir lleva, por ejemplo, a Niall Binns a preguntarse si la “ecocrítica” no se ha convertido en “otra moda más en las aulas” (2004: 16)<sup>112</sup>. Ante el “boom” de adhesiones a la bandera “verde” y la pluralidad de los posicionamientos teóricos, no sorprende la reciente aparición en el mundo hispánico de un libro cuyo título destaca de entrada esta heterogeneidad. Me refiero a *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* de Carmen Flys Junquera (et al.).

Mi acercamiento busca relacionar algunas composiciones de Octavio Paz y parte de sus reflexiones ensayísticas con la problemática “verde”. Concebiré aquí el término “ecocrítica” como lo define Cheryll Glotfelty: un estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente (1996: xviii). Una de las claves para el examen de estas relaciones es el tratamiento que recibe el concepto de *lugar*, ese *oikos* que ha sido paulatinamente olvidado y degradado en provecho de una visión demasiado antropocéntrica. Interesa ver, por ejemplo, cómo el discurso literario contribuye a estimular una nueva mirada sobre la naturaleza. En lo que se refiere a la producción poética hispanoamericana, por ejemplo, Niall Binns considera como pioneros de la

---

tiene además el mérito de resumir las dos formas de precariedad cósmica a las que me he referido, a saber la precariedad *intrínseca*, la que proviene de las leyes propias de la naturaleza (el Tsunami y el terremoto), y la fragilidad *extrínseca*, que está representada en este caso por la crisis nuclear nipona.

<sup>112</sup> Acaso un modo de apreciar esta moda “verde” sea su creciente consolidación a través de revistas como ISLE (International Studies in Literature and Environment), producción oficial de la Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) o, en España, la recién inaugurada ECOZONA (Revista Europea de Literatura, Cultura y Medio ambiente), publicada por el Grupo de Investigación en Ecocrítica (GIECO).



inquietud “verde” libros como *Fin de mundo* de Pablo Neruda, el *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal, *Chistes para desorientar a la poesía* de Nicanor Parra, o *Tiempo de ángeles* de Homero Aridjis (2001).

Tratándose específicamente de Octavio Paz, se puede considerar la década de los ochenta como el momento en que se afirma más explícitamente su inquietud ecológica. De hecho, es durante estos años cuando se percibe en diferentes reflexiones suyas una conciencia más clara del desastre y una toma de postura manifiestamente crítica de cara al modelo de sociedad erigido por la modernidad. No quiere decir que nuestro autor haya permanecido hasta ese momento inconsciente del drama de la degradación ecológica en sus producciones anteriores, ni que los años ochenta marquen el inicio de su crítica de la modernidad. Como después veremos, los signos de una preocupación ecológica en Paz ya son rastreables en composiciones pertenecientes a décadas anteriores. Me refiero sobre todo a que asistimos en los años ochenta a una toma de postura más deliberadamente “verde” de Octavio Paz, no tanto como adhesión a una bandera ideológica, sino como una consecuencia de la creciente preocupación mundial por el entorno que se hace más patente en los años setenta. De hecho, el informe *The Limits to Growth –Los límites del crecimiento–* publicado en 1972 fue una señal de alarma sobre el contraste entre la insostenibilidad de las dinámicas de crecimiento y la precariedad de los recursos naturales.

Octavio Paz no quedó indiferente ante la toma de conciencia general del colapso, sobre todo porque, como mexicano, conoce de primera mano el drama de la tragedia demográfica y ecológica. Sin reducir su obra, tanto el ensayo como la poesía, a la doctrina “verde”, se puede, sin embargo, relacionar parte de los escritos de Paz con la defensa de valores “ecologistas”. Incluso en este caso, sus propuestas quedan tributarias generalmente del sitio que otorga a la creación poética. Así, en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990), por ejemplo, Paz considera la poesía como una de las principales alternativas para el futuro del planeta, si se quiere evitar que la humanidad vuelva a caer en las trampas del pasado. El autor opina lo siguiente: “ocurra lo que ocurra, es claro que el inmenso, estúpido y suicida derroche de los recursos naturales tiene que cesar pronto, si es que los hombres quieren sobrevivir sobre la tierra”. Paz acusa directamente al modelo económico y su civilización del consumo como responsable de la hecatombe ecológica: “La causa de este gigantesco desperdicio de riquezas –vida presente y futura– es el proceso circular del mercado. Es una actividad de alta eficacia pero sin dirección y cuyo único fin es producir más y más para consumir más y más” (1990: 137). Paz evoca

“la obtusa política de la mayoría de los gobiernos de los países subdesarrollados” que en América Latina, en Asia y en África, “ha contribuido también a la universal destrucción y contaminación de lagos, ríos, mares, valles, selvas y montañas”. La cuestión es tan urgente que suplanta, según Paz, todas las demás coyunturas: “puede decirse sin exagerar que el tema central de este fin de siglo no es el de la organización política de nuestras sociedades ni el de su orientación histórica”. Más bien, “lo urgente, hoy, es saber cómo vamos a asegurar la supervivencia de la especie humana”.

Y es precisamente en este caso que Paz cree útil plantear la pregunta sobre la función de la poesía, esa “otra voz” que a menudo ha permanecido amordazada por los demás discursos humanos. A esta interrogación, nuestro autor responde sin ambigüedades: la función de la poesía en las nuevas sociedades que comienzan será “recordar ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas” (137). Viene al caso evocar una de las declaraciones del poeta a Fernando Savater en una entrevista publicada en el número 178 de la revista *Vuelta*. Esta entrevista fue planteada como una suerte de memoria de lo efímero, ya que, como explica el propio Savater, fue para él una oportunidad de dialogar con Paz “sobre las cosas que pasan y las que quisiéramos ver perdurar”. En una parte del diálogo, cuando se aborda el problema de la degradación ecológica, Paz señala la necesidad de que se establezcan puentes “entre lo particular y lo universal, entre lo parcial y la totalidad”.

En el plano medioambiental, el poeta explica la urgencia de una reconciliación con estas palabras: “hay que recuperar intelectualmente la relación con la naturaleza como un todo. Desde luego, ya no podemos santificar la naturaleza ni lograr que haya dríadas en los bosques y náyades en las fuentes, lo que sin duda sería muy hermoso”. El poeta apunta también, como una de las causas del deterioro medioambiental, el proceso de desacralización que ha llevado a consecuencias irreparables: “la naturaleza ya no es sagrada, la desacralizó primero el cristianismo y luego la ciencia moderna. Pero no por eso hay que perderle el debido respeto, lo cual ha sido el gran pecado del capitalismo actual”. La poesía de Paz pretende ser, entonces, una alternativa, desde el terreno del arte, frente a la actitud esencialmente utilitarista y economicista de la sociedad moderna: “el pensamiento moderno ha triunfado en el terreno de las generalidades, pero ha menospreciado lo particular, lo sensible, lo cualitativo. Son las artes las que han rescatado estos rasgos, en especial las artes literarias y, muy en especial la poesía” (1991: 12).

Las ideas de Octavio Paz encuentran ecos en autores como Jorge Riechmann, quien alude a la “dimensión utópica” de la función poética del lenguaje. Riechmann muestra en qué medida la poesía anhela “un horizonte utópico de vinculación entre lo vivo y lo inanimado, entre lo visible y lo invisible, entre lo próximo y lo lejano” (2010: 42). Para este autor, la poesía, concebida etimológicamente como “creación”, nos recuerda, ante todo, que “lo esencial de la vida, lo que realmente importa, es algo que está más allá de la estadística y la máquina, de la prisa y las ocupaciones, del ruido y el progreso” (44-45). En *The Song of the Earth*, Jonathan Bate también destaca la importancia de la poesía como vía de redescubrimiento de la naturaleza. Bate señala la posibilidad de que la *poiesis* sea el camino más directo del lenguaje hacia el *lugar*, ya que la regularidad del ritmo, y demás fenómenos típicos de la escritura poética, son una respuesta a los ritmos propios de la naturaleza, un eco al concierto de la tierra: “it could be that *poiesis* in the sense of verse-making is language’s most direct path of return to the *oikos*, the place of dwelling, because metre itself –a quiet but persistent music, a recurring cycle, a heartbeat– is an answering to nature’s own rhythms, an echoing of the song of the earth itself” (2000: 76). Los recursos rítmicos del poema y otros mecanismos típicos de la versificación pueden contemplarse, entonces, como instrumentos de expresión de la concordia poética, pudiendo servir esta última de arquetipo para la armonía en el mundo natural. Dedicaré, más adelante, un espacio a estas ideas utilizando como base de la reflexión el poema “Piedra de sol”.

## II.2 Hacia una poética de la “reverencia cósmica”

*Visite los últimos paraísos  
antes de que cierren  
por cambio de negocio.  
(Jorge Riechmann, Con los ojos abiertos (Ecopoemas  
1985-2006), “Liquidación por cambio de negocio”)*

Ante los componentes del mundo, caben varias actitudes: la que consiste en considerar las cosas como simples medios, sin ninguna esencia en sí mismas, y la que no supedita la singularidad de los elementos al materialismo humano. El ecologismo invita a trascender la visión utilitarista de la naturaleza para concebir cada uno de sus componentes como eslabones esenciales del todo cósmico. En este sentido, analizar la importancia de la materia cósmica en la poesía de Octavio Paz supone, en primer lugar,

plantear como base del razonamiento que los componentes del entorno no son meras presencias indiferentes en el espacio, sino existentes *en sí*. La poesía de Paz no sobrevuela la materia como si no representara más que un simple medio reducible a los intereses prácticos del hombre. Al contrario, esta poesía suele otorgar alma a las cosas en una suerte de “panteísmo profano” que sugiere la “reverencia cósmica”<sup>113</sup> del autor. Además, como luego se verá con el ejemplo de “Piedra de sol”, los propios poemas de Paz, considerados en su arquitectura interna, son arquetipos verbales, microcosmos hechos con palabras que construyen una armonía que el poeta ansía trasladar al paisaje cósmico. En este sentido, la reverencia ante la palabra poética, fundamental en Paz, sugiere al mismo tiempo el respeto hacia la materia telúrica. En una de sus reflexiones sobre la escritura de Paz, Nathaniel Tarn ha subrayado la relación que existe entre la creación poética y la naturaleza. Para Tarn, se ha vuelto problemática la idea misma de *poesía* en un contexto presidido por el derrumbamiento de aquellos elementos que tradicionalmente le servían de puntos de anclaje y de materia de inspiración. Así, hoy, ya “no tiene sentido hablar de poesía, como la mayor parte de los poetas y críticos lo siguen haciendo, si no se considera el contexto socioeconómico de la producción poética y el de su recepción”. Tarn cree que “el antiguo arte de la poesía descansa sobre ciertos antiguos cimientos que están siendo erosionados o destruidos con una rapidez en continuo aumento”. Estos “cimientos” son “las especies naturales no humanas”, “las especies naturales humanas”, y lo que el estudioso denomina “ejemplos culturales” (2001: 79).

La hipótesis de Tarn es la siguiente: “consciente o inconscientemente, la poesía tiene su ancla y se nutre de la existencia de esos tesoros tradicionales, culturales y naturales”. Con todo, “cuando estos últimos sufren tanto como lo están haciendo ahora, la poesía tiene que volverse puramente elegíaca o necesita encontrar otras formas de realización”. Ante esta situación, Tarn vaticina la futura transformación de la poesía “en algo que ya no será poesía, sino más bien eso que cada vez más se denomina simplemente ‘escritura’” (80-81).

No me incumbe cuestionar la validez de semejante tesis, pero sí me interesa la reflexión que introduce el crítico, en relación con la problemática de la degradación ecológica. Tarn muestra, en efecto, hasta qué punto el arte y la poesía en específico, se

---

<sup>113</sup> Mariano Ibérico se refiere con esta expresión a la aptitud para dirigir la mirada hacia los espectáculos de la naturaleza, sus componentes y sus encantos que vierten en el alma que la contempla sus misteriosas confidencias. Ibérico deplora así la pérdida del sentimiento de la vida cósmica en las sociedades contemporáneas (1946: 11).

inspiran en los componentes de la naturaleza. No obstante, mi opinión respecto a la posibilidad de una desaparición de la “poesía”, tal como la entiende el crítico, es que aun cuando estos “cimientos” hayan desaparecido, la poesía encontrará nuevos motivos o nuevas musas para el canto. Es innegable que el lenguaje de la poesía medieval y el lenguaje poético del siglo XXI, por ejemplo, distan bastante, entre otras razones porque han cambiado considerablemente el entorno, las mentalidades e incluso el lenguaje. Quizá cuando ya no existan los tesoros tradicionales de la poesía que Tarn señala, el lenguaje seguirá inventándolos, o el lenguaje poético se transformará en la encarnación verbal de esos tesoros desaparecidos, precisamente en virtud del sentido creador de la *poiesis*.

Dejemos de lado esas sugerentes disquisiciones para avanzar aún más hacia el propósito primordial de este apartado. Comenzaré por plantear la siguiente hipótesis: aunque la conciencia de la catástrofe ecológica se hace más pertinente en Octavio Paz a partir de los ochenta, esta *empatía* con la materia circundante es nutrida, en parte, por la experiencia de su jardín infantil. Mucho más que un simple referente espacial, el jardín familiar de Mixcoac es un auténtico personaje de la niñez del poeta y participa de forma significativa en la conformación de una visión poética totalizadora y “panteísta”. Acerca de la importancia de este reducto de vegetación en la infancia de Paz, Guillermo Sheridan explica que “si el interior de la casa es fantasmal, tedioso y cerrado, el jardín es panteísta, sorprendente y abierto, ‘el ejemplo más claro y universal de un espacio mágico profundamente real’”. En este Edén, vemos a un “Adán” que se extasía ante “las cosas, los elementos que se mudan en otros”, ante flores y árboles que murmuran a los oídos del niño miles de secretos (2004: 59).

Esta captación pueril de la materia como algo animado, dotado de vida propia y poseedor de secretos perceptibles para quien le presta atención, es esencial para entender el “panteísmo profano” de Octavio Paz al que acabo de referirme. Al ver en los árboles y las plantas verdaderos seres vivos, la fantasía infantil de Paz, en cierto modo, iba construyendo en su conciencia algunos de los pilares que servirían después de fundamento para su conciencia ecológica.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que la naturaleza está abrumadoramente presente a lo largo de la lírica de Paz. De ella extrae algunos de los elementos más frecuentes de su sistema metafórico-simbólico, como el “árbol”, el “río” o el “agua”. Acerca del signo “árbol”, Anthony Stanton concibe el título *Árbol adentro* como “una interiorización del mundo natural y como una nueva puesta en escena de uno de los

símbolos más potentes y recurrentes de la poesía de Paz”. Stanton nota que la primera poesía de Paz ya anunciaba el interés por este elemento vegetal a través de composiciones como “Raíz del hombre”. El poema registra “la primera aparición de un símbolo arquetípico que recorre la obra de Paz: un árbol en el centro de un jardín como el espacio privilegiado de la revelación de lo otro: el amor, la poesía, la muerte”. El crítico añade que, con la elección del “árbol” como elemento simbólico fundamental de su última colección de poemas –*Árbol adentro*–, “el poeta reconoce y extiende las ramificaciones de este árbol imaginario que define su propio crecimiento, su relación con el mundo y con la tradición poética” (2009: 130-131).

En “Razones para no morir”, de *Calamidades y milagros*, por ejemplo, Paz traslada la meditación sobre la fragilidad de la vida humana a los componentes vegetales y, finalmente, a la materia cósmica en general. Mediante una serie de interrogaciones, transmite al lector su perplejidad ante la constante transformación de los elementos:

¿Durar? ¿Dura la flor? Su llama fresca  
en la mano del viento se deshoja:  
la flor quiere bailar, sólo bailar.  
¿Duran el árbol y sus hojas  
–vestidura que al viento es de rumores  
y al sol es de reflejos?  
¿Este cielo, infinito que reposa,  
es el mismo de ayer, nubes de piedra?  
(O.P.I., “Razones para no morir”, fragmento 2: 75)

Como se puede comprobar, los diferentes elementos presentes en este fragmento proceden de la vida cósmica y su consistencia está cuestionada a través de las interrogaciones. Las preguntas expresan en estos versos el escepticismo del poeta ante la perdurabilidad de la materia, sometida a la oleada del tiempo y a una metamorfosis continua. Así, la “flor” no dura porque apenas tiene el tiempo de embellecer con su “llama” al mundo, y de perfumar el aire con su aroma que “se deshoja” en “la mano del viento”. Del mismo modo, la vida del “árbol” es una sucesión de mutaciones. El mismo cielo es, como las aguas de Heráclito, no una inmensidad quieta, sino un teatro de transformaciones. La pregunta por saber si las “nubes” son “de piedra” apunta al cambio inacabable de las formas y de las apariencias. Volveré más detenidamente a esta fragilidad intrínseca de la naturaleza en el segundo apartado del capítulo. Por ahora, conviene ver en qué medida la impermanencia “extrínseca” de la naturaleza se

construye a través del motivo de la extinción del Edén familiar. En primer lugar, analizaré la reconstrucción poética del jardín como una de las bases de la conciencia ecológica de Octavio Paz. Después, trataré de mostrar cómo la quiebra de este Edén infantil supera pronto lo anecdótico y personal para convertirse en metáfora general de la degradación medioambiental.

### II.3 La reconstrucción poética del *locus amoenus* del jardín infantil

*¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!  
¡Quién pudiera no caer, no, no, no caer de viejo;  
ser de nuevo el alba pura, vivir con el tiempo entero,  
morir siendo el niño dios en mi Moguer, este pueblo!*  
( Juan Ramón Jiménez, *Nubes sobre Moguer*)

He aludido en las páginas anteriores al carácter autobiográfico de parte de la escritura poética de Octavio Paz. Uno de los referentes constantes en la reactivación lírica de la niñez en nuestro poeta es, como he señalado, el motivo del jardín, un microcosmos dentro del espacio familiar, el primer enfrentamiento del poeta con la materia telúrica que la imaginación infantil reviste pronto de atributos especiales. El “panteísmo profano” al que ya me he referido representa, desde esta perspectiva, un fenómeno que irrumpe desde la niñez del poeta, y en el que se mezclan oscuramente la fantasía infantil, la sensibilidad poética y la curiosidad ante la materia. Estas bases se mantienen sólidamente afincadas en la conciencia del joven Paz. De este modo, la posterior degradación de la ciudad de México hizo que la memoria conservase la pureza del *oikos* o del Edén infantil. Guillermo Sheridan dice al respecto que “ante las mutaciones y variantes de un siglo tan agitado, la infancia fue un anclaje pertinente. No es azaroso que suela recordar su infancia en los poemas dedicados a su valle de México”. Ante las profundas alteraciones de la ciudad, la infancia del poeta “era un paraíso doblemente perdido: el que perdió al crecer, y el que la ciudad arrasaba con su desmesura”. Sheridan cree que la importancia de la infancia en Octavio Paz es tal que trasciende la mera evocación mnemónica para cohabitar con el presente del poeta: “es una experiencia vigente, un trance de *actualidad*. La infancia en la escritura poética de Paz *está ocurriendo*. No es asediada por la escritura; está en la escritura porque está siendo revivida; *es él* habitado por su infancia” (17-18).

Así, el jardín se alza con su población de especies vegetales idealizadas con imágenes de hermosura y de armonía. En este sentido, me parece legítimo integrar el jardín de la infancia de Octavio Paz entre una serie de referentes que sirven de vehículo para su conciencia dolorosa de la mutación ecológica. Niall Binns ha analizado estos lugares de la memoria bajo el concepto de “espacios ‘láricos’” en distintos poetas hispanoamericanos contemporáneos: Ernesto Cardenal y su interés por las sociedades “primitivas”, Homero Aridjis y el pueblo de Contepec, Jorge Tellier y el espacio de la Frontera en el sur de Chile (2007: 312). Más allá de la poesía hispanoamericana, yo añadiría a estos ejemplos el Moguer de Juan Ramón Jiménez, cuyos versos sirven de epígrafe a este apartado.

En el caso de Octavio Paz, un aspecto esencial para recrear y revivir la infancia en el jardín de Mixcoac es la reapropiación de cierto sentimiento “panteísta” en virtud del cual los componentes de la materia se animan y murmuran sus secretos al oído del poeta. El poema “Soliloquio de medianoche”, de *Calamidades y milagros*, es un buen ejemplo de ello:

Sobre su verde tallo una flor roja me hablaba,  
una palabra me abría cada noche las puertas de la noche  
y el mismo sol de oro macizo palidecía ante mi espada de madera.  
(O.P.I., “Soliloquio de medianoche”: 105)

El sentido estético del paisaje se expresa a través de una apuesta por el cromatismo en la descripción del espectáculo cósmico. Detalles como “verde tallo”, “flor roja” o “sol de oro macizo” contribuyen a recrear el deleite visual que nace de los colores y las luces en medio del jardín. Sin ser aún deliberadamente “ecologista”, se puede decir que este poema ya se presenta como un espacio estético de lamentación del *oikos* perdido. Jonathan Bate indica, precisamente, que el arte es el lugar del exilio en el que lloramos nuestro hogar perdido sobre la tierra (2000: 73). El resto del poema de Paz desarrolla este paisaje idílico incorporando diferentes componentes naturales:

¿Recuerdas aquel árbol, chorro de verdor,  
erguido como dicha sin término,  
al mediodía dorado,  
oscuro ya de pájaros en la tarde de sopor y tedio?  
¿Recuerdas aquella buganvilia que encendía sus llamas suntuosas  
y católicas sobre la barda gris,  
la recuerdas aquella tarde del pasmo,  
cuando la viste como si nunca la hubieras visto antes,  
morada escala para llegar al cielo?



¿Recuerdas la fuente, el verdín de la piedra,  
el charco de los pájaros,  
las violetas de apretados corpiños, siempre tras las cortinas de sus hojas,  
el alcatraz de nieve y su grito amarillo, trompeta de las flores,  
la higuera de anchas hojas digitales, diosa hindú,  
y la sed que enciende su miel?  
Reino en polvo, reino  
cambiado por unas baratijas de prudencia.  
(*O.P.I.*, “Soliloquio de medianoche”: 105-106)

El título del poema remite a un acto de rememoración mediante un “soliloquio” que ocurre en la “medianoche”, momento de soledad y de repliegue introspectivo como ya vimos en las páginas anteriores. El juego de interrogaciones que se observa en este fragmento participa del acto memorioso en el que el *yo* que recuerda y el *tú* explícito del discurso poético no remiten sino a la misma instancia. Es una especie de “desdoblamiento autorreflexivo” en el que el *tú* es la proyección del *yo* en el dialogismo que el acto de rememoración instaura. Arcadio López-Casanova describe este procedimiento de la siguiente manera: “el ‘yo’ puede crear un ‘tú’ que sea mero montaje o gesto sintáctico, un ‘tú’ –imagen suya, un ‘tú’ reflexivo–” (1994: 64). El interés del recurso es que permite simular un “diálogo” con el *yo* de ayer, es decir, el niño que se extasiaba ante las flores, los árboles y los demás componentes de su jardín.

La exaltación de la hermosura natural sigue con su lujo de colores y su lenguaje laudatorio: el “árbol” aparece como un “chorro de verdor, / erguido como dicha sin término”, que al mediodía se viste de oro (“al mediodía dorado”) y que por la tarde es “oscuro ya de pájaros”; la “buganvilia está representada con “sus llamas suntuosas”. Los demás elementos conocen una estilización similar, convirtiendo el jardín en un retablo de maravillas naturales. Destacan “la fuente, el verdín de la piedra, / el charco de los pájaros, / las violetas”, personificadas estas últimas como flores de “apretados corpiños, siempre tras las cortinas de sus hojas”. El poema propone una visión paradisiaca que, como quiere Octavio Paz en *La otra voz*, es un “espejo de la fraternidad cósmica”. Así, el “charco” es de “los pájaros” y las especies vegetales que viven en el jardín conviven en una concordia que sirve de modelo para la naturaleza degradada del hombre contemporáneo. La “hermandad entre los astros y las partículas, las substancias químicas y la conciencia” de la que sueña Paz en *La otra voz* (1990: 38) queda reflejada no sólo en el concierto de las diferentes especies vegetales en el jardín, sino también en la actitud contemplativa del sujeto lírico ante estos tesoros de la naturaleza. El sentido

estético del paisaje representa, entonces, desde mi punto de vista, uno de los modos de promover artísticamente la armonía entre el hombre y la naturaleza.

Surge igualmente, en este paisaje de ensueño, uno de los “personajes” predilectos de la flora poética de Octavio Paz: “la higuera de anchas hojas digitales, diosa hindú”<sup>114</sup>. También aparece en textos como “Manantial”, de *Semillas para un himno*, en “Cuento de dos jardines”, de *Hacia el comienzo* y, sobre todo, en “La higuera” de *¿Águila o sol?*. Vemos, pues, que este fragmento de “Soliloquio de medianoche” se presenta como un retazo artístico de la concordia perdida. Se produce una ruptura al final de la estrofa mediante un sentimiento de desengaño causado por la desaparición irremediable de todas las antiguas riquezas del jardín: “Reino en el polvo, reino / cambiado por unas baratijas de prudencia” (*O.P.I.*, “Soliloquio de medianoche”: 106). Guillermo Sucre nota que esta pérdida del paraíso infantil para nuestro autor “fue una escisión de su conciencia, el aprendizaje de la fugacidad, su separación del mundo” (1971: 66).

“Jardín con niño” de *¿Águila o sol?* es otro ejemplo de reconstrucción lírica del *locus amoenus* infantil de Octavio Paz. Es una composición ilustrativa como la precedente, porque compara desde sus primeras líneas y de forma explícita, el antiguo “verdor” lujuriente e “intacto” del jardín infantil con el actual “páramo urbano”:

A tientas me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel, a una interjección, a un páramo urbano. Y entre el bostezo y el abandono, tú, intacto, verdor sitiado por tanta muerte, jardín revisto esta noche.

(*O.P.I.*, “Jardín con niño”: 178)

La reminiscencia del pasado se expresa como una penetración “a tientas” en la propia interioridad. El elogio del jardín infantil se consigue a través de su contraste con un espacio urbano desértico. Volveré más adelante a este tipo de comparaciones. En el resto del poema, como también ocurre en el primer caso, los componentes del jardín, especialmente los vegetales, se enfocan como realidades agradables cargadas de una existencia autónoma:

La higuera y sus consejas. Los adversarios: el floripondio y sus lámparas blancas frente al granado, candelabro de joyas rojas ardiendo en pleno día.

---

<sup>114</sup> Guillermo Sheridan destaca la importancia de este árbol en Octavio Paz cuando escribe que “la higuera, árbol emblemático de la infancia de Paz (como lo fue también de López Velarde), es maestra e interlocutora, barco y casa, esposa imaginaria y, en suma, eventualmente, símbolo mismo de la poesía” (62).

El membrillo y sus varas flexibles, con las que arrancaba ayes al aire matinal. La lujosa mancha de vino de la buganvilia sobre el muro immaculado, blanquísimo. El sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo: la orfandad de una tarde, los himnos de una mañana, los silencios, aquel día de gloria entrevista, compartida.

(O.P.I, “Jardín con niño”: 178)

Una vez más, interviene como protagonista ineludible de este espacio la “higuera”, no sólo como árbol sino también como crisol de leyendas: “sus consejas”. En esta reconstrucción del Edén infantil, destaca el poderoso sentido de la analogía que permite describir diferentes elementos del jardín a partir de un sistema de representación metafórica basado en asociaciones realistas.

Niall Binns menciona, como uno de los signos de lo que denomina un “discurso del desarraigo”, una tendencia a la “pérdida de los nombres” de los referentes del entorno real en el cual se enmarca el hombre. Así, “ver un árbol, una planta o un pájaro sin saber distinguirlo y nombrarlo, es, dada la limitadísima variedad de especies que habitan los ecosistemas cojos de nuestras ciudades contemporáneas, quizá el signo más revelador de nuestra alienación” (2004: 52). En el fragmento de Paz, en cambio, cada planta es designada con precisión por su nombre, lo cual se puede interpretar como una marca del conocimiento y del apego del hablante poemático a las plantas. Además, la designación justa permite a quien lee los poemas visualizar los referentes como si estuviera delante de un cuadro. En esta especie de “poesía pictórica” reside uno de los intereses de la reconstrucción lírica del paraíso infantil. Quiero decir que las metáforas utilizadas se eligen en función de las primeras asociaciones que el niño establecía entre la apariencia física de los árboles y de las plantas y los demás objetos de su entorno social. Uno de los más sugerentes ejemplos de esta analogía descriptiva es la imagen del “floripondio y sus lámparas blancas”. Quien no haya visto las flores blancas de este arbusto, que cuelgan efectivamente como “lámparas”, no gozará de la sugerencia visual de la metáfora. Se puede decir lo mismo del “granado, candelabro de joyas rojas ardiendo en pleno día” o de “la lujosa mancha de vino de la buganvilia sobre el muro”. Este lujo descriptivo, este sentido de la analogía que podría llamarse *don de la imagen*, junto con el arte de la designación justa al que acabo de referirme, recuerdan al Neruda

de los poemas paisajísticos de “La lámpara en la tierra” en la primera sección del *Canto general*, y sobre todo las estrofas consagradas a la vegetación<sup>115</sup>.

Por su función analógica, las imágenes pacianas que acabo de mencionar recaerían dentro de la categoría de lo que Carlos Bousoño define como “imágenes tradicionales”, distinguiéndolas por su inteligibilidad racional de las imágenes irracionales –las “visiones”– que abundan en la poesía contemporánea. Bousoño explica que “las imágenes tradicionales (es decir, las de estructura tradicional) se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón*, entre un plano real A y un plano imaginario E”. Nos emocionamos ante una imagen “*después* de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo” entre los dos elementos comparados. En cambio, en la imagen visionaria, “nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan” (1981: 53).

En el poema de Paz, el predominio de estas imágenes tradicionales en la reconstitución del jardín infantil se puede interpretar como una fidelidad de la memoria del adulto a las fantasías de la niñez. Si, como quiere Sheridan, el poeta adulto es *habitado por su infancia*, se diría que las imágenes que surgen conservan el sello de las primeras representaciones con las que la imaginación pueril construía la realidad. Revivir la niñez es, en cierto modo, ofrecer a través del poema un trozo de aquel mundo respetando la sencillez con la que se revelaba a la conciencia. Frances Chiles indica que en este proceso de reedificación de la infancia, uno de los elementos que el poeta ansía recobrar es precisamente la inocencia de la niñez, esa aptitud que le permitía comunicar con la naturaleza: “the adult now longs to recover the ability to commune with the world as the child did, to be able to see it again with his eyes, and to think, feel, and create spontaneously and imaginatively as did he by transforming the inanimate things in the garden into beings which communicated their secret world to him”<sup>116</sup> (1987: 78).

Otro texto de *¿Águila o sol?* que ejemplifica el don de comunión con los componentes vegetales del jardín es el poema “La higuera”. Aquí, el protagonismo de la higuera no consiste tan sólo en servir de teatro a los juegos y las fantasías del niño, sino

---

<sup>115</sup> Mencionaré tan sólo versos como: “El jacarandá elevaba espuma / hecha de resplandores transmarinos, / la araucaria de lanzas erizadas / era la magnitud contra la nieve”; o también “Como una lanza terminada en fuego / apareció el maíz...” (1983: 9-10).

<sup>116</sup> (Ahora, el adulto ansía recobrar la habilidad de la comunión con la naturaleza como lo hacía el niño, es decir, ser capaz, otra vez, de verla delante de sí, y pensar, sentir y crear espontánea e imaginativamente como hacía antes, transformando lo inanimado del jardín en seres que le abrían su secreto mundo) (traducción mía).

que también anuncia la sucesión de las estaciones mediante la mutación periódica de su fisonomía: “En Mixcoac, pueblo de labios quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año. La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol de verano” (*O.P.I.*, “La higuera”: 184). El poema sugiere también el proceso de crecimiento físico del sujeto poético, anunciando la futura quiebra de la felicidad en el jardín:

Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud.

(*O.P.I.*, “La higuera”: 184-185)

Creer es estrangular al “niño que somos”, ese niño que por ahora, sigue atento al lenguaje de la higuera. La protagonista del poema es verdaderamente la higuera, un actante que “tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome”. En cierto modo, podría decirse que el crecimiento físico del personaje poético se vive con angustia, precisamente porque se vive como una irrupción impertinente de la adolescencia en un mundo de magia. El niño se niega a crecer, consciente de que su desarrollo llevaría consigo como corolario la pérdida de la felicidad y la quiebra de la inocencia. Perder la inocencia es dejar de percibir el hechizo de las cosas para penetrar en el mundo de los adultos que “malbarata riquezas”, es decir, que aniquila el don de la visión idílica, el duende de la fantasía y la *gramática* de las cosas mudas.

Creo que esta resistencia del niño a ceder terreno al adulto es lo que explica la ya comentada idea de Guillermo Sheridan según la cual el poeta es habitado por su infancia. En otras palabras, la niñez se conserva como una tierra impoluta en la interioridad del poeta. Volver a ella es retroceder a la edad de la pureza, que es asimismo una fuente de rejuvenecimiento, de inspiración y de armonía. En el siguiente fragmento, volvemos a ver cómo las agitaciones del paisaje son motivo para asociaciones analógicas:

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade balanceándose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de la primavera. Pero si soplabla el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. Yo me

trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas,  
picoteada de pájaros, coronada de vaticinios.

(*O.P.I.*, “La higuera”: 185)

Como en los ejemplos precedentes, vuelve a intervenir el elemento vegetal con detalles de carácter cromático que permiten al lector construirse visualmente el espectáculo descrito y los juegos del personaje poemático en medio de las hojas. La imagen de su cabeza, que “sobresalía entre las grandes hojas, picoteada de pájaros”, más allá de ciertas resonancias nerudianas<sup>117</sup>, expresa el goce del personaje en medio de las hojas, su comunión eufórica con la naturaleza. Su “cabeza”, al servir de rama a las aves, se funde con la higuera, convirtiéndose en una “rama” más entre la enramada. Ubicarse en medio del follaje, servir de percha a las aves es comulgar con la naturaleza, una unión que para el sujeto poético significa disfrutar plenamente de lo inanimado. Es aprender a encontrar, más allá de lo antropomorfo, una relación de intimidad en el trato con las cosas. La penetración en la higuera, tal como se realiza en *Pasado en claro*, por ejemplo, expresa la entrada física del sujeto en la *madre natura*, el retroceso a la matriz de donde salimos, y quizá también, el ensayo todavía pueril del salto mortal hacia la otra orilla que Paz erigiría más tarde en una de las ansias dominantes en su espiritualidad poética.

De todo lo que precede, se puede colegir que la pérdida del paraíso infantil tiene, en la poesía de Octavio Paz, un doble significado. Por un lado, es una separación del jardín infantil –metafóricamente hablando– a causa de la imposible eternización de la *puerilidad* efímera. La niñez, tarde o temprano, cede el paso a la adolescencia y a la vida adulta. Por otro lado, la quiebra del paraíso infantil es una hecatombe *real* que se entiende cuando tomamos el “jardín infantil” como un referente espacial concreto e histórico: el jardín de Mixcoac, aquel espacio físico en el que creció el hombre Paz. Esta

---

<sup>117</sup> Dejo de lado la obsesiva presencia de los pájaros en la poesía nerudiana, en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (2002), por ejemplo, para aludir, sobre todo, a la imagen del picoteo de los pájaros, reflejada en versos como “los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas” (poema 7, 18) o “aún los racimos arden picoteados de pájaros” (“La canción desesperada”, 44). La imagen es idéntica, por cierto, pero cambian sus contextos de uso y el sentimiento que la acompaña: Paz la usa como un signo de la fusión pueril eufórica con el mundo maravilloso del jardín. No se trata de una metáfora que trastorna el mundo, sino de la descripción de un hecho ordinario, si bien difícilmente imaginamos a las aves servirse de una cabeza humana como si fuera una simple rama. Aun así, permanecemos en el registro de la realidad. En cambio, en los mencionados poemas de Neruda, la imagen parece aunar el lirismo amoroso de la evocación melancólica con resabios vagamente surrealistas. En vez de reconstruir la realidad, las imágenes nerudianas la transfiguran, dando lugar a lo que Niall Binns llama “esquirlas de realidad pesadillesca” (2004: 76).

pérdida sirve a su vez de metáfora para una meditación sobre la degradación ecológica en general.

## **II.4 Análisis de algunas composiciones**

El apartado anterior ha tratado de mostrar cómo la reconstrucción poética del *oikos* infantil de Octavio Paz encierra una nostalgia por la armonía del pasado, a la vez que supone una base para su sentimiento ecológico. Desde mi punto de vista, el huerto y sus distintas especies vegetales han contribuido a insuflar en la conciencia del poeta el alma de la materia, la complicidad entre el hombre y el mundo exterior y el sentimiento estético del paisaje como se ha visto en la estilización de algunos componentes naturales. Me gustaría ahora analizar una serie de composiciones que expresan el malestar ecológico en Octavio Paz. Terminaré el apartado estudiando cómo, en “Piedra de sol”, por ejemplo, se recrea una armonía métrico-rítmica que sirve de modelo a la concordia soñada por Paz en la naturaleza concreta.

### **II.4.1 “Crepúsculos de la ciudad”**

He aludido, al comentar el poema “Jardín con niño” de *¿Águila o sol?*, al contraste del paisaje urbano desnaturalizado con el verdor del jardín infantil del poeta. Merece la pena recordar el inicio del poema: “A tientes, me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel, a una interjección, a un páramo urbano. Y entre el bostezo y el abandono, tú, intacto, verdor sitiado por tanta muerte, jardín revisto esta noche” (*O.P.I.*, “Jardín con niño”: 178). La pintura de la ciudad mediante la metáfora del “páramo” y de la “muerte” contrasta con la visión del jardín como un islote de seguridad en medio de la catástrofe ecológica. Jason Wilson declara en su libro *Octavio Paz: un estudio de su poesía* que el escritor mexicano “busca el retorno umbilical a la naturaleza, así como a sus instintos y sensaciones”. Este retroceso se materializa por “la imagen de la sociedad poética y la restauración de la inocencia del hombre, como resurrección del animal interior humillado, o como meollo de todo lo que crece, ‘a lo cual estamos más ligados de lo que se piensa’”. Wilson añade que, para Octavio Paz, “el hombre se ha separado culturalmente de la naturaleza por confiar demasiado en su intelecto o en su razón analítica, colocándolas por encima de la voz del sentimiento y la

experiencia”. Reconciliar al hombre consigo mismo comienza, pues, por reconciliarle con la naturaleza para poder volver a ella (1980: 93-94). A menudo, esta meta se percibe en una sospecha del mundo urbano como iremos comprobando con los poemas que integran la serie “Crepúsculos de la ciudad”<sup>118</sup>.

Podrían rastrearse los primeros indicios de un sentimiento paciano de malestar ecológico en algunas de las composiciones de *Calamidades y milagros*. En la serie de sonetos que lleva el título de “Crepúsculos de la ciudad”, lo ecológico se patentiza en la descripción del fastidio urbano, un mundo en el que reina la esterilidad y un vacío asfixiante. Entre los signos que intervienen con más frecuencia para expresar la desolación imperante en este universo, figuran lo pétreo, el asfalto, los muros y la ceniza. En la esfera de la representación, se puede observar que el título de la serie – “Crepúsculos de la ciudad”– y la dedicatoria –“A Rafael Vega Albela, que aquí padeció”– funcionan como señales que anticipan un ambiente degradado. A primera vista, “crepúsculo de la ciudad” sólo designaría una experiencia de la vida cósmica oteada desde el espacio urbano. El fenómeno en sí no encierra aún nada que disponga verdaderamente a una interpretación negativa. El segundo fragmento de la dedicatoria es el que invita a sospechar este atardecer urbano que el título evoca.

La dedicatoria hubiera podido reducirse a “A Rafael Vega Albela”<sup>119</sup>; pero se complementa con la subordinada “que aquí padeció” donde el deíctico espacial “aquí” se carga de oscuras connotaciones que precisan el sentido negativo del título “Crepúsculos de la ciudad”. A partir de este momento, la “ciudad” se transforma en un lugar inseguro, un espacio potencialmente anómalo. Tanto es así que el espectáculo vespertino del sol poniente pierde su encanto natural, deja de ser un cuadro idílico para anunciar lúgubrementemente la irrupción de una nocturnidad angustiosa. En el primer soneto, leemos: “la luz se atarda en la pared ruinosa; / polvo y salitre soplan sus desiertos”. El único signo de vida son los “fresnos”: “Se yerguen más los fresnos, más despiertos, / y anohecen la plaza silenciosa, / tan a ciegas palpada y tan esposa / como herida de bordes siempre abiertos”. El resto de elementos urbanos están gobernados por el sentimiento del vacío: “Calles en que la nada desemboca, / calles sin fin andadas,

---

<sup>118</sup> Enrico Mario Santí percibe en este título una alusión y una respuesta a *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones, un conjunto de poemas modernistas que se publica en 1905 (2005: 128, nota 22).

<sup>119</sup> Santí explica que Rafael Vega Albela a quien van dedicados los poemas de esta serie fue un poeta suicida, joven amigo de Octavio Paz que nació en 1913 y murió en 1940. Algunas de las composiciones de Vega Albela, que nunca fueron recogidos en libro, fueron publicados en la revista *Taller* (2005: 129, nota 22).



desvarío / sin fin del pensamiento desvelado”. La imagen que reina en este ambiente inquietante es, como ya he dicho, la de la esterilidad. Sus dos signos son lo pétreo y el vacío, y con ellos se cierra el soneto: “Todo lo que me nombra o que me evoca / yace, ciudad, en ti, signo vacío / en tu pecho de piedra sepultado” (*O.P.I.*, “Crepúsculos de la ciudad”, soneto I: 69).

La composición siguiente repite esta sensación aterradora de deambular por un mundo desierto. Además, incorpora a la degradación natural de la ciudad la depravación moral de sus habitantes. Así, cuando cae la noche, la vida urbana se puebla de “putas: pilares de la noche vana”. El hablante lírico recorre este universo licencioso y lo retrata con la precisión de una cámara: “Arde el anochecer en su destrozo; / cruzo entre la ceniza y el bostezo / calles en donde, anónimo y obseso, / fluye el deseo, río siniestro; // lepra de livideces en la piedra / llaga indecisa vuelve cada muro; / frente a ataúdes donde en raso medra // la doméstica muerte cotidiana, / surgen, petrificadas en lo obscuro, / putas: pilares de la noche vana” (*O.P.I.*, “Crepúsculos de la ciudad”, soneto II: 70). La visión fantasmagórica de la ciudad encuentra su expresión más clara en las imágenes funestas. El espacio urbano parece poblado no por seres vivos, sino por “ataúdes”. Este panorama desolador se complementa con la alusión a diferentes elementos minerales en los tercetos del soneto siguiente: “El cielo se desangra en el cobalto / de un duro mar de espumas minerales; / yazgo a mis pies, me miro en el acero // de la piedra gastada y del asfalto: / pisan opacos muertos maquinales, / no mi sombra, mi cuerpo verdadero” (*O.P.I.*, “Crepúsculos de la ciudad”, soneto III: 70). La referencia a los elementos minerales sugiere la sociedad industrial y el poema termina con una referencia a la alienación de los hombres, transformados en “opacos muertos maquinales”.

El cuarto soneto de la serie lleva el título “Cielo”, y describe un firmamento estéril que ya no vierte sus aguas sobre la tierra, un cielo convertido en “metal” y en “cuchillo indiferente”: “Frío metal, cuchillo indiferente, / páramo solitario y sin lucero, / llanura sin frontera, toda acero, / cielo sin llanto, pozo, ciega fuente” (*O.P.I.*, “Crepúsculos de la ciudad”, soneto IV: 71). Frances Chiles indica, a propósito de estas composiciones, que “the decaying and estranged world of the modern metropolis is the subject of some of Paz’s greatest poems. The six sonnets of ‘Crepúsculos de la ciudad’ (The City at Twilight) depict in a series of twilight street scenes what Paz succinctly

described in one as ‘la doméstica muerte cotidiana’”<sup>120</sup> (1987: 42). Chiles también nota que, irónicamente, los esfuerzos del hombre por conquistar y adaptar la naturaleza a su propio modelo de paraíso han conducido a la creación de un vasto páramo moderno en el que vive exiliado (23). El sentimiento de que el hombre actual se encuentra preso en la ratonera urbana es, de hecho, uno de los aspectos esenciales de los poemas “verdes” de Paz. “Entrada en materia” de *Días hábiles* pertenece a esta categoría.

#### II.4.2 “Entrada en materia”

La composición “Entrada en materia” abre el libro *Días hábiles*, sugiriendo por su título la idea de una “introducción”, que alude no sólo a su posición inicial en el orden del volumen, sino también a la de incursión o de penetración en lo inanimado. Desde los primeros versos, el lector está sumergido en el frenesí de la vida cotidiana urbana, sin ninguna forma de prelude:

Bramar de motores  
                                                río en crecida  
silbidos latigazos  
                                                chirriar de frenos  
algarabías  
                                                El neón se desgrana  
la luz eléctrica y sus navajazos  
Noche multicolor  
                                                ataviada de signos  
letras parpadeantes  
obsceno guiño de los números  
                                                (O.P.I., “Entrada en materia”: 263)

Este inicio abrupto sugiere el frenesí con el que cada nuevo día comienza en las grandes ciudades, un sentimiento reforzado por las enumeraciones sucesivas y el ritmo precipitado del poema. La apariencia entrecortada de los diferentes trozos o “líneas poéticas” revela en la página una segmentación voluntariamente escabrosa que se puede interpretar como la proyección, en el plano de la figuración gráfica, del desenfreno urbano. El hablante enfoca, en primer lugar, uno de los aspectos más representativos de este mundo caótico: el tráfico y sus ruidos molestos: “Bramar de motores”, “silbidos

---

<sup>120</sup> (El desintegrado y extraño mundo de las metrópolis modernas es el tema de algunos de los principales poemas de Paz. Los seis sonetos de “Crepúsculos de la ciudad” describen, en una serie de escenas de calles crepusculares, lo que Paz llama en uno de los sonetos, ‘la doméstica muerte cotidiana’) (traducción mía).

latigazos”. También intervienen en esta escenografía pesadillesca la agresividad de los focos luminosos, lo cual explica la metáfora de los “navajazos” aplicada a “la luz eléctrica”. Es interesante notar en este poema, y en otras composiciones de temática urbana, el funcionamiento esencialmente negativo del signo “piedra” y de algunas de sus derivaciones:

Ciudad  
                   montón de piedras  
 en el saco del invierno  
 Crece la noche  
                           crece su marea  
 torres ceñudas con el miedo a cuello  
 casas templos rotondas  
                                           tiempo petrificado  
 graves moles de sueño y de orgullo  
 el invierno las marca con sus armas crueles  
 piedras recomidas hasta el hueso  
 por el siglo y sus ácidos  
                                           el mal sin nombre  
 el mal que tiene todos los nombres  
                                                           clavado  
 enquistado  
                           hasta el meollo del hierro  
 y las ciegas juntas de la piedra  
                           (O.P.I, “Entrada en materia”: 263-264)

Carlos H. Magis ha destacado la importancia del signo “piedra” como uno de los elementos esenciales del sistema simbólico de Octavio Paz. La figura suele extenderse a otros significantes con los cuales mantiene una proximidad semántica, tales como “losa”, “muro”, “cuarto” o “columna”. En este tipo de derivaciones, no siempre conservará el valor primario de “piedra” y podrá expresar ideas muy distintas. Entre los valores primarios que distingue Magis en el repertorio simbólico de la “piedra” en Paz, figuran, por ejemplo, “la angustia de la soledad y la vida marchita”, “las limitaciones o lastres del ser”, la sensación de “cierto estatismo de la memoria”, pero también “la magnificencia de lo firme y erguido” (1978: 322-324). En las páginas anteriores, he destacado la esterilidad como una de las características que apuntan a la desnaturalización de la ciudad. Del mismo modo, tengo la sensación de que, en muchas de las composiciones que critican el frenesí urbano, el signo “piedra” se emplea en un sentido esencialmente negativo.

En el fragmento que acabo de reproducir, volvemos a enfrentarnos a esa recurrencia de lo pétreo. La visión de la ciudad como un “montón de piedras” donde impera un “tiempo petrificado” sugiere un mundo desnaturalizado, donde las

construcciones erigidas por el hombre se alzan como “torres” que albergan entre sus paredes a miles de almas que viven “con el miedo al cuello”. La petrificación del tiempo, tal como se expresa en este poema, también participa de la esterilidad urbana. Probablemente el ejemplo más ilustrativo del simbolismo negativo de lo “pétrico” sea el poema “Petrificada petrificante” del libro *Vuelta*, donde se explota con fines críticos una serie de neologismos que enfatizan la desnaturalización del espacio urbano<sup>121</sup>.

Otros signos patentes en el poema permiten anclar aún más el texto en la línea ecologista: “el siglo y sus ácidos” y “el hierro”. El discurso se hace particularmente enfático sobre estos aspectos al describir una ciudad roída “por el siglo y sus ácidos / el mal sin nombre / el mal que tiene todos los nombres / clavado / enquistado / hasta el meollo del hierro / y las ciegas junturas de la piedra” (*O.P.I*, “Entrada en materia”: 264). El mundo de la industria y la civilización del hierro y del asfalto están evocados como producciones perjudiciales de la historia contemporánea –“el siglo y sus ácidos”– que han convertido el espacio vital del hombre en paisaje desértico. Frances Chiles ha descrito este aspecto con la imagen de la “tierra baldía” de T. S. Eliot: “if the desert is nature in its fallen or unworked state, then the sprawling industrial city is the man-made wasteland –the perfect example of technology gone awry as man attempts to ‘improve

---

<sup>121</sup> Valgan, a modo de ilustración, estos cuantos ejemplos: “Terramuerta / terrisombra nopalatorio temezquible / lodosa cenipolva pedrósea”; o también, “pedregales de palabras / silabarios de arena / gritos machacados / talómordaz afrenoboz alrronzal” (*O.P.II*, “Petrificada petrificante”: 42-43). Luis Roberto Vera asocia estos versos, y el poema entero de “Petrificada petrificante”, con el discurso pictórico de ciertos cuadros de Frida Kahlo, particularmente “Raíces”. Según Vera, en las dos obras –el poema de Paz y el cuadro de Kahlo– subyace un pensamiento muy característico del mundo precolombino, articulado principalmente en torno a una expresión del vínculo entre el hombre y la tierra en proceso de degradación. De hecho, Paz no sólo recrea a la Coatlicue como diosa madre azteca en versos como “La Virgen / corona de culebras”, o también “La Señora / pechos de vino y vientre de pan / horno / donde arden los muertos y se cuecen los vivos” (*O.P.II*, “Petrificada petrificante”: 44-45), sino que también subyace la madre tierra en su lamentación ante la aridez. Esa desecación no es la consecuencia de un proceso natural, sino de la acción humana. “Petrificada petrificante” acusa explícitamente al género humano de la desecación del lago: “el sol no se bebió el lago / no lo sorbió la tierra / el agua no regresó al aire / los hombres fueron los ejecutores del polvo” (*O.P.II*, “Petrificada petrificante”: 42). En el cuadro *Raíces* de Frida Kahlo, volvemos a encontrar plasmada esta lamentación de la degradación en la cual la pintora se autorretrata como la misma tierra, una *Mater Dolorosa* que sufre los estragos que le imponen sus hijos pródigos. Vera explica que “en *Raíces*, efectivamente, Frida se presenta a sí misma como la tierra madre, pero una *Mater Dolorosa* indígena o, mejor, para utilizar la etimología griega: autóctona, es decir, *de-la-misma-tierra*, ya que las ramas de sus venas abiertas –al igual que los dos chorros que fluyen del cuello de la *Coatlicue Mayor* en forma de serpientes– surgen en forma de enredadera desde su vientre para regar y fertilizar así la superficie árida de El Pedregal de San Ángel” (2008: 48). El ecologismo poético de Octavio Paz es fecundado, entonces, por una conciencia profundamente telúrica, que se nutre de la unión estrecha con la naturaleza, iniciada desde la infancia, como hemos visto, y de un pensamiento mítico abrevado en la herencia precortesiana, entre otros legados. Otro estudioso que relaciona, a partir de la poesía de Paz, el pensamiento presocrático y la cultura precolombina es Mario Satz Tetelbaum en su artículo “Octavio Paz entre Heráclito y Nezahualcoyotl”. Para este crítico, “Octavio Paz parece asumir y continuar la doble herencia: el relámpago heraclíteo y las flores del señor de Tezcoco, el fuego luminoso de los presocráticos y la delicada y grave visión del mundo de los antiguos mexicanos” (1990: 63).

upon' his natural surroundings"<sup>122</sup> (42). La petrificación de la ciudad, como metáfora de la infecundidad, se acompaña de un sentimiento de temporalidad que avisa amenazadoramente de su desmoronamiento ineluctable:

Ciudad  
    entre tus muslos  
un reloj da la hora  
    demasiado tarde  
demasiado pronto  
    en tu cráneo  
pelean las edades de humo  
    en tu cama  
fornican los siglos en pena  
Ciudad de frente indescifrable  
memoria que se desmorona  
tu discurso demente  
    tejido de razones  
corre por mis arterias  
y repica en mis tímpanos tu sílaba  
tu frase inacabada  
    (O.P.I, "Entrada en materia": 264)

En primer lugar, llama la atención la "erotización" de la relación entre el tiempo y el referente urbano. El procedimiento podría entenderse como un recurso de desacralización y de profanación mediante el cual se vaticina la ruina de los imperios urbanos bajo los asaltos conjugados del tiempo y de la civilización del cemento. El "reloj" que "da la hora" entre los "muslos" de la ciudad y "las edades de humo" que "fornican" en la "cama" urbana son recursos de erotización textual cuya finalidad es burlarse de la supuesta solidez de un sistema que, so pretexto de "corregir" la naturaleza, transforma el hábitat del hombre en urbanizaciones deshumanizadoras.

Igualmente, se puede considerar el reloj que "da la hora" en el poema de Paz como una alusión realista a los péndulos que en ciertas ciudades y en algunos espacios públicos, marcan el paso de las horas a lo largo del día, ritmando la vida de los ciudadanos con apremio y monotonía, como también lo haría el constante repicar de una campana. Un reloj entrevisto en estas condiciones, puede perfectamente haber servido como punto de partida para la escritura del poema. En cualquier caso, lo más importante es que se supere la causa empírica inmediata para conferir un sentido más profundo y más inquietante aún a esta intuición temporal. Los primeros signos del derrumbe anunciado de la ciudad son, en el poema, su "memoria que se desmorona", su "discurso

---

<sup>122</sup> (Si el desierto es naturaleza en su estado caído, infecundo, la creciente ciudad industrial es el páramo creado por el hombre, el ejemplo perfecto de una tecnología equivocada a medida que el hombre intenta 'mejorar' su entorno natural) (traducción mía).

demente”, su “frase inacabada”. La imposibilidad de hallarle sentido al gigantesco caos urbano se expresa en versos como “Ciudad de frente indescifrable”, teniendo en cuenta que el signo “frente” aquí funciona como una sinécdoque del rostro que, como se ha indicado en el capítulo anterior, es una metáfora de la fisionomía del individuo. Así, si el rostro es el *lugar* de la singularización de los individuos, y si se admite que el signo “frente” es en el verso citado una sinécdoque del rostro, se puede decir, por consiguiente, que el verso significa “ciudad de rostro indescifrable”, esto es, un amontonamiento de construcciones vacías de todo encanto, de todo signo diferenciador, al igual que las restantes grandes urbes del planeta.

Además, contemplados desde la indiferencia urbana, algunos de los fenómenos cósmicos tradicionalmente atrayentes, como la aparición de la luna, por ejemplo, pierden su encanto y, ahora, apenas si son un motivo de espectáculo para los “perros callejeros”:

Como un enfermo desangrado se levanta  
la luna  
sobre las altas azoteas  
La luna  
como un borracho cae de bruces  
Los perros callejeros  
mondan el hueso de la luna  
Pasa un convoy de camiones  
sobre los cuerpos de la luna  
un gato cruza el puente de la luna  
Los carniceros se lavan las manos  
en el agua de la luna  
La ciudad se extravía por sus callejas  
se echa a dormir en los lotes baldíos  
La ciudad se ha perdido en sus afueras  
(*O.P.I.*, “Entrada en materia”: 264)

Destaca en este fragmento la asociación de dos planos de la realidad: por un lado, el espectáculo de la vida cósmica, representado por la aparición de la luna, y, por otro, la vida nocturna de la ciudad. En el primer caso, la luna que se levanta “como un enfermo desangrado” puede referirse a la claridad o a la palidez del astro nocturno, expresándose así metafóricamente una característica realista. Permaneceríamos, en este caso, en el registro de la ya mencionada “imagen tradicional” de Carlos Bousoño. Sin embargo, también se puede ver en este tipo de referencia una extensión de la morbidez urbana a la vida cósmica. Eso quiere decir que la luna no despierta en los habitantes de la ciudad el interés que su espectáculo merece cuando se alza en medio de un cielo

constelado. Las “altas azoteas” de los edificios son, junto a los “perros callejeros”, sus únicos espectadores. La aparición del astro de la noche ha dejado de servir de motivo de contemplación estética. Es llamativo que este detalle vuelva a aparecer en el poema “Hablo de la ciudad”, como después veremos. En esta composición, el astro de la noche es ocultado por otro símbolo de la civilización urbana: las antenas de televisión que, como las “altas azoteas”, impiden disfrutar de la belleza del plenilunio.

Mariano Ibérico, en su ya citado estudio, ha distinguido tres formas de experimentar, comprender y describir el sentimiento de la Naturaleza. La primera es una actitud intelectual en la cual se contempla el orden, la armonía que reina en el mundo, la unidad dentro de la diversidad. La segunda, “primitiva” o “primordial”, está compuesta por “estados y tendencias suscitados por la Naturaleza no en cuanto a orden, configuración o mecanismo percibidos por la mente”, sino como “potencia activa, germinal, indiferenciada que pulsa en nosotros y fuera de nosotros”. Esta categoría es, explica Ibérico, como una “prolongación en el alma de la naturaleza misma”. La tercera forma, por su parte, atañe al sentimiento estético del paisaje, o sea, “el paisaje como pura visión artística” (21-22).

Las tres modalidades no se deben considerar como formas puras, ya que suelen compenetrarse. En el fragmento de Paz, la tercera opción señalada por Ibérico desaparece: la luna ya no es un espectáculo porque el hombre urbano ha perdido el sentido estético de la contemplación cósmica y se ha encerrado en una arquitectura que le impide otear el espectáculo nocturno del universo. Frances Chiles señala, a este respecto, la clara dicotomía que plantea la escritura paciana en la intuición de la realidad. Por un lado, reina la estéril imaginación urbana, “the deadened senses and benighted imagination of those who live in squalor and alienation in the technological universe”. Por otro, se alza como un monumento majestuoso “the mythopoeic imagination and ‘freshened receptive senses’ of the poet who, in certain privileged moments, perceives the fundamental unity of all forms of life” (46-47)<sup>123</sup>.

Para colmo de los males, el urbanismo a ultranza se torna contraproducente, ya que la ciudad misma “se extravía en sus callejas / se echa a dormir en los lotes baldíos / la ciudad se ha perdido en sus afueras” (*O.P.I.*, “Entrada en materia”: 264). El

---

<sup>123</sup> (Por un lado, tenemos los sentidos muertos y la oscurecida imaginación de los que viven en las inmundicias y la alienación del universo tecnológico, condicionados por la conciencia de las barreras que les separan de los demás hombres y de otras realidades de la vida. Al lado de esto, se alza, en cambio, la fecunda imaginación mítica y los ‘frescos y receptivos sentidos’ del poeta quien, en ciertos momentos privilegiados, percibe la unidad fundamental de todas las formas de vida) (traducción mía).

sentimiento de la desorientación caótica se acompaña de una dictadura del tiempo, una exacerbación de la cultura de la “hora” que conduce a una automatización del hombre, a la soledad y al mutismo:

Un reloj da la hora  
ya es hora  
no es hora  
ahora es ahora  
ya es hora de acabar con las horas  
ahora no es hora  
es hora y no ahora  
la hora se come el ahora

Ya es hora  
las ventanas se cierran  
los muros se cierran las bocas se cierran  
regresan a su sitio las palabras  
ahora estamos más solos  
(O.P.I., “Entrada en materia”: 265)

La reiteración casi cacofónica del signo “hora” sugiere en este fragmento una confusión total entre el imperioso sentido del tiempo objetivo y el ansia del hablante lírico de conservar la vivencia subjetiva del devenir. A la tiranía del reloj y de la prisa, el sujeto poético opone una insurrección *cronicidia*: “ya es hora de acabar con las horas”. El hablante nos recuerda que, en el ímpetu diario de las ocupaciones urbanas, el tiempo convierte al hombre en autómatas, robándole así el sentido del goce subjetivo de la plenitud del ahora: “la hora se come el ahora”. Para Frances Chiles, este fragmento expresa “a strong sense of capriciousness and of the rhythmic striking of the clock with onomatopoeic words (‘hora / deshora’)”. El poema plantea una de las ideas fundamentales de Paz, según la cual “those who live in the technological society never really experience the present other than vertiginously because chronometric time intrudes upon or devours the infrequent illuminating moments when time and the timeless are reconciled”<sup>124</sup> (52-53).

Más adelante, Chiles vuelve sobre la yuxtaposición de las dos visiones del tiempo en la composición con estas palabras: “The juxtaposition of the two temporal modes, historical or clock time and natural or cyclical time, underlines a dilemma that

---

<sup>124</sup> (Hay un poderoso sentido de lo caprichoso del tiempo y la idea de un ‘tiempo fuera de quicio’, sentido intensificado por la imitación de los golpes rítmicos del reloj a través de vocablos onomatopéyicos [‘hora / deshora’]. Esto expresa una de las ideas fundamentales de Paz según la cual los que viven en la sociedad de la tecnología no experimentan el presente sino vertiginosamente, porque el tiempo cronométrico se inmiscuye o devora los escasos momentos de iluminación en los que se reconcilian el tiempo y lo atemporal) (traducción mía).



afflicts the city dweller particularly”. De hecho, prosigue Chiles, “not only is he alienated from the natural world because of his indifference and insensibility, he is also unable to establish an intimate relationship with the city, his own creation, which stands uncommunicative and impervious within its concrete walls, separating him from others and enclosing him within himself”<sup>125</sup> (54). Más adelante, volveré con mayor detenimiento a este aspecto temporal de la reflexión paciana.

Hay que añadir que el automatismo al que conduce la tiranía urbana del tiempo desemboca en una pormenorización parsimoniosa del día, que uniformiza las vidas de los individuos. Como consecuencia de esta automatización del hombre, hay una hora en la que “las ventanas se cierran / los muros se cierran las bocas se cierran” y las mismas palabras “regresan a su sitio”, dejando al poeta, más que nunca, ante la conciencia de la infinita soledad del hombre: “ahora estamos más solos”. Vuelve a imponerse la visión de la ciudad como un gigantesco mundo desprovisto de sentido:

Hoy podría decir todas las palabras  
un rascacielos de erizadas palabras  
una ciudad inmensa y sin sentido  
un monumento grandioso incoherente  
Babel babel minúscula  
otros te hicieron  
los maestros  
los venerables inmortales  
sentados en sus tronos de cascajo  
otros te hicieron lengua de los hombres  
galimatías  
palabras que se desmoronan  
(*O.P.I.*, “Entrada en materia”: 265-266)

Ante el caos urbano, el poeta busca la capacidad redentora del lenguaje, una palabra capaz de nombrar el caos y de restituir al hombre su poder dialogante. Todo ocurre como si el silencio resultante del encierro urbano revelase al artista la urgencia de recobrar la palabra perdida en esta “ciudad inmensa sin sentido”, en la confusión babélica y el “galimatías” donde todos hablan sin que se entiendan entre sí. En el primer verso de la estrofa, el poeta tiene la sensación de dominar la facultad expresiva y *nominalizadora* del lenguaje: “Hoy podría decir todas las palabras”. Neruda dice algo similar al comienzo del poema 20 de sus *Veinte poemas de amor y una canción*

---

<sup>125</sup> (La yuxtaposición de los dos modos temporales, el histórico, que registra el reloj, y el natural, o el tiempo cíclico, subraya el dilema que afecta al hombre urbano. De hecho, no sólo es alienado del mundo natural a causa de su indiferencia y de su insensibilidad, sino que también es incapaz de establecer una relación íntima dentro de estas mismas paredes urbanas que le separan de los demás y le encierran en sí mismo) (traducción mía).

*desesperada*: “Puedo escribir los versos más triste esta noche”. Las dos actitudes tienen en común la afirmación del advenimiento epifánico en el *ahora* de la inspiración –“las palabras” pacianas y “los versos más tristes” nerudianos–; pero en Octavio Paz, la musa es la ciudad mientras que en Neruda, es la melancolía provocada por un amor perdido. La ciudad invade el sistema de representación simbólica del lenguaje en el poeta mexicano y da lugar a “un rascacielos de erizadas palabras”. El poema termina con unos versos que subrayan las ambigüedades del lenguaje, criticando así, no sólo la referencialidad de las palabras, sino también las lacras urbanas:

Los nombres no son nombres  
no dicen lo que dicen  
Yo he de decir lo que no dicen  
Yo he de decir lo que dicen  
piedra sangre esperma  
ira ciudad relojes  
pánico risa pánico  
Yo he de decir lo que no dicen  
promiscuidad del nombre  
el mal sin nombre  
el nombre de los males  
Yo he de decir lo que dicen  
el sagrario del cuerpo  
el arca del espíritu  
(*O.P.I.*, “Entrada en materia”: 266-267)

La falacia referencial de los nombres consiste en una falta de coincidencia entre “lo que dicen” y la verdad, entre “lo que no dicen” y la realidad. Descubrir este juego falso es la tarea que se asigna imperativamente al poeta: “Yo he de decir lo que no dicen / Yo he de decir lo que dicen”. En esta *hermenéutica del lenguaje*, lo que se le revela al sujeto lírico no es sólo el vocablo en sí, sino también los significados ocultos que pueden emerger de ciertos términos de uso corriente. En este sentido, el poeta parece descubrir que el vocablo “ciudad”, por ejemplo, esconde también significados como “ira”, “relojes”, “pánico”, “risa” o “promiscuidad”. La “promiscuidad de los nombres” alude tanto a la proximidad o “promiscuidad” semántica entre términos en apariencia dispares, como a la “promiscuidad” misma de la vida urbana. Ir del “mal sin nombre” al “nombre de los males” es recorrer en los dos sentidos el espacio sintáctico. Eso permite darse cuenta del envés y del revés de las palabras como convendría descubrir, de modo similar, la cara y la cruz de la vida urbana. Esta actitud determina también buena parte del poema “Ciudad de México” de *Vuelta*.

### II.4.3 El poema epónimo “Vuelta”

“Vuelta” es una composición perteneciente al libro de idéntico título al que me he referido anteriormente al hablar de “Petrificada petrificante”. En *Una introducción a Octavio Paz*, Alberto Ruy Sánchez afirma que el libro *Vuelta* reúne poemas que marcan para Octavio Paz “un regreso a casa, no sólo viniendo del Oriente geográfico sino de ese Oriente de la poesía en el que se había adentrado el poeta”. En este volumen, “la memoria revela un ‘paisaje inmemorial’, pero no es la exploración de la memoria sino la de la poesía que crea y recrea mundos subvertidos al hacerse, al decirse, al leerse”. En este proceso, continúa Ruy Sánchez, “aparecen los amigos y la ciudad de los años treinta, aparecen con respiración sosegada todos sus ‘jardines errantes’” (1990: 109). El título del libro expresaría, entonces, el retorno del poeta al terruño, si bien otros críticos como, por ejemplo, José Miguel Oviedo, extienden las posibilidades significativas del nombre del volumen<sup>126</sup>. Posibles ejes de significación del libro salen a la luz cuando examinamos los datos que pertenecen a la esfera de la *representación*. Así, aparte del título y de la dedicatoria –“A José Alvarado”–, destacan tres versos de Ramón López Velarde, a modo de epígrafe: “Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla”. Se trata de una reproducción de la primera estrofa del poema “El retorno maléfico”. El texto entero de López Velarde poetiza el desengaño de un personaje que vuelve a su pueblo tras una larga ausencia, y se encuentra ante un edén subvertido, poblado de “fresnos mancos” en medio de una “aldea espectral” (1983: 102-103). El propio Juan Ramón Jiménez ha plasmado un sentimiento similar acerca de su mítico pueblo de Moguer en “Cuando yo era el niñodíos”. En el poeta español, la vuelta al pueblo “después del primer faltar” significa el doloroso descubrimiento de que la “blanca maravilla” que encarnaba el Moguer de ayer se ha convertido en “cementerio” donde reina “la soledad y el silencio”. Juan Ramón Jiménez se pregunta, entonces, si el tiempo de la felicidad “se fue con el niñodíos huyendo” (1978: 7).

Un sentimiento idéntico reina en el poema de Paz y el intertexto de López Velarde. El epígrafe prefigura, junto con el título, ese retorno frustrante. Desde su inicio,

---

<sup>126</sup> José Miguel Oviedo observa que, si *Pasado en claro* significa “esclarecimiento del pasado, pero también desvelo y el acto de pasar algo al limpio, revisarlo”, el título *Vuelta*, por su parte, alude al retorno del poeta a México, “al mismo tiempo que volver al pasado y la idea de revuelta o revolución (ciclo celeste o histórico), lo que explica por qué eligió ese nombre para su revista” (2005: 190).

el texto sugiere una impresión de ruido omnipresente, a través de persistentes figuraciones acústicas:

Voces al doblar la esquina  
                                               voces  
entre los dedos del sol  
                                               sombra y luz  
casi líquidas  
                       Silba el carpintero  
silba el nevero  
                                       silban  
tres fresnos en la plazuela  
                                               Crece  
se eleva el invisible  
follaje de sonidos  
(O.P.II, “Vuelta”: 34)

La sensación que el texto da, de entrada, es la de un espacio de trabajo gobernado por el ruido. La intensidad de los silbidos se extiende a los elementos vegetales, como si los quehaceres cotidianos de ese espacio en ebullición contagiasen hasta los árboles. Es también sugerente, en los versos siguientes, la voluntad deliberada de definir el lugar de ubicación del sujeto lírico de manera precisa y explícita:

Estoy en Mixcoac  
                                               En los buzones  
se pudren las cartas  
                                               Sobre la cal del muro  
la mancha de la buganvilia  
                                               aplastada por el sol  
escrita por el sol  
                                               morada caligrafía pasional  
Camino hacia atrás  
                                               hacia lo que dejé  
o me dejó  
                       Memoria  
inminencia de precipicio  
                                               balcón  
sobre el vacío  
(O.P.II, “Vuelta”: 34-35)

La precisión acerca del referente espacial –Mixcoac– apunta al carácter autobiográfico<sup>127</sup> del poema y confirma el sentido de esta “vuelta”, de ese retorno al

<sup>127</sup> Se debería precisar el concepto de *autobiografía* que tenía Octavio Paz respecto a su propia poesía. En su voluminoso estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Paz explica, acerca de las relaciones entre vida y literatura, que, aunque existe una relación entre la vida y la obra de un escritor, no se debe simplificar ese vínculo. De hecho, “la vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida”. Esto se debe a que “entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que

paisaje del pasado. La sensación que emana del panorama de este fragmento es la de la decrepitud, del abandono y de la degradación. La “buganvilia”, que en “Soliloquio de medianoche” prendía “sus llamas suntuosas / y católicas sobre la barda gris” (105), es ahora apenas una “mancha” sobre el muro, “aplastada por el sol”. El sentimiento de descuido de la casa se potencia por el despoblamiento que se deduce de los “buzones” llenos de “cartas” que nadie lee, dejando suponer que los antiguos ocupantes se marcharon a otros lugares o se murieron. Todo esto cubre el poema de un velo de melancolía y tristeza, un sentimiento que suele aflorar en las evocaciones del *oikos* infantil del poeta<sup>128</sup>.

Mencionemos, de paso, la interesante corrección –“Camino hacia atrás / hacia lo que dejé / o me dejé”–, un recurso que insinúa que, quizá, no es el hombre el que deja a su infancia sino esta última la que abandona a aquél. La idea no es banal puesto que, si realmente fuese el hombre el que desertase su infancia, sería posible, al menos teóricamente, volver a encontrarla, emprendiendo simplemente el camino contrario. No obstante, puesto que el sujeto poético que vuelve a su ayer no halla más que ruina, quizá haya que explicar este retorno frustrado por el hecho de que *ya no está* en el mismo lugar su infancia. Ella se separó de él sin que él pudiera sospecharlo. Aquí, el intento frustrado del retorno al pasado (como también en el texto de López Velarde) se debe entender acaso como la imposibilidad de desandar lo andado que Antonio Machado sintetizó en los siguientes versos: “al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar” (2003: 17).

El retorno irrealizable al ayer se manifiesta en “Vuelta” por la diferencia profunda entre el recuerdo que el sujeto poético había conservado del espacio de su pasado y el panorama que ahora se despliega ante sus ojos. El personaje parece sentir en torno suyo

---

está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria”. Por consiguiente, “el poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras” (2003: 13).

<sup>128</sup> En la entrevista que el poeta concedió a Alfred MacAdam el 10 de octubre de 1990 en The Poetry Center de Nueva York, Paz evocaba de la siguiente manera a Mixcoac: “Mixcoac es ahora un suburbio más bien feo de la Ciudad de México, pero cuando yo era niño era un verdadero pueblo. Un pueblo antiguo, fundado antes de la Conquista. El nombre Mixcoac viene del dios Mixcóatl, que es la palabra náhuatl para nombrar la Vía Láctea. Significa ‘Nube Serpiente’, como si la Vía Láctea fuera una serpiente de nubes. Teníamos una pequeña pirámide; era diminuta pero era una pirámide. Teníamos también un convento del siglo diecisiete. El barrio en el que yo vivía se llamaba San Juan y la iglesia, una de las más viejas de la zona, era del siglo dieciséis. Había muchas casas del dieciocho y del diecinueve, algunas con grandes jardines, porque a finales del siglo diecinueve Mixcoac era un lugar de recreo de la burguesía capitalina. Mi familia tenía una casa de verano ahí. Cuando llegó la Revolución tuvimos que mudarnos a ella, felizmente. Estábamos rodeados de pequeñas memorias de dos pasados todavía muy vivos: el precolombino y el colonial” (1991: 10).

unas paredes que dificultan el movimiento y crean una impresión de estancamiento y de ahogo:

Camino sin avanzar  
estoy rodeado de ciudad  
Me falta aire  
me falta cuerpo  
me falta  
la piedra que es almohada y losa  
la yerba que es nube y agua  
Se apaga el ánimo  
Mediodía  
puño de luz que golpea y golpea  
(*O.P.II*, “Vuelta”: 35)

Este caminar “sin avanzar” puede interpretarse de dos formas. Por un lado, el hecho de *caminar* funcionaría como una metáfora del acto memorioso que esta composición poetiza. En Octavio Paz, afirma Sheridan, “recordar es caminar. No siempre, o no siempre desde el mismo punto o hacia el mismo destino, ni con las mismas maneras de caminar”<sup>129</sup> (2004: 84-85). Volvemos a encontrar esta idea en “Nocturno de San Ildefonso” de *Vuelta*<sup>130</sup>. Hugo J. Verani analiza precisamente la estética de Octavio Paz bajo esta metáfora itinerante: “el poema como caminata”. Según Verani, “el acto poético como errancia, peregrinación o viaje interior” se justifica porque “es una manera de participar en el ritmo universal y de recobrar la mirada cósmica, primigenia, una vivacidad instantánea” (2009: 37). Si atendemos a esta idea, el

---

<sup>129</sup> Para reparar en las relaciones entre el proceso de rememoración y el acto de caminar en Octavio Paz, vale la pena recordar los primeros versos de *Pasado en claro*: “Oídos con el alma, / pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos, / por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra: / sin caminar caminan / sobre este ahora, puente / tendido entre una letra y otra. / Como llovizna sobre brasas / dentro de mí los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire” (*O.P.II*, “Pasado en claro”: 75). Ante todo, quisiera establecer un parangón entre la idea de estos “pasos mentales”, que “sin caminar caminan”, y el “camino sin avanzar” del fragmento de “Vuelta” que estoy comentando. También habría que integrar en esta metaforización de la memoria a través de la caminata algunos de los primeros versos de “Piedra de sol”: “un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre” (*O.P.I*, “Piedra de sol”: 217). Guillermo Sheridan explica cómo en algunas composiciones de Octavio Paz, escritura, rememoración y camino se trenzan en una dinámica muy expresiva. En los versos de *Pasado en claro* que acabo de reproducir, el crítico distingue “una característica reiterada sobre todo en los poemas de largo aliento: la propuesta de la simultaneidad entre la vida y lo vivido, por un lado, y entre lo vivido y la vida actual de la escritura por el otro: escribir y recordar son un *reviviendo*”. Sheridan habla asimismo de “una dialéctica tijereteante –negaciones que generan afirmaciones, y contradicciones que suscitan negativas–, el camino se esboza entre tanteos y pasos trémulos en pos de su ilación” (84-85).

<sup>130</sup> En el tercer fragmento de “Nocturno de San Ildefonso”, se lee: “El muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe: / esta página / también es una caminata nocturna” (*O.P.II*, “Nocturno de San Ildefonso”: 66). El acto de escribir es, al igual que el de caminar, una forma de memoria que retrotrae el sujeto poético al pasado.

espectáculo de la tipografía podría transcribir en el plano de la página blanca la caminata del personaje poemático. Se advierte, en efecto, una distribución espacial que produce visualmente una impresión de zigzagado nacida del recorte de los versos en segmentos que sugieren más entidades espaciales que unidades métricas. Todas estas líneas, distribuidas sucesivamente a derecha e izquierda, marcarían los “pasos” del poeta en la “ciudad” de la página.

Sin embargo, si superamos el valor metafórico del acto de caminar y lo tomamos en sentido propio, la dificultad de moverse que se observa en nuestro fragmento se explicaría por el sentimiento de falta de espacio, una consecuencia del desarrollo de la ciudad y de su crecimiento demográfico. Esta segunda perspectiva se prolongaría, entonces, en los demás versos, en los que impera una sensación de encarcelamiento: “estoy rodeado de ciudad”. El verso enfatiza la mutación del espacio en el que vivió anteriormente el poeta. Esta crítica del urbanismo se aprecia también en declaraciones del tipo: “Me falta aire / me falta cuerpo / me faltan / la piedra que es almohada y losa / la yerba que es nube y agua”. La repetición anafórica de “me falta” acentúa el sentimiento de una búsqueda insatisfecha en un espacio que ha perdido toda vitalidad. Ahora que escasea el “aire” y que la “yerba que es nube y agua” ha desaparecido, el ambiente se hace insoportable. El mediodía, momento habitualmente epifánico en el que la conciencia poética distingue la perfecta armonía de los elementos, deviene en signo disfórico, un “puño de luz que golpea y golpea”.

A continuación, el lenguaje se hace aún más acerbo al retratar el ambiente que reina en este universo degradado. Los versos representan el espectáculo del mundo circundante mediante descripciones sucesivas y rápidas que intentan reproducir la ebullición de la vida urbana:

Germinación de pesadillas  
infestación de imágenes leprosas  
en el vientre los sesos los pulmones  
en el sexo del templo y del colegio  
en los cines  
                  impalpables poblaciones del deseo  
en los sitios de convergencia del aquí y el allá  
el esto y el aquello  
                  en los telares del lenguaje  
en la memoria y sus moradas  
pululación de ideas con uñas y colmillos  
multiplicación de razones en forma de cuchillos  
en la plaza y en la catacumba  
en el pozo del solitario

(*O.P.II*, “Vuelta”: 35)





Por otra parte, la referencia a las prostitutas mediante la imagen “pilares de la noche vana” pone de relieve una asociación de lo antropomorfo con lo arquitectónico. La figura está basada en la analogía entre la postura física de las prostitutas que esperan de pie y los “pilares”. En la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949), la idea se expresaba de un modo mucho más crítico: “surgen furtivas putas, soplo oscuro, / petrificadas en la noche vana” (*Libertad bajo palabra* [1949], soneto II: 54). La evolución del poema supone el paso de una metáfora demasiado explícita quizá, a una imagen más elaborada: lo pétreo, que aparece en la versión inicial, se reelabora después en la imagen también arquitectónica de los “pilares”, conservándose así la isotopía de la inmovilidad.

También se podría entender “pilares” en sentido figurado, y mostrar que la prostitución es el “pilar”, la *base* de la noche urbana. En el fragmento, el fenómeno cobra un valor aún más grave porque las “putas” se prostituyen “ante la vitrina de los ataúdes” de “Pompas Fúnebres”. Arrogante ironía mexicana ante la muerte, insensibilidad “mercantilista” o mera inconciencia por parte de estas mujeres, lo cierto es que semejante actitud no pasa desapercibida y el poeta la integra en su crítica de la civilización del asfalto. Las explicaciones que Paz brinda a modo de apéndice al volumen *Obra poética I* muestran que le había impactado negativamente este espectáculo de la prostitución al lado de las oficinas funerarias<sup>131</sup>. El poeta vuelve a denunciar la prostitución urbana en “Hablo de la ciudad” de *Árbol adentro*: “hablo del desfile inmemorial de la prostitución por calles largas como el deseo y como el aburrimiento” (*O.P.II*, “Hablo de la ciudad”: 114).

Por otra parte, hay que evocar en esta poética de la catástrofe urbana un sentimiento de desmaterialización general que se manifiesta en el siguiente fragmento, a través de una visión desintegradora de la realidad. Los seres y las cosas parecen destinados a una licuefacción imparable:

en el bar a la deriva  
el deshielo del enorme espejo

---

<sup>131</sup> En el párrafo aclaratorio que dedica al texto “Crepúsculos de la ciudad” en las “Notas” al volumen *Obra poética I*, los detalles que aporta Paz se limitan al espectáculo insólito de las prostitutas al lado de los ataúdes, y no abordan ninguno de los restantes problemas que el poema plantea: “Hasta hace unos pocos años las agencias funerarias de la ciudad de México tenían sus negocios en la avenida Hidalgo, al lado del parque de la Alameda, en el tramo que va del Correo a la iglesia y plazuela de San Juan de Dios. Frente a la iglesia había un pequeño mercado de flores, especializado en coronas y ofrendas fúnebres. El barrio era céntrico y aislado a un tiempo. Desde el anochecer las prostitutas recorrían la avenida Hidalgo y las callejas contiguas. Uno de sus lugares favoritos era el espacio ocupado por las funerarias, iluminado por la luz eléctrica de los escaparates donde se exhibían los ataúdes” (2006: 525).



En el fragmento, el sentimiento de destrucción y de ruina se aprecia igualmente a partir de la vida misma del cosmos; así, el sol “se levanta de su lecho de huesos”. La degeneración alcanza también el lenguaje, un “montón de palabras rotas” que entorpece el ejercicio de la escritura: “Escrituras hendidas / lenguajes en añicos / se quebraron los signos”. Hay, por lo tanto, una doble catástrofe ya que, por un lado, el universo se ha convertido en ruina viva y, por otro, también se han roto las palabras que hubieran podido describir este desmoronamiento. Este sentimiento ha llevado a Saúl Yurkievich a afirmar que “la poesía de Paz, como la de tantos poetas contemporáneos, se tiñe de angustia, de impotencia, de nihilismo. La náusea y la nada la invaden; ahuecan las palabras y anulan su sentido”. La creación poética se hace portavoz del “triunfo de la incoherencia: el mundo es caos y la palabra no puede superar la confusión. Entre el ayer y el mañana, dos abismos, se levanta la poesía, una ‘torre de palabras ardientes y confusas, montón de letras desmoronadas” (2002: 377). La descripción de este “mundo caos” del que habla Yurkievich adquiere, en “Hablo de la ciudad” de *Árbol adentro*, una especial virulencia, dirigida sobre todo al vértigo del consumismo con su elogio de lo efímero.

#### II.4.4 “Hablo de la ciudad”

El texto “Hablo de la ciudad” es el primero de la segunda sección de *Árbol adentro*, titulada “La mano abierta”. El poeta ha explicado la estructuración del libro en cinco partes recurriendo a la alegoría del árbol:

Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos –lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de *vivientes pilares*. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo.

(O.P.II, “Árbol que habla”: 95)

Como observa Anthony Stanton, el símbolo del árbol no se limita a vincular las cinco partes de *Árbol adentro*; también las atraviesa bajo diferentes matices (2009: 131). En el poema que me interesa, el árbol no sólo está sometido a los caprichos de la civilización urbana, sino que también parece susurrarle mensajes al poeta, revelándole la vocación efímera de la materia y del consumismo urbano. Desde un principio, es preciso

subrayar la perspectiva esclarecedora y conversacional del título: “Hablo de la ciudad”. Recordemos, siguiendo las teorías de Arcadio López-Casanova, que el título cumple generalmente dos funciones: una *función fática* o de *contacto*, que consiste en servir de apertura del canal de comunicación y “‘advertir’ del comienzo del mensaje, y una función *pragmático-informativa*. Esta última se opera en la interacción o relación dialéctica que el título mantiene con el texto”, a la vez que permite definir el título como una “proyección de sentido que llega al lector (receptor)”. En virtud de este funcionamiento, se puede considerar el título como “un indicador catafórico”, es decir, una “señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario” (1994: 13).

Teniendo en cuenta estas aclaraciones teóricas, podría analizarse el título “Hablo de la ciudad” como una frase que define el sentido *conversacional* de la composición, sugiriendo así cierta familiaridad de tono y de tema con el lector. Con este título, el autor parece no sólo buscar deliberadamente una sencillez expresiva, sino que el poema caiga por ello en la trivialidad, sino que también define su referente de manera inequívoca. Esta opción posee, entre otras ventajas, la de conferir cierta seriedad al tema, una gravedad que se explica porque el autor se consagra exclusivamente a una parcela específica de la sociedad y no a otros temas.

Me parece pertinente aludir también al empleo del artículo determinado en este título –“Hablo de *la* ciudad”–, con un doble efecto. Por un lado, permite plantear el referente espacial como un lugar conocido por todos, concretamente la capital mexicana. Algunos indicios textuales permitirán corroborar esta toma de postura. Sin embargo, el poema invita, además, a trascender la ciudad de México para trasladar los aspectos que se plantean en la composición a otras urbes del planeta. En este segundo sentido, la determinación del artículo consiste en concebir el tema urbano como una experiencia común a buena parte de los lectores o ciudadanos del universo. El poeta es consciente de que las situaciones presentadas en la “ciudad” del texto son extensibles a las restantes, por lo cual cada lector puede identificarse en ella. El primer aspecto que se aborda en la composición es el consumismo desenfrenado, que exalta un especial sentido de lo efímero:

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día,  
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares,  
hoteles, palomares, catacumbas,  
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados  
inacabable como una galaxia,

la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y  
rehacemos mientras soñamos,  
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la  
soñamos, la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de  
una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir  
(*O.P.II*, “Hablo de la ciudad”: 113)

La metamorfosis urbana es expresada por la incapacidad de la ciudad de reconocerse cada vez que despierta de su letargo de siglos. Esta transitoriedad del rostro urbano aparece también en el poema “Salamandra” cuando “las geometrías vertiginosas / –vidrio cemento piedra hierro– están descritas como “formidables quimeras / levantadas por el cálculo” (*O.P.I*, “Salamandra”: 323-324). La precariedad del plano arquitectónico tiene su complemento en la cultura del consumo, en la que cada objeto que nace es celebrado por su novedad, pero pronto cae en el olvido. Los espacios donde más se refleja este consumismo son las calles, los sistemas de transportes urbanos, los lugares de ocio e incluso las “catacumbas”. Se piensa, por ejemplo, en la variedad de productos de uso diario, de los envases y los desechos que se amontonan en distintos espacios urbanos. Se trata de objetos que nacen y mueren según el capricho de los gustos, los intereses del mercado y el principio que erige la novedad en imperativo estético. Marshall Berman ha expresado esta sensación de dislocación y de inestabilidad recurriendo a la frase de Marx según la cual “todo lo sólido se desvanece en el aire”<sup>132</sup>. Christine Buci-Glucksmann, por su parte, habla de una “lógica de la instantaneidad” en la que lo efímero se ha convertido en “verdadero signo de sociedad”, hasta tal punto que la autora se pregunta si la caducidad no se ha convertido en “una nueva modalidad del tiempo en la época de la globalización”. La sociedad vive un desenfreno sin precedente, una auténtica “aceleración del tiempo”: “Efímero de las familias de geometría variable, efímero del trabajo cada vez más ‘flexible’ y amenazado, efímero de las vías y de las identidades que pierden sus marcas fijas, todo revela una especie de aceleración del tiempo que desenraíza las estabilidades, ocultando el límite extremo de lo efímero, la muerte”. El consumismo que Paz destaca en su poema también es descrito por Buci-Glucksmann: “todo se renueva y se arroja a una ‘estetización’ loca de lo cotidiano”. Lo

---

<sup>132</sup> Marshall Berman percibe en el fenómeno de la modernidad una paradoja entre la unión de experiencias, pueblos, culturas y clases y una tendencia a la desunión y a la disgregación de las cosas. Por una parte, “los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad”. Por otro lado, se trata de “una unidad paradójica, la unidad de la desunión” ya que “nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’” (1989: 1).

efímero es “valorizado por el consumo, los ritmos, los modos de vida ultrarrápidos, las nuevas tecnologías y todas las manipulaciones del cuerpo reducido a una juventud lisa y delgada, con su estándar de belleza permanente” (2006: 15-16).

Este sentido de la instantaneidad también ha sido objeto de atención por parte de Marina Trayser cuando señala que “aujourd’hui, dans les pays occidentaux, on peut dire que l’éphémère est l’une des caractéristiques majeures du fonctionnement de notre système. Il s’est en effet emparé de nos modes de production, de nos styles de vies et de nos manières de penser”. Esto se manifiesta por una cultura de la celeridad cuyos signos son “les cycles courts, les flux tendus, les changements rapides”<sup>133</sup> (2005: 14). La sociedad ha tomado conciencia de esto y de la necesidad de darle a la noción de “desarrollo sostenible” un significado mucho más visible. Para Trayser, pasar del actual sistema insostenible al “desarrollo sostenible” supone precisamente transformar la cultura de lo efímero en civilización de lo perdurable.

Por otra parte, prosigue la estudiosa, no es sorprendente que la cuestión ecológica encuentre en el mundo urbano su principal polo de inquietud. El número de ciudadanos no ha dejado de crecer a lo largo de las últimas décadas; tanto es así que se puede decir que, hoy en día, la mitad de la población del planeta vive en la ciudad. Las urbes van royendo porciones cada día más importantes del territorio (12). Sin embargo, esta expansión galopante no impide, paradójicamente, una minimización del espacio vital en las urbes.

El fragmento de Paz ha sintetizado esta incongruencia utilizando una interesante paradoja: “la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados inacabable como una galaxia”. La antítesis es absurda sólo en apariencia, y creo que resume muy eficazmente el drama de una ciudad como la capital mexicana tan espaciosa desde el punto de vista de su superficie, pero tan pequeña desde la perspectiva demográfica.

Otra paradoja destacable es que, en el poema de Paz, todos aspiran en sus sueños a una ciudad ideal, pero en la práctica los hábitos no contribuyen más que al empeoramiento del desastre ya imperante. El fragmento coteja, además, la antigua faz de la ciudad con la del presente. Lo curioso aquí es que la ciudad que despierta de su sueño de siglos vuelve a dormirse al no reconocer su nuevo rostro.

---

<sup>133</sup> (Hoy en día, en los países occidentales, se puede decir que lo efímero se ha convertido en una de las principales características del funcionamiento de nuestro sistema. De hecho, se ha apoderado de nuestros modos de producción, de nuestros estilos de vida y de nuestras maneras de pensar. Esto se manifiesta por una cultura de la celeridad cuyos signos son los ciclos cortos, los flujos tensos, los cambios rápidos) (traducción mía).

Hace falta aludir también, como ya anticipaba, al intento de englobar en este poema, no sólo la ciudad específica de México, sino también las demás ciudades del mundo. Esta generalización se infiere de las siguientes palabras del hablante lírico: “estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta” (*O.P.II*, “Hablo de la ciudad”: 113). Se extiende, pues, la problemática urbana a todos los espacios que comparten los siguientes rasgos negativos: “Hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*, y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva” (113-114). La enajenación, el sentimiento de la soledad, el conflicto de la individualidad disuelta en la masa anónima y amenazadora de “los otros”, son puntos comunes entre los grandes asentamientos humanos del planeta. El poeta no pierde de vista el drama del individuo inmerso en este mundo indiferente y presionado por toda clase de imperativos. Una vez más, el consumismo y su sentido de lo efímero detiene la mirada del poeta ciudadano y hombre de la calle:

Hablo de las torres, los puentes, los subterráneos, los hangares,  
maravillas y desastres,  
el Estado abstracto y sus policías concretos, sus pedagogos, sus  
carceleros, sus predicadores,  
las tiendas en donde hay de todo y gastamos todo y todo se vuelve humo,  
los mercados y sus pirámides de frutos, rotación de las cuatro estaciones,  
las reses en canal colgando de los garfios, las colinas de especias y las  
torres de frascos y conservas

(*O.P.II*, “Hablo de la ciudad”: 114)

Detrás de esta descripción minuciosa de la cotidianidad, tras la “rotación de las cuatro estaciones” que producen frutas de toda clase, se distingue un sentido agudo de la observación ante la precariedad de las cosas. Como observa Marina Trayser en su ya evocado estudio, la urbe ha puesto en pie una sociedad de lo efímero, reflejo de una inestabilidad que, en ciertos momentos, puede conducir a la desorientación y al vértigo (15).

Podríamos preguntarnos si realmente existe alguna relación entre esta cultura de lo efímero y el problema ecológico. Para un poeta como Jorge Riechmann, tan sensible a la problemática ecológica, “el cambio climático –o más en general la crisis ecológico-social– evidencia el fracaso histórico del capitalismo *tout court*”. Ante la pregunta de si “cabe seguir adelante sin cuestionar las bases del modelo económico, la estructura de propiedad, la lógica de la acumulación de capital” (2010: 28-29), Riechmann responde que una sociedad realmente sostenible sólo se conseguirá cuando se disminuyan “los

flujos de energía y materiales que atraviesan nuestro sistema productivo”. En otras palabras, “nuestra producción industrial tendría que ser distinta, más ahorradora de recursos naturales, menos generadora de residuos”. De esta manera, “la vida de los seres humanos sería menos dependiente del consumo creciente de nuevos bienes materiales y servicios mercantilizados” (42).

El sistema de producción capitalista es el que erige el consumo en imperativo categórico, y éste, a su vez, afirma la caducidad de los bienes. Tanto es así que podríamos decir que la industria pone aún más tiempo en asegurarse de que los objetos que genera duren el menor tiempo posible. Trayser nota, en este sentido, una grave paradoja en el sistema de producción actual. Si, por una parte, lo efímero está fabricado hoy en día con una destreza y maestría realmente destacables, por ejemplo en la industria de la moda, por otra parte, sorprende la cantidad de tiempo que se pone en concebir este arte de lo efímero (15). Trayser recuerda una pertinente observación de Karine Douplitzky: “spectral, l'éphémère relève toutefois d'un appareillage. Le paradoxe est flagrant: rien ne prend davantage de temps que la fabrication d'un temps court”. El atractivo de un producto nace precisamente de esta paradoja, pero se trata de un “falso-efímero”: “Ce faux-éphémère se nourrit d'une maturation longue pour produire un effet d'effervescence, instrumentant sa séduction”<sup>134</sup> (2003: 83). El encanto de ciertos bienes de consumo radica, entonces, en la conciencia de su carácter efímero, en su momentaneidad intrínseca. Esta industria de la instantaneidad es la que genera buena parte de las inmundicias que produce diariamente la ciudad. “Hablo de la ciudad” de Octavio Paz es la pintura del desequilibrio que engendra esta civilización del día a día en los ecosistemas y en la salubridad urbana. El poema habla “de las ratas en el albañal y de los gorriones valientes que anidan en los alambres, en las cornisas y en los árboles martirizados” (114). La postura “verde” del hablante lírico se va agudizando cada vez más a lo largo de la composición:

hablo del barrio paralítico, el muro llagado, la fuente seca, la estatua  
pintarrajeada,  
hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del sol taciturno que  
se filtra en el *polumo*,  
de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del crimen de anoche y del  
banquete del inmortal Trimalción,

---

<sup>134</sup> (Espectral, lo efímero procede, sin embargo, de un artilugio. La paradoja es flagrante: nada necesita tanto tiempo como la fabricación de un tiempo corto. Este falso-efímero se nutre de una larga maduración que conduce a la producción de un efecto evanescente que es el instrumento mismo de su seducción) (traducción mía).



de la luna entre las antenas de la televisión y una mariposa sobre un bote de inmundicias

(O.P.II, “Hablo de la ciudad”: 115)

Reaparece en este fragmento un detalle que ya he señalado al aludir a “Petrificada petrificante”, es decir, la desecación del suelo evocada en “la fuente seca”. Los amontonamientos de basura, el “desierto de chatarra” y el “bote de inmundicias” son imágenes características de los grandes asentamientos urbanos que, particularmente en las ciudades del llamado “Tercer Mundo”, carecen de las infraestructuras adecuadas para la gestión de los desechos domésticos e industriales.

Hay que subrayar también dos imágenes especialmente llamativas en este fragmento: “la luna entre las antenas de la televisión” y “una mariposa sobre un bote de inmundicias”. Las dos son parecidas en estructura y contenido, ya que asocian dos símbolos diametralmente opuestos, creando una sensación de contraste. En las páginas anteriores, al comentar el poema “Entrada en materia”, destacaba la imagen la luna, cuyo espectáculo cósmico tenía como únicos espectadores urbanos las “altas azoteas” de los edificios y algunos perros callejeros. Las antenas de televisión son el símbolo de una cultura que privilegia una diversión artificialmente orquestada al espectáculo de la naturaleza. La televisión, además, aísla al ser humano de su semejante, incrementando así el sentimiento de soledad. No extraña que Jorge Riechmann, por ejemplo, quien esboza “nuevas propuestas de sentido para la existencia humana”, aboga precisamente por “menos automóviles, menos televisores y menos viajes al Caribe” (2010: 43). El propio Cioran ha analizado de forma punzante la dramática situación del hombre moderno, prisionero del tiempo y de sus creaciones: “Más desprovisto, más desheredado que el troglodita, el hombre civilizado no tiene un instante para sí; incluso sus ocios son enfebrecidos o agobiantes: un presidiario con licencia que sucumbe en el aburrimiento de no hacer nada y en la pesadilla de las playas”. Cioran llega incluso a dudar de la humanidad de estos seres prisioneros del tiempo: “El ser esclavizado por las horas, ¿es todavía un ser humano? ¿Tiene derecho a llamarse *libre* cuando sabemos que se ha sacudido todas las esclavitudes salvo la esencial?” (1988: 44-45).

La segunda imagen del poema de Paz, la de “una mariposa sobre un bote de inmundicias”, pone también lado a lado un elemento natural, la mariposa, con la materia que resulta del consumismo: las “inmundicias”. En este segundo caso, el interés de la imagen es la evocación visual de la belleza de un componente natural –la mariposa– que contrasta con los aspectos más repelentes del consumismo. Estas oposiciones que

enfrentan la belleza pulcra de lo natural con la impureza de lo artificial repiten, en cierto modo, el tópico de la primacía de la hermosura natural sobre el atractivo inauténtico de las creaciones de la técnica. Este contraste está presente, por ejemplo, en el tercer poema de los *Versos sencillos* de José Martí<sup>135</sup>.

En el poema de Paz, la “mariposa” funciona como una esquirla de paraíso perdido que no encuentra ya aquel reino vegetal de concordia telúrica que poetiza esplendorosamente Neruda en “La lámpara en la tierra”. El poeta chileno describe cómo “los monos trenzaban un hilo / interminablemente erótico / en las riberas de la aurora, / derribando muros de polen / y espantando el vuelo violeta / de las mariposas de Muzo” (1983: 11). Al asociar en un mismo espacio lírico elementos *ecológicamente* tan disímiles como son la “mariposa” y las “inmundicias”, el poema de Paz muestra la fealdad del mundo actual y aspira, acaso utópicamente, a una restauración de la antigua concordia entre los componentes del entorno. Para alcanzar esta meta, el poeta se rehúsa a considerar la degradación ecológica urbana como un fenómeno reciente. Al contrario, la relaciona con un largo proceso histórico gobernado por el instinto dominador del hombre y su seducción por el caos y la aniquilación:

hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo  
incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multitudes y  
sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de huesos cayendo  
en el hoyo de la historia,  
hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos  
devora, nos inventa y nos olvida.

(O.P.II, “Hablo de la ciudad”: 116)

En este fragmento, la problemática ecológica se halla inserta en una lógica secular de destrucción que no se limita al espacio vital del hombre, sino que también se manifiesta en conflictos entre los seres humanos. La historia, parece decir el hablante lírico, es gobernada por una inextinguible sed de vejaciones cometidas por el hombre. Aflora por lo tanto aquí lo que Noël Valis estudia como “The Moral Voice of Octavio Paz”. Para este crítico, la “voz moral” de Octavio Paz se transparenta en sus ensayos y

---

<sup>135</sup> Recordaré tan sólo los versos “Busca el obispo de España / Pilares para su altar; / ¡En mi templo, en la montaña, / El álamo es el pilar! // Y la alfombra es puro helecho, / Y los muros abedul, / Y la luz viene del techo, / Del techo de cielo azul”. Al preferir los bienes de la cultura a los encantos de la naturaleza, el “obispo” se le aparece a Martí como un personaje no sólo insensible, sino incluso ciego; de ahí la irónica invitación con la que se cierra el poema: “¡Díganle al obispo ciego, / Al viejo obispo de España / Que venga, que venga luego, / A mi templo, a la montaña” (2003:21-22).

en su poesía mediante la honda conciencia de encontrarse hundido en un mundo trastornado y caótico (2000: 50).

En el fragmento reproducido arriba, la ciudad usurpa maléficamente el papel maternal de la tierra a partir de las marcas textuales de lo que la crítica especializada denomina “ecofeminismo”<sup>136</sup>. He comentado, en las páginas anteriores, la comparación hecha por Luis Roberto Vera entre la invocación de la diosa madre azteca Coatlicue en “Petrificada petrificante” de Octavio Paz y en el cuadro *Raíces* de Frida Kahlo. En cierto modo, el fragmento de “Hablo de la ciudad” que acabo de reproducir plantea la usurpación nefasta del antiguo papel maternal de la Coatlicue por “la ciudad”, ya no sólo creación del hombre, sino también fuerza destructora que escapa del control de quienes la engendraron. La figura materna vuelve a aparecer, pero ya no como aquella *Mater dolorosa* azteca, sino como una *Mater crudelis* moderna. Se trata de un personaje negativamente omnipotente y filicida: “hablo de la ciudad, pastora de los siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida”.

Estas palabras reflejan el sentimiento de orfandad del hombre moderno atrapado por sus propias creaciones. Como señala Jason Wilson, la poesía paciana busca reentablar un lazo armonioso, puesto que “el hombre ha sido separado del paraíso y atrapado en un laberinto, en una de las peores cloacas de la historia, el siglo veinte” (1980: 110). Esta concordia de la que habla Wilson no se recrea en el poema tan sólo a partir de imágenes realistas de armonía y de encanto como las que he descrito en la estilización del jardín infantil de Paz. También se reconstruye mediante los recursos conjugados del ritmo y de la versificación o, si se prefiere, a través de todos aquellos rasgos que la poética y la retórica abarcan bajo el concepto de *prosodia*<sup>137</sup>. En este caso, el poema despliega sus signos y sus formantes estructurales como un microcosmos coherente y solidario que mimetiza la cohesión de la naturaleza. Desde este punto de vista, cada palabra poemática representa una parte solidaria de ese todo que es el texto poético. Varias composiciones de Paz pueden servir de corpus para desarrollar esta idea, pero me limitaré, como ya indiqué al comienzo del capítulo, a “Piedra de sol”, una de

---

<sup>136</sup> Según Jonathan Bate, “‘ecofeminism’ is that discourse which addresses the causes and effects, the strengths and the dangers, of the traditional personification of Nature as mother” (2000: 75). (El ‘ecofeminismo’ es el discurso que apunta a las causas y los efectos, las fuerzas y los peligros de la Naturaleza tradicionalmente personificada como una madre).

<sup>137</sup> En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin indica que el término “prosodia” remite, en gramática tradicional, a “aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las palabras en cuanto toca al acento y a la cantidad o duración, y también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la medición, la melodía proveniente del ritmo, y también el acento y la duración” (1995: 405).

las obras maestras de Octavio Paz y, sin duda, un texto clave desde el punto de vista de la cohesión interna.

#### **II.4.5 “Piedra de sol” como metáfora prosódica de la armonía cósmica**

La idea de Octavio Paz, según la cual el poema sirve de arquetipo armonioso para la sociedad y la naturaleza, puede integrarse generalmente en su concepto de la analogía. El poema como doble del universo encierra una visión mítica del lenguaje. Ya en *El arco y la lira*, Paz explicaba que “las palabras, que son el doble del mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración” (2008: 51). Entre los vocablos que componen el lenguaje, no existen separaciones como pretende la gramática. Al contrario, Paz defiende el idioma como “una totalidad indivisible” y no como un conjunto de “palabras sueltas” o una “suma de voces” (49). El vínculo entre las unidades que conforman el lenguaje es el ritmo y cuando se entiende esto, se lo aplica directamente al poema, puesto que “el poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase” (51). Si partimos, entonces, de la idea de que “todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma” o “una frase o un conjunto de frases que forman un todo”, habría que preguntarse cómo se logra esta solidaridad y cómo es capaz de reflejar la concordia de la naturaleza.

El poema “Piedra de sol” ha suscitado la admiración casi unánime de la crítica. Se suelen aducir varios argumentos para justificar la belleza del texto. Entre las razones más destacables, mencionemos, por ejemplo, la regularidad métrica del poema o también el maridaje entre la estructura cíclica del texto y la cosmovisión que poetiza. De hecho, Iván Ruiz explica el éxito de “Piedra de sol” por “esa difícil síntesis estilística-simbólica lograda en la escritura del poema: se trata de 584 versos endecasílabos, los cuales coinciden con los días que transcurren entre las conjunciones del Sol y Venus en el calendario azteca”. Añade que “el poema se constituye como un rito de pasaje cuyo ritmo es un constante fluir”. Por esta razón, “ningún verso ni estrofa se cierra con un punto y aparte, todas son puntos y comas, respiraciones que toma el propio cuerpo del poema” (2005: 155).

“Piedra de sol” es, efectivamente, una composición que destaca dentro de la producción de Paz por su cohesión formal pocas veces conseguida en un poema de esta extensión. De hecho, la sensación de armonía no nace sólo del isosilabismo a lo largo de

los 584 versos, sino también de la reiteración de esquemas rítmicos idénticos en determinados *momentos* de este viaje circular. No pretendo analizar el poema entero, sino tan sólo esbozar someramente los aspectos que, desde mi perspectiva, construyen su armonía interna. No se tratará de buscar en el poema imágenes realistas que hablen del cosmos, sino de ver cómo el juego de los significantes en la propia textualidad poética verbaliza el ansia de concordia extensible al cosmos concreto. Creo, por ejemplo, que la belleza de los primeros versos, que también cierran el poema, es tributaria en buena medida de la redundancia paralelística de construcciones sintácticas similares. El paralelismo es un recurso complejo y dominante a lo largo de la composición y trataré de mostrarlo analizando algunos fragmentos:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:  
(*O.P.I.*, “Piedra de sol”: 217)

El interés del primer verso estriba en que en él se transparenta el esfuerzo del poeta por conseguir un paralelismo sintáctico: la coma divide cada hemistiquio en un sintagma nominal de combinación idéntica (determinante, sustantivo y adyacente nominal de estructura “preposición + sustantivo”). El paralelismo, en los tres siguientes versos de esta estrofa, consiste en que cada una de las ideas expresadas al comienzo del verso se ve modificada al final de ese mismo verso. Así, el “alto surtidor” está *arqueado* por el “viento”; el “árbol bien plantado” se revela, sin embargo, “danzante” y el “caminar de río” finalmente “se curva”. Estas sucesivas paradojas se pueden interpretar como expresiones de la contrariedad y de la ambigüedad de la realidad a través de una yuxtaposición de ideas. El recurso culmina en los últimos versos del fragmento que son, precisamente, la más clara concreción verbal de la contrariedad y de la ciclicidad: “avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre”. El efecto producido es el de una doble intuición circular y *circulatoria* que remite, acaso todavía oscuramente, a los ritmos del cuerpo –sístole y diástole– y a los movimientos del tiempo y del universo.

El fragmento que acabo de comentar diseña ya las marcas esenciales que van a gobernar el resto del poema: la repetitividad, la sugerencia sonora, la cadencia de los endecasílabos y la enumeración paralelística de ideas:

un caminar tranquilo  
 de estrella o primavera sin premura,  
 agua que con los párpados cerrados  
 mana toda la noche profecías,  
 unánime presencia en oleaje,  
 ola tras ola hasta cubrirlo todo,  
 verde soberanía sin ocaso  
 como el deslumbramiento de las alas  
 cuando se abren en mitad del cielo  
 (O.P.I., "Piedra de sol": 217)

Este fragmento presenta algunos de los rasgos ya señalados. Por ejemplo, la carga sonora del significante se aprecia en el segundo verso, a través de la proximidad acústica de los signos "primavera" y "premura", términos dispares que, sin embargo, se reúnen en este verso, para insinuar una misma sensación de armonía. Otro caso interesante es el del sexto verso en el que "ola tras ola" puede *oírse* como una paronomasia de "hora tras hora", aunando así la ondulación acuática de las *olas* con la intuición del tiempo que es fundamental en "Piedra de sol". Hay que recordar que la perspectiva *temporal* del poema ha sido descrita partiendo de los enigmáticos versos de Nerval que sirven de epígrafe al poema<sup>138</sup>. El significante "ola" sería, entonces, un espejo de "hora", una imagen que sincroniza el ritmo cósmico de las *olas* con el baile temporal de las *horas*, dando lugar a esa "cronobiología" que evoca Javier González en su trabajo sobre Paz<sup>139</sup>. En ocasiones, se retoma la idea baudelariana de las *correspondances*, aunque esta correspondencia se establece en "Piedra de sol" sobre todo entre el lenguaje y el mundo y no entre los elementos de la materia concreta, como ocurre en el soneto de Baudelaire. Esta visión de las correspondencias se aprecia principalmente en la quinta estrofa del poema, concretamente en el verso "oh bosque de

---

<sup>138</sup> Me refiero a los versos "La treizième revient... C'est encor la première; / Et c'est toujours la seule, –ou c'est le seul moment; / Car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?" (O.P.I., epígrafe a "Piedra de sol": 217). Para David Huerta, el epígrafe de Nerval condensa "el doble tema de 'Piedra de sol': el amor en el tiempo, los amantes, sumergidos en los accidentes del devenir y de la sucesión". La evocación en el epígrafe nervaliano del número "trece" remite, según Huerta, a una hora. El crítico recuerda la polémica que esta treceava hora suscita en los lectores de Nerval. Se trataría probablemente de la décimo tercera hora que, entonces, coincide con la primera hora diurna o nocturna. Puesto que "las doce son una hora nula, una especie de suspensión del tiempo, un no-tiempo", tal vez sea legítimo considerar que "la primera o treceava hora es, pues, la primera". Esto permitiría subrayar en "Piedra de sol" el tema del eterno retorno (2001: 112).

<sup>139</sup> El crítico explica que "la visión de Paz coincide con el nacimiento de una cronobiología, que concibe el mundo viviente bajo el aspecto de encadenamientos de ciclos vitales precisos y jerarquizados: las especies se suceden entre sí y la vida y la muerte se reconcilian en un mismo movimiento. *Big bang*: conmovión general del cosmos en la alternancia de fases de expansión y compresión de la energía" (1990: 188).

pilares encantados” (218), que reescribe el primer verso del intertexto baudelairiano: “La Nature est un temple où des vivants piliers / Laisserent parfois sortir de confuses paroles” (1947: 93)<sup>140</sup>. El mundo verbal de Octavio Paz es el que deja escapar en este caso “confusas palabras”, a través de “pilares” que revelan su cohesión profunda. Así, el isosilabismo expresa la armonía de un “templo” –el poema– edificado sobre “pilares” que son los versos y las estrofas. Es preciso reproducir la estrofa en cuestión para ver cómo el poeta funde el mundo verbal con la realidad concreta:

voy entre galerías de sonidos,  
fluyo entre las presencias resonantes,  
voy por las transparencias como un ciego,  
un reflejo me borra, nazco en otro,  
oh bosque de pilares encantados,  
bajo los arcos de la luz penetro  
los corredores de un otoño diáfano  
(O.P.I., “Piedra de sol”: 218)

Es perceptible, a lo largo de esta estrofa, la mezcla de sensaciones auditivas y visuales. Interesan porque pueden remitir a la vez al material verbal del que se sirve el poeta y al espacio exterior que corresponde a la naturaleza. Así, las “galerías de sonidos” del primer verso sugieren tanto la arquitectura sonora del lenguaje que sustenta el poema, como una naturaleza poblada de sonidos. En los dos casos, el hablante deambula con goce y júbilo en medio de estos universos y acaba disolviendo su ser en ese todo lírico-telúrico. En esta armoniosa hibridez poético-cósmica, el *yo* antropomórfico del discurso poético se transmuta en fluencia acuático-cósmica, fundiendo así en un solo cuerpo el ser, la poesía y el cosmos: “fluyo entre las presencias resonantes”. De esta manera, se desarrolla la isotopía acuática iniciada con el “caminar de río” del comienzo de “Piedra de sol”, pero sin que se pueda desligar claramente el *yo* del lenguaje o de la realidad exterior. Buena muestra de esta *triplicidad* es la presencia, a lo largo de la estrofa, de signos que evocan simultáneamente la naturaleza (“bosque de pilares”, “arcos de luz”, “otoño diáfano”), el lenguaje poético (“galerías de sonidos”, “presencias resonantes”) y el propio hablante que se infiere de la primera persona verbal y del empleo de verbos activos. Todo eso acaba creando en el lector una sensación de concordia, invitándole a descubrir las analogías o las *correspondances* baudelairianas ya evocadas que existen entre el hombre, la naturaleza y el lenguaje poético. Se puede

---

<sup>140</sup> (La Naturaleza es un templo donde vivientes pilares / Dejan a veces escapar confusas palabras) (Traducción mía).

decir, por consiguiente, que el poema de Paz es un arquetipo de armonía cósmica, ya que, como acabamos de ver, el ser es capaz de mimetizar la fluencia acuática como el lenguaje imita la acústica cósmica.

La distribución de los pies métricos también participa de esa armonía. La regularidad con la que el poeta puntúa sus versos, con pausas breves implícitas al final de casi todos ellos, confiere homogeneidad al ritmo. De hecho, la escasez de encabalgamientos abruptos, excepto en ciertas partes del poema, sugiere un universo presidido por leyes inmutables. Quiero decir que, en este “poema ciclo” que es “Piedra de sol”, detrás del ritmo poético, se intuyen los propios ciclos de la naturaleza. Al obligar al lector a observar pausas después de la mayoría de los versos, el poeta crea – mediante la reiteración rítmica– un sentimiento de homogeneidad y de quietud. Es una sensación similar a la que se experimentaría a orillas de un río, con el movimiento hipnótico y tranquilizador del oleaje. Hay, por supuesto, excepciones, cuando el ritmo se rompe, sobre todo en las estrofas que comienzan por “¿hacía planes / para el verano –y todos los veranos” (224), o “Madrid, 1937, / en la Plaza del Ángel...” (225). Tales momentos de quiebra prosódica insinúan las rupturas que ocurren al nivel temático-ideológico. Así, la evocación de “Madrid, 1937...” remite a la tragedia de la Guerra Civil Española, precisamente, como una de las dolorosas “rupturas” ocurridas en la historia del siglo XX.

Hay que señalar asimismo la presencia de un ritmo versal, hecho del juego de los acentos y de la distribución de los pies métricos y de las pausas dentro de la unidad del verso. También existe un ritmo que surge de la repetición en intervalos regulares de las mismas construcciones sintácticas, es decir, un ritmo nacido del paralelismo a un nivel estrófico e incluso *interestrófico*. Me refiero a la coincidencia entre el inicio y el final del poema, por un lado y, por otro, a la repetición de estructuras e incluso de versos sueltos dentro de una misma o de varias estrofas. Ejemplos como “mirada niña de la madre vieja” y “mirada madre de la niña sola” (224); “voy por tu cuerpo como por el mundo” (218) y “voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque”; “busco sin encontrar, busco un instante” y “busco sin encontrar, escribo a solas” (219) son sólo unos cuantos casos de paralelismo sintáctico. La fusión del cuerpo con la naturaleza ya evocada también se aprecia en estas unidades rítmicas, particularmente en “voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque”. Por lo tanto, podemos intuir aquí algo parecido a lo que Javier González



describe como el “respirar del Universo en el que el Logos vuelve a ser poema y creación” (1990: 188)<sup>141</sup>.

Es, precisamente, mediante este tipo de recursos que la poesía plantea alternativas diferentes a la visión automatizada de la realidad, invitando al lector a disolver las barreras entre los elementos que integran la naturaleza y a privilegiar las “correspondencias”. Así, “talle” y “río”, “cuerpo” y “bosque” se enlazan como entidades cercanas y asociables. Es oportuno recordar aquí algunas de las reflexiones de Octavio Paz en *La otra voz*. En este ensayo, Paz define el poema como “un modelo de supervivencia fundada en la fraternidad –atracción y repulsión– de los elementos, las formas y las criaturas del universo” (1990: 139). Me resulta de una destacada relevancia la analogía, que ya evocaba en las páginas anteriores, entre la poesía y la naturaleza. Paz explica que la imaginación poética consiste principalmente en relacionar ideas opuestas, en fundir lo disímil: “Todas las formas poéticas y todas las figuras de lenguaje poseen un rasgo en común: buscan y, con frecuencia, descubren semejanzas ocultas entre objetos diferentes” (138). Considera, así, cada poema como “todo un pequeño cosmos animado. El poema refleja la solidaridad de las ‘diez mil cosas que componen el universo’, como decían los antiguos chinos”. Si el universo poético funciona, entonces, como un microcosmos armonioso, Paz cree lógico concebirlo como “un modelo de lo que podría ser la sociedad humana”. Así, “frente a la destrucción de la naturaleza”, el poema “muestra la hermandad entre los astros y las partículas, las sustancias químicas y la conciencia. La poesía ejercita nuestra imaginación y así nos enseña a reconocer las diferencias y a descubrir las semejanzas”. El poema es, entonces, para Paz el arquetipo de la concordia entre las especies que pueblan el cosmos. Es precisamente esta perspectiva la que falta en la actitud del hombre contemporáneo respecto a los componentes del entorno. Con todo, habría que integrar también el ecologismo de Paz dentro de un marco global que es su crítica de la modernidad. Me gustaría abordar este aspecto mediante la problemática de la linealidad del tiempo.

---

<sup>141</sup> Según Javier González, esta concepción paciana del ritmo en armonía con la naturaleza es también una de las aportaciones de las culturas del Oriente en la conformación de la cosmovisión de Octavio Paz. El crítico explica que “a pesar de que los elementos centrales de su cosmovisión ya están presentes desde sus primeros textos, sólo es en el contacto personal con el Oriente que el poeta logra precisar las imágenes que plastifican sus ideas. La figura del Nataraja aclara también las de las divinidades aztecas y da forma a las intuiciones surgidas en la experiencia artística. La danza cósmica de Siva es la representación, consagrada en la tradición hindú, del movimiento de creación y destrucción en el que se manifiesta el fluir del universo”. González enumera los elementos que más atraen a Paz en esta cosmogonía: “alternancia y conjunción de entidades contrarias, correspondencia universal, continuidad entre la vida y la muerte, primacía de la imagen, etc., en una palabra: el ritmo” (188-189).

#### **II.4.6 Modernidad y conciencia de lo efímero: la crítica de la linealidad en Octavio Paz o la recuperación del *chrónos prôtogonos***

He tratado hasta aquí de poner de relieve la inquietud ecológica de Paz a partir de algunas composiciones y de ver en qué medida el poema en sí sirve de modelo para una redefinición de las relaciones entre el hombre y el cosmos. Se manifiesta así en la escritura de Paz lo que Jorge Riechmann define como “la doble dimensión –crítica y utópica– de la función poética del lenguaje”. Para Riechmann, “hay en la poesía, con independencia de que aborde o no temas ‘sociales’ o ecológicos, un elemento intrínsecamente subversivo, insurreccional”. La poesía se vale de sus recursos propios para “aproximar lo lejano, conectar lo desconectado, establecer vínculos que antes no existían”. Añade que “se trata de una potencia dinámica que continuamente busca poner en movimiento lo quieto, y sin cesar desbarata los equilibrios estabilizados” (2010: 41).

Abordaré ahora uno de los interrogantes cardinales de la obra de Octavio Paz, tanto la lírica como la ensayística: la reflexión en torno a la modernidad. Se percibe en una doble actitud respecto a la cuestión de la modernidad: por un lado, la modernidad está asumida como un fenómeno positivo; por otro, la escritura pone de manifiesto sus trampas, sus ilusiones, sus errores y sus excesos fatales para el hombre y la naturaleza. En el primer caso, –la adhesión de Paz a la modernidad–, Verónica Volkow explica que “Paz es un pensador radicalmente comprometido con la modernidad a la vez que asume cabalmente su rol de poeta. Hace suya y se compromete con una tradición poética moderna, es decir, crítica con respecto a cualquier tradición”. Se trata de asumir como principio esencial “el rompimiento de la fidelidad a una escritura fundadora, a la idea de un modelo autorizado, ya sea divino o humano, que estaría configurando definitivamente lo existente” (2001: 117). En lo que se refiere a la segunda actitud –el escepticismo ante la modernidad–, Volkow declara que el poeta “tuvo una gran clarividencia con respecto al diagnóstico de la problemática esencial de nuestro tiempo”. Ésta consiste en “la quiebra de la concepción esencial de la modernidad”, es decir “la visión del tiempo como una sucesión lineal orientada hacia un futuro mejor”. La estudiosa cree que la estética de Paz plantea, más bien, “una bancarrota de la idea de progreso” (119).

Con todo, hablar de crítica de la modernidad es precisamente plantear una “filosofía de la historia”, como advierte José Antonio Sánchez Zamorano en su artículo

“Historia y poesía en Octavio Paz”. Para Sánchez Zamorano, “la teoría poética de Octavio Paz incluye una ‘filosofía de la historia’; o, mejor aún, y dado el carácter compacto que tal denominación ha acabado por adquirir, una ‘contra-filosofía de la historia, una ‘filosofía de la contra-historia’” (1999: 1205).

En lo sucesivo, me propongo mostrar en qué medida la crítica de la modernidad que elabora Paz se acompaña de una invectiva contra la apología de lo efímero, planteando, como contrapunto de un devenir lineal, una temporalidad plural en la que se revalorizan otras alternativas. Para empezar, recordaré el error secular que ha conducido a la visión moderna del tiempo, para mejor valorar el esfuerzo paciano por superar sus lastres.

#### **II.4.6.1 Del *chrónos prôtogonos* al tiempo lineal**

La historia de Occidente puede analizarse como un largo proceso de metamorfosis que afecta profundamente al significado de la noción de *tiempo*. Aunque la modernidad parezca el terreno más pertinente para apreciar la agudeza de esta mutación, el fenómeno es más antiguo de lo que parece. Se ha mostrado, por ejemplo, que los significados que encierran los conceptos griegos de “chrónos”, “aión” y “kairós” –que fundan en la Grecia antigua el *chrónos prôtogonos* o tiempo original– difícilmente han encontrado equivalentes en las lenguas occidentales. Buena muestra de ello es el mantenimiento de estos vocablos helenos en la especulación filosófica y filológica para evitar precisamente las simplificaciones o pérdidas de matices que conllevaría su traducción a las lenguas occidentales. Es significativo que en las teogonías de la Grecia antigua, Urano encarna el paradigma de un tiempo distinto del que representa Cronos. De hecho, al confinar a sus hijos en el seno de Gea como para un retorno al punto de partida, Urano parece abogar por el tiempo cíclico, contrariamente al dios Cronos que devora a sus hijos, sugiriendo así el paradigma de un tiempo devorador e irreversible.

Tratándose de la noción de “kairós”, por ejemplo, Jacqueline de Romilly advierte que es un término excepcional que merece detenimiento y se debe manejar con prudencia. Le parece sugerente que después de tantos estudios y esfuerzos no se le haya encontrado ningún equivalente al concepto, lo cual tiene una explicación sencilla: no existe tal equivalente: “il n’y en a pas! Les valeurs sont trop diverses et la notion

grecque se fractionne et se rompt, refusant tout équivalent”<sup>142</sup> (1992: 8). Esta resistencia del término “kairós” a toda tentativa de traducción y la dificultad de encontrarle un equivalente muestran que se trata de una noción típicamente griega<sup>143</sup>.

La simplificación del tiempo de la que es heredera la modernidad quiere decir que la noción actual de *tiempo* ya no encierra todos los matices que poseen las palabras griegas de “chrónos”, “aiôn” y “kairós”. En Grecia, varios siglos antes de Cristo, estas expresiones ya aludían a tres experiencias precisas de temporalidad. Según Julián Serna Arango, las tres nociones participaban del mismo proceso histórico, sin que se confundieran entre sí, y mucho menos sin que una de ellas fuera sustituible por la otra. Así, si “chrónos” apuntaba al tiempo lineal registrado por el reloj y la clepsidra, “aiôn” era, por su parte, el tiempo de la vida y el tiempo subjetivo registrado por la memoria y la imaginación<sup>144</sup>; por último, “kairós” correspondía a la percepción y aprovechamiento del momento oportuno “olfateado”, por así decirlo, por la sensibilidad. A partir de esta triple distinción, “chrónos” se asocia al principio de la “sucesión”, “aiôn” se resignifica como “simultaneidad” y “kairós” como “bifurcación” (2009: 54)<sup>145</sup>. Estamos todavía, pues, ante una concepción rica y múltiple del tiempo, una experiencia en la que el

---

<sup>142</sup> (¡Ese equivalente no existe! Son demasiado variados los valores y la noción griega se fracciona y se rompe, negando todo equivalente) (traducción mía).

<sup>143</sup> Monique Trédé recuerda que desde 1913, el filólogo alemán Wilamowitz observaba que *kairós* no tenía ningún equivalente en otras lenguas y que, por consiguiente, estábamos ante una noción típicamente griega (1992: 15). Para ilustrar la complejidad de la noción de *kairós*, Giacomo Marramao muestra cómo en la cultura latina la identificación del *kairós* con la *Occasio* “originó una proliferación de imágenes que, pese a resultar sugestivas, se alejaron de la carga simbólica y semántica del *kairós*” (2008: 12).

<sup>144</sup> Ver “aiôn” como tiempo subjetivo significa que el individuo que experimenta el tiempo lineal (“chrónos”) no deja por ello de percibir modalidades tales como su aceleración o desaceleración, su lentitud o su rapidez; en este caso, lo que interesa es subrayar el carácter relativo de la intuición del tiempo. “Aiôn” como tiempo de la vida resulta de la conciencia que tiene el hombre de que “avanzamos en dirección al mañana”, mañana desde donde “nos vamos convirtiendo en pasado”. Este conocimiento que tenemos de nuestro proceso existencial, de nuestra *historicidad*, es lo que explica, según Serna Arango, “la simultaneidad del ayer acumulado por la memoria con el mañana proyectado por la imaginación. No sería otra la gama de fenómenos designados a través de aiôn” (39).

<sup>145</sup> Quisiera detenerme brevemente sobre esta caracterización para señalar cómo entiendo el concepto de *bifurcación* asociado al *kairós*. En un principio, reducir el *kairós* a una *bifurcación* puede resultar incomprensible si no se toma en cuenta que el *kairós* plantea una ruptura que supone al mismo tiempo un cambio de itinerario. Para entender el sentido del *kairós* en los antiguos griegos, resultan útiles sus representaciones iconográficas en el arte. Se considera que la escultura de bronce de Lisipo de Soción, llamada justamente *kairós*, es una de las más interesantes transcripciones escultóricas del concepto. He aquí la descripción que hace de dicha pieza artística Serna Arango: “nos muestra a un joven de cabeza calva a excepción del mechón de cabello que cae delante de la frente, de pies alados a punto de correr y escaparse, lo que obligaría a quien lo persigue a actuar con precisión si quiere atraparlo; el joven aparece con una balanza en la mano izquierda y el dedo índice de la derecha apuntando a los plátanos, como una manera de advertir al observador que si actúa en el momento oportuno estaría en condiciones de cambiar el curso de los acontecimientos” (pp. 42-43). De eso se trata: coger el momento oportuno es “cambiar el curso de los acontecimientos”, es decir, en el sentido propio y figurado, *bifurcar*.

devenir aún no ha sido desconectado del sujeto que lo registra o intuye. También hace falta notar cómo se opera el paso de esta triplicidad del tiempo a su reducción moderna.

Serna Arango explica que ya entre los siglos VIII y V a. C., se percibe en la Grecia antigua el paso del *chrónos prôtogonos*, entendido como tiempo circular y principio cósmico, al tiempo lineal, fugaz e irreversible. Esta transformación se explica por tres grandes factores que irán concretándose a lo largo de los siglos siguientes: “la resignificación de *aiôn* en eternidad”, operada por la filosofía clásica griega –Platón especialmente–, la teología cristiana que conduce a una resemantización de *kairós* en la figura de Cristo, y la ciencia matemática que instaura un patrón temporal absoluto, “un tiempo al margen del mundo” (19).

Otras condiciones que militan en favor de esta transmutación son, por ejemplo, la heterogeneidad social creciente (diversidad de la polis con una variedad de dialectos y una geografía quebrada), la relativización de determinados principios socio-políticos tales como la autoridad del rey y la afirmación del individuo como un ser singular cuya experiencia vital y afectiva presenta episodios “únicos e insustituibles”. Además, “el protagonismo del azar y del capricho, la contingencia que caracteriza al devenir, proporcionan al individuo una identidad diferencial a tono con el tiempo lineal, irreversible y fugaz” (35). Los siglos posteriores tendrán como legado una perspectiva ya “viciada” del tiempo en la que se privilegia *chrónos* en detrimento de *aiôn* y *kairós*. La modernidad agudiza este sentido más que las restantes épocas, y hace del progreso su horizonte predilecto. Esta idealización del futuro sirve de fuerza generadora del culto a la novedad y convierte el presente en instancia fugaz.

#### **II.4.6.2 El culto al futuro como exaltación de lo efímero**

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz define la modernidad como una “tradición de la ruptura”. La búsqueda de lo diferente condena las cosas a una persistente superación para conseguir la novedad: “Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora” (2008: 14). La mutación que esta concepción acarrea en la intuición del tiempo no ha pasado desapercibida en Paz.

De hecho, nuestro autor constata que la pasión crítica de la modernidad conduce a “un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora”.

Hablar de culto al cambio es, justamente, hacer del futuro el horizonte por antonomasia de la consecución de la novedad. En este contexto, el presente se hace mero tránsito hacia un “presente inminente” –el futuro–, condenado él mismo de antemano a ceder el paso a otro, en una espiral vertiginosa y sempiterna. Con todo, ocurre precisamente que, como dice E. M. Cioran en *La caída en el tiempo*, “aquellos que viven en la idolatría del mañana no tienen futuro. Habiendo despojado al presente de su dimensión eterna, sólo les queda la voluntad, su gran recurso –y su castigo” (1988: 27). Paz, por su parte, advierte que, a diferencia de los antiguos, para quienes “el ahora repite el ayer”, los modernos ven el presente como una negación del pasado, un repudio del ayer: “Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único, distinto, *otro*” (15).

Una de las consecuencias de la instantaneidad moderna es que disuelve las tradicionales determinaciones temporales que son el pasado, el presente y el futuro en una celeridad que proclama un presente continuo. Lo curioso estriba en que ese presente interminable es, al mismo tiempo, una instancia efímera o, según los términos de Paz en su ensayo “Los signos en rotación”, incluido en *El arco y la lira*, un “presente flotante” (2008: 283)<sup>146</sup>. Paz desarrolla esta idea también en *Los hijos del limo*, cuando explica que al disolver las antiguas determinaciones temporales, la modernidad aniquila las diferencias entre juventud y vejez, convirtiendo la primera en una “religión”. La paradoja consiste en que la apología de la juventud, lejos de perennizarla, no hace más que acelerar el envejecimiento: “Nuestras colecciones de arte, nuestras antologías de poesía y nuestras bibliotecas están llenas de estilos, movimientos, cuadros, esculturas, novelas y poemas prematuramente envejecidos” (2008: 16). José Emilio Pacheco abre su poemario *Siglo pasado (Desenlace)* con un verso que expresa esta misma precocidad de lo efímero: “Lo posmoderno ya se ha vuelto preantiguo” (*Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, “A través de los siglos”: 587). La novedad sucumbe, entonces, ante el frenesí de lo efímero.

No obstante, si, como quiere Paz, “lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano” (16), puede decirse, entonces, que el culto al futuro

---

<sup>146</sup> Javier González alude a este culto a la fugacidad que entraña la exaltación del futuro con estas palabras: “El hechizo y la negación del pasado, el carácter apenas virtual del futuro, reducen la expresión de la temporalidad a una débil franja de tiempo al borde de la desaparición entre las cosas viejas”. La consagración de la linealidad del devenir conduce a lo que el crítico denomina “fijación del presente”. Quiere decir que “el hombre contemporáneo aprende que las cosas que lo rodean –y evidentemente su propia persona– no son sino instantes que fulguran en el umbral de la configuración de la caída”. Se trata, entonces, de una afirmación del tiempo devorador, “el tiempo Krónico” (1990: 43-44).

es lo que engendra, consciente o inconscientemente, la exaltación de lo efímero. Esto quiere decir que las cosas están concebidas para que duren tan sólo un tiempo limitado. Esta precariedad de las cosas no se debe a la imposibilidad, por parte del sistema de producción, de otorgarlas una duración más larga, sino a la función mercantil de lo efímero. La económica parece mantenerse en parte gracias a una especie de rentabilización o de capitalización de lo efímero. Cioran declara, en una perspectiva similar, que “la civilización, con todo su aparato, está fundamentada en nuestra propensión a lo irreal y a lo inútil. Si consintiéramos en reducir nuestras necesidades, en no satisfacer más que las indispensables, ésta se hundiría de inmediato”. Para durar, la civilización “se reduce a crearnos siempre nuevas necesidades, multiplicándolas sin descanso, pues la práctica general de la ataraxia le traería consecuencias más graves que las de una guerra de destrucción total” (1988: 40). Esta “civilización” de la que habla Cioran es sustentada por el más apremiante consumismo. Ante esta situación, habría que preguntarse si indicaciones del tipo “consumir preferentemente antes del...”, más allá de su función sanitaria, no esconden un imperativo comercial. De todos modos, nos encontramos ante una invitación explícita al *consumo* que incide de forma insospechada en los hábitos, erigiendo así lo efímero al rango de “máxima” comercial.

Se puede decir, por lo tanto, que el paradigma temporal que la modernidad ha puesto por delante de los demás matices originales que he descrito es *chrónos*, el tiempo lineal, devorador e irreversible. La consecuencia es lo que Paz denomina la “revuelta del futuro”, en *Los hijos del limo* (2008: 29), es decir, el tiempo visto como “un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene” (32). Cioran hace un análisis aún más agudo y vilipendiador que el de Paz acerca del culto al futuro, al relacionarlo con el mito de la caída del género humano y la expulsión adánica del paraíso<sup>147</sup>. La dicotomía “analogía”/“ironía”, central en el

---

<sup>147</sup> Según Cioran, “si el hombre no está dispuesto a olvidar ni a reconsiderar su caso, es porque todavía no ha sacado las últimas consecuencias del saber y del poder. Convencido de que su momento llegará, que le corresponde alcanzar a Dios y sobrepasarlo, se apega –*envidioso*– a la idea de la evolución, como si el hecho de *avanzar* fuera a llevarlo necesariamente al grado más elevado de perfección”. Esta ambición, advierte Cioran, está condena al fracaso: “queriendo ser distinto, [el hombre] terminará por no ser nada; ya de por sí no es nada. Sin duda evoluciona, pero *contra* sí mismo a expensas de sí mismo, hacia una complejidad que lo destruye”. Cioran llega así a establecer un distingo entre los conceptos de “devenir” y “progreso”: “Devenir y progreso son dos nociones aparentemente cercanas, divergentes en realidad. Todo cambia, de acuerdo, pero casi nunca para mejorar. Desviación eufórica del malestar original, de esa falsa inocencia que despertó en nuestro ancestro el deseo de lo nuevo, la fe en la evolución, en la identidad del devenir y del progreso, sólo se terminará cuando el hombre, llegado a su límite, al extremo de su extravío, de vuelta por fin hacia el saber que lleva a la liberación y no al poder, esté apto para oponer irrevocablemente un *no* a sus hazañas y a su obra. Y si continúa aferrándose a ellas,

pensamiento de Octavio Paz, contemplada desde el punto de vista de la problemática del tiempo y de lo efímero, podría explicarse del siguiente modo: por una lado, la “analogía” supondría la posibilidad del retorno del pasado, un tiempo cíclico en el que la melancolía por lo que pasa se ve atenuada ante la certeza de la eventualidad de su vuelta. Dicho de otro modo, el dolor frente a lo que muere ahora está superado con la certeza de que sólo es una extinción necesaria a la perpetuidad del ciclo. De ahí que el tiempo cíclico, aunque sin aniquilar lo efímero, lo supera de alguna manera, en su dinámica incesante. Eso significa que lo efímero adquiere en la analogía un carácter dialéctico, ya que las cosas tienen que morir para volver periódicamente. Es un poco la idea expresada por José Emilio Pacheco cuando declara: “Fuego es el mundo que se extingue y cambia / para durar (fue siempre) eternamente” (*Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, “Don de Heráclito”: 44).

Por su parte, la “ironía” supondría una consagración del cambio, el terreno por antonomasia de lo efímero, porque se apoya en la exaltación de la novedad y el futuro. Al hacer del porvenir su única “tierra prometida”, la modernidad no sólo exalta la caducidad, sino que también niega la experiencia subjetiva del tiempo, su aceleración o desaceleración, la posibilidad de su ciclicidad y de su reversibilidad. Al contrario, como explica Paz en *Los hijos del limo*, la modernidad proclama una “tradicción de la ruptura” que no es otra cosa que el imperativo de la precariedad de los sistemas, de las creaciones y de las formas en un tiempo irreversible. Es por esta unilateralidad que la ironía o más propiamente, el “tiempo irónico” –por llamarlo de algún modo– constituye una experiencia tiránica. Le niega al hombre la posibilidad de apropiación subjetiva del devenir. Como explica Julián Serna Arango, la asimilación de los ritmos de la vida por el tiempo mecánico de los relojes impide la experiencia plena de la temporalidad y sus múltiples matices<sup>148</sup>. Paradójicamente, *kairós*, el tiempo oportuno, deviene en *akairós*,

---

entonces no hay duda de que entre en una carrera de dios risible o de animal anticuado, solución tan cómoda como degradante, última etapa de su infidelidad a sí mismo” (1988: 31-32).

<sup>148</sup> En su libro *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Edward T. Hall muestra que el tiempo no se puede reducir a una descripción lineal, lo cual constituye el error más grave. Lejos de ser una constante inmutable, como lo suponía Newton, el tiempo es una compleja combinatoria de fenómenos y ritmos que engloban un vasto espectro. La complejidad del tiempo se puede expresar siguiendo la multiplicidad misma de los individuos existentes. Hall registra así hasta nueve tipos de tiempo. Añade que, si tomamos tan sólo el individuo inmerso en la cultura occidental, el mundo industrializado, será posible registrar entre seis y ocho de las nueve formas de tiempo siguientes: el “tiempo biológico”, el “tiempo individual”, el “tiempo físico”, el “tiempo metafísico”, el “microtiempo”, la “sincronía”, el “tiempo sagrado”, el “tiempo profano” y el “meta-tiempo”. Para Hall, el “tiempo biológico” es una adaptación de los organismos vivos a los ritmos cósmicos marcados por la sucesión de los días y las noches o los ciclos de las estaciones. El “tiempo individual”, por su parte, interesa especialmente a los psicólogos y procede de las variaciones que afectan la percepción subjetiva del



es decir, en tiempo inoportuno (2009: 84). Esta *inoportunidad* es interpretada como tal, sin embargo, por una sociedad mercantilista en la que el reposo, la sensación de estancamiento del tiempo, está asimilada con el letargo, con la somnolencia que conducen a un desgaste en términos de productividad. Lo ilustra eficazmente el famoso lema anglosajón de “time is money”.

Lo *inoportuno* para el ser humano es precisamente la abolición de la posibilidad de apropiación subjetiva de la experiencia temporal a causa de los imperativos de la sociedad de consumo, un consumo que presupone *producción* y, por ende, trabajo. Octavio Paz evoca con frecuencia, en sus diferentes reflexiones sobre el sentido del tiempo en la Historia, las sociedades primitivas y su pasado arquetípico o mítico, como contrapunto de la visión moderna del tiempo lineal. En *El arco y la lira*, explica que “el calendario profano nos cierra las puertas de acceso al tiempo original que abraza todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total”. El tiempo de la modernidad es, en cambio, “una representación cronométrica” que niega toda posibilidad de repetición del pasado (2008: 62-63).

Me parece interesante notar que, así como la modernidad rechaza el tiempo cíclico y el pasado arquetípico, las culturas primitivas también sintieron una especial aversión ante la idea de un devenir lineal e irreversible. Me gustaría volver ahora a las reflexiones de Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* a las que me he referido al final del primer capítulo. Según Eliade, el rechazo de la linealidad por las sociedades arcaicas, en provecho del “Tiempo Magno”, no es la consecuencia de un mero

---

tiempo en diferentes contextos, estados emotivos o psicológicos. El “tiempo físico” resulta de una formalización humana y científica de los ritmos observados en el universo y fijados para servir de puntos de referencia para la vida social. El “tiempo metafísico” es el que trasciende todas las teorías sobre el tiempo tal como se lo conoce habitualmente. El “microtiempo” es específico a una cultura determinada. Sus reglas suelen aplicarse sin que los individuos pertenecientes a este grupo tengan conciencia de ello. La “sincronía” es un descubrimiento mucho más reciente según el cual los individuos tienden a *sincronizar* sus movimientos de una forma muy sorprendente. Este aspecto es observable cuando los recién nacidos tratan de sincronizar sus movimientos con la voz humana, teniendo de este modo su primer contacto con la vida. La sincronía declara también que aquellos individuos que no *se sincronizan* resultan molestos e inadaptados para la sociedad en la que viven. Hall pone como ejemplo el hecho de que en los Estados Unidos, por ejemplo, cada ciudad, grande o pequeña, tiene su propio ritmo. El “tiempo sagrado”, difícil de asimilar para los pueblos de Europa y de América del Norte, porque es un tiempo imaginario, es un tiempo mítico, reversible y susceptible de repetirse. Este tiempo permite a los individuos que entran en él afirmar su propia divinidad. El “tiempo profano” es aquel del que se habla corrientemente. Este tiempo indica, en Occidente, los minutos y las horas, los días de la semana, los meses del año. Es un sistema considerado evidente por todos y elaborado por la civilización occidental. El individuo tiende aquí a no tolerar la menor perturbación en su calendario o agenda personal. El “meta-tiempo” alude a todo lo que filósofos, antropólogos, psicólogos y otros estudiosos han podido decir acerca del tiempo, las múltiples teorías sobre la naturaleza de este fenómeno. No se trata de un *tiempo* estrictamente hablando, sino de una entidad abstracta, construida a partir de diferentes fenómenos temporales (1984: véanse especialmente pp. 23-72).

conservadurismo. Más bien, “estamos autorizados a ver en ese menosprecio de la historia, es decir, de los acontecimientos sin modelo transhistórico, y en ese rechazo del tiempo profano, continuo, cierta valoración metafísica de la existencia humana” (2000: 9-10).

El futuro de la modernidad, auténtico tonel de Danaïdes, supedita los elementos del entorno a las ansias de una sociedad presionada por el consumo. Este imperativo condena el pasado al “cementerio” de la historia, el presente a una mera forja del mañana, y este último a un horizonte continuamente postergado. Ante este círculo vicioso, la propuesta de Paz consiste en recordar la existencia de otras alternativas de experiencia temporal frente a la tiranía del tiempo lineal de la modernidad. Su poética ecologista, que he esbozado en las páginas anteriores, no consiste sólo en servir de voz de alarma frente a la degradación del medio ambiente. También postula un reposicionamiento general frente al modelo temporal erigido en arquetipo por nuestra época. Aboga por el redescubrimiento de alternativas tales como el tiempo cíclico, el tiempo subjetivo y el momento oportuno. Sin embargo, si hasta aquí he estudiado la precariedad de la materia como resultado de una acción *extrínseca*, el apartado que sigue analiza la fragilidad del cosmos ya no como una consecuencia de la acción humana, sino como una ley *intrínseca*.

## **II.5 La precariedad intrínseca de la materia**

El interés de Octavio Paz por la materia cósmica como tema de indagación y como repertorio simbólico se manifiesta desde sus primeras composiciones. Acerca del uso simbólico de los elementos realistas en Paz, Jason Wilson señala cómo buena parte de las analogías del poeta reconstruyen los cuatro elementos clásicos –agua, tierra, aire, fuego–. Puesto que se trata a menudo de analogías “concretas, inmediatas, accesibles a los sentidos”, podríamos hablar de una “verdad sensorial de Paz”. Su utilización en el marco del discurso poético “revela la posibilidad de una comunión o reconciliación total con la ‘realidad’” en que domina la desintegración. “A partir del caos y del correr del lenguaje, el poema liga eróticamente el ser interior del hombre con el mundo, y lo hace como experiencia sensual, *abrazo* de los cuatro elementos” como ocurre, por ejemplo, en “Salamandra” (1980: 108-109). Carlos H. Magis también ha observado cómo en sus primeros poemas, “Paz podía aceptar sin mayor desasosiego que su ‘yo’ y las cosas se

fundieran muy a menudo en un todo, elemental e informe sustancia del mundo” (1978: 207). Esta actitud se aprecia, por ejemplo, en el quinto fragmento del poema “Bajo tu clara sombra”. Se percibe una armoniosa imbricación del *yo* lírico con uno de los elementos primordiales que acabo de evocar con Wilson –la tierra–, símbolo de la naturaleza. En el poema, la tierra está evocada mediante metáforas antropomórficas que enfatizan su carácter maternal y nutricional:

Deja que una vez más te nombre, tierra.  
Mi tacto se prolonga  
en el tuyo sediento,  
largo, vibrante río  
que no termina nunca,  
navegado por hojas digitales,  
lentas bajo tu espeso sueño verde.

Tibia mujer de somnolientos ríos,  
mi pabellón de pájaros y peces,  
mi paloma de tierra,  
de leche endurecida,  
mi pan, mi sal, mi muerte,  
mi almohada de sangre:  
en un amor más vasto te sepulto.

(O.P.I., “Bajo tu clara sombra”, fragmento V: 36)

El apóstrofe a la “tierra” subraya la intimidad entre el sujeto poético y el cosmos. El acto de *nombrar* en sí mismo, junto con la idea de la repetición expresada por “una vez más”, ponen de manifiesto aquí la captación simpática del *alter ego* telúrico. La fusión del hombre con la materia, una convicción perceptible en la pintura de Frida Kahlo y en “Petrificada petrificante” de Octavio Paz, como ya se ha dicho, se repite en esta composición. En el presente fragmento, mucho más temprano que “Petrificada petrificante”, ya interviene el motivo clásico y precolombino de la *madre natura*, patente en la certeza de que el cuerpo humano no es un territorio aislado e independiente de la tierra. Al contrario, le dice el poeta a la tierra, “mi tacto se prolonga / en el tuyo sediento”. Esta proximidad entre el ser humano y la materia se refleja en asociaciones metafóricas que funden lo antropomórfico con lo telúrico. Así, la imagen “hojas digitales” encierra una analogía inspirada en ciertas hojas de árboles vagamente parecidas a una mano humana. Es esta *correspondencia* la que plasma Guillaume Apollinaire en “Signe”, una breve composición de *Alcools*, mediante la asimilación directa de las hojas caídas de los árboles con las “manos de las amadas de otrora”: “Mon

Automne éternelle ô ma saison mentale / Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol"<sup>149</sup> (1971: 111).

El resto del poema de Paz prosigue la fusión antropomórfico-telúrica, apreciable especialmente en el verso "Tibia mujer de somnolientos ríos". Creo que estamos autorizados a considerar el verso "Una mujer de movimientos de río" de *Semillas para un himno* como una reescritura posterior de "Tibia mujer de somnolientos ríos". Los dos versos son, de hecho, bastante parecidos: guardan un idéntico *élan rythmique*, casi el mismo esquema métrico, una similar eufonía, conseguida gracias a la proximidad, en el plano de la sonoridad vocálica, de los significantes "somnolientos"/"movimiento", sin olvidar el mantenimiento en los dos versos de un idéntico repertorio metafórico-simbólico. Interviene en los dos ejemplos una de las imágenes predilectas de Paz, que Jason Wilson ha integrado en la categoría de las "metáforas saludables"<sup>150</sup>. La diferencia entre los dos versos estriba en que en el primer caso, es la naturaleza la que se poetiza mediante atributos humanos, y viceversa en el segundo.

No obstante, si en el ejemplo que acabamos de ver la relación sujeto-cosmos se expresa en términos de compenetración armoniosa, en otros, este vínculo se tiñe de "sospecha", para usar la expresión de Víctor Sosa, una suspicacia acerca de la consistencia o de la solidez de los elementos que conforman la realidad. De hecho, en su libro *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Víctor Sosa señala que "la sospecha de lo real" constituye "una de las características más constantes en el pensamiento poético de Octavio Paz desde sus comienzos". La estancia asiática del escritor mexicano, según Sosa, habría contribuido a encauzar y robustecer su escepticismo ante la realidad: "el Oriente –y sobre todo el budismo en su vertiente más radical, la de la escuela Madhyamika– le dará nuevas herramientas para indagar en las perplejidades filosóficas del ser y del mundo" (2000: 74). A la influencia asiática, Sosa añade la concepción moderna del mundo: el orden del universo que había reflejado, por ejemplo, el arte renacentista se fractura en la modernidad, dando lugar a una realidad cambiante y

---

<sup>149</sup> ("Mi otoño eterno ¡oh mi estación mental! / Cubren tu suelo las manos de las amadas de otrora") (traducción mía).

<sup>150</sup> Wilson demuestra, al hablar precisamente de la actitud paciana ante la realidad, que "las metáforas de Paz se refieren a arquetipos saludables y naturales que duermen en el inconsciente del hombre". Entre estas metáforas, no sólo figuran el agua y otras imágenes pertenecientes al mismo sistema de representación como el "chorro", la "fuente", el "surtidor", sino también la "tierra", la "semilla", el "árbol", o el "fruto". Acerca del elemento acuático, el estudioso explica que "Paz vincula el símbolo del agua con la mujer y el paraíso prenatal; el agua es fertilidad y autoconocimiento". También corresponde a una fuerza que crea y destruye a la vez (1980: 100 y ss.). La simbología poética analizada por Carlos H. Magis (1978: 311 y ss.), a la que me he referido en el capítulo anterior, también otorga un destacado lugar al elemento acuático y sus reflexiones son globalmente similares a las de Wilson en este aspecto.

caleidoscópica: “La teoría de la relatividad de Einstein, las perplejidades de la física cuántica y las nuevas maneras de percibir el mundo –ese espacio-tiempo<sup>151</sup> donde estamos inmersos– a partir de las innovaciones tecnológicas” son factores que “*desordenan* la realidad, introducen el caos como sistema, el caleidoscopio como principio de unidad, la fuga como forma de lo eterno que se confunde con el progreso” (58-59).

Rocío Oviedo, por su parte, considera como claves de acercamiento a la desintegración del mundo lírico de Octavio Paz, las teorías nietzscheanas que conducen a “la relatividad del tiempo y de la materia”. De hecho, prosigue la estudiosa, “la desintegración puede acarrear consigo la visión focalizada y mutilada de la naturaleza o los objetos, a lo que contribuyó de singular manera la teoría surrealista”. Una de las expresiones de esta conciencia de lo inestable y de la disgregación es la dislocación de la página, que deja de ser un pasivo soporte escritural, para convertirse en una auténtica

---

<sup>151</sup> Me parece útil un acercamiento al concepto de “espacio-tiempo” en sus grandes líneas. Para hacerlo, mencionaré brevemente algunos trabajos procedentes tanto del mundo de la ciencia como de la filosofía. Una de las reflexiones destacables es la de José Manuel Sánchez Ron en *Espacio-tiempo y átomos. Relatividad y mecánica cuántica*, un trabajo en el que el científico vuelve sobre el origen y el interés de la noción de “espacio-tiempo”. Explica que el concepto de “espacio-tiempo” ha sido desarrollado por el matemático y físico alemán Hermann Minkowski. Se trata de una noción que aúna dos entidades tradicionalmente separadas, una unión consecuente de la teoría de la relatividad restringida por la cual se concibe el espacio, ya no como una entidad tridimensional, sino como un elemento cuadrimensional. Sánchez Ron recoge la siguiente declaración de Minkowski: “A partir de ahora el espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo están condenados a desvanecerse en meras sombras, y solamente una especie de unión de los dos conservará su independencia” (1992: 11). En resumen, la cuarta dimensión, el *tiempo*, se incorpora a las tres antiguas –ancho, largo y profundidad– que definían un espacio euclídeo convencional. También destaca la importancia de la noción de “espacio-tiempo” Eugenio d’Ors en su libro *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*. D’Ors vuelve sobre las implicaciones de la noción de “espacio-tiempo” en la resolución de las aporías de Zenón acerca del movimiento: “con mantener distintas y separadas las nociones del espacio y del tiempo, Zenón ha de triunfar siempre. Y sólo se le podrá considerar vencido, en el dominio de la razón, cuando la nueva concepción del Espacio-Tiempo, que el genio de Minkowski ha traído a la física como coronamiento de la teoría de la Relatividad, sea aprovechada por los filósofos para poner un límite teórico a la divisibilidad teórica del espacio geométrico, divisibilidad que se ha supuesto siempre infinita” (2009: 16). De hecho, el mérito de la noción de “espacio-tiempo” es la unión de dos dimensiones cuya separación a lo largo de la historia del pensamiento y de la ciencia ha conducido a numerosas aporías. Una de ellas es la que expresan los célebres sofismas de Zenón de Elea sobre la imposibilidad del movimiento a partir de los argumentos ya clásicos de la “Flecha” y de “Aquiles y la Tortuga”. Para mencionar sólo el segundo argumento, “Aquiles y la Tortuga”, recordemos que Zenón había negado la posibilidad del movimiento del siguiente modo: imagina una carrera entre Aquiles, el gran atleta griego, y la tortuga. Ocurre que al iniciarse la carrera, Aquiles, seguro de sus capacidades, deja cierta distancia de antelación a su adversaria, convencido de que la salvará en unas cuantas zancadas. Zenón defiende, no obstante, que Aquiles nunca ganará esta competición, no porque la tortuga sea tan rápida como el atleta, sino porque la distancia se hace infranqueable: recorrerla implica ir de un punto “A” a otro punto “B”; pero ir de “A” a “B” supone antes recorrer la mitad de este itinerario, o sea, A-B/2. A su vez, A-B/2 se divide en dos, y así infinitamente. Por consiguiente, Aquiles nunca ganará la carrera porque el espacio se le hará infinito. La falacia que contiene este razonamiento estriba en la divisibilidad infinita de un espacio aislado del tiempo, dos coordenadas que Minkowski asocia. D’Ors concluye que con este hallazgo del matemático alemán, “la noción de *universo*, en sí misma, será una noción sintética, en que vendrán a fundirse, inseparables ya, las dos antiguas nociones de *espacio* y *tiempo*” (112).

metáfora tipográfica del espacio concreto. Oviedo explica que en esta poética de la disolución, “el espacio puede no existir, flotar en un vacío continuado, cuya manifestación a nivel escritural la podemos encontrar en la disposición de letras y palabras dentro de la página en blanco” (1993: 51). Siguiendo esta postura, analizaré, en la segunda parte de este apartado, cómo el espacio tipográfico de ciertas composiciones de Octavio Paz se convierte en metáfora de la disgregación del espacio cósmico. Empezaré, por ahora, con la precariedad de la materia mediante la problemática del movimiento y del cambio.

### II.5.1 El mundo como “reposo del fuego”

El convencimiento de que la realidad no es gobernada por una ley inmutable sino por la variación interminable es uno de los pilares principales de lo que llamaré la *cosmología poética* de Octavio Paz. En *Árbol adentro*, encontramos sintetizada esta certeza heracliteana que Paz comparte con José Emilio Pacheco, como después se verá. Me he referido ya en las páginas anteriores a la similitud que percibe Mario Satz Tetelbaum entre la poesía de Paz y la cosmovisión presocrática y prehispánica. Satz Tetelbaum apunta que Paz no sólo hereda de Heráclito “la enantiodromía o el ‘pasaje a lo contrario’”, sino también “su convicción de que nada se detiene nunca” (1990: 65). En el poema “Cuarteto”, de *Árbol adentro*, se lee lo siguiente:

Se suelta el viento y junta la arboleda,  
la nación de las nubes se dispersa.

Es frágil lo real y es inconstante;  
también, su ley el cambio, infatigable:

gira la rueda de las apariencias  
sobre el eje del tiempo, su fijeza.

La luz dibuja todo y todo incendia,  
clava en el mar puñales que son teas,

hace del mundo pira de reflejos:  
nosotros sólo somos cabrilleos.

No es la luz de Plotino, es luz terrestre,  
luz de aquí, pero luz inteligente.

Ella me reconcilia con mi exilio:  
patria es su vacuidad, errante asilo.

(O.P.II, “Cuarteto”, poema III: 104)

El poema consiste en una sucesión de pareados endecasílabos con rima asonante seguida. Casi todos estos pareados expresan la ley del cambio inmutable a partir de diferentes ejemplos sacados del universo concreto. En el primer pareado, la mutación constante de la materia se observa en el soplo del “viento” que “junta la arboleda”, pero sólo precariamente puesto que, después, vuelven a separarse las frondas. Hablo de frondas porque, aunque “la arboleda” alude a la vez a un lugar poblado de árboles y al conjunto de las ramas de esos árboles, difícilmente puede imaginarse un viento que reúna los árboles en su conjunto, desde el tronco hasta las frondas. Por esta razón, privilegio el segundo sentido, el de “arboleda” como follaje. En este mismo pareado, la inestabilidad de la materia se transparenta en la dispersión de “la nación de las nubes”.

Señalemos de paso que el espectáculo de las nubes suele ser en Octavio Paz una metáfora de la inconsistencia de la materia, la imagen de la continua mudanza de las formas. En la composición “Razones para no morir”, de *Calamidades y milagros*, a la que he aludido páginas atrás, el hablante lírico se pregunta: “¿Este cielo, infinito que reposa, / es el mismo de ayer, nubes de piedra?” (*O.P.I.*, “Razones para no morir”, fragmento 2: 75). El oxímoron “nubes de piedra” sintetiza el principio contradictorio de la materia, a la vez presencia concreta y entidad en perenne transmutación. La paradoja se desarrolla también en el poema que acabo de reproducir más arriba mediante una serie de oposiciones binarias: “junta/dispersa”, “gira/fijeza”, “dibuja/incendia”, “patria/vacuidad” o “errante/asilo”. Estos contrastes muestran que la presencia de los elementos está regida por un equilibrio inestable, esa especie de “reposo del fuego” que poetiza el segundo volumen lírico de José Emilio Pacheco. La metamorfosis continua de la realidad ha sido expresada por Heráclito del siguiente modo: “Vive el fuego la muerte de la tierra y vive el aire la muerte del fuego; el agua vive la muerte del aire; la tierra, la del agua” (2009: 79). Los versos de Paz parecen repetir esta convicción: “Es frágil lo real y es inconstante; / también, su ley el cambio, infatigable”. La elisión del verbo copulativo “ser” en el segundo verso no sólo obedece a imperativos métricos en este pareado, sino que también lo confiere una concisión casi epigramática que recuerda ciertos discursos filosóficos sobre el mundo, particularmente apreciable en el pensamiento de Heráclito. El interés paciano por el pensamiento filosófico antiguo no se manifiesta por la sola reactivación de las ideas de Heráclito, sino también por la mención directa de Plotino en el penúltimo pareado. Este diálogo que el texto poético instaaura con una tradición filosófica que se remonta a los albores del pensamiento

humano obedece al esfuerzo por desentrañar las leyes que gobiernan el universo físico, una inquietud que ocupa un papel preponderante en los primeros filósofos<sup>152</sup>.

La inconstancia de la materia tiene una expresión similar en poemas como “Viento” o “Espiral” de *Bajo tu clara sombra*. En el primer texto, el “viento” es la fuerza que mueve constantemente las “hojas”, la “rosa” o “la vara de la amapola”. Tanto es así que, asegura el poeta, la “rosa” es “del viento, no del rosal” (*O.P.I.*, “Viento”: 59). Con todo, si en este ejemplo el movimiento continuo se expresa mediante la omnipresencia y la omnipotencia del “viento”, en el segundo poema, “Espiral”, la incansable gravitación de la materia se plasma mediante la “espiral”. La elección de esta imagen no es casual y constituye uno de los motivos más eficaces de la continuidad inmemorial del tiempo, es decir del *movimiento*. Como explica Christine Buci-Glucksmann, la espiral es una especie de “línea-flujo” a la vez abierta y cerrada, un ojo inmenso que se desliza en un *élan* infinito que sugiere la imagen misma de la eternidad (2008). Al elegir como título de poema este símbolo, Paz expresa la continuidad del movimiento que caracteriza la materia. El poeta utiliza en su texto varias figuraciones que sugieren analógicamente la idea de la espiral: el “cohete”, el “torbellino” o el “caracol”. Todos estos elementos tienen en común la isotopía espiral del giro continuo, el perfil de una línea curva que gravita alrededor de un punto inicial del que se aleja cada vez más. La conclusión del poema no deja ninguna duda: “Y la espiral en cada cosa / su vibración difunde en giros: / el movimiento no reposa” (*O.P.I.*, “Espiral”: 60).

La *fenomenología de la materia* de Octavio Paz consiste en asumir la siguiente certeza: puesto que “el movimiento no reposa” y que la realidad cambia sin cesar, toda percepción del mundo tiene una validez efímera porque las imágenes resultantes de ella son fruto de un aspecto pasajero, de un estado precario de la realidad por esencia proteica. Si volvemos al poema “Cuarteto”, apreciaremos esta visión a partir de dos

---

<sup>152</sup> Entre los diferentes momentos que caracterizan la filosofía antigua, el pensamiento presocrático mostró una especial inquietud ante las cuestiones que atañen a las leyes que rigen el mundo físico. Como explica Nicolás Abbagnano, “la filosofía presocrática está dominada por el problema cosmológico hasta los sofistas”. Aunque no excluye al ser humano de su meditación, la filosofía presocrática “ve en él solamente una parte o un elemento de la naturaleza y no el centro de un problema específico”. Esto se explica por el hecho de que “para los presocráticos, los mismos principios que explican la constitución del mundo físico explican también la del hombre. Les es ajeno el reconocimiento de los caracteres específicos de la existencia humana y, por eso, les es ajeno el problema de lo que es el hombre en su subjetividad como principio autónomo de la investigación”. El pensamiento presocrático se asigna como tarea primordial, más bien, “rastrear y reconocer, más allá de las apariencias múltiples y continuamente mudables de la naturaleza, la unidad que hace de ésta *un mundo*: la única sustancia que constituye su ser, la ley única que regula su devenir”. Ante la mutabilidad constante de las cosas que, en apariencia, hace imposible toda visión unitaria de la materia, los presocráticos concibieron la idea de “sustancia”, es decir, “la materia de que todas las cosas se componen”. El término alude también a “la fuerza que explica su composición, su nacimiento y su muerte, su perpetua mutación” (1994: 12)



versos que construyen una suerte de dispositivo giratorio, cuyas piezas principales son el tiempo y los fenómenos del mundo: “gira la rueda de las apariencias / sobre el eje del tiempo, su fijeza”. Desde mi perspectiva, estos versos sintetizan la fenomenología poética del mundo de Octavio Paz porque integran los dos actores esenciales del drama cósmico. Por un lado, los fenómenos sensibles, los seres y las cosas y, por otro, el tiempo. En estos pareados, la isotopía del movimiento se construye a partir de los signos “gira”, “rueda” y “apariencia”, y se opone así a la de la fijeza, articulada en torno a los signos “eje del tiempo” y “fijeza”. Es significativo que estos signos se repitan posteriormente en el tercer fragmento de “Respuesta y reconciliación”, de *Poemas 1989-1996*. En esta composición, el hablante cree *entender* “el mundo, su secreta escritura, / la razón y el origen del girar de las cosas, / el eje de los cambios, fijeza sin sustento / que en sí misma reposa, realidad sin sombra” (*O.P.II*, “Respuesta y reconciliación”: 227). Vuelven a aparecer aquí los signos “girar”, “eje” y “fijeza” como claves del funcionamiento cósmico. Los versos afirman igualmente la autonomía cósmica de la dialéctica cambio/fijeza, puesto que se trata de una “fijeza sin sustento / que en sí misma reposa”. En *La máscara, la transparencia*, Guillermo Sucre destaca la importancia de esta dinámica en Octavio Paz. Para Sucre, “la dialéctica entre el movimiento y la fijeza no es sólo un tema en su obra; llega a constituirse en su estructura misma y, por tanto, en la visión del mundo que ella encierra” (1975: 209).

En el poema “Cuarteto”, al contrario, la autonomía de las leyes naturales es determinada por el fenómeno del tiempo. No es que la naturaleza pierda su independencia en el proceso dialéctico, sino que ahora el devenir es lo que impone su ley. El tiempo transforma paulatinamente los elementos en entidades distintas. Es una reafirmación de la heracliteana imposibilidad de bañarse en el mismo río. Como señala Jean Brun, “Heráclito insiste en esta idea de que el devenir se lo lleva todo, hasta tal punto que es imposible tocar dos veces una sustancia perecedera, porque el cambio hace que se descomponga y se recomponga sin cesar”. Por consiguiente, “todas las cosas cambian, tragadas por el pasado y viviendo el efímero instante de un presente que muere al tocar el mañana”. Por este motivo, “los que descienden a los ríos reciben aguas siempre nuevas” (1976: 47-48).

En “Cuarteto”, se puede decir, por consiguiente, que Paz hace de la mutabilidad de la materia una consecuencia de su temporalidad. Las cosas cambian porque están sometidas al tiempo como ocurre con los seres humanos. Estos últimos están evocados en el poema a través del “nosotros” que irrumpe de repente en el quinto pareado; hasta

ahí, la enunciación había sido asumida por un hablante lírico esencialmente “latente”, o “externo”, un mero presentador, descriptor o narrador.

Al pasar de la esfera de la “no persona” a la del “nosotros”, el hablante lírico establece una equivalencia entre la precariedad de la materia inanimada y la propia impermanencia de los seres humanos. Este tránsito culmina con el paso de la generalidad del “nosotros”, iniciada en el quinto pareado, a la subjetividad del *yo* en el último: “Ella *me* reconcilia con *mi* exilio: / patria es su vacuidad, errante asilo”<sup>153</sup>. Se puede decir, por lo tanto, que la fenomenología paciana del mundo conduce aquí a un replanteamiento de la existencia del hombre dentro del universo. El cosmos se presenta como un lugar de destierro –“mi exilio”–, no una tierra firme e inmutable, sino un “errante asilo”, una imagen que recuerda a “la arena errante” de José Emilio Pacheco. Así como el hablante lírico de Paz intuye un cosmos frágil e inconstante, el actor poemático de “La arena errante” de Pacheco advierte cómo “de mañana jugaba” en unas “dunas sin forma” y “al regresar por la tarde / ya eran diferentes y no me hablaban” (*Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*, “La arena errante”: 502).

En ambos casos, el concepto de naturaleza, la *fysis* de los griegos, pierde toda inmovilidad y afirma, al contrario, su carácter dinámico y cambiante. Nicolás Abbagnano explica, en este sentido, que para los pensadores presocráticos, la noción de *fysis* alude a “la sustancia como principio de acción y de inteligibilidad de todo lo que es múltiple y deviene”. De esa idea deriva el famoso “hilozoísmo” de los presocráticos, esto es, “la convicción implícita según la cual la sustancia corpórea primordial encierra en sí misma una fuerza que la hace moverse y vivir” (1994: 12).

La perpetua transformación de la materia sólo es perceptible por un sujeto capaz de desentrañar el lenguaje de las cosas que le rodean. La famosa *correspondencia* baudelairiana resuena en este caso, ya que la naturaleza se aparenta a un “templo de vivientes pilares” o de “selvas de símbolos” que se confunden en una tenebrosa unidad (1947: 93). De hecho, en algunos poemas de Paz, los elementos cósmicos dejan de ser presencias mudas en el espacio para susurrarle al sujeto poético mensajes que dicen sus inacabables metamorfosis. En “Cantata”, todavía en *Árbol adentro*, el hablante intuye un universo inestable, un mundo material lleno de susurros y voces que, imparablemente, abandonan sus formas:

---

<sup>153</sup>

La cursiva es mía.

La tarde  
 es una brasa que se consume.  
 El día gira y se deshoja.  
 Lima los confines de las cosas  
 un río oscuro.  
           Terco y suave  
 las arrastra, no sé adónde.  
 La realidad se aleja.  
           Yo escribo:  
 hablo conmigo  
           –hablo contigo.  
 Quisiera hablarte  
 como hablan ahora,  
 casi borrados por las sombras,  
 el arbolito y el aire;  
     como el agua corriente,  
 soliloquio sonámbulo;  
 como el charco callado,  
 reflector de instantáneo simulacros;  
 como el fuego:  
 lenguas de llama, baile de chispas,  
 cuento de humo.  
           Hablarte  
 con palabras visibles y palpables,  
 con peso, sabor y olor  
 como las cosas.  
           Mientras lo digo  
 las cosas, imperceptiblemente,  
 se desprenden de sí mismas  
 y se fugan hacia otras formas,  
 hacia otros nombres.  
           Me quedan  
 estas palabras: con ellas te hablo.  
           (O.P.II, “Cantata”, Fragmento I: 174)

El “río oscuro” que “lima los confines de las cosas” es un indicio del hilozoísmo al que me he referido anteriormente. El “río oscuro” pone la materia en movimiento y obliga las cosas a perder su antigua fisonomía. El sentimiento de que “la realidad se aleja”, arrastrada “no sé adónde”, se acentúa con la caída de la noche que desdibuja las formas de los elementos circundantes. Así, “el arbolito y el aire” son “casi borrados por las sombras”. En esta hora del misterio cósmico, los elementos hablan entre sí y el sujeto lírico ansía imitar su lenguaje para poder comunicar con el *tú* poemático. Sin embargo, el discurso de estos objetos es una cifra de la propia mutabilidad del *yo*.

También es preciso notar aquí, en consonancia con las ideas presocráticas, la aparición explícita de tres de los cuatro elementos cósmicos primordiales. El “aire”, el “agua” y el “fuego”. Estas imágenes pueblan la poesía de Octavio Paz, con modulaciones metafórico-simbólicas muy variadas que, en ocasiones, recuerdan a

Bachelard, quien las consideraba como genuinas “hormonas de la imaginación”<sup>154</sup> (1982: 22). Puede decirse, incluso, que está presente también el cuarto elemento, la “tierra”, si la inferimos del signo “arbolito”. “Agua”, “aire” y “fuego” intervienen en este fragmento simultáneamente para representar un universo de presencias fugaces que se reflejan en “el charco callado” y el “reflector de instantáneos simulacros”.

La “ontología del fuego”, que destaca el título global de este trabajo, se manifiesta peculiarmente en esta composición en la que los elementos pierden toda consistencia y se reducen a un simple parpadeo ígneo, a un teatro de “instantáneos simulacros”. Eso viene subrayado por la isotopía del fuego y de la combustión, sobre todo en los versos “lenguas de llama, baile de chispas, / cuentos de humo”. El conocimiento del mundo, parece decirnos el poeta, sólo es posible cuando se descarta el prejuicio de la estabilidad para advertir, más allá de la presencia tangible de las formas, la suprema metamorfosis de la materia, siempre abrasándose en la hoguera sin fin de sus mutaciones. La mirada que hurga en la realidad en busca del sentido del mundo, debe, entonces, comenzar por reconocer la versatilidad de su objeto, siempre distinto y nunca exactamente el mismo. Penetrar este mundo caleidoscópico adquiere, por consiguiente, el carácter de una *ontología del fuego*, para distinguir, detrás de los simulacros de las formas, lo que es en realidad la *cosa en sí*, es decir, nada más que “lenguas de llama, baile de chispas, / cuentos de humo”. De esta manera, la *fysis* que gobierna el cosmos poético de Octavio Paz coincide, no sólo con la *fysis* de la especulación presocrática, sino también con la ficción fenoménica precortesiana del “Espejo Humeante” náhuatl. La figura de Tezcatlipoca, el “Espejo Humeante”, está recreada por el espejeo engañoso del “charco callado”, verdadero *trompe l’œil* que el hablante define como “reflector de instantáneos simulacros”<sup>155</sup>.

Las cosas devienen, en virtud de este juego, en una mera entelequia exactamente como las “lenguas de llama”, el “baile de chispas” o los “cuentos de humo” que evoca el poema. Podría decirse otro tanto de los siguientes versos de “Noche en claro” en *Salamandra*: “todo es puente / ahora marchamos en la otra orilla / mira abajo correr el río de los siglos / el río de los signos / Mira correr el río de los astros / se abrazan y

---

<sup>154</sup> En *El aire y los sueños*, Bachelard explica que en la creación poética, los cuatro elementos “ponen en acción grupos de imágenes. Ayudan a la asimilación íntima de lo real disperso en sus formas. A través de ellos se efectúan las grandes síntesis que dan caracteres un poco regulares a lo imaginario” (1982: 22).

<sup>155</sup> Sobre las relaciones entre esta fenomenología de las apariencias y la figura azteca de Tezcatlipoca, el “Espejo Humeante”, véanse especialmente las reflexiones de Julio Requena en su ya citado trabajo (1974: 46 y ss.).

separan vuelven a juntarse / hablan entre ellos un lenguaje de incendios / sus luchas sus amores / son la creación y la destrucción de los mundos” (*O.P.I.*, “Noche en claro”: 301). En estos versos, el componente ígneo representa la perpetua mutación de los elementos, como también ocurre en “Cantata”. Los dos poemas mantienen, en este aspecto particular, una cosmovisión similar a la de los versos pachequianos que ya he evocado: “Fuego es el mundo que se extingue y cambia / para durar (fue siempre) eternamente” (*Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, “Don de Heráclito”: 44). Volveré más en profundidad sobre este aspecto en la segunda parte de la tesis, dedicada a Pacheco.

Por otro lado, la inconsistencia de los objetos invalida la referencialidad del lenguaje, es decir, su capacidad para nombrar y descifrar la realidad. Entre la cosa existente y la palabra que se propone nombrarla, se alza el abismo de un desajuste entre significante y referente: “Mientras lo digo / las cosas, imperceptiblemente, se desprenden de sí mismas / y se fugan hacia otras formas, hacia otros nombres”. En otras palabras, lo real se escurre sigilosamente, no sólo de sí mismo, sino también de las formas lingüísticas que servían para nombrarlo. Esta extraña evasión de la realidad, en la que se pierde la analogía entre la cosa y su designación, destruye la capacidad nominalizadora del lenguaje, su función en la decorticación verbal de lo real. En semejante contexto, donde se han vuelto inservibles las palabras, hablar es resignarse a asumir la obsolescencia del lenguaje, es decir, su inautenticidad; es resignarse a nombrar al margen de la verdad auténtica del *fenómeno*, lo efímero y lo proteico: “Me quedan estas palabras: con ellas te hablo”.

Saúl Yurkievich indica al respecto que si, por un lado, la palabra “es un ser viviente, semilla dotada de poder genésico”, por otro, “es reflejo de reflejos, fantasma, una entidad de referencias aparentes. Por un lado las palabras son campos energéticos, microcosmos móviles que se metamorfosean en continua interacción, y por otra parte son corpúsculos inertes, intérpretes opacos entre el mundo y la conciencia” (2002: 380-381). Víctor Sosa, de su lado, apunta que, a diferencia de Mallarmé, Octavio Paz “no divorcia a la palabra de esa realidad que le da sentido para acrisolarla en su autonomía”. El mexicano no intenta sustituir palabra y mundo sino que al fundir “la *disolvencia* del mundo mallarmeano con la insustancialidad budista”, nuestro autor “pone bajo sospecha tanto al mundo fenoménico como al lenguaje que lo nombra” (2000: 82).

Por otra parte, distintos indicios textuales me han llevado a ensanchar la problemática de lo efímero cósmico en la poesía de Octavio Paz a la esfera del espacio,

en vez de limitarla a la sola dimensión *temporal*. Si hasta este punto de mi reflexión he analizado la caducidad esencialmente desde el punto de vista de la duración en el tiempo, sospecho que la otra coordenada, el espacio, no queda totalmente ajena a la cuestión. De hecho, si partimos de la base según la cual lo efímero surge del cambio constante, de la falta de reposo desde el ámbito del transcurrir temporal, no sería absurdo trasladar esta carencia de estabilidad *en el tiempo* a la falta de reposo *en el espacio*. De este modo, podríamos plantear que la falta de reposo en el espacio es una suerte de *efimerización* del espacio.

### II.5.2 La poética de la *efimerización* del espacio en Octavio Paz

El presente apartado pretende mostrar en qué medida la problemática de lo efímero no se agota en la sola categoría temporal. Ante las correlaciones entre las dimensiones espaciotemporales, no sería descabellado, tal vez, plantear las posibilidades de un efímero llevado del plano temporal al nivel del espacio. No obstante, esbozar semejante hipótesis obliga a definir, en primer lugar, el concepto mismo de *espacio* que, como demuestra la especulación filosófico-científica, es una noción sumamente compleja. Para no correr el riesgo de alejarme del cometido primordial de este apartado, me conformaré con resumir muy someramente las ideas maestras que nos proporcionan alguna base teórica para poder hablar del *espacio* en Octavio Paz.

Se podría empezar recordando, por ejemplo, que en su *Estética Trascendental*, Kant hace del espacio y del tiempo condiciones *a priori* de la sensibilidad, es decir, entidades que sólo sirven para que los sentidos construyan la realidad sin que tengan por ello una existencia en absoluto. De hecho, para Kant, el espacio “no es un concepto empírico extraído de experiencias externas”. Se trata sólo de “una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas”. Tanto es así que “jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él”. Por consiguiente, el espacio no existe más que como una “condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos” (2003: 68). Xavier Zubiri, por su parte, ha destacado cuatro principales modos de entender el concepto de espacio: 1) el espacio desde el punto de vista geométrico; 2) el “espacio físico”; 3) el espacio como “momento en el sistema trascendental de la realidad”; 4) y el espacio como “momento de la realidad” (1996: 40-

41). El espacio geométrico y el espacio físico se basan en una concepción del espacio como una entidad única. En el primer caso, es una *construcción* articulada en postulados y axiomas. El espacio geométrico resulta, según Zubiri, de una “libre construcción”, mientras que el espacio físico se da como “forma de la libre movilidad” (159). El espacio como “modo de la realidad” se refiere principalmente a la noción de *espaciosidad*, es decir, “aquella propiedad real que tienen las cosas en virtud de la cual se constituye lo que es espacio en ellas”. Zubiri precisa que “no es un tipo de espacio”, sino un “principio de espacio” (129). El filósofo asimila esta propiedad a la *extensidad*. El último aspecto, el espacio como “momento del orden trascendental”, supone considerar “el modo de realidad de cada cosa como momento del sistema de la realidad en cuanto tal” (150).

Octavio Paz no ha quedado indiferente al problema que representa esta categoría y es fácil comprobar que el poeta se mantuvo atento a las grandes polémicas que suscitó la cuestión a lo largo de la historia del pensamiento y de la ciencia. Lo ilustran algunas de sus declaraciones en “Los signos en rotación”, las reflexiones que sirven de “epílogo” a *El arco y la lira*. En este ensayo, el autor explica el nuevo papel del espacio tipográfico, partiendo de la mutación ocurrida en la percepción del espacio cósmico: “la letra dejará de ocupar un lugar central en la vida de los hombres. El espacio que la sustentaba ya no es esa superficie plana y homogénea de la física clásica, en la que se depositaban o colocaban todas las cosas, desde los astros hasta las palabras”. Ya no se trata de una entidad pasiva ni de algo que contiene indiferentemente los objetos, sino que ahora, “en perpetuo movimiento, altera su transcurrir e interviene activamente en sus transformaciones” (2008: 280).

Por consiguiente, se puede sintetizar el cambio ocurrido en la visión del espacio a través del paso del paradigma de la estabilidad al movimiento y la discontinuidad. Si antes había imperado la imagen de un cosmos regido por el equilibrio y la armonía de los ciclos, “ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos”. Se produce una “dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión” (260). Este espacio “cada vez más acósmico” que describe Christine Buci-Glucksman (2006: 21), significa para Octavio Paz, “un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos” (2008: 260).

La importancia del concepto de espacio en Octavio Paz invita a tomarlo con mucha cautela y no tratar de reducirlo a una sola de las opciones destacadas por la especulación filosófico-científica. Desde mi punto de vista, la poesía de Paz reproduce a su manera estas diferentes visiones del espacio, ya sea *denotativamente*, *figuradamente* o *figurativamente*. Por *sentido denotativo* de la categoría espacial, entiendo todas las formas de referir el mundo, el cosmos o cualquiera de sus dimensiones o de sus componentes en tanto que son entidades con propiedades *espaciales*. Aquí entraría no sólo el espacio físico sino también la *espaciosidad* de Zubiri, es decir, la propiedad espacial de las cosas concretas. Esta forma de espacio es, de alguna manera, el cosmos poético que intuimos a partir de los objetos, las caracterizaciones y descripciones que nos permiten construir la realidad que propone el texto. Por *sentido figurado* del espacio, me refiero a las diferentes metáforas que connotan espacialidad, pero también a los recursos tipográficos que permiten *figurar* o *sugerir* espacialidad desde la página en blanco. El espacio *figurativo* es una metáfora del espacio, y como tal, pertenece a un uso figurado de esta categoría. Por consiguiente, no se puede separar, estrictamente hablando, el uso metafórico del espacio de su uso figurativo.

Partiendo de estas bases, exploraré brevemente la categoría espacial en la poesía de Paz utilizando como hilo conductor las siguientes interrogaciones: ¿en qué sentido puede decirse que el espacio poético paciano guarda coherencia con la visión moderna de un mundo fragmentado, y qué sentido de lo efímero se desprende de ese espacio poético? ¿Cómo la página tipográfica de Octavio Paz se convierte en territorio de proyección metafórica de la dislocación moderna del cosmos?

Plantearé como hipótesis a seguir a lo largo del presente apartado lo que llamo la *efimerización* del espacio, es decir, su inestabilidad y su disgregación. Para examinar las repercusiones tipográficas de esta *efimerización*, se me antojan útiles las reflexiones de Henri Meschonnic en *Critique du rythme. (Anthropologie historique du langage)*. En este voluminoso trabajo, Meschonnic estudia diferentes prácticas tipográficas como expresiones del ritmo en el lenguaje, apoyándose principalmente en el discurso poético. Uno de los puntos culminantes de su “crítica” –*crítica* en el sentido de *teoría*– es el que dedica a la página impresa. La cavilación de Meschonnic arranca de la hipótesis según la cual “toute page est un spectacle: celui de sa pratique du discours, la pratique d’une rationalité, d’une théorie du langage”<sup>156</sup> (1982 : 303). El estudioso asegura que no existe

---

<sup>156</sup> (Toda página es un espectáculo: el de su práctica del discurso, la práctica de una racionalidad, de una teoría del lenguaje) (traducción mía).



espacio poemático neutro, puesto que la escritura y la tipografía están trabadas en un texto como elementos de una misma racionalidad. Dar cuenta de esta última permite desembocar, no sólo en una teoría de la poesía, sino también en una concepción del mundo, literalmente, en una *cosmovisión*.

La adherencia de Paz a estas ideas podría inferirse de una escueta afirmación suya, que aparece en *Los signos en rotación*, una declaración que constituye de por sí un verdadero lema estético: “A espacio en movimiento, palabra en rotación” (280). El convencimiento de que el espacio se mueve continuamente conlleva, sobre todo a partir de los años sesenta, después de la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960)<sup>157</sup>, a una poética del movimiento y de la disgregación que se aprecia en composiciones como “Lo idéntico” de *Ladera este*. Este poema es una autodisolución de la categoría espacial y una negación de las leyes de la gravedad:

Espacios  
    espacio  
sin centro ni arriba ni abajo  
se devora y se engendra y no cesa  
Espacio remolino  
    y caída hacia arriba  
Espacios  
    claridades cortadas a pico  
suspendidas  
    al flanco de la noche  
jardines negros de cristal de roca  
en una vara de humo florecidos  
jardines blancos que estallan en el aire  
Espacios  
    un solo espacio que se abre  
corola  
    y se disuelve  
    espacio en el espacio  
  
Todo es ninguna parte  
lugar de las nupcias impalpables  
    (O.P.I., “Lo idéntico”: 384)

---

<sup>157</sup> José Miguel Oviedo indica, en efecto, que hasta la segunda edición de *Libertad bajo palabra*, Paz había cultivado una poesía esencialmente *temporal*. Esto quiere decir que “el aspecto o disposición del texto en la página y su efecto visual le eran prácticamente indiferentes; el poema era para él una realidad semántica dependiente de su sugerencia verbal, no de sus posibilidades espaciales, y su cadencia estaba regulada por el ritmo del verso-frase, no por la palabra como unidad aislada y sus posibilidades combinatorias. Como toda poesía que usa el lenguaje en esos términos, el poema existía –según ha existido durante siglos– sobre todo en una dimensión temporal, como una serie o vaivén de líneas que se desplegaban en una ordenada sucesión sobre un solo plano: el de la página”. Para Oviedo, *Salamandra* marca “la primera instancia” de la exploración de la dimensión espacial de la poesía: “Aquí aparece un intento inicial por dar al texto una cualidad aérea, por otorgar ligereza –en los dos sentidos: levedad y rapidez– a la estructura verbal” (2009: 105).

La tematización del espacio a lo largo del poema mediante repeticiones obsesivas permite destacarlo de inmediato. Sólo en esta composición, el signo léxico “espacio” aparece ocho veces. Digo “signo léxico” porque, como luego se verá, también está presente lo que anteriormente he llamado “espacio figurativo”, *figuratividad* que contribuye a potenciar la idea expresada desde el plano léxico. En primer lugar, describiré el funcionamiento semiótico del poema basándome en la figuración léxico-semántica. Después, analizaré la figuración gráfica, no como si se tratase de una esfera autónoma, sino como una extensión de la espacialidad desplegada en el plano léxico-semántico.

Comenzando, pues, por el nivel léxico-semántico, habría que notar la predilección por un vocabulario de la desmaterialización que vigoriza el sentimiento de inconsistencia del espacio, sugiriendo lo que Christine Buci-Glucksmann llama “un saber de lo ligero”, una sensación de ingravidez nietzscheana (14). Hay, efectivamente, una voluntad de desafiar las leyes de la gravedad, porque se nos presenta un espacio “sin centro ni arriba ni abajo”. La geometría euclidiana, como ya se ha indicado, concebía un espacio tridimensional descriptible en términos de longitud, de latitud o anchura, de altura o profundidad. El espacio de Paz pierde estas características y se esfuma en una suerte de abstracción *autodesintegradora* y *autoengendradora* de estructura cíclica que “se devora y se engendra y no cesa”.

El desafío a las leyes de la gravedad se materializa a través de un lenguaje de contrariedades, particularmente apreciable en esa “caída hacia arriba” que el poema describe. Hay que notar también el sugerente juego entre los signos “espacio” y “espacios” que podría interpretarse como una expresión de la complejidad y de la pluralidad del concepto de espacio. Los “espacios” podrían aludir a la noción de *lugar* ocupado por los cuerpos, es decir, a la *espaciosidad* de Zubiri, mientras que el “espacio” en singular aludiría tanto al concepto puro, como al espacio en sentido cósmico. Los “espacios” apuntan más a la idea griega del *topos*. Zubiri explica que “a las cosas, en tanto que creadas por Dios y que forman una totalidad, esa totalidad que llamamos Cosmos, les pertenece como primera estructura formal el *tópos*, el lugar” (13). En el poema, la efimerización del espacio se opera mediante una desmaterialización del *topos*, es decir, mediante una anulación de los “espacios” concretos. Recordemos, de paso, cómo en “Piedra de sol” la libertad se adquiere saliendo del tiempo y derribando todo “muro” para desembocar en una suerte de explanada vacía que es auténtica ebriedad de “espacio”: “pajareras y cuartos numerados, / todos se transfiguran, todos vuelan, / cada

moldura es nube, cada puerta / da al mar, al campo, al aire, cada mesa es un festín; cerrados como conchas / el tiempo inútilmente los asedia, / no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio!” (*O.P.I.*, “Piedra de sol”: 226).

Un proceso similar ocurre en el texto que nos interesa. Para entenderlo, podemos clasificar sus signos léxicos en dos categorías, según apunten a una concreción del espacio (el lugar) o a una realidad inmaterial o abstracta. Por ejemplo, en la catacrexis sinestésica “flanco de la noche”, el signo “flanco” es concreto mientras que el término “noche” es abstracto, inmaterial. Del mismo modo, los “jardines negros de cristal de roca” se disuelven cuando se los asocia con “una vara de humo florecidos”. Nótese de paso cómo “vara de humo” y “flanco de la noche” obedecen a la misma estructura catacrética: en los dos ejemplos, el primer término es concreto mientras que el segundo difumina la materialidad del primero.

Este proceso de disolución de la realidad se aprecia finalmente en la imagen de “un solo espacio que se abre / corola / y se disuelve / espacio en el espacio”. El espacio se esfuma en sí mismo porque el lugar del objeto, su *espaciosidad*, también se ha disipado. La disolución del “espacio en el espacio” significa, más precisamente, la anegación del *lugar*, del *topos*, en el espacio puro, una idea que se enuncia a modo de cierre del poema: “Todo es ninguna parte / lugar de las nupcias impalpables”. Por consiguiente, es posible afirmar que una de las formas de la efimerización del espacio consiste, en Octavio Paz, en la pérdida de la noción de *lugar*. Esta *deslocalización* se logra mediante un lenguaje de la ruptura, apreciable en los signos léxicos “se devora”, “claridades cortadas a pico”, “jardines blancos que estallan en el aire”, “espacio que se abre” y “corola” que “se disuelve”. El proceso de desmaterialización culmina en la aniquilación total del espacio, reducido solamente a ese “lugar de las nupcias impalpables”.

La sensación de flotar en un espacio puro sin asidero no se limita a la mera esfera de la figuración léxico-semántica, sino que se refuerza mediante el espectáculo de la página blanca. En primer lugar, una visualización del poema deja constatar que cada segmento en que interviene el signo léxico “espacio” viene destacado en una *línea poética* aparte. La noción de “línea poética” es propuesta por Francisco López Estrada en su *Métrica española del siglo XX* para referirse a “un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior”. El concepto permite aludir a unidades que difieren del “verso” estrictamente hablando y tal como se

conoce tradicionalmente (1983: 119). En nuestro texto, al destacarse los signos léxicos “espacio” y “espacios” en líneas poéticas diferentes, se recrea la sensación visual de una espacialidad que proyecta el plano del contenido en el de la página impresa. De esta manera, el signo léxico “espacio” es metaforizado por el signo tipográfico del vacío. Se materializa así lo que podría llamarse una “entrada del blanco” en el poema, de modo que la significación poética ya no depende de la sola actuación de los signos verbales sobre la superficie supuestamente “vacía” de la página. Me permito reproducir nuevamente aquí el poema ya citado sin otro fin que el de facilitar la visualización directa de los rasgos que acabo de describir:

Espacios  
                   espacio  
 sin centro ni arriba ni abajo  
 se devora y se engendra y no cesa  
 Espacio remolino  
                                   y caída hacia arriba  
 Espacios  
                                   claridades cortadas a pico  
 suspendidas  
 al flanco de la noche  
 jardines negros de cristal de roca  
 en una vara de humo florecidos  
 jardines blancos que estallan en el aire  
 Espacios  
                   un solo espacio que se abre  
 corola  
                   y se disuelve  
                                   espacio en el espacio

Todo es ninguna parte  
 lugar de las nupcias impalpables  
 (O.P.I, “Lo idéntico”: 384)

De “Espacios” (primera línea poética) a “espacio” (segunda línea), caben al menos dos *espacios* blancos: el del primer “verso” y el del segundo. Esta característica puede extenderse al resto de ocurrencias del poema. Jean Franco analiza precisamente el juego del “espacio y los espacios” en la poesía de Paz y recuerda que “el espacio blanco en los textos de la poesía moderna se parece a la tela vacía en algunas pinturas o a los silencios de la música cuyo propósito es centrar la atención en la composición y en el material empleado”. Franco opina que tanto en *El arco y la lira* como en *Libertad bajo palabra*, Paz “casi siempre habla de espacio en relación con la página blanca sobre la cual aparecerá el texto”. Para la crítica, “esta hoja en blanco es el símbolo externo de un

proceso psíquico mediante el cual el poeta vacía la mente de la superficie consciente” (1971: 147-148). Franco interpreta la espacialidad en Paz también como la metáfora de un proceso espiritual ya que “el poeta tiene que desprenderse de sí mismo para llegar a las fuentes de la creación, a sus orígenes”. Concluye que en los poemas de *Libertad bajo palabra*, “Paz considera la página blanca como la preparación psicológica del poema que es también autorrealización: no es un vacío sino obra *in potentia*” (149-150).

En nuestro poema, sin embargo, no es exactamente éste el sentido del espacio tipográfico. Yo diría, más bien, que los espacios de “Lo idéntico” funcionan como significantes figurativos no-verbales, directamente perceptibles por el ojo. Los blancos entran en interacción con los significantes léxicos para construir la significancia del poema. Ya no se trata de blancos convencionales, puesto que desbordan el territorio de lo convencional –los márgenes de la página, por ejemplo–, y se introducen en el perímetro reservado al lenguaje. Como advierte Henri Meschonnic, “pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu’il entre dans les contraintes du texte”<sup>158</sup> (1982: 304). Es lo que ocurre en nuestro texto: el blanco invade la superficie poemática como territorio de despliegue del sentido, y produce, con el zigzaguo de las líneas poéticas, una impresión de caída libre en medio del vacío. Menos que una caída en el vacío, el zigzaguo que crean los espacios en blanco tiene como efecto sugerir la idea de la inconsistencia, de la heterogeneidad y de la discontinuidad.

Puesto que el espacio cósmico ha perdido su antigua cohesión, la página no puede más que repercutir esta carencia; de ahí los blancos que hacen de las líneas poéticas un archipiélago de lugares que deambulan sin rumbo. Un proceso similar caracteriza una parte del poema “Viento entero”, de *Hacia el comienzo*. La perpetuidad del presente que esta composición recalca se acompaña de una impresión de vértigo como la que acabo de describir:

los universos se desgranar  
un mundo cae  
                  se enciende una semilla  
cada palabra palpita  
                  Oigo tu latir en la sombra  
enigma en forma de reloj de arena  
                                          mujer dormida  
Espacio espacios animados  
Anima mundi  
                  materia maternal

---

<sup>158</sup> (Para significar, hace falta que el blanco se convierta en estructura escrita, que participe de las exigencias del texto) (traducción mía).

perpetua desterrada de sí misma  
y caída y perpetua en su entraña vacía  
Anima mundi  
madre de las razas errantes  
de los soles y los hombres  
Emigran los espacios  
El presente es perpetuo  
(O.P.I, “Viento entero”: 399)

El cosmos está descrito como una realidad que se deshace y se abisma. La imaginación poética sustrae al lector de la tierra firme y le lleva a un viaje por las altas dimensiones cósmicas donde todo es caída libre, disgregación y ansia de palabra. La sospecha de la materia ya evocada vuelve a aparecer en este fragmento. La “materia maternal” no es presidida por la constancia y la estabilidad sino que es una “perpetua desterrada de sí misma”. Es una dialéctica de destrucción y restitución que se desarrolla en el seno mismo de la materia condenada a la “caída perpetua en su entraña vacía”. Ése es el sentido del *Anima mundi*, es decir, el alma que anima al universo no está fuera de él sino dentro. Lo efímero cósmico adquiere, entonces, un carácter dialéctico, la condición de su perdurabilidad.

El problema del espacio está asociado a la meditación sobre el cosmos y participa de su movimiento: “Espacio espacios animados”; “Emigran los espacios”. La movilidad espacial y la dislocación del universo se plasman en versos errantes en el microcosmos de la página. En “Paisaje pasional” de *Salamandra*, la disolución del espacio se transcribe figurativamente en un verso que aúna los signos lingüísticos y los blancos tipográficos para convertirlos en significantes de un mismo significado:

El pico del ave solar abre el corazón del espacio  
fruto de piedra  
fruto de tiempo  
granada de años negros carmesíes morados  
Espacio      espacio      hendido  
(O.P.I, “Paisaje pasional”: 303)

El signo “espacio” se repite en el fragmento, no sólo *léxicamente* sino también *gráficamente*: “Espacio      espacio      hendido”. Quiero decir que entre el primer signo léxico “Espacio” y el segundo, se extiende un vacío, otro *espacio* que materializa y repite la idea expresada por el signo lingüístico. Rigurosamente hablando, los blancos no son aquí verdaderamente *vacíos* sino que significan la entrada del espacio concreto en el poema, *son* ese espacio como ya se ha dicho. En semejantes casos, como apunta

Meschonnic, el lenguaje cede su capacidad figurativa al no-lenguaje: “ce n’est plus le langage qui figure, mais le non-langage” (309). El verso de Paz expresa el hundimiento del espacio y no hay mejor modo de figurar este hundimiento que su simulación gráfica a través de un espaciado mucho más importante que el de la tipografía habitual.

La capacidad significativa de la página en Octavio Paz surge de forma más nítida a partir de *Días hábiles* (1958-1961), si bien el poeta, en sus poemas anteriores, no había quedado totalmente ajeno a las posibilidades expresivas de la tipografía. No pienso sólo en la mezcla de recursos gráficos diferentes en una misma composición como, por ejemplo, la alternancia entre fuentes normales y cursivas (en “Himno entre ruinas” [195-197], por ejemplo), las mayúsculas alegorizantes o la falta de puntuación, sino también en el uso esporádico de la *línea poética*. Puede aducirse como prueba a este último aspecto el texto epónimo “Semillas para un himno” (137-138), en el que ya se percibe la puesta en evidencia de ciertos segmentos de verso, e incluso un caso de línea poética escalonada. Me refiero a la disposición en escalera de tres palabras –“Pez”, “Álamo” y “Colibrí”– que sugiere la aparición sucesiva de los vocablos. El esparcimiento de las líneas poéticas se nota también parcialmente en “Repaso nocturno”, aparte del uso de las cursivas que ya he evocado. Incluso “Piedra de sol” presenta esporádicamente alguna segmentación que sale de los márgenes del cuerpo de un texto tan solidario.

No obstante, los textos de *Días hábiles* (1958-1961) y de buena parte de los poemarios posteriores desarrollan más que los libros precedentes una forma de escritura que a menudo relativiza la noción de *verso* tal como la conocemos tradicionalmente. No creo que esta diseminación del verso en unidades no sólo léxicas, sino también *espaciales*, sólo obedezca a la rotación de los signos por un espacio discontinuo. En mi opinión, Paz intenta reflejar en muchos casos el proceso mismo del intelecto que proyecta su ritmo, su lógica, sus movimientos y sus flexiones en una paginación que sugiere, de alguna manera, el ritmo del pensamiento. Conviene recordar a este propósito que la *línea poética*, más que una unidad métrica, dimana del ritmo mental con el que brotan las intuiciones del poeta; el recorte del verso en estas unidades no parece casual, sino que responde a menudo a un principio de ordenamiento. Son ilustrativas las reflexiones de Pere Gimferrer quien advierte en la poesía de Paz el empleo de unidades de “versos en dos mitades, frecuentemente de longitud desigual, separadas escalonadamente por un blanco”. Para Gimferrer, esta disposición no deja de tener un impacto en la visualización del poema: “No sólo ello duplica, o poco menos, la apariencia óptica del poema, sino que actúa de modo importante sobre su ritmo interno”.

Añade que “las subdivisiones así creadas no actúan enteramente como versos autónomos, pero tampoco son hemistiquios en el sentido tradicional”. Eso se debe a que, por un lado, “no responden a un pautado métrico y rítmico constante y homogéneo”, y por otro, “se individualizan claramente respecto a la mitad del verso que las precede, ya sea constituyéndose en unidades aparte, ya en puntos de inflexión o transición hacia la primera mitad del verso que sigue” (1980: 104). No se trata, entonces, de un recurso accidental y sin relevancia, sino de una práctica escritural dotada de una gran eficacia y sugerencia.

Al término de este segundo capítulo, conviene recordar cuál ha sido su cometido principal y algunas de las ideas esenciales que se han desarrollado en estas páginas. Se ha tratado de desarrollar la problemática de lo efímero desde un punto de vista cósmico. El capítulo ha nacido de la identificación de una serie de signos textuales que apuntan al escepticismo del poeta de cara a la perdurabilidad y la consistencia de la materia y del universo. Si, como vimos en el primer capítulo, el problema de la impermanencia abre camino a una indagación de índole ontológica, en este segundo capítulo, lo efímero ha dado lugar a una fenomenología poética de la materia. En primer lugar, he estudiado la conciencia de la caducidad cósmica de Octavio Paz, partiendo de la reconstrucción del paraíso infantil como punto de referencia desde el cual valorar el deterioro ocurrido en el entorno natural. Una vez fijado este punto de anclaje ecologista, he analizado los vectores que construyen el drama ecológico en Paz, apoyándome en algunas de las composiciones más significativas del poeta mexicano. Se ha visto que la estética ecologista de nuestro autor encierra una crítica del desenfreno urbano. Con frecuencia, el referente “ciudad” está asociado con las metáforas negativas del páramo y de la esterilidad.

Después, he mostrado en qué medida la cuestión ecológica en Octavio Paz se vincula con su crítica de la modernidad, su sospecha de que más allá del tiempo lineal y del vértigo insaciable del progreso, existe la vivencia de *otro* tiempo, una experiencia que no se puede reducir a la mera sucesión irreversible. Esta primera etapa, que he descrito como un efímero cósmico “extrínseco”, es decir, causado por una fuerza extranjera al proceso autónomo de la naturaleza, no resume, con todo, el interrogante de la fragilidad del mundo. He llegado así a indagar, en la segunda parte del capítulo, los signos de una precariedad “intrínseca” de la materia, esto es, un efímero inscrito en la dialéctica del propio universo.



He destacado ciertos ecos presocráticos en la cosmovisión de Paz, sobre todo, a partir del tratamiento de los cuatro elementos primordiales. El espacio que Paz otorga a estas cuatro fuerzas no sólo sirve de puente entre la inquietud cósmica presocrática y la precortesiana, sino que también constituye uno de los puntos de confluencia entre el autor de “Piedra de sol” y José Emilio Pacheco. Una primera consecución del emparejamiento de los dos grandes poetas mexicanos en este trabajo podría ser, quizá, la idea de que el cosmos, para durar, tiene que cambiar. Muerte y nacimiento, movimiento y quietud generan así una *dialéctica de lo efímero*. El problema culmina cuando lo efímero deja de contemplarse desde el tiempo para proyectarse en el espacio, un espacio doble que representa a la vez el universo y su metaforización en la hoja blanca. Del tiempo efímero, pasamos a un espacio proteico que se desmaterializa, de acuerdo con la fragmentariedad propia de la cosmovisión contemporánea. El capítulo siguiente cierra esta primera parte de la tesis consagrada a Octavio Paz y examina la dimensión *estética* de lo efímero: la fugacidad considerada en el plano de la *poética* y la esencia del acto creador.



### CAPÍTULO III: ARAR EN EL MAR: LA PRECARIEDAD DEL ARTE EN OCTAVIO PAZ

*Les dieux eux-mêmes meurent.  
Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains.*  
(Théophile Gautier, *Émaux et camées*, “L’Art”)

Los dos primeros capítulos de este trabajo han versado sobre dos planos de manifestación de lo efímero en la obra de Octavio Paz: por un lado, la fragilidad desde el punto de vista de la existencia humana y, por otro, la precariedad en el ámbito de la materia cósmica. En este tercer capítulo, no sólo abordo una esfera de la problemática que aún no he tocado –el arte–, sino que también cierro la primera parte de mi estudio dedicada a Octavio Paz. Examinaré dos importantes aspectos de la escritura de este autor para mostrar en qué medida el sentimiento de lo efímero interviene en la escritura misma. El capítulo tiene un carácter predominantemente *estético*, ya que se desarrolla en torno a una reflexión sobre el proceso de la creación poética. Lo efímero ahora se considera en el plano de la temporalidad de la obra literaria y ya no en relación con cuestiones extraestéticas, como las que me han ocupado en los dos precedentes capítulos.

En el primer apartado de este capítulo, abordaré el problema de la reescritura, es decir, la práctica que consiste, para Octavio Paz, en revisar periódicamente sus composiciones iniciales, en un intento de adecuarlas a sus cambios de perspectiva estética. Esta *praxis*, que niega todo principio de clausura del texto, afirma la noción de “obra abierta” (Eco: 1992), concepto que se parece mucho a ese *infini littéraire* del que habla Michel Lafon en el caso de uno de las figuras centrales de la reescritura continua: Jorge Luis Borges (1990: 35)<sup>159</sup>. Abordar el problema de la reescritura es, en efecto,

---

<sup>159</sup> Michel Lafon señala el papel importante que desempeña el concepto de reescritura en un escritor como Borges, una tarea que afecta libros, textos y secuencias, desde la obra poética hasta la prosa. Tratándose de la obra poética, por ejemplo, Lafon observa que los tres libros de poemas de los años veinte han sido integralmente reescritos (1990: 152). Tanto es así que “il n’est pas de théorisation de la réécriture sans Borges ni de Borges sans réécriture” (13). (No hay teorización de la reescritura sin Borges ni tampoco Borges sin reescritura) (traducción mía). Primero, Lafon hace observar, desde el punto de vista terminológico, que el sustantivo “reescritura” no figura en los grandes diccionarios académicos, sino el verbo *reescribir* y los sustantivos “rescripción” y “rescrito”, correspondientes a los vocablos latinos *rescribere*, *rescriptio* y *rescriptum*. También destaca la ambigüedad que encierra el verbo *reescribir*, ya que, por un lado, puede equivaler a reproducir lo ya escrito y, por otro, a retomarlo introduciendo variaciones: “récrire, ce serait ainsi opérer le retour du *même* et opérer le jaillissement de l’*autre*”. El denominador común a las dos prácticas es que *reescribir* es siempre una práctica *segunda*, ya sea con

intentar penetrar una práctica mucho más compleja de lo que parece. Como indica Lafon, para advertir la complejidad del fenómeno, basta con considerar la reescritura como la práctica misma de la escritura, es decir, la asunción de la imposibilidad de un surgimiento *ex nihilo* de la obra (14). No me interesa, sin embargo, la práctica de la reescritura en su totalidad sino específicamente la revisión de un texto a lo largo de las ediciones de un mismo autor. En el caso de Octavio Paz, esta práctica abre un espacio de confluencia estética con autores que consideran el poema como el producto de una escritura continua, desde Paul Valéry hasta creadores contemporáneos como Antonio Gamoneda<sup>160</sup> o José Emilio Pacheco, pasando por el ya mencionado Borges.

Desde la perspectiva de la teoría literaria, la autocorrección es analizada por algunos estudiosos en el marco de la *intratextualidad*. Para José Enrique Martínez Fernández, por ejemplo, “reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación”. Según el teórico, “hablamos de reescritura cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable. Hablamos de reescritura cuando quedan huellas de reconocimiento del primitivo poema y sobre él, operando sobre él (reescribiéndolo) nace un poema nuevo, un nuevo texto”. Aunque en algunas ocasiones esta transformación lleva a una pérdida del texto primitivo, “quedan huellas suficientes en el nuevo para reconocerlo” (2001: 161-162). Para Michel Lafon, la reescritura puede constituir un excelente modo de descubrir la fidelidad de un autor por encima de los cambios aparentes. Así, si bien es cierto que un texto modificado nunca es exactamente el mismo a lo largo de sus reproducciones, esto también implica que “un texte n’est jamais tout à fait autre”. Esta identidad en la variación se hace aún más perceptible, según Lafon, en los casos de autocorrección o de plagio: “C’est ou bien quand un auteur se corrige, ou bien quand il en plagie un autre que la redondance est le plus perceptible” (1990: 39). Por consiguiente, no se debe considerar el presente capítulo como una puesta en duda de la continuidad de las preocupaciones fundamentales de Octavio Paz, sino como un aspecto específico de su teoría poética.

Consideraré las alteraciones que afectan un mismo poema inicial como el signo más visible de una conciencia de la impermanencia de la obra de arte, una actitud a tono

---

respecto a un acto anterior (volver a escribir), o con respecto a un primer texto (escribir nuevamente aportando modificaciones) (10-11).

<sup>160</sup> Es ilustrativo que uno de los poemarios de Gamoneda se titule precisamente *Reescritura* (2004), lo cual pone de manifiesto el sitio concedido a esta práctica en las poéticas contemporáneas. Gamoneda atribuye sus correcciones al proceso de evolución al que él mismo está sometido en cuanto ser humano a lo largo de los años. La mudanza creadora es, en este sentido, una consecuencia de la mutación existencial que le afecta así como a todos los seres vivos (2004: 6).

con la sentencia de Gabriel Celaya acerca de la vulnerabilidad de los versos<sup>161</sup>. Puesto que la poesía es un arte mortal, efímero, sometido a las vicisitudes del tiempo, ciertos creadores se ven compelidos a “actualizarla” a lo largo de los años. El presente apartado consiste en un viaje a través de la historia editorial de algunos poemas, para describir y estudiar las variaciones más significativas que se observan de una versión a otra. Debo advertir, con todo, que no pretendo reducir al solo imperativo del tiempo la pluralidad de causas que empujan al poeta a enmendar sus composiciones. Sin duda, convendría insertar los sucesivos reajustes dentro del marco estético global de la búsqueda de la perfección por parte del creador, de su aspiración a un *mejor decir* poético. No obstante, ya que estas variaciones se realizan precisamente *en el transcurrir del tiempo* –si excluimos, por supuesto, las correcciones que se hacen en el *hic et nunc* de la primera escritura–, se puede decir que el devenir y su corolario están en la base del sentimiento de insatisfacción y del subsiguiente anhelo de mejoramiento. Así habría que entender, quizá, la sentencia ya evocada de Celaya, según la cual la poesía “sólo tiene un momento”.

En la segunda parte del capítulo, analizaré lo que he denominado *epifanías de lo efímero*, es decir, la escritura poética entendida como apropiación de ciertas experiencias de lo pasajero, captadas en su instantaneidad y convertidas en objeto del discurso poético. Se tratará de mostrar en qué medida la volatilidad de estas situaciones apunta a un efímero positivo, a una estética de lo aéreo como alma misma del arte de Octavio Paz. Analizaré textos que se construyen sobre estas epifanías, entre ellos la clásica forma lírica japonesa conocida como *haikú*, y que se me antoja una de las expresiones más aptas para sugerir esa estética de la instantaneidad.

Terminaré el capítulo reflexionando sobre las posibles conexiones entre el fenómeno global de la inspiración, central en la poética de Paz, y la problemática general de lo efímero. Al postular en todo proceso creador auténtico un instante de iluminación, un momento de irrupción del numen, Paz nos hace desembocar en el

---

<sup>161</sup> Frente a la certeza de la caducidad de la poesía, el escritor vasco invita a los creadores a rehuir de todo imperativo formal y de la búsqueda de la excelencia, para adoptar, más bien, una estética de la imperfección. Esta convicción se expresa en su libro *Operaciones poéticas*, concretamente en el texto “A la poesía no hay que hablarle de usted”. En esta composición de título ya harto sugerente, encontramos afirmaciones tan perentorias como las de los siguientes versos: “La poesía se gasta. Sólo tiene un momento. / Escribamos de prisa lo imperfecto, / instantáneos, anti-eternos. // La invención y la sorpresa / dejarán pronto de serlo: Ser invención; ser sorpresa. / Serán causas sin efecto. // El futuro está lleno de Museos, / Antologías, Historias y otros mil contratiempos. / Seamos, pasajeros, susto y efecto, tiempo” (2002: 788). Celaya defiende que toda obra poética está condenada a parar en los “Museos” donde la esperan el olvido y el polvo. Se proclama así la futilidad de la minucia formal.

*kairós* poético, un momento que, al definirse por su *oportunidad*, es justamente el paradigma de lo que dura poco, por lo cual hay que aprovecharlo antes de que se desvanezca. Antes de entrar de lleno en el análisis, comenzaré por reflexionar sobre la estética de la creación continua a la que dan lugar las sucesivas modificaciones poéticas de Octavio Paz.

### III.1 Escritura y revisión constante en Octavio Paz

El interés de un estudio sobre la práctica de la autocorrección en Octavio Paz ha sido destacado por varios críticos. Judith Goetzinger (1971: 203) o Rubén Medina, por ejemplo, apuntan la escasez de trabajos que aborden el revisionismo creador de Paz. Medina observa que “si desde la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) la corrección de poemas emerge como una característica de la personalidad de Octavio Paz, poco ha sido estudiado este modo del autor de intervenir en el destino de su poesía”. El crítico atribuye esta escasez al poco interés que la historicidad del texto poético despierta en los estudiosos, es decir, “el modo como quedan entretnejidos en el poema los temas, visiones y estilos de la época. Según Medina, la variabilidad de los poemas de Paz ha sido reducida casi siempre por la crítica a la búsqueda de perfección (1993: 66-67). El estudioso considera, en cambio, el revisionismo de Paz como una especie de “autorretrato poético” donde la conciencia de las transformaciones del rostro revela además la pasión del autor por la historia (83-84).

José Miguel Oviedo, por su parte, asegura que “Paz consideró siempre su producción como *work in progress*, sometiéndola a periódicas revisiones, reordenaciones y amplificaciones”. Tanto es así que “su historia como compilador de su propia obra es un asunto que merecería un estudio aparte” (2009: 104)<sup>162</sup>. Pablo Lombó Mulliert tiene una opinión similar cuando reconoce la variedad de datos que todavía merecen esclarecerse para poder brindar al lector la historia de las variaciones de la poesía de Paz. En su trabajo “Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*”, Lombó Mulliert apunta: “hay que añadir varios elementos para brindar la información necesaria a los lectores: la fecha en la que fue escrito el poema, su entorno

---

<sup>162</sup> La tesis doctoral de Clara Roman-Odio titulada *La paradoja del deseo: reescritura textual y reestructuración de códigos en los poemas largos de Octavio Paz* (Directora María A. Salgado, University of North Carolina at Chapel Hill), presentada en 1993, es uno de los testimonios de este interés de la crítica ante la corrección constante en Octavio Paz.

y posición en las diferentes ediciones, a cuáles secciones del libro pertenecían, a quienes estuvo dedicado”. También es útil destacar “cuál fue su primer título y diferentes comentarios (del poeta y de la crítica) sobre los temas y las transformaciones de cada texto”. El crítico evoca igualmente la necesidad de “incluir una descripción detallada de la historia de cada testimonio, sus circunstancias editoriales y la disposición de los poemas”. Reconoce, por último, que “todo el trabajo está pendiente y queda mucho por hacer” y que, no obstante, “cualquier momento es el mejor para editar la poesía de Paz como se merece” (2009: 268).

Lejos de reducirse a un determinado momento de su vida, la reescritura en Octavio Paz se prolonga desde sus primeras revisiones hasta los últimos años de su existencia. El poeta ni siquiera se deja intimidar por el entusiasmo casi unánime del que algunas de sus obras han gozado a lo largo de varios decenios y distintas generaciones de lectores. Me parece ilustrativo, en este sentido, que uno de los últimos poemas en ser revisado por el autor, después de casi cuarenta años de inviolabilidad, sea precisamente “Piedra de sol”, como luego veremos a partir de algunos pasajes.

Un buen testimonio de la variabilidad de los libros de Octavio Paz es la historia editorial de *Libertad bajo palabra*, volumen poético cuya primera edición se remonta a 1949. Las variaciones sucesivas de esta obra han llevado a Jean Franco a definir a Paz como un “perfeccionista” que “ha desafiado a la habitual visión cronológica de su poesía, ordenando y cambiando las diferentes ediciones de su libro *Libertad bajo palabra*” (1987: 238). De hecho, buena parte de los poemas que integraban *A la orilla del mundo* (1942) sufren readaptaciones a lo largo de las ediciones de *Libertad bajo palabra*. Como señalé en la introducción de esta tesis, esa *praxis* no deja de plantear algunas dificultades a la hora de constituir un corpus de trabajo. Me refiero a que las múltiples versiones de un libro inicial conducen a cierta indecisión a la hora de definir un corpus que se apoye en una obra de referencia. Este dilema viene evocado también en la crítica de Paz<sup>163</sup>. Lombó Mulliert observa, por ejemplo, que, de las seis ediciones

---

<sup>163</sup> Carlos H. Magis, por ejemplo, apunta que ante la tendencia de Paz, como la de otros poetas modernos como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o Jorge Luis Borges, a revisar y afinar la propia obra, “al interesado en una lectura crítica se le plantea un caso de conciencia: ¿qué versiones debe tener en cuenta para un análisis que en algún momento pide detenerse en el proceso creador?”. Aunque Magis considera “totalmente legítimo el cuidado que ponen los poetas en afinar constantemente su obra”, notamos que ha preferido, sin embargo, elegir para sus análisis las versiones que entonces eran las más recientes de la producción paciana (1978: 3-4). Pere Gimferrer adopta la misma postura en su ensayo *Lecturas de Octavio Paz*, estudio que se redactó cuando el volumen más reciente de la poesía de Paz era todavía *Poemas 1935-1975*. El crítico español defiende su elección con las siguientes palabras: “Me he atenido siempre al texto de *Poemas 1935-1975*, como punto último de referencia, ya que representa la opinión definitiva, hoy por hoy, del autor acerca de la forma que finalmente debe adoptar su obra” (1980:

de *Libertad bajo palabra*, –1949<sup>164</sup>, 1960, 1968, 1979, 1988 y 1996–, la de 1996 “es la versión que tiene que tomarse como base para emprender una edición crítica del libro, puesto que representa la última voluntad del autor” (264)<sup>165</sup>.

La cuestión de la validez de una versión en detrimento de otra en sí misma podría ser objeto de una discusión aparte. Aunque no se pueda eludir enteramente en el marco de este trabajo, no representa, sin embargo, la meta primordial de mi acercamiento. Las alteraciones me interesan como manifestaciones *a posteriori* de la

---

14). Habría que distinguir, sin embargo, al lado de esta predilección por las versiones últimas, la actitud de creadores que consideran válidas todas las versiones y que no tratan de crear entre ellas ningún tipo de jerarquía. Antonio Gamoneda, por ejemplo, hablando de sus propios poemas, se pregunta: “¿Son estos poemas resultantes aquellos que fueron en su origen? No me atrevo a pensar que sean otros, pero tampoco que, ‘en el fondo’, sean los mismos. Puede ocurrir, incluso, que un poema resulte ser negación del que fue ‘en su vida anterior’. En el mejor –y en el peor– de los casos, serán poemas –obviedad, obviedad– que no habrán podido existir sin sus antecedentes. Tampoco quiero entender que los primeros o los segundos sean, en exclusiva, los poemas legítimos; cada uno de ellos es lo que es; los segundos habrán padecido una mudanza parecida a la que sucede en los seres vivos; habrán padecido la mudanza que me ha sucedido a mí”. El poeta español concibe el trabajo de reescritura, no tanto como una corrección en el sentido de la búsqueda de “una textualidad más correcta”, sino como una especie de depuración, una tentativa para que “el poema se libere de lo que, ahora, entiendo que no es materia poética”. Este trabajo “se fundamenta en la eliminación, en la tachadura: tacho expresiones ornamentales (que quizá ‘quedaban bien’), tramos ‘blancos’ (cuya función me ha parecido que era únicamente la de preservar un armazón compositivo), explicaciones, informaciones o razonamientos derivados del pensamiento discursivo que se adhirió al pensamiento poético” (2004: 5-6). Gamoneda aboga, pues, por una mirada que considera cada versión como una muestra auténtica, no respecto a la anterior o a la posterior, sino respecto a sí misma: una creación fruto de una determinada sensibilidad, de un momento específico de la existencia de su autor. Los instrumentos que presidieron a la escritura de un poema no son transferibles a otro y la nueva sensibilidad no ha de conllevar necesariamente una invalidación del trabajo anterior. En este aspecto, se puede decir que la actitud de Gamoneda difiere claramente de la de Paz. Gamoneda coincide, sin embargo, parcialmente con Saúl Yurkievich, quien opina que el rechazo por parte de un autor de versiones anteriores de sus composiciones en beneficio de las más recientes es una suerte de “ortopedia” o de “tintura del que encanece” (2002: 14).

<sup>164</sup> Podría decirse, si tomamos en cuenta las declaraciones de Adolfo Castañón, que incluso la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) es el resultado de un proceso de reajuste de la poesía anterior. De hecho, recuerda Castañón, esta primera edición “reúne parte de la producción anterior”. El crítico añade que con este volumen, Octavio Paz “se iba desprendiendo de su prehistoria poética intentando ajustarla a las exigencias y mandatos del Poeta que llevaba dentro de sí, disolviendo, por ejemplo, las tendencias del modernismo tardío para realzar los perfiles de una poética de la soledad y la intemperie” (2009: 69-70).

<sup>165</sup> De acuerdo con esta base, tomaré como referencia para el cotejo de las restantes versiones, el corpus que he venido citando a lo largo de este trabajo, es decir, *Obra poética I (1935-1970)* (2006) y *Obra poética II (1969-1998)* (2004), definido al principio de este estudio. Las referencias a las diferentes ediciones citadas se hará de la forma siguiente: las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra* se evocarán con la abreviatura *LBP*, seguida del año de la edición correspondiente. Así, tendremos *LBP49* (*Libertad bajo palabra* (1949)), *LBP60*, *LBP68* y *LBP88*. Los restantes volúmenes citados de Paz también obedecen a la misma codificación. *A la orilla del mundo* (1942) será *AOM42*, sobrentendiendo que me refiero a la edición original de 1942. Mediante tales códigos alfanuméricos, trato de facilitar al lector la situación directa en el tiempo del libro del que hablo, en vez de códigos como “*LBP1*” o “*LBP2*”, que no brindan ninguna información sobre el año de la edición de la que se trata, y que obligan en este caso al lector a ir en busca del año correspondiente. De acuerdo con este sistema, *Poemas (1935-1975)* será evocado mediante *Poemas79*, mientras que respecto a *Obra poética I* y *Obra poética II*, que me están sirviendo de corpus principal desde los capítulos anteriores, seguiré fiel a su abreviatura inicial, es decir, *O.P.I* y *O.P.II* respectivamente.



precariedad de la poesía en el tiempo. El creador que pretende “corregir” sus poemas cede a veces, consciente o inconscientemente, al imperativo del tiempo que trae consigo los cambios de gusto, las nuevas concepciones del arte o las transformaciones de la visión del mundo del artista. Todo esto problematiza la perdurabilidad de la poesía, que se encuentra sometida a una urgencia de “renovación”.

La cuestión de la caducidad de la obra de arte no es nada nueva; ha estado presente a lo largo de la historia de la literatura. De hecho, para algunos, la grandeza de una obra reside en su capacidad de trascender el tiempo y las épocas. Uno de los reproches que se ha formulado acerca de la literatura militante o “comprometida”, es su circunscripción en el tiempo y en la causa que la ha suscitado. Los adeptos de esta teoría defienden que, al pegarse demasiado a las circunstancias socio-históricas, la poesía “comprometida”, por ejemplo, envejece al igual que sus instrumentos y la retórica que presidió a su escritura. Una vez resuelta, superada u olvidada la contingencia que la había inspirado, esta poesía se torna anacrónica, apta solamente para descansar en los anaqueles menos visitados de las bibliotecas. De esta manera, se convierte en un objeto de consulta más indicado para el historiador que para el literato. La obra de arte por antonomasia, sería la que sobrevive a su generación, la que trasciende el tiempo y sigue conmoviendo a los lectores a través de las épocas. Tal es la postura de Théophile Gautier en *Émaux et camées*, precisamente en el poema “L’art”, del que proviene el epígrafe de este capítulo. En su composición, Gautier invita al artista a perseguir la forma pura, desechando de su taller los materiales demasiado fáciles, para trabajar con aquéllos que prestan una mayor resistencia. Estos elementos menos cómodos y más arduos son, por ejemplo, según el poeta francés, el verso, el mármol, el ónice y el esmalte: “Oui, l’œuvre sort plus belle /D’une forme au travail /Rebelle, /Vers, marbre, onyx, émail”. Gautier opina que una obra esculpida con estos materiales y con la precisión adecuada, perdura y supera cuanto existe. Entonces, mientras todo lo que vive se esfuma y que la ciudad misma se evapora, sólo el “arte robusto” posee los privilegios de la perennidad: “Tout passe. –L’art robuste / Seul a l’éternité. / Le buste / Survit à la cité”. En el panteón de Gautier, “mueren” incluso los dioses y sólo los versos “soberanos” ocupan el trono de la eternidad, más fuertes que el bronce: “Les dieux eux-mêmes meurent. / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains” (1947: 130-132)<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> El tópico de la inmortalidad de los versos puede rastrearse en muchas épocas y en varios autores. Nos enfrenta a una de las aspiraciones centrales no sólo de la poesía sino del arte, concebido como un

Las constantes correcciones a las que Octavio Paz somete sus versos hacen dudar de la perennidad de la poesía tal como la defiende Gautier en este poema. A lo largo de su itinerario estético y al comienzo de cada nueva recopilación, Paz advertía de la fragilidad de sus creaciones. En este sentido, nuestro autor coincide con la desconfianza de José Emilio Pacheco, plasmada con humor e ironía en los siguientes versos de “Conversación romana”: “Acaso nuestros versos duren / tanto como un modelo Ford 69 / –y muchísimo menos que el Volkswagen” (2009: 91). El hecho preciso de que Paz aluda, en ciertas ediciones, a este imperativo de readaptación me resulta ilustrativo. El poeta se coloca manifiestamente por encima de toda sacralización del texto fijo y privilegia la concepción del poema como un objeto dinámico cuya configuración se va modificando al filo de las relecturas, según el dictado del tiempo y los caprichos del *alter ego* que a menudo contradice al *yo* del poeta<sup>167</sup>.

Evoquemos sólo de paso algunas de las fórmulas que Paz emplea para expresar la conciencia de la perfectibilidad de sus poemas. En la “advertencia a la segunda edición” de *Libertad bajo palabra* (1968) (*LBP68*), que recoge la obra poética que va de 1935 a 1957, explica parte de los cambios ocurridos en el volumen del siguiente modo: “me pareció que, sin renunciar a la división en cinco secciones, era necesario ajustarse con mayor fidelidad, hasta donde fuese posible, a la cronología” (1974: 8). En la “advertencia” a *Poemas (1935-1975)* (*Poemas79*), ya interviene más explícitamente la conciencia de la caducidad de los textos y el imperativo de su corrección: “Los poemas

---

“antidestino”. El ejemplo de Gautier, al que acabo de referirme, es sólo un caso entre otros poetas franceses decimonónicos. Verlaine, por ejemplo, en la última estrofa de sus *Poèmes saturniens*, está convencido de que una obra maestra permite que su autor perdure en la memoria de las generaciones futuras. Puesto que la inspiración enfrenta al poeta con la belleza, el artista tiene que pulir su trabajo “Afín qu’un jour, frappant de rayons gris et roses / Le chef-d’oeuvre serein, comme un nouveau Memnon, / L’Aube-Postérité, fille des Temps moroses, / Fasse dans l’air futur retentir notre nom!” (1979: 94) (¡Para que un día, golpeando con rayos grises y rosas / La serena obra maestra, como un nuevo Memnón, / El Alba-Posteridad, hija de los Tiempos sombríos, / Haga en el aire futuro resonar nuestro nombre!) (traducción mía). Presente ya en poetas antiguos como Catulo (véase, por ejemplo, los poemas I y XCV [1986: 43; 133]), el tópico de la inmortalidad del arte atraviesa las épocas hasta creadores contemporáneos como Ernesto Cardenal, pasando por clásicos como Ronsard, para sólo mencionar unos cuantos nombres. Ronsard diluyó algunas de sus cuitas amorosas refugiándose en la certeza de la perennidad de sus composiciones, especialmente en los *Sonnets pour Hélène* a los que volveré en la segunda parte de esta tesis. Ernesto Cardenal también muestra en algunos de sus epigramas una actitud similar. Así, en uno de ellos, las “fiestas” y las “carreras de caballos” están condenadas al olvido, mientras que sus versos dirigidos a Claudia gozan del privilegio de la perennidad (2001: 11).

<sup>167</sup> La revisión continua del texto en Octavio Paz es también, según él, un resultado de las contradicciones entre el *yo* y el *alter ego*, dos instancias que cohabitan en el poeta y presiden el proceso de la escritura. Todo ocurre como si el texto producido por el *yo* de pronto entrara en conflicto con los mensajes del *alter ego*, esa *otra voz* que habla continuamente en el poeta. En una entrevista concedida a Rita Guibert y recogida en *Pasión crítica* (1985), Paz admite que altera mucho sus textos “porque el otro está hablando siempre. El otro es un ser bastante perverso e insoportable que dice *no* a todo lo que digo. Por eso este continuo tartamudeo, esta continua indecisión, este continuo cambio en todo lo que digo” (1985: 79).

son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama ‘versión definitiva’: cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos”. El autor sabe que sus esfuerzos de selección son inútiles y que el tiempo es, en realidad, el verdadero compilador de su obra: “La selección la hará el tiempo. Ya sé que es un juez ciego y guiado por otra ciega: la casualidad” (1981: 11).

Por último, en *Obra poética I* (2006), se lee: “No sé si alguno o algunos de mis poemas resistirán la erosión de los años. El terco oleaje del silencio nos amenaza a todos y a todos nos sepulta”. Y añade después: “la conciencia de la fragilidad de las obras humanas, particularmente de las mías, no ha extinguido mi insensata sed de perfección” (2006: 18). Habría que preguntarse si tales propósitos del poeta expresan una clara conciencia de la precariedad de su trabajo o una “falsa modestia”. Hay que recordar precisamente unas palabras de Paz en el “Prólogo” del primer tomo de sus Obras completas, *La casa de la presencia*. El poeta expresa ahí su admiración hacia los grandes poetas de la *Antología Griega* como Calimaco, Meleagro, Filodemo, Paladas o Paulo el Silenciaro, cuyas obras han triunfado del tiempo hasta llegar a nosotros. Consciente de la fragilidad de la memoria y de la existencia del artista, Paz espera que algunas de sus composiciones perduren: “Más allá de mi salvación o de mi pérdida ultraterrena, declaro que al escribir aposté por la más frágil y preciosa facultad humana: la memoria. Aposté no por la perduración de mi persona sino por la de unos cuantos poemas” (1999: 11). Si tomamos en cuenta esta declaración, que contradice, en cierta manera, la “modestia” de la primera aserción, al poeta le resultará de poco agrado una reacción de Mario Vargas Llosa acerca de su poesía. De hecho, el peruano se muestra escéptico de cara a la supervivencia de “buena parte” de la poesía de Octavio Paz: “Tengo la impresión de que buena parte de su poesía, la experimental principalmente (*Blanco, Topoemas, Renga*, por ejemplo) sucumbió a ese afán de novedad que él descubrió en sus conferencias de Harvard (*Los hijos del limo*) como sutil veneno para la perennidad de la obra de arte” (2001: 38).

Uno de los poetas mexicanos hacia los que Paz sintió admiración, José Gorostiza, dedicó también algunas reflexiones a la impermanencia de la poesía en general. En sus “Notas sobre poesía”, que acompañan *Muerte sin fin*, definió el poema como una producción efímera. Para Gorostiza, la poesía, “no la increada” sino “la que ya se contaminó de vida ha de morir también”. Lo que mata a la poesía son “los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela”. Según este autor, “nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una

poesía. El poeta la hará durar un día más o un día menos, según su habilidad para sustraerla a la acción del tiempo”. A pesar de los esfuerzos del artista por prolongar la vida de sus creaciones, su obra fatalmente “irá a dispersarse en el fondo de la sabiduría popular”. En muchas ocasiones incluso, será “relegada a los anaqueles de las bibliotecas como un objeto arqueológico, quedará allí para curiosidad de los estudiosos y la inspiración de otros poetas” (1983: 23-24).

Es en parte esta conciencia de la suprema fugacidad de la poesía lo que motiva el ahínco de perfección de Octavio Paz a lo largo de medio siglo de creación y revisión. No obstante, la modificación a la cual el escritor mexicano somete sucesivamente sus composiciones no es unánimemente valorada por la crítica<sup>168</sup>. Entre las posturas más reacias a la legitimidad del acto de la autocorrección, figuran los planteamientos de José Ángel Valente, expuestos parcialmente en *Las palabras de la tribu*. Para Valente, la única enmienda que valga es la que se opera en la gestación del poema, es decir, en ese *hic et nunc* de la escritura durante el cual una emoción, por primera vez, tiene que tomar forma en la hoja en blanco. Es una experiencia auténticamente *creadora* en la que el poema en potencia adquiere existencia mediante correcciones que son *inherentes* a la génesis textual. Por consiguiente, toda corrección posterior resulta falsa y artificial. Para entender el punto de vista de Valente hay que recordar que éste concibe la poesía como “un medio de conocimiento de la realidad” (1994: 19), pero no un conocimiento posterior al acto de escritura, sino un conocimiento que se va construyendo en la gestación del poema, un conocimiento *haciéndose*. Este acto cognoscitivo se cierra cuando el escritor acaba su texto: “En el momento de la creación poética lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese

---

<sup>168</sup> En su artículo “La casa del tiempo o la fundación de la poesía: historia de una edición”, Nicanor Vélez recoge las siguientes declaraciones del propio Paz acerca de los que critican los incesantes reajustes de sus poemas: “Algunos críticos y periodistas, censores que escriben con bilis, me han reprochado la supresión de varios poemas y las correcciones de muchos otros. Han dicho que esas modificaciones y enmiendas obedecen a razones de orden ideológico: con ellas intentaba borrar las huellas de ideas y sentimientos que me movieron y conmovieron en mi juventud”. Paz cree, con todo, que “estos críticos, si se les puede llamar así, voluntariamente ignoran que el impulso que me llevó a corregir y suprimir algunos de mis poemas ha sido la insatisfacción ante mis obras y sus defectos. Corregí y suprimí no por sórdidos motivos de ideología política sino por sed de perfección” (2001: 205). Rubén Medina opina justo lo contrario e insiste sobre la búsqueda de la coherencia y de la unidad en toda la poesía de Paz: “más que una simple actividad de precisión poética, el revisionismo de Paz es una *intervención política*, que tiene como fin borrar sus ambivalencias poéticas, sus posiciones políticas en contradicción con las actuales, e imponer una visión actual del mundo a su poesía primera, con el fin de presentar una trayectoria *ideal* de ella. Ideal, en el sentido de querer postularla como coherente, unitaria, sin tensiones internas, sin diversos modos expresivos, sin las contradicciones con la historia que a menudo producen la gran poesía y a los grandes poetas” (1993: 83).

conocimiento se produce en el mismo proceso creador” (21)<sup>169</sup>. Todo acto creador auténtico es, para Valente, “un sondeo en lo oscuro” en la medida en que “el material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esta clarificación”. El lenguaje constituye el único instrumento de este “sondeo en lo oscuro”, de este “movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento ‘haciéndose’”. Para el poeta español, “esa es la corrección esencial en poesía: la que es parte sustancial de la misma operación creadora. Toda corrección posterior es si no perjudicial, al menos inútil” (22-23).

Valente vuelve a este tema en *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, en uno de los breves textos que definen su poética y que están reunidos bajo el título “Cómo se pinta un dragón”. Explica que “el proceso prolongado al que el poema está sujeto para llegar a ser es el proceso sumergido o radicalmente interior de su gestación”. Las implicaciones de esta teoría valentiana son obvias: “el poema *gestado* es el poema natural”; en cambio, “el poema sobre corregido es un producto artificial, como una gestación fuera del útero” (1999: 10).

Octavio Paz no ha ignorado este peligro de sobre corrección del que habla José Ángel Valente. Más bien, da la sensación de que él tuvo conciencia de ello incluso desde los primeros momentos de su itinerario poético. Lo atestigua una de sus declaraciones que aparece en la intensa correspondencia que mantuvo con Alfonso Reyes, recogida por Anthony Stanton bajo el título de *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. En la décimo sexta carta escrita el 21 de marzo de 1949 a Alfonso Reyes, Paz reconocía, al referirse a la primera edición de *Libertad bajo palabra* entonces en preparación, que “el texto ha perdido sentido, a fuerza de revisiones” (1998: 80). Este sentimiento de degeneración de la obra que expresaba el joven poeta es compartido por Judith Goetzinger cuando alude al “perfeccionamiento formal” de la obra de Octavio Paz, junto con “su correspondiente pérdida de

---

<sup>169</sup> Octavio Paz no ha ignorado esta característica del trabajo poético y algunas de sus opiniones lo atestiguan. En *Pasión crítica*, Rita Guibert le pregunta si “cuando escribe un poema, las asociaciones se producen libremente o son resultado de una elaboración”. La respuesta de Paz es la siguiente: “En general no tengo una idea clara de lo que voy a hacer. Muchas veces siento un vacío, sin ideas, y de pronto aparece la primera frase. Valéry decía que el primer verso es un regalo. Es verdad: la primera línea la escribimos al dictado. ¿Quién nos regala esta línea? No sé”. Esta línea que surge por sí sola, continúa Paz, “rige todo el poema. El poema es un desarrollo de esa línea: a veces se escribe en contra de ella; otras a favor; otras, una vez escrito el poema, esa primera línea desaparece. En fin, yo escribo esa línea y también la escribe otro que no soy yo” (1985: 77).

espontaneidad”, como consecuencias de la constante revisión del texto (1971: 204). El poeta, sin embargo, desarrolla otra teoría de la espontaneidad que deja pensar que la variación, el diálogo constante con el texto, es lo que genera verdaderamente esta naturalidad<sup>170</sup>.

Saúl Yurkievich también duda de la legitimidad de la autocorrección y describe sus propios poemas como objetos vinculados a épocas culturales, a etapas de vida y a distintos estadios de su experiencia literaria. Como tales, “guardan celosamente su coherencia íntima. Intervenir en ellos tiempo después es violar esa cohesión intrínseca, esa *gestalt*, como si otra persona, un extraño se entrometiese en casa ajena perturbando la disposición, el entramado sutil de las apropiadas correspondencias”. El estudioso llega así a asimilar la autocorrección a una “ortopedia”, a una especie de “maquillaje del que envejece” o de “tintura del que encanece”. Por último, concluye que, “aunque el autor sea uno”, no por ello se debe perder de vista que “la persona que compuso antaño esos textos y la que después los enmienda son discordes” (2002: 14).

El bando opuesto viene representado por los adalides de la corrección constante, entre los cuales figuran por supuesto Octavio Paz, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco. Para este último, “reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección” (1978: 9). Volveré a él en profundidad más adelante. En el caso específico de Octavio Paz, la crítica explica su afán de perfección por la necesidad de actualizar su poesía, es decir, de adecuarla a las generaciones sucesivas de lectores (Monsiváis, 2001: 215), argumento que nos devuelve otra vez a la temporalidad de la poesía. Otros, como Roland Forgues, explican las correcciones sucesivas como una búsqueda de unidad y de coherencia estético-ideológica (1992: 20).

Ante la multiplicidad de textos modificados por Paz, y frente a la pluralidad de aspectos que surgen de estas sucesivas transformaciones, tengo que excluir, de entrada, toda pretensión de exhaustividad. Al remover el gigantesco palimpsesto de múltiples capas que es la obra poética de este autor, lo que está realmente en juego es la temporalidad de la creación poética y no una crítica del gusto o del juicio estético. Trato de estudiar la evolución de una forma poética en algunas de sus versiones esenciales, con vistas a problematizar el supuesto de la perdurabilidad de la poesía tal como

---

<sup>170</sup> Todavía en *Pasión crítica*, ante la pregunta por saber si el cambio continuo que se observa a lo largo de su poesía no conduce a una pérdida de espontaneidad, Paz responde que “la espontaneidad está alimentada por el diálogo. Si no hay otro, no hay espontaneidad. El monólogo, en cambio, es enemigo de la espontaneidad” (1985: 79). Se puede considerar entonces como “monólogo” en este caso el texto intocado, mientras que el “diálogo” equivaldría al poema incesantemente modificado.

evocado en Gautier páginas atrás. En la “Advertencia” a *Poemas (1935-1975)*, Paz se pregunta: “¿cómo buscar otra unidad que no sea la del tránsito?”, en un volumen que recoge textos escritos a lo largo de cuatro décadas (1981: 13). El poeta parece, entonces, relacionar el numen con la sucesión del tiempo, ya que esta última obliga al artista a crear continuamente, aun a sabiendas de que su tarea es un modo de *arar en el mar*. Sin embargo, el poema “renovado” o “corregido” no está inmunizado contra eventuales revisiones y la “juventud” que consigue cada cambio es una novedad frágil, efímera.

### III.1.1 Modificaciones observables

Los reajustes afectan tanto a la estructura de los volúmenes (secciones, número y lugar de aparición de los poemas) como al poema individualmente considerado. Globalmente, los rasgos que se desprenden de las correcciones pueden abarcarse siguiendo dos criterios generales: el *cuantitativo* y el *cualitativo*. Por criterio *cuantitativo*, me refiero a la consistencia léxica de un poema –o a su longitud– y al número de textos que integran una edición respecto a otra. Pablo Lombó Mulliert destaca, por ejemplo, el diferente número de poemas que integran las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra*, así como la diferencia del número de poemas según los inventarios realizados por Octavio Paz, Enrico Mario Santí, Andrade da Silva y el propio Lombó Mulliert (2009: 264-265)<sup>171</sup>. Podríamos destacar también las correcciones de índole estructural, que afectan sobre todo la organización externa de un volumen, es decir, la distribución de los poemas y de las secciones a lo largo de las ediciones. Este tipo de alteraciones se sitúan a un nivel que se podría calificar de *supratextual*, y sólo las mencionaré de paso puesto que no tienen, desde la perspectiva de este trabajo, una especial relevancia. Lo que me interesa son aquellas alteraciones que se operan *dentro* del poema, porque así se puede percibir la evolución en el tiempo de una conciencia creadora, el *trop plein* retórico que el poeta cree urgente extirpar, pero también las brechas que trata de colmar a través de sus relecturas, hechas, como dice Adolfo Castañón, “al filo del agua quemada y en piel viva” (2009: 71).

---

<sup>171</sup> Según el cuadro recapitulativo propuesto por Lombó Mulliert, Paz enumera 74 poemas en *LBP49*, 208 en *LBP60*, 164 en *LBP68*, 176 en *Poemas79*, y 177 en la edición de 1998. Enrico Mario Santí distingue 90 en *LBP49*, 225 en *LBP60*, 195 en *LBP68*, 206 en *Poemas79*, y 207 en la edición de 1998. Andrade da Silva cuenta 91 poemas en *LBP49*, 219 en *LBP60*, 191 en *LBP68*, 206 en *Poemas79* (coincidiendo así con Santí), y 206 en la edición de 1998. Por último, las cifras de Lombó Mulliert no coinciden con ninguno de los inventarios anteriores. Así, percibe en *LBP49* 82 poemas, 194 en *LBP60*, 163 en *LBP68*, 181 en *Poemas79*, así como en las ediciones de 1996 y 1998 (2009: 265).

Desde el punto de vista *cualitativo*, distinguiré entre alteraciones “leves”, “medianas” y “profundas”. La diferencia que introduzco entre estos tres grados de modificaciones es, sin embargo, muy subjetiva. De hecho, es difícil demostrar que la corrección aportada a un poema, incluso la más aparentemente “leve”, tenga una incidencia restringible a un determinado nivel de la textualidad. Aun así, este criterio distintivo me ha parecido el más simple y adecuado para abordar la diferencia de grados de alteraciones, admitiendo desde el principio la necesidad de una jerarquización. Para Clara Roman-Odio, por ejemplo, “la reescritura de *Bajo tu clara sombra* no constituye meramente una revisión mediante la cual Octavio Paz abrevia o rectifica su escritura anterior”. Se trata, más bien, “de un proceso de reescritura que da lugar a un poema esencialmente nuevo” (1993: 37)<sup>172</sup>. Esta toma de postura invita, por consiguiente, a considerar diferentes grados de alteraciones entre las versiones sucesivas de un mismo poema.

### III.1.1.1 Modificaciones de índole estructural y organizativa

La edición *princeps* de *Libertad bajo palabra* (LBP49) estaba organizada en torno a las secciones “A la orilla del mundo”, “Vigilias”, “Asueto”, “El girasol”, “Puerta condenada” y el poema “Himno entre ruinas”. Estas secciones sufren mutaciones a lo largo de las ediciones posteriores. Así, LBP60 se compone de cinco secciones que, según la “Advertencia” al volumen, no responden a una división cronológica “(aunque tiene en cuenta las fechas de composición) sino que atiende más bien a las afinidades de tema, color, ritmo, entonación o atmósfera” (1960: 7). Estas secciones son “Bajo tu clara sombra”, “Condición de nube”, “Puerta condenada”, “¿Águila o sol?” y “A la orilla del mundo” respectivamente. En esta nueva

---

<sup>172</sup> Merece la pena precisar, no obstante, que no todos los cambios que aparecen en las versiones interesan a Roman-Odio en su trabajo. Ella se limita a investigar desde una perspectiva estructuralista “las modificaciones que apuntan a cambios de estrategia de lenguaje y a definir los modos en que las relaciones textuales se alteran a raíz de estas modificaciones” (38). La estudiosa identifica “un principio organizador que permite una lectura global de los poemas largos de Octavio Paz”. Este principio organizador es lo que ella denomina “la paradoja del deseo”, es decir, una especie de “absoluto” que no admite conclusión, una aspiración interminable, “una búsqueda infinita y sin embargo concluida en sí misma” (173). A partir de esta clave, las sucesivas reescrituras de *Bajo tu clara sombra* se le aparecen a la crítica como variaciones en la modalidad del deseo. Así, constata que la primera versión de esta composición inicia un círculo que consiste en una aspiración de la criatura a un origen que está, sin embargo, ausente. Luego, le parece que “en la tercera y cuarta reescritura del poema el deseo se plantea distintamente como juego erótico, como aquello que distintamente se esconde y se revela” (174). La reescritura permite, entonces, la remodelación de un tema inicial.



organización, se redistribuyen algunos de los poemas de *LBP49*. Textos como “Asueto” y “El girasol”, que daban título a secciones distintas, ahora aparecen en la sección “Condición de nube”. Se van diluyendo las secciones de *LBP49* en otras más grandes, enriquecidas por la incorporación de nuevas composiciones. De esta forma, la anterior “Puerta condenada”, que en *LBP49* constaba de dieciséis poemas, a partir de *LBP60* suma veintiocho composiciones, a pesar de la supresión de “Sueño de Eva”. Hay que añadir que “Puerta condenada” es la única sección que ha conservado su título y la casi totalidad de sus poemas iniciales al pasar a *LBP60*. Las restantes han sufrido un cambio de título y una redistribución de sus textos en la reorganización de 1960. Así, la mayoría de los poemas que integraban las secciones “Asueto” y “El girasol” han sido reunidos en “Condición de nube” en *LBP60*. Por lo tanto, se puede decir que el poeta tiende a someter la estructura del volumen anterior a las exigencias de la nueva recopilación.

El paso de *LBP60* a *LBP68* supone, por su parte, una profunda revisión que se aprecia, no sólo en la reestructuración, sino también en las correcciones de los textos y de algunos títulos de secciones como señala el propio poeta en la “Advertencia a la segunda edición”<sup>173</sup>. En lo que se refiere al número y a los títulos de las secciones, *LBP68* conserva las cinco secciones anteriores, pero modifica algunos de sus títulos: la primera sigue titulándose “Bajo tu clara sombra”; la segunda, en vez de “Condición de nube”, pasa a ser “Calamidades y milagros”; la tercera evoluciona de “Puerta condenada” a “Semillas para un himno”. La cuarta sigue siendo “¿Águila o sol?”, mientras que la última deja de llamarse “A la orilla del mundo” para convertirse en “La estación violenta”.

Está claro que la incorporación de nuevos textos a las ediciones posteriores trastorna el orden de los poemas de las primeras versiones, algunos de los cuales pasan a otras secciones. Así ocurre, por ejemplo, con el texto “La poesía”, procedente de la última sección epónima de *AOM42*. En *LBP49*, este poema se mantiene en la misma parte de “A la orilla del mundo”, pero como único superviviente de una sección que se

---

<sup>173</sup> Octavio Paz dice lo siguiente: “No estoy muy seguro de que un autor tenga derecho a retirar sus escritos de la circulación. Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante, decidí excluir más de cuarenta poemas en esta segunda edición de *Libertad bajo palabra*. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera. Apenas si vale la pena añadir que el conjunto que ahora aparece no es una selección de los poemas que escribí entre 1935-1957; si lo fuese, habría desechado sin remordimiento otros muchos... Por otra parte, corregí unos cuantos poemas y me pareció que, sin renunciar a la división en cinco secciones, era necesario ajustarse con mayor fidelidad, hasta donde fuese posible, a la cronología. La nueva disposición me obligó a cambiar los títulos de algunas secciones” (1968: 8).

transforma totalmente<sup>174</sup>. En *LBP60*, el texto todavía figura en esta parte, pero a partir de *LBP68*, es sacado de su antigua sección –que incluso desaparece– e integrado en la que lleva el título de “Calamidades y milagros”. Este tipo de observaciones se pueden hacer en el caso de otras composiciones, pero como ya he indicado, tienen escasa relevancia para mi acercamiento. Me interesa principalmente lo que ocurre dentro del poema.

### III.1.1.2 Cambios “leves”

Tratándose de la unidad del poema propiamente dicha, se observan alteraciones<sup>175</sup> que se pueden calificar de menores, es decir, que no aportan cambios sustanciales a la longitud del poema inicial, a su contenido semántico o a su distribución métrica. Tampoco me explayaré en esta clase de variaciones, ya que tienen poca incidencia sobre el “alma” del poema. Uno de los fenómenos menores observables es, por ejemplo, el cambio de ortografía que afecta determinadas palabras. Lo ilustra el paso de “oscuro” a “obscuro” que se sistematiza en las últimas ediciones de la poesía de Paz, como se puede ver en *O.P.I* y *O.P.II*. Todo ocurre como si el poeta sintiera una posterior predilección por una grafía más “cultiva”, ya que “obscuro” está más cerca del latín *obscurus* que la forma “oscuro”. En las versiones que van de *AOM42* y *LBP49* hasta *LBP68*, Paz utiliza sobre todo la grafía “oscuro”, como se puede ver en composiciones como “Palabra” (*AOM49*, 10, *LBP60*, 53), el sexto soneto de la serie “Primer día” (*AOM42*, 21), o el soneto II de la serie “Crepúsculos de la ciudad” (*LBP49*, 54; *LBP60*, 127; *LBP68*, 64). En cambio, a partir de *Poemas79*, se advierte ya el uso preferente de “obscuro”, como en el primer y cuarto texto de la serie “Sonetos” (23-24), el cuarto fragmento de la sección “Bajo tu clara sombra” (30), el texto

---

<sup>174</sup> Para apreciar la transformación de la sección “A la orilla del mundo”, hay que advertir que incluía en *A la orilla del mundo* (1942) los 9 poemas siguientes: “Al sueño”, “Al tacto”, “Al polvo”, “Encuentro”, “día”, “Marina”, “Jardín”, “Delicia” y “La poesía”. Todas estas composiciones, salvo “La poesía”, desaparecen de la nueva sección que conserva su título inicial en *LBP49* y se enriquece de otros poemas: “Ni el cielo ni la tierra”, “Las palabras”, “El prisionero”, “El desconocido”, “En la calzada”, “Soliloquio de medianoche”, “A un retrato” y “Al Ausente”.

<sup>175</sup> A la hora de describir el fenómeno de la reescritura, lo idóneo sería encontrar una terminología la más neutra posible para no inducir a una valoración estética de los rasgos observables. De hecho, palabras como “corrección”, “rectificación” o “enmienda” poseen ya, desde mi punto de vista, una considerable carga connotativa. Quiero decir que al utilizarlas, se valora *positiva* o *negativamente* la transformación ocurrida. Para evitar precisamente estas connotaciones y describir neutralmente los fenómenos observables, emplearé preferentemente términos como “alteración”, “cambio” o “revisión”.

“Insomnio” (64) o el poema “El ausente” (110), para mencionar tan sólo unos cuantos casos.

Otras alteraciones intrascendentes son las que se operan mediante ciertos cambios léxicos que, no sólo son cuantitativamente mínimos, sino que tampoco aportan matices destacables. En el primer soneto de “Crepúsculos de la ciudad”, el penúltimo verso pasa de “yace, ciudad, en ti; yace vacío” (*LBP49*, 53; *LBP60*, 127; *LBP68*, 63), a “yace, ciudad, en ti, signo vacío” en *Poemas79* (73). Esta versión se mantiene definitivamente. Se puede incluir en esta categoría de alteraciones menores las que el poeta aporta, en sus últimos años de vida, a “Piedra de sol”, lo cual demuestra la inagotable sed de perfección del escritor mexicano. El texto había permanecido intacto durante casi cuarenta años, como el propio autor lo reconoce. Sin embargo, bastó su relectura en 1994, durante la preparación de la edición de *Delta de cinco brazos*, para que Paz escribiera, en apenas unos cuantos días, hasta tres versiones diferentes de una misma parte del poema. Lo explica su editor Nicanor Vélez, citando parte del fax que le envió Paz, y que atestigua de la sed de corrección del poeta, así como de los caprichos del tiempo y del gusto<sup>176</sup>. Todavía en la edición de *Libertad bajo palabra* de Enrico Mario Santí (1988), se lee lo siguiente:

el delirio, el relincho, el ruido obscuro  
que hacemos al morir y ese jadeo  
de la vida que nace y el sonido

---

<sup>176</sup> En sus fax a Nicanor Vélez, Paz explicaba lo siguiente: “Hacía años, literalmente, que no releía *Piedra de sol*. El sábado pasado cometí la imprudencia de volver a ese poema y encontré, aparte de otras cosas que ya son irreparables, dos líneas que pedían una enmienda. Se trata del pasaje en que se habla de la muerte (páginas 273-275); hay un momento en que, guiado por la semejanza entre los ruidos – animales, fisiológicos– que hacemos al morir y al nacer, me refiero a ‘ese jadeo de la vida que nace’. En sí misma la frase no es enteramente reprobable (alude a un hecho y nada más) pero en este caso es una intrusión que rompe el hilo y que, a su vez, se interrumpe bruscamente. Aunque no he tocado el poema desde que se publicó por primera vez, hace ya treinta y seis años, cedí a la tentación, en verdad invencible, y cambié esas líneas”. En su fax del 23 de febrero de 1994, el poeta propone a su editor, en un primer momento, el cambio de los versos “el delirio, el relincho, el ruido obscuro / que hacemos al morir y ese jadeo / de la vida que nace y el sonido / de los huesos machacados en la riña” por “el estertor del animal que muere, / el delirio, el jadeo, el ruido obscuro / de la piedra que cae, el son monótono / de los huesos machacados en la riña”. Unos cuantos días después, el 3 de marzo, Paz vuelve sobre el tema proponiendo otro cambio que “evita una repetición”: en vez de “el estertor del animal que muere”, prefiere “la mirada del animal que muere”. El 6 de marzo, vuelve a proponer nuevos cambios a Nicanor Vélez con estas explicaciones: “La gestación poética es, a un tiempo, lenta y rápida, contradictoria y definitiva. A ti te ha tocado la dudosa fortuna de ser testigo de ella. Los tres versos no me dejan. Encontré en las dos versiones que te he enviado repeticiones de palabras y de ideas. En la primera: estertor; en la segunda: mirada. Se me ha ocurrido otra versión. Será, ahora sí, la definitiva, no sólo porque me parece mejor que las anteriores sino porque ya no habrá posibilidad de cambiarla”. Paz propone, entonces, los siguientes versos: “el animal que muere y que lo sabe, / saber común, inútil, ruido obscuro / de la piedra que cae, el son monótono / de los huesos machacados en la riña” (2001: 205-207). Es esta versión la que permanecerá definitivamente en las ediciones posteriores de su obra.

de huesos machacados en la riña  
(*LBP88*, “Piedra de sol”: 351)

El editor Nicanor Vélez toma en cuenta las correcciones propuestas por el poeta, tal como se puede apreciar en la siguiente versión de *O.P.I.*:

el animal que muere y que lo sabe,  
saber común, inútil, ruido obscuro  
de la piedra que cae, el son monótono  
de huesos machacados en la riña  
(*O.P.I.*, “Piedra de sol”: 230)

Modificaciones menores son también aquellas que afectan los títulos de ciertos poemas, como en el caso de “Al Ausente” de *LBP49*, que se transforma después en “El Ausente”, a partir de la edición de 1960 (*LBP60*, 250); de “Nocturno” de *LBP49*, que luego se convierte en “Agua nocturna” a partir de *LBP60* (83), probablemente para evitar la confusión con el “Nocturno” de la sección “Puerta condenada” de *LBP60*. También son cambios leves la permutación de posiciones entre dos o más versos invariados en su forma individual. Así ocurre con los dos últimos versos del siguiente fragmento de “Agua nocturna”:

El silencio y la soledad,  
como dos pequeños animales a quienes guía la luna,  
beben en esos ojos,  
beben en esas aguas.  
(*LBP60*, 83; *LBP68*, 115; *Poemas79*, 127)

En la primera versión de este poema que, como ya he indicado, llevaba el título de “Nocturno”, el orden de los dos últimos versos era distinto:

El silencio y la soledad,  
como dos pequeños animales a quienes guía la luna,  
beben en esas aguas,  
beben en esos ojos.  
(*LBP49*, “Nocturno”: 86-87)

Esta permutación puede haber sido motivada por imperativos puramente prosódicos, particularmente para conseguir una sonoridad que al poeta le resultara más adecuada para el final del fragmento, sobre todo en virtud de las características de las vocales de estos dos versos. Al lado de estas alteraciones menores, es preciso examinar cambios que entrañan consecuencias mayores en el poema.

### III.1.1.3 Alteraciones medianas

Estas transformaciones también se definen según un criterio cualitativo y cuantitativo, es decir, en función del impacto de los cambios operados en el verso o el poema así como del número de modificaciones operadas. Van de la supresión o del cambio de varias palabras en medio de un texto a la eliminación o reescritura de uno o varios versos, sin que deje por ello de ser reconocible el texto y sin que se mantenga su estética primitiva. Judith Goetzinger describe estas modificaciones como “retoques de menor extensión” que obedecen a “motivos de orden específicamente estético o tienden a refinar ciertas distinciones o definiciones dentro de la obra” (1971: 223).

Un ejemplo es el poema “Niña”, que conserva su fisonomía inicial y sólo cambia a partir de *Poemas79*. A continuación, presentaré la primera versión de esta composición para que, después, se pueda valorar los cambios realizados:

Nombras el árbol, niña.  
Y el árbol crece, lento y pleno,  
anegando los aires,  
verde deslumbramiento,  
hasta volvernos verde la mirada.

Nombras el cielo, niña.  
Y el cielo azul, la nube blanca,  
la luz de la mañana,  
se meten en el pecho  
hasta volverlo cielo y transparencia.

Nombras el agua, niña.  
Y el agua brota, no sé dónde,  
baña la tierra negra,  
reverdece la flor, brilla en las hojas  
y en húmedos vapores nos convierte.

No dices nada, niña.  
Y nace del silencio  
la vida, en una ola  
de música amarilla;  
su dorada marea  
nos alza a plenitudes  
nos vuelve a ser nosotros, extraviados.

¡Niña que me levanta y resucita!  
¡Ola sin fin, sin límites, eterna!  
(LBP49, “Niña”: 63-64)

Esta versión se mantiene tal cual en *LBP60* (64) y *LBP68* (36-37). La recopilación *Poemas79* introduce cambios diversos que no trastornan totalmente el texto, pero que tampoco pasan desapercibidos. Se reescribe así parte de la primera

estrofa, eliminando el adjetivo “pleno” y cambiando “verde deslumbramiento” por “alto deslumbramiento”, que se mantendrá definitivamente. La segunda estrofa también sufre revisiones: el segundo verso “Y el cielo azul, la nube blanca” se transforma en “Y las nubes pelean con el viento”, evitando la repetición de “cielo” que ya figura en el verso anterior. Se modifica la caracterización cromática de “nube blanca”, probablemente porque el poeta ahora la considera redundante o inútil, y se conserva tan sólo “las nubes”. El resto de la estrofa se remodela mediante una eliminación de la incidencia de “la luz de la mañana” sobre “el pecho”, que lo convertía en “cielo y transparencia”. Es probable que el escritor haya juzgado esta idea poco verosímil. La sustituye, entonces, por una descripción puramente paisajística en la cual ya no interviene el “pecho”, sino que “el espacio se vuelve / un transparente campo de batalla”:

Nombras el árbol, niña.  
Y el árbol crece, lento,  
alto deslumbramiento,  
hasta volvernos verde la mirada.

Nombras el cielo, niña.  
Y las nubes pelean con el viento  
y el espacio se vuelve  
un transparente campo de batalla.

Nombras el agua, niña.  
Y el agua brota, no sé dónde,  
brilla en las hojas, habla entre las piedras  
y en húmedos vapores nos convierte.

No dices nada, niña.  
Y la ola amarilla,  
la marea de sol,  
en su cresta nos alza,  
en los cuatro horizontes nos dispersa  
y nos devuelve, intactos,  
en el centro del día, a ser nosotros.  
(*Poemas*79, “Niña”: 44)

Se nota que los dos últimos versos de la primera versión se han eliminado pura y simplemente. En la edición de Enrico Mario Santí, *LBP88*, el texto se mantiene tal cual. En cambio, en *O.P.I.*, el poema sufre una nueva alteración en la primera estrofa y la última. Se altera el segundo verso que pasa de “Y el árbol crece, lento,” a “Y el árbol crece, sin moverse” y los siete últimos versos de la edición anterior se reducen a cuatro:

No dices nada, niña.  
Y en su cresta nos alza  
la marea del sol y nos devuelve,

en el centro del día, a ser nosotros.  
(*O.P.I.*, “Niña”: 46)

Estas correcciones no trastornan el contenido temático del texto ni su sentido; por esta razón las considero “medianas”. El poema sigue siendo, a través de las ediciones, una exaltación de la potencia creadora del verbo a partir de un mismo actor lírico, la “niña”, que se ve interpelada invariablemente al principio de cada estrofa mediante el apóstrofe. La “niña” del poema, encarnación del poder demiúrgico y genésico del verbo, hace al mundo con sólo nombrar cada objeto, y el poeta que asiste como un espectador a este despliegue de energía generadora se extasía ante las realidades que nacen, soñando con usurpar la facultad creadora del lenguaje.

Por otro lado, no escapan las formas fijas a esta oleada de retoques, aunque exigen más cuidado formal, evidentemente por sus características métricas. De hecho, cualquier cambio introducido en este tipo de composiciones es susceptible de conllevar alteraciones mayores de las que se hubiera propuesto inicialmente el creador. Algunos de los sonetos han conservado su forma inicial pese a leves retoques. Otros, en cambio, han sufrido cambios más importantes, motivo por el cual recaen en la clase de las modificaciones profundas. Mencionaré por ahora las alteraciones medianas, aquellas que ocurren en estas formas fijas al nivel del verso y de la estrofa, alcanzando escasamente el poema entero.

Pocas alteraciones separan las primeras versiones de los sonetos de “Crepúsculo<sup>177</sup> de la ciudad” (1949: 52-57) de sus revisiones en las últimas recopilaciones de Paz. Lo mismo se puede decir de algunos de los textos de la serie “Sonetos” de *Bajo tu clara sombra*. Aparte de alguna que otra excepción y de los sonetos suprimidos, los textos supervivientes que proceden de *AOM42* se han conservado en su forma esencial. Un ejemplo es la segunda estrofa del soneto “El mar, el mar y tú, plural espejo”, que sufre algunos reajustes con respecto a la versión de *LBP68*<sup>178</sup>, sin que el resto del texto varíe sustancialmente. Conviene recordar que estos sonetos no habían sido recogidos en *LBP49*, sino que sólo se rescatan en las recopilaciones posteriores. Los únicos sonetos que figuran en *LBP49* son los de la serie

---

<sup>177</sup> El título de la primera edición era efectivamente “Crepúsculo de la ciudad” (1949: 52), en singular, y no “Crepúsculos de la ciudad” como en las versiones posteriores.

<sup>178</sup> En *AOM42*, la segunda estrofa rezaba: “El mar y tú, su mar, el mar espejo: / nube en la arena bajo el fuego lento, / sedienta sal contra del mar sediento, / no espuma, sí cristal, quieto reflejo” (19). La estrofa se transforma en *LBP68* en “El mar y tú, su mar, el mar espejo: / roca que escala el mar con paso lento, / pilar de sal que abate el mar sediento, / sed y vaivén y apenas un reflejo” (14). El resto del poema guarda su forma original.

que entonces se titulaba aún “Crepúsculo de la ciudad” (*LBP49*, 53). En *AOM42*, formaban parte de la sección “Primer día”.

Otro tanto puede decirse del soneto “Inmóvil en la luz, pero danzante...”, que sufre alteraciones mayores al pasar de *AOM42* a *LBP68*, pero luego se mantiene sin variaciones relevantes. Hasta *LBP68*, el primer terceto de este poema rezaba:

Espada, llama, incendio cincelado,  
que ni mi sed aviva ni la mata,  
absorta luz, lucero ensimismado:  
(*LBP68*, 14)

A partir de *Poemas79*, varias de las imágenes presentes en la estrofa se suprimen. La imagen “incendio cincelado”, que trataba de expresar una experiencia instantánea, ahora se reformula de un modo mucho más claro, convocando explícitamente en la nueva versión signos temporales. Así, “incendio cincelado” da lugar a “segundo congelado”, lo cual mantiene la idea de instantaneidad:

Tu salto es un segundo congelado  
que ni apresura el tiempo ni lo mata:  
preso en su movimiento ensimismado  
(*Poemas79*, “Crepúsculos de la ciudad”, soneto I: 23)

El resto del soneto se mantiene idéntico a su versión inicial, aparte del cambio de “oscura” por “obscura” al que ya me he referido. Si comparamos los dos tercetos citados, podríamos adelantar la hipótesis de que uno de los motivos de la reescritura es el intento de suprimir la repetición algo cacofónica del signo “luz” en el último verso de la primera versión. “Luz” y “lucero” comparten una misma etimología y aparecían contiguamente en la estrofa anterior. La parte corregida refuerza aún más la intuición de lo instantáneo mediante imágenes más incisivas. Así, el sentimiento expresado por el “salto” y el “segundo congelado” parece más eficaz que las formas anteriores “espada, llama” e “incendio cincelado”.

El soneto II permanece intacto y en el tercero sólo se cambia, al final del cuarto verso, el signo léxico “desvelo” por “revuelo” a partir de *Poemas79* (24). El quinto soneto, por su parte, sufre, como el primero, una readaptación estrófica a partir de esa misma recopilación (25). En la versión anterior, la estrofa cerraba el poema con un tono mucho más doloroso que en la formulación de *Poemas79*. El texto poseía una



angustiosa dimensión existencial a causa de una evocación mucho más directa del sufrimiento:

danzan su propia muerte venidera,  
y nuestra sangre oscuramente vibra  
su miserable desnudez gozosa.  
(LBP68, 16)

Las alteraciones introducidas después, en *Poemas79*, diluyen la tragicidad del destino humano, suprimiendo las principales figuraciones que la explicitaban. De este modo, desaparecen la “sangre” que “oscuramente vibra” y la “miserable desnudez”:

danzan su propia muerte venidera,  
arco de un solo son en el que vibra  
nuestra anudada desnudez dichosa.  
(*Poemas79*, soneto V: 25).

Otros poemas de forma fija conocen modificaciones similares, como la serie de sonetos reunidos bajo el título de “Crepúsculos de la ciudad”, título que aparece en singular en la primera versión como ya he indicado (1949: 53). La última estrofa del segundo soneto de la serie conoce una alteración a partir de *LBP60*, como se puede apreciar cotejando las dos versiones de 1949 y 1960:

lepra de livideces en la piedra  
trémula llaga torna a cada muro;  
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana  
surgen furtivas putas, soplo oscuro,  
petrificadas en la noche vana.  
(LBP49, soneto II: 53-54)

lepra de livideces en la piedra  
trémula llaga torna a cada muro;  
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,  
surgen, petrificadas en lo oscuro,  
putas: pilares de la noche vana.  
(LBP60, “crepúsculos de la ciudad”, soneto II: 127)

Esta segunda versión es la que permanecerá a lo largo de las ediciones posteriores. Ya me he referido en el capítulo anterior a la reescritura de esta última estrofa, para mostrar que la modificación consiste en una subida de grado en la

metaforización de las prostitutas. La fórmula “pilares de la noche vana” sintetiza las características que intentaban transmitir la crítica de la prostitución urbana en la versión anterior. El “soplo oscuro” que calificaba a las “furtivas putas” en la versión de 1949 se resignifica en “lo oscuro”, signo que ya no vilipendia la prostitución en sí misma sino que ahora sirve de referente contextual que informa sobre el ambiente nocturno de la depravación.

Además, el verso “trémula llaga torna a cada muro”, que persiste hasta *Poemas79* (73), se transforma en “llaga indecisa vuelve cada muro”, a partir de la edición de Enrico Mario Santí de 1988. Esta segunda versión es la que se ha mantenido definitivamente.

Algunos poemas se han conservado idénticos a su primera versión a lo largo de casi toda la trayectoria creadora y correctora de Paz, y sólo en los últimos momentos de su vida sufrieron retoques. El ejemplo de “Arcos” es ilustrativo, ya que su primera versión se remonta a 1949 y sobrevive a las oleadas de revisiones durante varias décadas. Esta composición sigue inalterada en *Poemas79* y *Poemas81*. El autor sólo elimina la interjección “¡oh!” del cuarto verso. En cambio, la edición de Enrico Mario Santí y *O.P.I* incorporan cambios más significativos, como se podrá comprobar en los siguientes ejemplos:

¿Quién canta en la orilla del papel?  
Inclinado, de pechos sobre el río  
de imágenes, me veo, lento y solo,  
de mí mismo alejarme: oh letras puras,  
constelación de signos, incisiones  
en la carne del tiempo, ¡oh escritura,  
raya en el agua!

Voy entre verdores  
enlazados, voy entre transparencias,  
entre islas avanzo por el río,  
por el río feliz que se desliza  
y no transcurre, liso pensamiento.  
Me alejo de mí mismo, me detengo  
sin detenerme en una orilla y sigo,  
río abajo, entre arcos de enlazadas  
imágenes, el río pensativo.

Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,  
río feliz que enlaza y desenlaza  
un momento de sol entre dos álamos,  
en la pulida piedra se demora,  
y se desprende de sí mismo y sigue,  
río abajo, al encuentro de sí mismo.

(LBP49, 60-61)

Las modificaciones aparecen en la edición de Santí sobre todo a partir del siguiente fragmento:

Voy entre verdores  
enlazados, voy entre transparencias,  
río que se desliza y no transcurre;  
me alejo de mí mismo, me detengo  
sin detenerme en una orilla y sigo,  
río abajo, entre arcos de enlazadas  
imágenes, el río pensativo.  
(LBP88, "Arcos": 98)

El poeta no se contenta con esta versión sino que la modifica nuevamente como se puede ver en la siguiente reescritura procedente del volumen *O.P.I.* El texto no deja, sin embargo, de ser reconocible:

Voy entre verdores  
enlazados, voy entre transparencias,  
me alejo de mí mismo, me detengo  
sin detenerme en una orilla y sigo,  
bajo los arcos de mis pensamientos,  
agua que se desliza y no transcurre,  
río feliz que enlaza y desenlaza  
un momento de sol entre dos álamos,  
en la pulida piedra se demora  
y se desprende de sí mismo, sigue,  
se fuga, se persigue, no se alcanza  
y al fin se desvanece en esta línea.  
(O.P.I., "Arcos": 45)

Se advierte en esta última versión una vuelta parcial al poema original. De hecho, la reescritura del texto en *O.P.I.* muestra una unión de la segunda y la tercera estrofa de las ediciones anteriores. A pesar de estos reajustes, la composición permanece claramente reconocible y no se produce un cambio significativo. Los tres últimos versos utilizan varios verbos que acentúan la sensación de desdoblamiento del objeto.

Por otra parte, conviene destacar, para cerrar este primer apartado del capítulo, algunas de las alteraciones mayores, es decir, aquellas que conllevan a una profunda mutación cualitativa y cuantitativa del poema inicial. Habida cuenta de la variedad de poemas que sufren esta severa revisión a lo largo del itinerario de Octavio Paz, sólo analizaré unos cuantos casos.

### III.1.1.4 Alteraciones profundas

Para hacerse una idea de la profundidad de las alteraciones sufridas por un texto, basta con tomar en cuenta la longitud de la composición inicial y la de su nueva versión. A causa de este criterio cuantitativo, el poema corregido da la sensación de un texto totalmente distinto. El contraste no se reduce, con todo, a la longitud del poema sino que la revisión entraña hondas transformaciones cualitativas. Aparecen, por ejemplo, cambios de estilo y mutaciones en determinadas ideas que revelan una nueva perspectiva o una concepción diferente de la escritura poética. Podríamos, de entrada, evocar unas cuantas características generales: hay una tendencia a atenuar la sobrecarga léxica, indicio del repudio progresivo del poeta de la ampulosidad retórica inicial. Muchas de las *envolées lyriques* iniciales se moderan, cuando no se eliminan simplemente, dejando lugar a imágenes más incisivas y a una escritura depurada. El discurso sobre el *yo* en su vertiente autocompasiva, a la manera del *épanchement* o del sollozar lamartiniano, tiende a atenuarse mediante inflexiones menos “sentimentales”<sup>179</sup>.

Otra nota dominante a lo largo de las reestructuraciones creadoras de Octavio Paz es el abandono de las principales construcciones redundantes, tanto las iteraciones léxicas como la reincidencia de ideas dentro de un verso, una estrofa o un poema. Esta depuración puede observarse en textos como “Otoño”. Entre la primera versión y la última reescritura, los versos suprimidos son considerables. Me parece que la corrección del texto se opera en tres principales etapas, que describiré a partir de dos versiones: la de *LBP49* y la de *Poemas79*:

En llamas, en otoños incendiados,  
arde a veces mi corazón,  
puro y solo. El viento lo despierta,  
toca su centro y lo suspende  
en la luz que sonrío para nadie:  
¡cuánta belleza suelta!

Busco unas manos,

---

<sup>179</sup> Habría que matizar un tanto esta afirmación, teniendo en cuenta que, para algunos críticos, persiste a lo largo de la obra posterior de Paz un *yo* personal y a menudo “sentimental”, especialmente apreciable en textos más claramente autobiográficos como *Pasado en claro* u otras composiciones de casi la misma época como “Nocturno de San Ildefonso”, “A la mitad de esta frase” o “Vuelta”, todos incluidos en el libro de título epónimo. Jacobo Sefamí opina en este sentido que, en *Pasado en claro*, “el poeta del equilibrio (o el de la búsqueda de la perfección), se permite algunos asomos sentimentales”. Aquí, prosigue Sefamí, “el poeta público que discurre acerca del lenguaje, el mundo y la conciencia de ser, se enfrenta al hombre de la intimidad que reflexiona acerca de su niñez y confronta los fantasmas del desamparo” (2003: 142).

una presencia, un cuerpo,  
lo que rompe los muros  
y hace nacer las formas embriagadas,  
un roce, un son, un giro, un ala apenas,  
celestes frutos de la luz desnuda.

Busco dentro de mí,  
huesos, violines intocados,  
vértebras delicadas y sombrías,  
labios que sueñan labios,  
manos que sueñan pájaros...

Y algo que no se sabe y dice “nunca”  
cae del cielo,  
de ti, mi Dios y mi adversario.  
(*LBP49*, “Otoño”: 41)

Este poema va a sufrir una ligera revisión en *LBP60*. La modificación más considerable es la que ocurre en el paso de esta segunda edición a la tercera de *Poemas79*, modelo muy alejado del texto primitivo, y que se mantendrá definitivamente:

El viento despierta,  
barre los pensamientos de mi frente  
y me suspende  
en la luz que sonrío para nadie:  
¡cuánta belleza suelta!  
Otoño: entre tus manos frías  
el mundo llamea.  
(*Poemas79*, “Otoño”: 64)

La veintena de versos de la versión *LBP49* se reduce a apenas siete. Si no se hubieran conservado el estilo y algunas de las expresiones y las imágenes del poema original, nada permitiría conectar ambas versiones. Al eliminar setenta por ciento del modelo primitivo, Paz ha extirpado de su texto los principales elementos que conferían a su expresión una modulación intimista. El discurso subjetivo inicial se apoyaba en versos como “arde a veces mi corazón”. El “egocentrismo” del hablante lírico se consolidaba mediante la referencia explícita al dolor personal y al ansia de llenar la soledad de este corazón “puro y solo”. La obviedad de la búsqueda del otro –“Busco unas manos”– junto con la queja solitaria del *yo*, se censuran en la nueva versión, dando lugar a una poética de la contención sentimental y de la condensación verbal. Es lo que Judith Goetzinger destaca en las alteraciones de Paz: una “tendencia hacia una mayor gravedad y moderación líricas en la expresión y en la explotación de recursos poéticos”

así como una “eliminación de cualquier tono sentimental de autocompasión” (1971: 229-230).

La reescritura del poema “Otoño” me permite abordar uno de los problemas que plantean las modificaciones textuales en general y las de Paz en especial. Me refiero a las fechas que indican, en algunos textos, el año de escritura del poema original, y que en vez de “actualizarse” a lo largo de las versiones, siguen apuntando al primer momento de la creación. Pasa igual con los años que suelen figurar entre paréntesis en títulos de secciones o de libros, para apuntar al tramo temporal que presidió a la escritura. Hay que decir, a propósito del poema “Otoño” que acabo de mencionar, que en su primera versión de 1949 no llevaba ninguna fecha que indicase el año de su escritura. De hecho, los poemas de *LBP49* no incorporaban fechas como ocurre a partir de *LBP60*. Así, al final de “Otoño” en *LBP60* (116), *LBP68* (54) y *Poemas79* (64), viene el año “1933”. El recurso en sí mismo es muy útil, ya que no sólo permite situar cada texto en un momento preciso de la historia y de la vida de un autor, sino que también confiere, al menos en apariencia, una sensación de veracidad histórica al acto de escritura. Estos signos paratextuales suelen servir como puntos de anclaje y elementales vectores para una contextualización histórica de la obra.

Sin embargo, el procedimiento no deja de encerrar, a mi modo de ver, una paradoja, sobre todo cuando el texto en cuestión ha sufrido alteraciones tan sumamente considerables como en el caso de “Otoño”, o en el de la primera versión de “Bajo tu clara sombra”. Algunos críticos evocan este aspecto aunque sólo de paso. Judith Goetzinger, por ejemplo, nota el marcado contraste entre las primeras versiones de “Bajo tu clara sombra” y la de 1968. Luego, constata que “aunque lleva las mismas fechas (1935-1938) en esta edición, no es el mismo poema de antes”. Tanto es así que el nuevo texto casi podría llamarse “Selecciones de ‘Bajo tu clara sombra’” (1971: 230).

Nos encontramos, entonces, ante una paradoja: por un lado, el imperativo de la revisión constante y, por otro, el mantenimiento de unas fechas que remiten al tiempo de la escritura inicial. En otras palabras, si bien el poeta se declara adepto de una persistente readaptación que hace de sus creaciones el “borrador” de un texto que nunca se escribirá (Paz, 2006: 18), se obstina, sin embargo, en dejar al lector indicios paratextuales “anacrónicos”. La fecha del poema corregido es, por consiguiente, una referencia inauténtica porque remite el lector a un tiempo falso al que yo llamaría *pseudo-tiempo arqueológico*–, ya que sólo apunta a una “antigüedad” de la creación que no coincide con la reescritura.

Si todo poema está condenado a renacer, si escribir es ante todo perseguir una expresión considerada inacabada ya que el palimpsesto literario es infinito, ¿no cabría, entonces, mostrar en el tiempo la evolución del “borrador” actualizando la fecha al igual que el bosquejo inicial? ¿No es incoherente reconocer que cada reescritura es un intento de rejuvenecer el texto, pulir una expresión y, sin embargo, dar a este “joven” poema la edad de su antepasado? ¿Hasta qué punto es legítimo afirmar que la versión de “Otoño” de *Poemas79*, a la cual Paz reasigna la fecha de escritura “1933”, data realmente de este año, o que la versión de “Bajo tu clara sombra” de *O.P.I* se remonta a la segunda mitad de los años treinta? ¿Hasta qué punto se justifica en un texto de 1979, la fecha “1933”? Tales son, a mi modo de ver, las principales interrogaciones que esta praxis plantea.

Es cierto que se podría responder invocando argumentos como el deseo de mantener la fecha de la primera versión, o la fidelidad a una misma emoción inicial que sobrevive a través de las ediciones. No obstante, estas razones me parecen insuficientes porque, en el primer caso, sería factible yuxtaponer a la fecha inicial otra que señale el momento de la readaptación del texto. En el segundo caso, es difícil demostrar que una misma emoción inicial mueve la dinámica de las diferentes versiones de un mismo poema, habida cuenta de que el instante *t* de la escritura y su emoción son en sí mismos irrepetibles. El tiempo de la reescritura se distingue del primer surgimiento del poema en la medida en que las fases posteriores se aparentan a lo que José Ángel Valente denomina “gestación fuera del útero”. Se trata de *sobrecorrecciones* que hacen del texto “un producto artificial” (1999: 10) alejado del primero, de modo que asignar a las versiones sucesivas la misma fecha puede considerarse como un recurso artificial. No me explayaré sobre esta discusión que, quizá, debería ser objeto de reconsideraciones, no sólo por parte de los poetas mismos, sino también dentro de un marco crítico-estético general.

Otro poema que ha conocido una mutación considerable es “Primavera a la vista”. Aparece por primera vez en *LBP49*, con una extensión de siete estrofas que se ven reducidas en las últimas versiones a sólo cuatro. La transformación no reside sólo en esta amputación sino que también consiste en una reescritura en la que las ideas e imágenes del primer poema dan lugar a formulaciones distintas. He aquí la primera versión del texto tal como aparece en *LBP49*:

Desnudo cielo azul de invierno, puro  
como la frente, como el pensamiento  
de una muchacha que despierta, frío

como sueño de estatua sin memoria.

El mar respira apenas, brilla apenas;  
sueña la luz dormida en la arboleda  
y sueñan prado y flor. Mas nace el viento  
y el espacio se puebla de banderas.

Del mar dormido sube a la colina  
y su invisible ser es un océano  
que gira y canta, esbelto suspendido  
sobre los eucaliptos amarillos.

De la colina baja al mar de nuevo  
y es su rumor de hojas unos labios  
sobre un desnudo cuerpo adormecido,  
sobre la transparencia del silencio.

El día abre los ojos y despierta  
a una primavera anticipada,  
rosa amarilla abierta al aire frío,  
lienzo en el aire o suelta cabellera.

La roja flor se mece y se deshoja,  
el día se deshoja como flor,  
y abierto en luz, en vibraciones, cae,  
húmeda sal dispersa, sobre el mar.

El viento gira y canta y se detiene,  
dulce huracán, sobre los eucaliptos.  
Todo lo que mis manos tocan, vuela.  
Está lleno de pájaros el mundo.

(LBP49, "Primavera a la vista": 67-68)

Estas siete estrofas se mantienen hasta *LBP68*, a pesar de unas leves correcciones como, por ejemplo, el paso de la imagen "Desnudo cielo..." del primer verso a la de "Pulido cielo...". La reescritura más severa ocurre a partir de *Poemas79*, donde los siete cuartetos se reducen a cuatro y se altera buena parte de los versos:

Pulida claridad de piedra diáfana,  
lisa frente de estatua sin memoria:  
cielo de invierno, espacio reflejado  
en otro más profundo y más vacío.

El mar respira apenas, brilla apenas.  
Se ha parado la luz entre los árboles,  
ejército dormido. Los despierta  
el viento con banderas de follajes.

Nace del mar, asalta la colina,  
oleaje sin cuerpo que revienta  
contra los eucaliptos amarillos  
y se derrama en ecos por el llano.

El día abre los ojos y penetra  
en una primavera anticipada.



Todo lo que mis manos tocan, vuela.  
Está lleno de pájaros el mundo.  
(*Poemas*79, “Primavera a la vista”: 48)

Esa es la versión que permanecerá inalterada a lo largo de las restantes ediciones (*LBP*88, 104; *O.P.I.*, 49-50). Comparemos las dos versiones citadas para apreciar los cambios ocurridos. Se suprimen la cuarta, la sexta y la última estrofa del texto de 1949, excepto los últimos versos del poema. Se percibe en la transformación del texto originario un esfuerzo de depuración que se patentiza en la eliminación de ciertos detalles descriptivos. Sólo en el primer verso de la versión primitiva –“Desnudo cielo azul de invierno, puro / como la frente...”–, aparecían hasta tres adjetivos para caracterizar tan sólo el sustantivo “cielo”. Esta sobrecarga retórica se acentúa en la primera estrofa, con el uso reiterativo del símil –tres veces en sólo cuatro versos– y no resulta sorprendente que se hayan eliminado estos recursos expresivos. Así, en la primera estrofa del texto corregido, ya no aparecen comparaciones sino que se emplean directamente las metáforas: se evita el término real anterior (“cielo”) y se lo designa directamente mediante expresiones figuradas que hacen menos obvia la identificación del comparante con el comparado. “Pulida claridad”, “piedra diáfana” y “lisa frente de estatua” son todas metáforas del “desnudo cielo azul” de la primera versión. Coincidimos, entonces, con Judith Goetzinger cuando destaca a lo largo del proceso de reescritura de la obra de Octavio Paz, “el esfuerzo constante de disciplinar e intensificar la expresión poética”. Esto se debe a que “el oído del poeta es un poco más agudo y crítico en cuanto a posibles excesos, y el poema está llevado hacia un arte más sutil” (1971: 203). Paz siente una especial aversión por sus antiguas construcciones repetitivas y buena parte de las supresiones consisten en una eliminación de estas redundancias. Como señala Goetzinger, Octavio Paz estaba “algo inclinado a la retórica en sus primeras obras” (204). En su ensayo “Historia singular de un poema de Octavio Paz”, Luis Mariano Schneider también alude a la “retórica barroca” de ciertos pasajes de la primera versión del poema “Nocturno” de *Calamidades y milagros*, legitimando, por consiguiente, las correcciones operadas en el poema en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) (1974: 116). Para apreciar la carga retórica de un texto como “Primavera a la vista” en su primera escritura, hay que advertir cómo se repetían varias expresiones dentro de la misma estrofa y a lo largo del poema. Mencionemos, entre otros, los signos léxicos “apenas” y “sueña” en la segunda estrofa, “aire” en la quinta, “deshoja” y “flor” en la sexta.

La depuración es particularmente llamativa en “Bajo tu clara sombra”. No me explayaré mucho sobre este texto porque sus variaciones han merecido la atención de Judith Goetzinger en su ya citado ensayo<sup>180</sup>. La versión íntegra del poema aparece en *AOM42*<sup>181</sup>. En este libro, la composición constaba de diez fragmentos bien diferenciados con numeración romana, cubriendo una extensión total de más de unas veinte páginas, concretamente de la página 29 a la 51. Basta con comparar esta longitud inicial con las apenas cuatro páginas de las últimas ediciones para apreciar la severidad de la amputación realizada. La primera edición de *Libertad bajo palabra* de 1949 no recoge este texto, que sólo reaparecerá en las recopilaciones posteriores. Ya en *LBP68*, los diez fragmentos del modelo originario se ven reducidos a cinco, distinguidos cada uno por cifras romanas como en la versión anterior.

Goetzinger distingue dos grandes etapas en la evolución del poema, fases tributarias de la propia maduración del autor: por un lado, tenemos las versiones comprendidas entre 1938 y 1958 y, por otro, la versión de 1968. Las primeras no muestran un cambio especial de sentido ni de estructura. En esta etapa, apunta Goetzinger, “Bajo tu clara sombra” es ante todo “un canto al amor erótico expresado por secciones semi-narrativas: es decir, hay un encadenamiento central a través de las diez secciones del poema” (204-205)<sup>182</sup>. La versión de 1968, por su parte, dista tanto de la primera que hasta la podríamos considerar, según Goetzinger, como “selecciones” de la obra inicial (230). El poema pierde cinco de sus diez secciones iniciales, una supresión que se explicaría por un esfuerzo de expulsión del elemento anecdótico: “el poeta va eliminando todo elemento que sugiera el desarrollo de un amor específico para conservar sólo la expresión más abstracta y simbólica del amor” (231). Para formarnos una idea de la carga retórica y de la escritura anecdótica todavía perceptibles en la versión de 1960, examinemos, por ejemplo, el empleo del tiempo imperfecto en el siguiente fragmento:

---

<sup>180</sup> Véase “Evolución de un poema: tres versiones de ‘Bajo tu clara sombra’” (1971).

<sup>181</sup> Enrico Mario Santí explica que un fragmento de este poema, entonces titulado “Helena”, se publica por primera vez en 1937 en el libro *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. La segunda edición completa data de 1941, bajo el título de *Bajo tu clara sombra, 1935-1938*. Se recoge el poema de nuevo en 1942, en *A la orilla del mundo* (2005: 81, nota 3).

<sup>182</sup> Según este principio de coherencia, Goetzinger resume de la siguiente forma el contenido esencial de cada fragmento: “I. Nacimiento de las palabras (la poesía = el amor); II. Invocación al amor, en que el poeta pide fuerzas para expresar esta experiencia pasional; III. Inocencia de la juventud, ‘a orillas’ del amor; IV. Canto a las gracias de la Amada; V. Crecimiento del amor; descripción de una tarde en que la Amada canta; VI. Canto al poder y belleza del mundo y de los cuerpos amantes; VII. Consumación del amor; VIII. Nostalgia del amor; IX. Canto a la tierra; X. Vuelta a la sociedad” (205).

Nacían las palabras  
y eran como palomas y luceros.  
En mis venas la sangre llameaba,  
ardía en la noche mi voz,  
arquitecto del más alto de los sueños,  
y danzaban los más jóvenes danzantes  
y jóvenes ángeles,  
muertos en la luna,  
con júbilo de túnicas y voces.

Nacían las palabras,  
golpeaba en sus sílabas la sangre.  
Nacía la que se llama como la luna en el mar,  
por la que nace la luz de su sepulcro  
y las piedras se sueñan escultura.  
Nacían todas las olvidadas por la vieja lluvia y el hombre  
que viven en la Poesía.

Nacía el mar  
y verdes presagios en el mar.  
Nacía el mundo,  
nacía en áureos nombres.

(LBP60, “Bajo tu clara sombra”, fragmento I: 19)

El empleo del imperfecto del indicativo define la perspectiva esencialmente narrativa del texto. El discurso del hablante lírico se detiene sobre detalles concretos y domina un tono enfático que se plasma en repeticiones léxicas, en construcciones paralelísticas que dan lugar a reiteraciones de ideas y a reincidencias sobre determinadas evocaciones. En el segundo fragmento del poema, estas estructuras reiterativas consisten sobre todo en la interpelación de la amada –“Amor, dame tu voz”–, y en la evocación obsesiva de su “voz”:

Amor, dame tu voz,  
tu dulce, fiera voz, quemante y fresca.  
Voces nacidas de tu nombre digan  
del renovado imperio de las flautas  
y del talón dorado de la danza.

Diga su voz mi voz,  
el alma su secreto  
y Amor su voz, terrible y pura.

Amor dame tu voz,  
tu voz quemante, que destruye.  
¿Cómo dirás su carne que se dora  
al vegetal incendio de su vello;  
la voz con que saluda al verde día;  
el delirante mármol de la falda,  
sereno torbellino de la gracia;  
el aire estremecido, la luz noble,  
límites vivos de su geometría;

y la serpiente rápida del pelo  
por la garganta de musgo y de piedra?

Amor, dame tu voz, quemante y fresca,  
tu voz que me destruye y resucita:  
el reino de las flautas y la danza,  
la palabra de tierra de la tierra.  
(LBP60, “Bajo tu clara sombra”: 20)

Es abrumador el número de ocurrencias del signo “voz” en este fragmento. La depuración a la cual el poeta somete su texto en las ediciones posteriores consiste en una sistemática atenuación de esta redundancia. La verbosidad, en el fragmento citado, alcanza su paroxismo en el segundo verso: el signo “voz” es caracterizado por cuatro adjetivos: “tu dulce, fiera voz, quemante y fresca”. Lo mismo se puede decir de la última estrofa del fragmento citado.

Merece la pena, sin embargo, insistir en aspectos que se observan en las modificaciones posteriores a la edición de 1968, a la cual se ha limitado el estudio de Goetzinger. Esto permitirá mostrar el proceso de metamorfosis al que el texto ha sido sometido, incluso después de las considerables amputaciones de 1968. Estudiaré especialmente la variación del quinto fragmento en las ediciones posteriores. Comenzaré por reproducir integralmente el texto de 1968:

Deja que una vez más te nombre, tierra,  
y que mi lengua sepa tu sustancia.  
Mi tacto se prolonga  
en el tuyo sediento,  
largo, vibrante río  
que no termina nunca,  
navegado por hojas digitales,  
lentas bajo tu espeso sueño verde.

Atado a este cuerpo sin retorno  
te amo, polvo mío,  
ámbito necesario de mi aliento,  
ceniza de mis huesos,  
ceniza de los huesos de mi estirpe.

En tu roca me planto,  
a tu roca confío  
aquello que invade  
y aquello que conquisto:  
mi cuerpo, que me fija  
y en sus huesos limita mi destino,  
y el cuerpo que se abre  
y en su tímida gracia me sostiene.

Tibia mujer de somnolientos ríos,  
mi pabellón de pájaros y peces,  
mi paloma de tierra,

de leche endurecida,  
mi pan, mi sal, mi muerte,  
mi almohada de sangre:  
en un amor más vasto te sepulto.

Sepulto todo, tierra,  
en tu fuego lo hundo alegremente:  
tu misma esencia fiera  
hostiga cada pulso.

Una vez más, sedienta tierra, canto;  
canto de nuevo, siempre,  
desnudo como tú,  
cñiendo una cintura,  
canto, cantamos  
bajo tus anchas manos que nos llueven,  
como dos hierbas puras,  
como un árbol azul,  
tal una sola flor que te resiste.

(LBP68, “Bajo tu clara sombra”, fragmento V: 21-23)

El poema funde la exaltación amorosa con el canto a la tierra. Debo recordar que el fragmento anterior, es decir, el cuarto, se cerraba con un sujeto lírico que en “la cima de los besos”, descubría “la plenitud del mundo y de sus formas” (LBP68, 21). En el quinto fragmento, en cambio, la evocación de la amada que había dominado antes pasa al segundo plano, y el hablante ahora enfatiza la plenitud de la naturaleza. El texto de 1968 expresa este sentimiento telúrico con muchos más detalles. Además, se percibe en la segunda y la tercera estrofa atisbos de una meditación de carácter ontológico a través de imágenes similares a las que he analizado en el primer capítulo como figuraciones de lo residual. Esto se aprecia principalmente en la segunda estrofa con versos como “te amo, polvo mío, / ámbito necesario de mi aliento, / ceniza de mis huesos, / ceniza de los huesos de mi estirpe”. A veces, da la sensación de que “Bajo tu clara sombra”, en esta versión y en las anteriores, se debatía todavía entre una variedad de preocupaciones fundidas con el tema amoroso. Mi opinión es que las sucesivas transformaciones impuestas a este texto han sido una tentativa no sólo de aligerar el exceso de retórica, sino también de encauzar mejor la polifonía temática de la que todavía adolecía el poema de 1968. El paso de esa versión a la de *Poemas79* muestra, entonces, una nueva amputación que reduce el fragmento a sólo dos estrofas. Persiste en el poema, no obstante, el componente telúrico y la fusión del yo lírico con la naturaleza, visibles en los versos “Mi tacto se prolonga / en el tuyo sediento” (*Poemas79*, “Bajo tu clara sombra”: 30). En cambio, la pasión del poema anterior se ve considerablemente atenuada.

Otra mutilación severa, parecida a la de “Bajo tu clara sombra”, ocurre en “Noche de resurrecciones”, un texto procedente de *A la orilla del mundo* (1942) que conserva su consistencia inicial hasta *LBP60*. Todavía en esta edición, el poema se compone de once fragmentos que se extienden sobre diez páginas, concretamente de la página 39 a la 49. El texto sufre una importante contracción al pasar a *LBP68* y los once fragmentos se reducen a tan sólo cuatro, de modo que las diez páginas de extensión de la precedente edición ahora cubren apenas cuatro. Las alteraciones no se limitan a esta edición; Paz retoca la composición en *Poemas79*, reduciéndola a sólo tres secciones y suprimiendo todo el segundo fragmento de la versión anterior. Algunos versos del primer fragmento del modelo original se rescatan, pero ahora para crear otra estrofa a modo de nuevo cierre del poema. He aquí el primer fragmento, tal como aparecía en *AOM42*:

Blanda invasión de alas en la noche.  
Laten bajo su pecho las criaturas.  
Ensimismadas laten y latiendo  
de sí mismas se olvidan y comulgan,  
al fluir de las horas entregadas.

¡Oh viento suspendido, rama quieta;  
aguas mudas, sonámbulas, sin freno;  
tierra henchida soñando cielos puros;  
oh solitaria sangre, dulce río  
donde la noche nace y desemboca!

De un costado del hombre nace el día.  
(*AOM42*, “Noche de resurrecciones”, fragmento I: 91)

*LBP49* no recoge la sección “Noche de resurrecciones”, que sólo se reintroduce a partir de la recopilación de 1960 y sin grandes diferencias con la versión original. En *LBP60* (39) y *LBP68* (27), por ejemplo, el primer fragmento que acabo de citar conserva todavía su forma esencial, aparte de algunas leves alteraciones que consisten primordialmente en la eliminación de las interjecciones de la segunda estrofa, otra prueba de la voluntad de diluir el lirismo estilístico de las primeras tentativas. Así, los versos “¡Oh viento suspendido, rama quieta” y “oh solitaria sangre, dulce río” se reescriben en “Viento parado en una apenas rama” y “sangre tenaz y solitario río” (*LBP60*, 39; *LBP68*, 27).

La eliminación de las interjecciones, entendidas como transcripciones en el plano de la figuración léxica del arrebató emocional, se complementa con un distanciamiento del poeta de la autocompasión. Para apreciarlo, hay que observar cómo el autor reasigna adjetivos al sustantivo “sangre” de una versión a otra. Si en el modelo inicial se lloraba

la soledad de la “sangre” –“solitaria sangre”–, en la nueva versión esta “sangre” se fortalece al hacerse “sangre tenaz”, y al trasladar la idea melancólica de la soledad de su antigua referencia humana a un elemento de la materia telúrica: “solitario río”. El paso de “solitaria sangre” a “solitario río” revela, entonces, un desplazamiento de caracterización que interpreto como una estrategia de ocultamiento del dolor personal. Rubén Medina interpreta este ocultamiento como un intento de “suprimir las raíces romántico-existenciales de su poesía” y de lograr cierta continuidad entre poemas pertenecientes a distintas épocas (1993: 83). Para llegar a la lectura que acabo de hacer del fragmento de “Noche de resurrecciones”, atribuyo al signo “sangre” un sentido existencial tomando en cuenta el último verso del fragmento: “De un costado del hombre nace el día”. Este verso, a mi modo de ver, no deja de recordar el episodio bíblico de la crucifixión, especialmente el instante en el cual el centurión perfora con su lanza el costado del Cristo, costado del que, según el relato bíblico, salieron sangre y agua<sup>183</sup>. En la versión de *Poemas79*, la composición muestra una readaptación profunda y sólo seguimos reconociéndola porque se han mantenido algunos versos. Todo el fragmento que acabo de comentar ahora se condensa en la siguiente estrofa:

Blanda invasión de alas es la noche,  
viento parado en una apenas rama:  
la tierra calla, el agua en sueños habla.  
De un costado del hombre nace el día.  
(*Poemas79*, “Noche de resurrecciones”, fragmento III: 36)

Esta nueva versión difiere del poema original no sólo por su extensión, sino también por su contenido. En la versión inicial, la descripción de la vida nocturna se acompañaba de detalles que creaban una impresión de comunión misteriosa entre todas las criaturas de la tierra. El lector intuía la respiración sosegada de los seres vivos, el pulso de las especies que se acompasaba con el propio hálito de la noche. La atención dedicada a la comunión telúrica se manifestaba mediante la insistencia en las pulsaciones de las criaturas en una nocturnidad maternal en la que todas las vidas estaban mecidas por el fluir sosegado de las horas: “Laten bajo su pecho las criaturas. / ensimismadas laten y latiendo / de sí mismas se olvidan y comulgan, / al fluir de las horas entregadas” (*AOM42*: 91).

---

<sup>183</sup>

Juan 19: 34.

A mi juicio, el interés de la primera versión residía en el “panteísmo profano” que se desprendía de la intuición de la realidad circundante. Al eliminar esos rasgos, la nueva formulación no sólo priva el texto de una sugerente intuición del mundo, sino que incluso rompe el ritmo interno del antiguo fragmento, dejándonos sólo ante cuatro endecasílabos que postulan una intuición o un conocimiento del mundo mucho más abstractos y metafísicos que en el texto de origen. Esta progresiva desconexión del discurso poético de su contextualización original me parece uno de los sellos dominantes del proceso de corrección en Octavio Paz. El poema que presenta un elevado porcentaje de alteraciones suele perder buena parte de sus indicios de referencia. Este tipo de cambio es evocado por Goetzinger, en relación con “Bajo tu clara sombra”, cuando observa que “el poema va siendo más abstracto, más alejado de la vivencia” (1971: 232).

Lejos de restringirse a las composiciones tributarias de la llamada “prehistoria” del poeta (Santí, 2005: 17), la reescritura alcanza incluso textos relativamente recientes en el tiempo. Me refiero a la vuelta del creador sobre obras que nacieron en las últimas décadas, cuando se supone que las tergiversaciones de la juventud ya se habían disuelto, y que las corrientes estéticas con las que se había enfrentado Paz a lo largo de su itinerario estético ya habían sido asimiladas por el poeta maduro. Por el contrario, textos como *Pasado en claro* conocen cambios que, en algunas ocasiones, son simultáneos al proceso de edición. Un episodio interesante en este sentido es el que relata Adolfo Castañón y que he mencionado en las páginas anteriores<sup>184</sup>. Para apreciar las modificaciones aportadas al libro, comparemos los dos siguientes fragmentos, procedentes de la edición *princeps* de 1975 y de *O.P.I.*:

El deseo es señor de espectros,  
el deseo nos vuelve espectros:  
yo fui la enredadera imaginaria,  
la atadura del viento atada al árbol  
de viento, el manto calcinado  
sobre las invenciones de la llama.  
La hendedura del tronco:  
sexo, sello, pasaje serpentino  
cerrado al sol y a mis miradas,  
abierto a las hormigas.  
Brotó el día, prorrumpió entre las hojas,  
el tiempo es luz filtrada,

---

<sup>184</sup> Castañón cuenta la historia editorial de *Pasado en claro*, que aparece el 20 de septiembre de 1975. Tan sólo un mes después, el 21 de octubre del mismo año, en su respuesta a la carta de Pere Gimferrer quien había recibido su libro entusiastamente, Paz le propone una reformulación de 18 versos (2009: 88-89).



revienta el fruto negro  
en encarnada florescencia,  
la rota rama escurre savia lechosa y acre.  
(*Pasado en claro*, 18)

Esta versión difiere bastante de la que encontramos en *O.P.I.* El texto pierde muchos de sus versos y se reformulan varios otros, como a continuación puede comprobarse:

El deseo es señor de espectros,  
el deseo nos vuelve espectros:  
somos enredaderas de aire  
en árboles de viento,  
manto de llamas inventado  
y devorado por la llama.  
La hendedura del tronco:  
sexo, sello, pasaje serpentino  
cerrado al sol y a mis miradas,  
abierto a las hormigas.  
(*O.P.I.*, “*Pasado en claro*”: 78-79)

Los antiguos versos “yo fui la enredadera imaginaria, / la atadura de viento atada al árbol / de viento, el manto calcinado” presentan varias ideas redundantes: “atadura” y “atada” y el signo “viento” en dos versos sucesivos. La “enredadera imaginaria”, la “atadura de viento” y el “árbol de viento” se transforman en la “enredaderas de aire”, el “árboles de viento” y el “manto de llamas” respectivamente. También se pasa de la primera persona del singular, “yo fui la enredadera imaginaria”, a la primera persona del plural: “somos enredaderas de aire”. Este cambio del *yo* al “nosotros” me parece tributario, una vez más, del esfuerzo por atenuar el tono personal y anecdótico del texto original para así conferirle una dimensión más general o colectiva.

Con todo, ante esta *praxis* en la que se mezclan factores tan dispares como el gusto, el capricho, la sed de perfección y las trampas del tiempo, cabe preguntarse hasta qué punto las alteraciones *mejoran* un poema. Al plantear este problema, me estoy desviando sin duda de mi cometido principal para entrar en un debate que, como ya he señalado, podría ser objeto de una crítica del juicio estético. Aún así, me atrevo a rozar esta problemática, atendiendo especialmente a sus relaciones con el factor temporal. En su artículo, al que ya me he referido, Luis Mario Schneider declara que “el poeta también tiene de Dios la irreverencia. Aprendió de Él que el acto de hacer no siempre es un acto excelente, lúcido desde el origen, cordial y definitivo”. Así, “porque Dios

inventó el tiempo y nos lanzó a la historia”, el poeta se ve apelado a recoger la palabra y construirla “en el tiempo del lenguaje de la historia” (1974: 113). Nicanor Vélez reconoce esta trascendencia del tiempo en el proceso de la creación poética cuando formula el siguiente título para su acercamiento a las correcciones de Octavio Paz: “La casa del tiempo o la fundación de la poesía: historia de una edición” (2001). En las páginas anteriores, he mencionado este estudio en el cual Vélez nos presenta parte de la correspondencia que mantuvo con el poeta mexicano durante la preparación de *Delta de cinco brazos*. Si la estética del esbozo es dictada por el devenir, si en la creación poética el numen habita esa “casa del tiempo” de la que habla Vélez, ¿no cabría entonces, considerar que las correcciones son una ilusión del tiempo mismo y una consecuencia de la versatilidad de la experiencia y del lenguaje? Si la poesía habita “la casa del tiempo” y la lírica se fundamenta en el devenir constante, toda escritura que pretenda mejorar una expresión anterior y conferir más durabilidad a la obra encierra también el riesgo del efecto opuesto: someter más aún el poema a la caducidad.

Otra consecuencia de las repetidas alteraciones es que contribuyen a ocultar el genio de la adolescencia, a enmascararlo bajo las apetencias del poeta adulto. Pere Gimferrer cree en este sentido que, si bien se puede decir que la obra de Paz ha sido “mejorada”, que se ha introducido en ella el paso de los años, también hay que reconocer que, en contrapartida, ha sido “mutilada fatalmente” (1980: 11).

Desde una perspectiva puramente estética, las correcciones alzan preguntas acerca de la autenticidad del texto enmendado, sobre todo si tomamos en cuenta la instantaneidad de la emoción que inspiró la escritura poética inicial. Como reconoce el propio Octavio Paz en su “Carta a León Felipe”, el oficio de poeta consiste en “aprender a ver oír decir / lo instantáneo” y en “fijar vértigos”, ya que “el mundo se aclara / sólo para volverse invisible” (*O.P.II*, “Carta a León Felipe”: 386). ¿Si la revelación poética es ante todo una *epifanía*, es decir, una experiencia efímera por antonomasia, volver tiempo después al texto que nació de ella no corre el riesgo de falsear ese principio de instantaneidad en provecho de una estética de lo artificial? El apartado siguiente explora precisamente esta dimensión instantánea de la revelación poética mediante lo que he denominado *epifanías de lo efímero*, para mostrar en qué medida nos remiten al paradigma de la temporalidad de la escritura. Esta parte del estudio pretende mostrar, por un lado, que la temporalidad de la creación poética tiene como territorio privilegiado el instante, lugar por antonomasia de toda *epifanía*. Por otro lado, y como

simple consecuencia de esta toma de postura, se verá mejor en qué medida las correcciones contradicen este principio de revelación instantánea.

### III.2 Las epifanías de lo efímero

La experiencia de lo fugitivo como motivo de contemplación artística es uno de los temas más ricos del arte en general y de la poesía en especial. La hermosura pasajera, entrevista en el breve instante de un rayo, es el motivo de algunas de las más bellas composiciones poéticas de la historia de la literatura. Es el *éclair* fugaz de la *passante* que Baudelaire entrevé en una deslumbrante iluminación instantánea (1947: 185); son las “hondas patrias imprevistas, paraísos profundos de hermosura” a los que nos convida Juan Ramón Jiménez en “Sitio perpetuo”, para que dejemos “sonriendo nuestra sien contra la fresca nube cuajada” y probemos la “momentánea eternidad” que se nos revela “en un pleno descanso transparente” (1978: 549). La obra de Octavio Paz figura probablemente entre las que más páginas han consagrado a este tipo de experiencias. En casi todos sus poemarios, aparecen composiciones que dan cuenta del esfuerzo del artista por captar estas frágiles manifestaciones que exigen una sensibilidad aguda y una especial habilidad expresiva. Y aquí, otra vez, hay que subrayar la profunda cohesión que existe entre la obra estrictamente poética y la ensayística del escritor mexicano. En una y otra, encontramos testimonios del interés y del sitio fundamental que Paz otorga a estas experiencias de lo fugaz que le revelan, al margen del alboroto de la existencia histórica, intuiciones tan efímeras como la “estatua repentina” de una ola (“Delicia”), la quietud de un colibrí “no en la rama / en el aire” (“La exclamación”), e incluso el “intervalo” que anida en “el breve vértigo del *entre* / donde se abre la flor diáfana” (“Intervalo”). Esta predilección por el lado escurridizo de la experiencia y del mundo da lugar a una poética de la volatilidad que despoja momentáneamente el ser de su gravedad y le descubre las virtudes de lo intangible y de lo aéreo, de lo inconsistente y de lo fugaz.

Empezaré por cercar el significado de la noción de *epifanía* para aclarar el cometido de este apartado y especificar los aspectos textuales que se estudiarán aquí. Podríamos partir de la etimología griega del término –como hace, por ejemplo, A. F. Scott–, para formarnos una idea general del significado que encierra. Scott señala que el vocablo *epifanía* procede del griego *epipháneia*, que quiere decir “manifestación”. A

partir de este sentido etimológico, Scott ubica el término en su contexto teológico, donde se aplica a la revelación de Cristo, precisamente en el Nuevo Testamento, y a la fiesta que conmemora esta manifestación. Desde ahí, el estudioso define la *epifanía* como la aparición de un ser divino o sobrehumano (“the appearance of some divine or superhuman being”) (1979: 95).

La aproximación de M. H. Abrams es similar a la de A. F. Scott, aunque Abrams se extiende un poco más. Abrams también define la “epifanía” como “una manifestación” y recuerda que los pensadores cristianos empleaban el término para referirse a una peculiar manifestación de la presencia divina dentro del mundo creado. Añade que a partir de este sentido, “James Joyce adapted the term to secular experience, to signify a sudden sense of radiance and revelation that one may feel while perceiving a commonplace object”<sup>185</sup>. Desde una perspectiva literaria, particularmente en la poesía y la prosa ficcional modernas, Abrams constata que la palabra “epifanía” se ha convertido en el término “estándar” para la descripción de los repentinos destellos –“the sudden flare”– procedentes de un objeto o una escena ordinaria. También nota que al reafirmar el concepto de “epifanía”, Joyce no ha hecho más que sustituir lo que otros autores denominaban el *momento*. Se trata, en este caso, de instantes que llegan de forma imprevista y que se disuelven del mismo modo (1969: 57).

La definición de Ana María Platas Tasende insiste precisamente sobre este significado literario. Según esta autora, la *epifanía* en literatura alude a una “impresión rápida, a modo de especial iluminación, que el escritor recibe, en un momento también especial, y que debe plasmar por medio del lenguaje para hacer partícipe de ella al lector”. Se trata de “un proceso mediante el cual un pensamiento corriente se transforma en una muestra de la belleza eterna mediante la escritura”. En otras palabras, concluye Platas Tasende, “en la epifanía la realidad externa se impregna de una significación trascendental para quien la percibe” (2007: 224).

Partiendo de estas aclaraciones, no cabe duda de que lo *epifánico* es, por antonomasia, una manifestación efímera. En esta fugacidad reside parte de la belleza del acontecimiento, aunque quien lo contempla desearía perennizarlo, un poco a la manera

---

<sup>185</sup> (James Joyce adaptó el término a la experiencia secular, para significar una repentina sensación de resplandor y de revelación que un individuo puede experimentar al percibir un objeto común) (traducción mía).

de Pedro quien, en la escena bíblica de la transfiguración en el Monte Tabor, quisiera edificar tres tiendas para morar en aquel lugar de dichosa plenitud<sup>186</sup>.

Lo epifánico es efímero por definición, ya que tiende a no persistir más que durante el lapso de tiempo en el que nos hechiza. Si se eternizara, dejaría asimismo de ser *epifanía*, es decir, *manifestación*. Esta revelación tan intensa como fugitiva constituye una de las aspiraciones paradójicas del arte, que ansía apresar y perennizar la belleza de lo fugaz. Lo que seduce y hechiza al lector es la hermosura que anida en lo imprevisto; pero al mismo tiempo, esta belleza consiste en su carácter pasajero, y luego se esfuma ante nuestros ojos, dejándonos solamente una sensación de ingravidez. Aunque la imposibilidad de retener la hermosura fugitiva conlleva a la nostalgia, esta añoranza es de un orden distinto a lo efímero melancólico: deja de ser negativo para adquirir un sentido positivo porque está unido por la belleza. El *spleen* del sujeto atormentado por la conciencia de su caducidad, tal como lo vimos en los capítulos anteriores, deja lugar aquí a un efímero entendido como fuerza fecundante del arte. Ya me he referido a la distinción establecida por Christine Buci-Glucksmann entre una y otra actitud ante lo pasajero. La estudiosa señala que lo “efímero melancólico” es principalmente tributario del barroco histórico y de algunos poetas modernos como Baudelaire, Benjamín, o Pessoa. En cambio, lo “efímero positivo” es “más explícitamente cósmico” y puede servir de “‘puente’ teórico y estético entre Asia y Occidente” (2006: 22). Esta pasarela entre Oriente y Occidente encuentra en la poesía de Paz, como luego, veremos, una de sus más claras expresiones.

Planteado desde esta perspectiva, lo efímero involucra aspectos característicos de la teoría poética de Octavio Paz. Su tesis sobre la irrupción del numen –llámese inspiración, “la otra orilla”, “la otra voz”, o “la revelación poética”– supone también un peculiar culto al *kairós*, el momento oportuno. A lo largo de este apartado, analizaré composiciones que poetizan esta sensación de presencia inefable, de súbito esclarecimiento de una concreta porción de la experiencia cósmica o subjetiva. Consideraré los poemas como tentativas por captar y verbalizar tales momentos y sensaciones en la brevedad de su advenimiento. Forma parte de esta problemática la misma precariedad de la palabra poética, su incapacidad para expresar ciertas experiencias, o bien, esa *cortedad del decir* o “insuficiencia del lenguaje” de la que habla José Ángel Valente. Frente a los límites del verbo, la habilidad del poeta consiste

---

<sup>186</sup>

Véase Marcos 9, 2-5.

en buscar los recursos oportunos para paliar la insuficiencia de los significantes. Valente remarca que “paradójicamente, lo indecible busca el decir”, lo cual significa que “la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que le obliga su propia cortedad” (1994: 66). La estética de lo efímero con frecuencia deja translucir esta “tensión máxima” de la que habla Valente, porque lo instantáneo exige su propia *poética* y su propia *retórica*. La forma del poema y su diseño gráfico están, desde entonces, más que nunca comprometidos en la escritura para recrear la sensación de ligereza aérea que recuerda en ocasiones las tesis de Bachelard acerca de la “imaginación material” (2003: 7)<sup>187</sup>. Un caso interesante al que volveré después es la economía verbal de modalidades líricas como el haikú, forma poética que ocupa un sitio destacado en la estética de Octavio Paz. Para empezar, me propongo recorrer algunas composiciones para destacar las líneas generales de esta *pictórica* de lo efímero.

### III.2.1 Hacia una captación de lo efímero

La paradoja de la intuición de lo efímero reside en su intensidad y su fugacidad. Esta “forma”, que Darío persigue sin encontrar su “estilo”, surge de modo imprevisto y se parece a “un beso que en mis labios se posa”. Tratar de perennizar el instante es como soñar con “el abrazo imposible de la Venus de Milo”. Éste es, no obstante, el oficio del poeta que se encuentra inmerso en el conflicto entre el frágil relampagueo de la realidad y la precariedad del lenguaje. El reto de la creación poética, en tales condiciones, consiste en asumir la imperfección del material lingüístico para procurar tocar lo impalpable, describirlo desde las carencias mismas del significante. Los poemas

---

<sup>187</sup> Bachelard plantea la posibilidad de fijar en el reino de la imaginación una *ley de los cuatro elementos*. Según esta “ley”, “toda poética debe recibir componentes –por débiles que sean– de esencia material”. Dependiendo del *temperamento* de cada poeta, podrá darse como dominante en su obra cada uno de los cuatro elementos primordiales –agua, tierra, fuego, aire–. A partir de esta base, el filósofo francés opina que “para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica. No en balde las filosofías primitivas hacían a menudo en este sentido una elección decisiva, asociando a sus principios formales uno de los cuatro elementos fundamentales, que así se transforman en marcas de *temperamentos filosóficos*” (2003: 11). Si se aplica esta tesis a las epifanías de lo efímero en Octavio Paz, creo que tendremos que asociarlas casi todas con el elemento aéreo, no tanto por la procedencia o la naturaleza de las imágenes utilizadas, sino por su efecto, por su propensión a la volatilidad. Aunque comparto la tesis de Bachelard sobre la posibilidad de asociar globalmente a cada autor con un *temperamento poético*, me parece que tal asignación es siempre muy relativa y depende de la poética de cada texto. A mi modo de ver, por más que un creador tienda a un determinado elemento primordial, el conjunto de su obra es irreductible a esta ley de los *cuatro elementos*.

que nacen de ese tipo de experiencias revelan en general a un sujeto lírico contemplativo, atento tanto a las manifestaciones del mundo exterior como a las imágenes que su propia fantasía construye. Uno de los textos expresivos de esta categoría es “Delicia”. El poema se elabora en torno a un espectáculo, por esencia, efímero: el movimiento del oleaje:

Como surge del mar, entre las olas,  
una que se sostiene, estatua repentina,  
sobre las verdes, líquidas espaldas  
de las otras, las sobrepasa,  
vértigo solitario, y a sí misma,  
a su caída y a su espuma,  
se sobrevive, esbelta,  
y hace quietud su movimiento,  
repose su oleaje,  
brotas entre los áridos minutos,  
imprevista criatura.

(O.P.I., “Delicia”: 42)

El texto puede considerarse, desde el punto de vista sintáctico, como el desarrollo de una única comparación inicial. Su tema no es el movimiento del oleaje sino la aparición de lo inesperado, la “imprevista criatura” que brota “entre los áridos minutos”. El baile de las olas con el que se abre el poema sólo es una imagen que describe el surgimiento inesperado de la misteriosa “criatura” que aparece al final de la estrofa. La idea dominante en este primer fragmento es la paradoja de la quietud del movimiento, una de las claves con las que se construye el sistema simbólico de lo efímero. Entender esta paradoja ayuda a esclarecer parcialmente la también paradójica idea de la *epifanía de lo efímero*. Si toda epifanía se define por su *presencia*, es decir, una manifestación perceptible que adquiere realidad fenoménica en el *ahora*, plantear su carácter *efímero* puede resultar tan contradictorio como hablar de un *movimiento quieto*. Éste es, sin embargo, uno de los ejes estructurantes no sólo del problema de lo efímero, sino también de la poesía de Octavio Paz en general. Guillermo Sucre indica al respecto que “la poesía de Octavio Paz está signada por el movimiento, mejor dicho, *es movimiento*. Incluso, ‘el movimiento es su forma’”. Según Sucre, eso no implica que la escritura del mexicano sea sólo reducible a “incesantes cambios” o que esté “sometida a una continua evolución en el tiempo”. El movimiento que agita la poesía de Paz es una movilidad estática que se proyecta también sobre la naturaleza misma de la creación poética. El crítico explica acerca del poema “Delicia”, que “el nacimiento del placer

estético es relacionado con el sucesivo oleaje del mar en cuya incesante disolución hay siempre una ola que sobrevive” (1971: 47-48).

Efectivamente, en el primer fragmento que acabo de citar, el poeta intenta disociar del movimiento global del oleaje el de una ola que describe como “una estatua repentina” que sobrevive a las demás y “las sobrepasa”. Esta ola es en sí misma la quietud del movimiento global del oleaje y, por esta razón, los signos que se emplean para poetizarla afirman su consistencia física: “*estatua repentina*”, “*imprevista criatura*”<sup>188</sup>. La paradoja de la epifanía de lo efímero, es decir, la oposición entre presencia y ausencia, quietud y movimiento, consistencia e inconsistencia, se logra mediante el juego de figuraciones léxico-semánticas antitéticas donde lo informe adquiere solidez. Esto se aprecia en imágenes como “líquidas espaldas”, pero también en los contrastes de valores inherentes a los signos “espuma” y “esbelta”, “caída” y “se sobrevive”. Todo esto culmina con el empleo explícito de los términos que definen esta oposición: “quietud”/“movimiento” y “reposo”/“oleaje”. Además, el título del poema – “Delicia” – se refiere probablemente al éxtasis que este advenimiento epifánico engendra en el sujeto poético:

Entre conversaciones y silencios,  
lenguas de trazo y de ceniza,  
entre las reverencias, dilaciones,  
las infinitas jerarquías,  
los escaños del tedio,  
los bancos del tormento,  
naces, delicia, alta quietud.

¿Cómo tocarte, impalpable escultura?  
Inmóvil en el movimiento,  
en la fijeza, suelta.  
Si música, no suenas;  
si palabra, no dices:  
¿Qué te sostiene, líquida?

Entrevisto secreto:  
el mundo desasido se contempla,  
ya fuera de sí mismo, en su vacío.  
(*O.P.I.*, “Delicia”: 42-43)

La segunda estrofa se abre con una interrogación que expresa uno de los mayores retos de la intuición artística: ¿cómo “tocar” lo “impalpable”, cómo lograr nombrar lo inefable o describir lo indecible cuando sólo se tiene entre las manos un material imperfecto? La precariedad del lenguaje no es la única dificultad a la que se enfrenta el

<sup>188</sup>

(Las cursivas son mías).



artista en este fragmento. El poema destaca, además, la paradoja inherente a la manifestación que el sujeto trata de apresar: “si música, no sueñas; /si palabra, no dices”. El advenimiento que seduce al artista no se presenta bajo una estructura previamente formalizada; es una realidad que carece de significantes y que se esfuma apenas nacida. Este “entrevisto secreto” tiene el don de transfigurar fugazmente el mundo, y por un instante, la realidad se desmorona dando lugar a un “vacío” que es pura transparencia. Puesto que el concepto de “transparencia” apunta en Octavio Paz a cierta forma de absoluto, se puede decir que el acontecimiento epifánico instala el sujeto poético en un “más allá” precario, pero *energizante*. Estos paraísos fugaces y utópicos confieren su sentido positivo a lo efímero porque a través de ellos el *yo* se regocija en la plenitud del *ahora*.

La crítica asocia esta experiencia de plenitud con el concepto de “vivacidad”. Guillermo Sucre, por ejemplo, vuelve sobre este término en *La máscara, la transparencia*, y lo distingue del concepto de “eternidad”. Mientras que la *vivacidad* se funda en lo concreto, la “eternidad” remite a una abstracción para quienes aspiran a ella. La idea de eternidad exige sobre todo la fe de sus adeptos y no pruebas concretas. La vivacidad, por el contrario, “no puede fundarse sino en lo concreto, en un deseo que, aunque se cumple, nunca deja de ser deseo”. Por este carácter esencialmente desiderativo, Sucre cree que los “verdaderos dominios” de la *vivacidad* son “los del cuerpo y del instante, en sí mismos pasajeros”. De la eternidad entendida como “la pasión por lo trascendente”, pasamos con Octavio Paz a una *vivacidad* que no es sino “la transparencia de lo inmanente”. De este modo, concluye Sucre, la poesía de Paz convierte “lo relativo (el acá y el ahora) en un absoluto” (1975: 209). Siguiendo este “absoluto” del que habla Sucre, cómo no ver el título del poema que nos interesa – “Delicia” – sino como una referencia a los deleites paradisíacos que el poeta agarra en el frágil centelleo del instante epifánico?

La antinomia entre el reposo y el vértigo encuentra en el espectáculo acuático una de sus expresiones preferidas en Octavio Paz. El inicio de “Ejercicio de tiro”, de *Poemas 1989-1996*, nos mantiene en esta pictórica de lo transitorio y su juego antinómico, en fragmentos como el siguiente:

La marea se cubre, se descubre, se recubre y siempre anda desnuda.  
La marea se teje y se desteje, se abraza y se divide, nunca es la  
misma y nunca es otra.  
La marea, escultora de formas que duran lo que dura su oleaje.  
(O.P.II, “Ejercicio de tiro”: 221)

Como ocurre en “Delicia”, el espectáculo descrito en este fragmento de “Ejercicio de tiro” está enfocado desde la perspectiva del movimiento de la marea, subrayando siempre la variación de un estado momentáneo de las olas y el balanceo acompasado del mar. Se trata, entonces, de una contemplación de lo efímero, ya que las apariencias que va tomando la marea “duran lo que dura su oleaje”. Esta pictórica de lo pasajero es del mismo orden que el espectáculo de las olas en “Delicia”. Con todo, el resto de “Ejercicio de tiro” traslada la reflexión sobre lo transitorio del sistema de representación marítimo a otras experiencias de la vida cotidiana. De esta manera, el lector descubre que el interés del poeta no está en el fenómeno del oleaje en sí, sino en el surgimiento imprevisto. Diferentes situaciones de la vida diaria, parece decirnos el poeta, pueden servir de teatro para experimentar el frágil resplandor de esta momentaneidad. Así, en “Lago”, la belleza de un paisaje natural se revela al poeta en una instantaneidad que cede lugar al “naufragio infinito” de la penosa gestación poética. En esta composición, la postura contemplativa del hablante viene enfatizada por un sugerente epígrafe baudelairiano: “Tout pour l’œil, rien pour les oreilles” (Todo para el ojo, nada para los oídos). El verso procede del poema “Rêve parisien”, de la sección “Tableaux parisiens” de *Les Fleurs du Mal* (1947: 194-196). Como el texto de Baudelaire, el de Paz consiste en una descripción paisajística:

Entre montañas áridas  
las aguas prisioneras  
reposan, centellean  
como un cielo caído.

Nada sino los montes  
y la luz entre brumas;  
agua y cielo reposan,  
pecho a pecho, infinitos.

Como el dedo que roza  
unos senos, un vientre,  
estremece las aguas,  
delgado, un soplo frío.

Vibra el silencio, vaho  
de presentida música,  
invisible al oído,  
sólo para los ojos.

Sólo para los ojos  
esta luz y estas aguas,  
esta perla dormida  
que apenas resplandece.

Todo para los ojos.  
Y en los ojos un ritmo,  
un color fugitivo,  
la sombra de una forma,  
un repentino viento  
y un naufragio infinito.  
(*O.P.I.*, “Lago”: 45-46)

La composición se desarrolla en torno a una descripción casi parnasiana del paisaje lacustre. No obstante, lo que está en juego en este “festín” de la mirada es la persistencia del espectáculo, tal como se revela al sujeto que lo contempla. El goce de la vista no impide que, en la última estrofa, el cuadro idílico se convierta en una experiencia huidiza frente a los intentos de perennizarlo. El “color fugitivo” y “la sombra de una forma” recuerdan al dariano “Yo persigo una forma...”. Además, la evocación del “naufragio infinito” del último verso de Paz se puede interpretar como el difícil esfuerzo por perpetuar esta revelación instantánea. Lo único que se perenniza es, en este caso, el fracaso. No es que los elementos que componen este cuadro lírico sean en sí mismos novedosos; es el sentimiento ante el espectáculo lo que constituye verdaderamente un *descubrimiento*, pero un descubrimiento pasajero. En *El arco y la lira*, Paz explica la experiencia de la otredad como la intuición de la asombrosa novedad de lo cotidiano: “Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo, hecho de ladrillo y tiempo urbano”. Sin embargo, he aquí que “de pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca los habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales” (2008: 133). Esta sensación de novedad, que Paz denomina “teofanía” o “aparición”, es epifánica en el sentido en que se manifiesta en un *ahora*; “y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida” (187). Esta convicción está expresada con términos similares en *La otra voz*: “El instante es el tiempo del placer pero también el tiempo de la muerte, el tiempo de los sentidos y el de la revelación del más allá”. He aludido en el primer capítulo a la teoría de Paz según la cual el *ahora* es susceptible de convertirse en “la nueva estrella” que ha de guiar a los hombres, una “estrella” que “aún no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas”. En virtud de esta especie de insurrección del

instante, Paz piensa que “los hombres tendrán muy pronto que edificar una Moral, una Política, una Erótica y una Poética del tiempo presente” (1990: 53).

Es precisamente esta “Poética del tiempo presente” la que se desprende de las composiciones epifánicas de Octavio Paz. Puesto que toda experiencia iluminativa es por definición efímera, la escritura poética se convierte en una tensión entre el desvelamiento fugitivo del mundo y el intento del creador de consignar su visión efímera en un poema. Frente a la instantaneidad del advenimiento, la memoria es la que tratará de reconstruir la impresión entrevista, pero su tarea es obstaculizada por la imperfección de los recuerdos y la *cortedad del decir* ante lo inefable. Conciente de estas trabas, Paz desembocó, al final del poema “Lago”, en la certeza de que el acto creador de quien persigue la forma entrevista no es más que “un naufragio infinito”.

El poema “La rama” también figura entre las más hermosas plasmaciones líricas de una experiencia instantánea de la naturaleza. El texto sugiere, mediante los recursos conjugados del léxico y de la métrica, lo instantáneo y lo efímero:

Canta en la punta del pino  
un pájaro detenido,  
trémulo, sobre su trino.

Se yergue, flecha, en la rama,  
se desvanece entre alas  
y en música se derrama.

El pájaro es una astilla  
que canta y se quema viva  
en una nota amarilla.

Alzo los ojos: no hay nada.  
Silencio sobre la rama,  
sobre la rama quebrada.

(*O.P.I.*, “La rama”: 58-59)

La representación de lo instantáneo se logra en este poema no sólo con la disyunción que expresa la última estrofa, sino también con la elección de la escena misma del texto. El pájaro que canta “en la punta del pino” es una visión que sugiere momentaneidad, precisamente porque se intuye la inminencia del vuelo. El segundo verso confirma esta transitoriedad: “un pájaro detenido”. Los mismos movimientos del ave dan la impresión de la cercanía del momento del vuelo, el retorno de las “alas” al aire y el abandono de la “rama”. El poeta que contempla esta escena disfruta tanto del trino del pájaro como del cuadro en sí mismo porque sabe que es una situación precaria:

de un momento a otro, el pájaro puede echarse a volar y la “música” dejará de oírse. Lo que ocurre al final del poema es precisamente eso: la visión se disipa, pero por motivos diferentes. Cuando el hablante lírico alza los ojos, descubre que ya “no hay nada” sino tan sólo el “Silencio sobre la rama / sobre la rama quebrada”.

Pasamos, pues, de una situación inicial de *conjunción* –rama con pájaro cantor– a una situación final de triple *disyunción* ya que ya no hay ni pájaro, ni canto, ni rama. Se sospecha que la ruptura de la rama del pino ha sido precedida por el vuelo del pájaro. Lo verdaderamente sorprendente en esta escena es lo repentino del rompimiento de la rama que deja lugar a varias posibles interpretaciones: la rama ha sido rota por una causa ajena o porque ya estaba muerta y no pudo resistir al peso del ave. En cualquier caso, la belleza del poema reside en que convierte una experiencia fugaz en objeto de contemplación, sugiriendo al mismo tiempo reflexiones de índole trascendente acerca, por ejemplo, de la fragilidad de la vida y de la experiencia.

En “Intervalo”, diferentes percepciones brotan y se autodisuelven en una rápida sucesión. El sujeto poético se nos presenta en lucha con estas epifanías instantáneas que el título del poema –“Intervalo”– sugiere:

Arquitecturas instantáneas  
sobre una pausa suspendidas,  
apariciones no llamadas  
ni pensadas, formas de viento,  
insubstanciales como tiempo  
y como tiempo disipadas.

Hechas de tiempo, no son tiempo;  
son la hendedura, el intersticio,  
el breve vértigo del *entre*  
donde se abre la flor diáfana:  
alta en el tallo de un reflejo  
se desvanece mientras gira.

Nunca tocadas, claridades  
con los ojos cerrados vistas:  
el nacimiento transparente  
y la caída cristalina  
en este instante de este instante,  
interminable todavía.

Tras la ventana: desoladas  
azoteas y nubes rápidas.  
El día se apaga, se enciende  
la ciudad, próxima y remota.  
Hora sin peso. Yo respiro  
el instante vacío, eterno.

(O.P.II, “Intervalo”: 110-111)

Este poema define, quizá con más claridad que los demás, la naturaleza íntima de las epifanías. Por un lado, son auténticos acontecimientos que el hablante lírico capta como momentos singulares. Los signos léxicos que lo expresan son “arquitecturas”, “apariciones”, “formas” y “claridades”. Estas figuraciones tienen en común los semas “realidad” y “presencia”. En este sentido, se puede decir que el advenimiento epifánico tiene de por sí un *estatus* fenoménico y no se ha de considerar como una mera alucinación originada por la fantasía del poeta. Por otro lado, esa *realidad* tiene un carácter esquivo, ya que sólo se muestra de paso, como un pensamiento que se disipa tras apenas perfilarse en el espíritu. Por este motivo, los términos que afirman en el poema la *realidad* fenoménica de las epifanías se complementan con otros que las relativizan, creando así una sensación de claroscuro o de ficción fenoménica. Así ocurre con el segundo término de cada uno de los siguientes sintagmas: “Arquitecturas instantáneas”, “formas de viento”, “flor diáfana”, “nacimiento transparente” o “caída cristalina”. La recurrencia en algunos de estos ejemplos de la isotopía de la limpidez recuerda mucho lo que Buci-Glucksmann llama “las transparencias de lo efímero” como una de las obsesiones del arte contemporáneo. (2006: 41).

Me parece igualmente sugerente el concepto de “intervalo” que elige Paz como título del poema, para referirse a la fragilidad de esta aparición. El término subraya con eficacia el “breve vértigo del *entre*”, durante el cual lo efímero se manifiesta y se capta “con los ojos cerrados”. Cerrar los ojos, en este caso, revela el ensimismamiento del sujeto, cuya finalidad es asir al vuelo la manifestación fugitiva. Se puede decir, por tanto, que aunque lo epifánico acontece espontáneamente, es decir, sin que dependa de una voluntad ajena, su captación exige, en cambio, una acuidad sensorial por parte del poeta ante el ligero paso de *Kairós*. Es precisamente este sentido de la acuidad sensorial una de las notas esenciales que encontramos en la estética del *haikú*.

### **III.2.2 El haikú o la intuición de lo instantáneo**

Acabamos de ver que la experiencia epifánica es, por definición, ajena a la voluntad del que la recibe, en el sentido en que el sujeto no elige que en un determinado momento el mundo le revele una de sus facetas. Esta independencia de la revelación no significa, sin embargo, la indiferencia del sujeto ante el acontecimiento inesperado, sino que, como acabamos de ver, apela a su sensibilidad, a su disposición y a su acuidad

sensorial. La estética del *haikú* interviene precisamente en este contexto y merece la pena incorporar la forma lírica japonesa en la escritura de la instantaneidad de Octavio Paz. Ante todo, hay que aclarar en qué medida considero el haikú como la expresión *formal* de lo efímero. Para hacerlo, destacaré algunas de las teorías que se han desarrollado en torno a esta forma poética.

Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala destaca, por ejemplo, el “ideal de espontaneidad y frescura” que posee el *haikú*: “el haiku ha de surgir de la interminable fricción o batalla entre estas dos características: el elemento temporal de su forma poética y el elemento antitemporal de su naturaleza íntima”. Ya que la composición surge de una iluminación, su forma métrica es ella misma un eco de esta instantaneidad. De hecho, añade Rodríguez-Izquierdo y Gavala, “la duración del haiku no debe sobrepasar la de un grupo fónico, pues cuando el poeta ha expresado su intuición del ‘momento del haiku’, todo lo que sobrepasa su primera emisión normal de palabras parecerá un sobreañadido destructor de la inmediatez original de percepción” (1972: 33). Pere Gimferrer evoca algo similar cuando describe el haikú como una “lectura instantánea”. Para Gimferrer, la composición tiene mucho que ver con la esencia de lo poético, que consistiría en “inmovilizar una fracción de lo vivido ante la propia percepción”. El poema sólo existe porque la emoción que expresa es un “lapso de tiempo” hurtado a “la acción neutralizadora de lo que se percibe como parte no diferenciada de nuestro vivir habitual” (1980: 33).

Por otra parte, la “inmediatez” de la sensación de la que da cuenta el haikú debe plasmarse lo más fielmente posible en la forma de este poema que considero como la métrica misma de lo efímero. Dicho de otro modo, los tres breves versos constituyen el paradigma de la momentaneidad transcrita en la extrema concisión verbal. Todo ocurre como si la fugacidad de la iluminación que hechiza al poeta repercutiera en la exigua longitud del poema. Se elimina todo lo accesorio, toda “verbosidad” y todo “artificio retórico”, según los términos de Rodríguez-Izquierdo y Gavala. La *gramática* del haikú deja ver así un sintagma sumamente breve, con frecuencia puramente nominal. Aun cuando integra verbos, éstos suelen ir desposeídos de flexiones temporales o personales, ya que “la experiencia poética que va a la esencia de las cosas tiende a adquirir cierto sabor eterno y de evocación, liberándose en lo posible del condicionamiento espacio-temporal” (1972: 21). El haikú es, pues, un intento de conseguir este ideal de concisión y de minimalismo expresivo.

A mi parecer, la predilección de Paz por esta composición se debe parcialmente a la condensación extrema y a la economía verbal de esta expresión artística, que se adapta a su concepción de la creación poética. Como indica Rodríguez-Izquierdo y Gavala, el haikú “se concreta en una imagen hondamente sentida en un momento de iluminación”, un momento denominado *satori* en el budismo (22-35). Como ya he dicho, se trata ante todo de una experiencia epifánica que el poema procura eternizar por medio de la palabra. La intuición de lo pasajero como tema favorito de la poesía, encaja, por consiguiente, con el poder de sugestión de las diecisiete sílabas que definen formalmente el haikú clásico.

La adopción y absorción del haikú en la escritura de Octavio Paz trasciende, con todo, las exigencias puramente métricas de la forma lírica japonesa y retiene sobre todo su “espíritu”, es decir, su dinámica interna y su economía verbal. Por esta razón, no sólo incorporaré en mis ejemplos composiciones fieles a la “ortodoxia” métrica del haikú -5-7-5-, sino que también incluiré textos que logran transmitir la misma sensación de espontaneidad y concisión habituales en los haikús clásicos. Estas segundas formas, que podríamos denominar “cuasi-haikús”, me parecen ineludibles para quien pretenda mostrar cómo Paz sintetiza en su quehacer poético la estética de la contención característica de la literatura japonesa. Luis Antonio de Villena alude probablemente a esos “cuasi haikús” cuando distingue en la obra de Paz haikús “a menudo no declarados explícitamente” (2007: 19). Antes de emprender el análisis textual propiamente dicho, me gustaría comenzar por recordar algunos datos sobre la pasión de Octavio Paz por el mundo oriental del que procede precisamente el haikú.

Mucho antes de que Paz viajase por primera vez a Asia, ya sentía una atracción por el mundo oriental, un universo que descubre sobre todo gracias a la poesía de su compatriota José Juan Tablada, según explica Víctor Sosa (Sosa, 2000: 57). Alberto Ruy Sánchez piensa lo mismo cuando declara que “Tablada influyó la obra poética de Octavio Paz; pasó a formar parte de su tradición. Además, gracias a Tablada se abrió en Paz una curiosidad, que luego sería pasión, por las literaturas y las culturas orientales”. Ruy Sánchez añade que a través de la figura de Tablada, Paz descubre “una invitación a la vida, a la aventura y al viaje” (1990: 62-63)<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> Son igualmente ilustrativas las declaraciones de Carlos Monsiváis acerca de este papel iniciático del mundo poético de Tablada en Octavio Paz. En su libro *Adonde yo soy tú somos nosotros*, Monsiváis apunta que cuando Paz comienza su actividad intelectual, “selecciona como sus ‘ancestros’ y en primer término a José Juan Tablada y Ramón López Velarde. A Tablada lo elogia por su experimentación incesante, su trascender épocas y escuelas, su poesía visual y sus haikus” (2000: 27). En su estudio ya



Según sus propias declaraciones, Octavio Paz viaja por primera vez al Oriente en 1952<sup>190</sup>, viaje durante el cual permanece casi un año entero en la India y en Japón. Aquel contacto inicial le permitió emprender un proceso de acercamiento a la tradición filosófica y artística de estos dos países orientales: “visité muchos lugares y leí algunos clásicos del pensamiento de la India. Después, con inmenso provecho, a los poetas y filósofos chinos y japoneses”. La segunda estancia comienza en 1962 y dura hasta 1968. Esta etapa de seis años es marcada por la inmersión del poeta en la filosofía del budismo, que le “impresionó hondamente” (MacAdam, 1991: 16).

En lo que se refiere a la estética del haikú, Paz retiene como elemento clave la gran condensación. En su ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa” –incluido en *Las peras del olmo*– Paz muestra que a pesar de la influencia de los clásicos chinos, la poesía nipona conservó a lo largo de la historia sus características esenciales: la “brevedad”, la “claridad del dibujo” y la “mágica condensación” (1974: 108). Como explica Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, en sólo diecisiete sílabas, un poeta “se ve obligado a una agudeza y expresividad especialísimas, y ha de apurar hasta el máximo las posibilidades de contracción y evocación que el lenguaje le ofrece” (1972: 17).

---

citado, Alberto Ruy Sánchez también destaca un hecho ilustrativo: el fallecimiento de José Juan Tablada el 2 de agosto de 1945 en Nueva York coincide con la estancia de Octavio Paz en esta ciudad estadounidense. A modo de homenaje al poeta coteráneo, Paz acepta la invitación de la Universidad norteamericana de Columbia y redacta un ensayo sobre la poesía de este escritor que en aquel entonces despertaba poco interés en México (1990: 62). Las observaciones de Virginia Rodríguez Cerdá van en el mismo orden y ayudan a entender la deuda literaria de Paz hacia Tablada. La lectura de los haikús de Tablada impresionó al joven poeta y “le puso frente a una tradición que ya en la década de los cuarenta se deja sentir en algunos de los poemas de *Condición de nube* (1944) y que más adelante, mediando un extenso viaje por tierras de Oriente y el estudio en profundidad de la doctrina del budismo zen, se convertiría en elemento vertebrador de su poética” (1995: 151).

<sup>190</sup> Esta fecha no siempre coincide con las declaraciones de la crítica. Víctor Sosa, por ejemplo, afirma que “Octavio Paz conoció por primera vez el Japón en 1951, luego de haber residido algunos meses en Nueva Delhi” (2000: 57). Virginia Rodríguez Cerdá, por su parte declara que “en el año 1952, Octavio Paz vive durante siete meses en Tokio”, estancia después de la cual escribirá de vuelta los breves textos de “Piedras sueltas” (1995: 153). Roland Forgues coincide con la fecha de 1952 como primer viaje del poeta al Oriente, viaje que le permite descubrir Japón y la India (1992: 18). La fecha correcta del viaje de Paz a Oriente, especialmente de su residencia en Japón, es efectivamente el año 1952, sobre todo si tomamos en cuenta una carta que el poeta dirige desde Tokio, en julio de 1952, a Alfonso Reyes. La carta es recogida por Anthony Stanton en su *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. En ella, Paz habla de un proyecto de publicación de lo que sería después *El arco y la lira*, título que inicialmente era más bien “La otra orilla” (1998: 34). Se equivoca quizá Víctor Sosa cuando propone la fecha de 1951. Su error se debe probablemente a que, como explica Anthony Stanton, se ordena el traslado de Paz de la embajada de México en París a Nueva Delhi en octubre de 1951. Paz sale de París en noviembre de 1951, es decir, prácticamente en las vísperas de 1952. Llega a Bombay un mes después, el 22 de diciembre de 1951. Además, todavía según las declaraciones de Stanton, “el poeta vive sólo en la India un poco más de cinco meses, desde los últimos días de diciembre de 1951 hasta principios de junio de 1952” (29). Su estancia en Japón empieza en julio de 1952, si atendemos la fecha de su primera carta escrita en suelo nipón a Alfonso Reyes, el 30 de julio de 1952 (1998: 188).

Paz explica que el *haikú* procede de la combinación de dos formas anteriores, el *haikai* y el *hokku*, para designar un poema de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas cada uno. Indica, además, que Basho no inventó esta forma lírica sino que transformó su sentido buscando a través de ella el instante poético. Con Basho, “el haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado”, una “exclamación poética”. La composición permite el cumplimiento de uno de los principios esenciales de la filosofía zen, principio articulado en torno a la “reconquista del instante” (1974: 128). Vicente Haya, en su “Prólogo” a *Haiku-Do. El haiku como camino espiritual*, define esta forma poética como “una instantánea de la realidad”. Se trata de un intento de “captar la esencia dinámica de la realidad”, lo cual exige una acuidad sensorial y mucha disciplina. Como indica el título del libro de Vicente Haya, el haikú es en este sentido un verdadero ejercicio *espiritual*. Una de sus reglas básicas es el principio de impersonalidad según el cual el *yo* del poeta tiene que eclipsarse y conformarse con dar cuenta de un particular estado del mundo. En efecto, prosigue Haya, “toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía... excepto el fotógrafo”. Esto significa que el escritor, considerado como ese “fotógrafo” que sueña con fijar la realidad efímera, debe limitarse a consignar la experiencia instantánea sin intervenir en ella discursivamente. Por esta razón, “escribir haiku es una Vía; un entrenamiento del ‘yo’”. El que se entrega a este ejercicio tiene que purgar el texto de su *yo*, “eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad”. En síntesis, “el poeta de haiku es sólo un instrumento, y un instrumento no sabe a qué suena. Tan sólo se deja oír” (2007: 9-10)<sup>191</sup>.

Desde una perspectiva formal, Paz distingue dos partes bien diferenciadas en un haikú. La primera consiste en una recreación del contexto espaciotemporal del poema, generalmente lograda por medio de referencias a las estaciones, a un momento de la jornada o a un concreto elemento de la naturaleza. La segunda parte del poema,

---

<sup>191</sup> Esta regla de la impersonalidad tiene mucho que ver también con uno de los pilares filosóficos del budismo zen: la disolución de la individualidad, la anegación del *yo* considerado como instancia ilusoria y fuente de pasiones y errores. Como explica Paz, el budismo zen “sostiene que la única manera de detener la rueda sin fin del nacer y del morir y, por consiguiente, del dolor, es acabar con el origen del mal. Filosofía antes que religión, el budismo postula como primera condición de una vida recta la desaparición de la ignorancia acerca de nuestra verdadera naturaleza y la del mundo. Sólo si nos damos cuenta de la irrealdad del mundo fenomenal, podemos abrazar la buena vía y escapar del ciclo de las reencarnaciones, alimentado por el fuego del deseo y el error”. El *yo* es, precisamente, la instancia por antonomasia de estas aspiraciones nefastas, pero es una entidad utópica, “sin realidad propia, compuesta por agregados o factores mentales. El conocimiento consiste ante todo en percibir la irrealdad del *yo*, causa principal del deseo y de nuestro apego al mundo. Así, la meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del *yo* y las ilusiones que engendra” (1974: 114-115).

“relampagueante”, es la que debe poseer un “elemento activo”. Así, si la primera parte es “descriptiva y casi enunciativa”, la segunda es “inesperada”. Paz concluye que “la percepción poética surge del choque entre ambas”. A partir de estas características, nuestro autor define el haikú como “una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente” (1974: 129).

Según Víctor Sosa, la iluminación del haikú consiste en que un fenómeno poético –*shiki*– nos muestra de repente “lo inexplicable y lo conceptualmente inasible”. Se trata del *ku*, es decir, del “vacío primordial más allá del lenguaje”. El haikú, añade el crítico, “congela el tiempo en su mínimo común múltiplo, desvirtúa toda linealidad y toda causalidad” para colocarnos ante “un hecho –ante un *momento*– que es un algoritmo de la unidad y de la eternidad”. Esto se consigue “al desbrozar el poema de toda retórica inútil, de todo barroquismo verbal y aquilatarlo en el extremoso rigor de su medida” (2000: 39-39).

Es precisamente este surgimiento puntual, esta estética de lo instantáneo y de lo epifánico, lo que me interesa resaltar a lo largo del presente apartado. La poesía de Paz ofrece varios ejemplos en los que la intensidad de ciertas epifanías y de determinadas experiencias del mundo contrasta con el minimalismo de la forma estética que le sirve de vehículo. Virginia Rodríguez Cerdá señala a este respecto que, en la apropiación paciana del haikú japonés, “la revelación, considerada como fuerza motora de la poesía, aparece ahora cifrada en forma de sorpresa” (1995: 151).

Dejemos de lado estas consideraciones teóricas para examinar la práctica textual propiamente dicha. Podríamos empezar por mostrar la alternancia entre haikús “ortodoxos” y “cuasi haikús”, a la que me refería anteriormente, a partir de textos de Paz como “La piedra de los días” o “Campanas en la noche”, de la serie “Piedras sueltas”. Esta alternancia se apreciará también en los textos de “El día en Udaipur” de *Ladera este* a los que volveré más adelante. Tratándose de las composiciones que integran la serie “Piedras sueltas”<sup>192</sup> de *Semillas para un himno*, se advierte una fidelidad de Paz respecto a las exigencias métricas del haikú clásico, pero al mismo tiempo una flexibilidad formal que le permite trascender tales imperativos para adaptar

---

<sup>192</sup> Virginia Rodríguez Cerdá apunta que esta sección se escribe después de que el poeta residiera durante siete meses en Tokio en 1952. En todos los poemas que componen esta sección, “es evidente la influencia del haikú” y resulta también sugerente que sólo dos años después, en 1954, Paz escribiera el ensayo *Tres momentos de la literatura japonesa*, “fundamental para comprender en qué sentido había asimilado Paz su contacto con Japón” (1995: 153).

el texto a las particularidades lingüísticas y métricas del castellano. Examinemos algunos ejemplos pertenecientes a cada tipo:

Olas de sombra  
mojan mi pensamiento  
-y no lo apagan  
(*O.P.I.*, “Campanas en la noche”: 143)

Este poema se compone de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas y se ajusta al esquema métrico clásico del haikú. Esta exactitud métrica no hace de ella necesariamente un modelo perfecto de la modalidad nipona. Por ejemplo, está ausente la regla de la impersonalidad a la que me he referido antes, norma que recomienda la evitación del *yo* como indicio de la subjetividad del poeta. En el texto de Paz, en cambio, la presencia del sujeto enunciador es explícita. Puede decirse, entonces, que incluso la aparente conformidad métrica no conduce necesariamente a una adecuación perfecta del texto con los esquemas japoneses. Estas características se pueden extender al resto de haikús y “cuasi haikús” de Octavio Paz, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

Aguas petrificadas.  
El viejo Tláloc duerme, dentro,  
soñando temporales.  
(*O.P.I.*, “Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente”: 139)

Tocado por la luz  
el cuarzo ya es cascada.  
Sobre sus aguas flota, niño, el dios.  
(*O.P.I.*, “Lo mismo”: 139)

Entre los pétalos de arcilla  
nace, sonriente,  
la flor humana.  
(*O.P.I.*, “Dios que surge de una orquídea de barro”: 140)

Viven a nuestro lado,  
los ignoramos, nos ignoran.  
Alguna vez conversan con nosotros.  
(*O.P.I.*, “Objetos”: 141)

La coincidencia en el número de versos de cada una de las composiciones es el indicio más inmediato de una voluntad de forma que lleva el lector a percibir la forma lírica japonesa. En todos los ejemplos de arriba, viene enunciada una intuición del mundo y de los objetos que sugiere una repentina iluminación de la realidad. En los tres primeros textos, el sujeto enunciador queda eclipsado, como si se ofreciera una simple

manifestación objetiva comprobable por cualquiera. Esta falta de referencia al yo productor de la enunciación lírica distingue el poema del ejemplo analizado anteriormente. También demuestra que Paz domina los cánones esenciales de la estética de haikú y que el incumplimiento de determinadas normas no es una consecuencia de la ignorancia de las mismas.

Otro rasgo que merece mención en los ejemplos de “Piedras sueltas” y en el haikú en general es que los objetos familiares se cargan de repente de significaciones inhabituales, como si se alzara por primera vez el velo de sus apariencias. Como explica Virginia Rodríguez Cerdá, el haikú “funciona como redescubrimiento de la capacidad evocadora de lo cotidiano; es, en este sentido, una poesía antiheroica y antiexótica” (153). El rechazo de toda mirada exótica y la atención hacia los objetos del entorno cultural inmediato se aprecia en los poemas de “Piedras sueltas”. Las composiciones de esta serie hablan de la cultura mexicana y no tratan de recrear referentes orientales como lo hicieron aquellos cultivadores de un “orientalismo retórico de final de siglo” o los “poetas modernistas deslumbrados por lo exótico” a los que se refiere Rodríguez Cerdá (151)<sup>193</sup>.

De hecho, la primera “piedra suelta” de Paz arriba citada poetiza un grabado en “cuarzo transparente” de Tláloc, el dios náhuatl de la lluvia. Es legítimo hablar de una escritura en segundo grado porque el poema se construye a partir de una representación iconográfica. La poeticidad surge, por un lado, de la confrontación de lo acuático –el dios náhuatl de la lluvia– con lo pétreo, representado por el cuarzo y el signo léxico “petrificadas” del primer verso. El contraste entre lo líquido y lo pétreo cristaliza también en la propia transparencia *acuática* del cuarzo que da la sensación, al observar el grabado, de que el dios náhuatl duerme en “aguas petrificadas”. La figura “aguas” permite, entonces, una doble referencia, pudiendo simultáneamente metaforizar la transparencia acuática del cuarzo o servir de metonimia al dios Tláloc. El otro elemento llamativo consiste en imaginar que el dios dormido en este cuarzo sueña con temporales, lo cual evoca la constante amenaza de las aguas diluviales sobre la tierra y, por consiguiente, la persistencia de la divinidad prehispánica.

---

<sup>193</sup> Víctor Sosa también subraya esta evolución de la mirada de los poetas hispanoamericanos ante el Oriente en los últimos siglos. Así, si bien el cubano Julián del Casal es “el primero en introducir la temática japonesa en la poesía latinoamericana”, lo cierto es que “lo hará partiendo de los cánones parnasianos y simbolistas vigentes en Europa”. Lo mismo ocurre con Darío y Martí, que “introducen, de manera indirecta, el Oriente en sus composiciones, pero es, sin duda, el mexicano José Juan Tablada quien rebasa el pintoresquismo modernista e introduce el espíritu, la contención y la síntesis de la poesía japonesa en nuestra lengua. Esa síntesis se llama haikú” (2000: 31).

Desde el punto de vista estructural, este poema se conforma a la norma del haikú clásico que exige que la composición incluya un elemento estático y otro activo. El elemento pasivo es la fijeza del cuarzo en el que duerme Tláloc, mientras que el activo consiste en una interpretación del sueño del dios náhuatl como el prelude del desencadenamiento de “temporales”. Se trataría sólo, entonces, de un letargo aparente, lo cual no deja de tener resonancias en armonía con la creencia precolombina acerca de la pervivencia de los dioses y de su retorno cíclico.

El segundo ejemplo, “Lo mismo”, al igual que el ejemplo que acabo de comentar, tampoco se adecua métricamente a las diecisiete sílabas del haikú clásico. El cómputo silábico revela, más bien, una combinación de veintiséis sílabas repartidas según el esquema 7-7-12, en vez de 5-7-5. La esencia del poema trasciende, pues, el plano métrico y tiene que buscarse tal vez en la analogía que el poeta establece entre el cuarzo “tocado por la luz” y la “cascada”. La similitud entre las dos realidades brota como una súbita revelación de las semejanzas entre las formas. Esta *correspondencia* con ecos baudelairianos es subrayada no sólo por el título del poema –“Lo mismo”–, sino que también se enuncia explícitamente en el segundo verso: “el cuarzo ya es cascada”. El adverbio *ya* muestra la completa disolución de la diferencia entre las dos realidades acercadas. La afirmación de la analogía es uno de los motores de la poética de Octavio Paz y se logra mediante la imagen poética y su capacidad reconciliadora de lo heterogéneo. Frances Chiles apunta a este respecto que “the image is an instantaneous reconciliation of opposites, the bridge between the name and the object and between the poet and all that surrounds him”. A través de la imagen, ““the universe ceases to be a vast storehouse of heterogeneous things’ and becomes instead ‘an immense family’ in constant communication and transformation” (1987: 17)<sup>194</sup>. Por otra parte, la ausencia de sujeto enunciador a la que ya he aludido confiere al poema un tono sentencioso y una concisión paremiológica.

El tercer haikú citado presenta características similares:

Entre los pétalos de arcilla  
nace, sonriente,  
la flor humana.

(*O.P.I.*, “Dios que surge de una orquídea de barro”: 140)

---

<sup>194</sup> (La imagen es una instantánea reconciliación de los opuestos, el puente entre el nombre y el objeto y entre el poeta y todo lo que le rodea. A través de la imagen, el universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas y se convierte, más bien, en una inmensa familia en constante comunicación y transformación) (traducción mía).

El poema presenta una combinación entre un verso eneasílabo y dos pentasílabos. La poeticidad del texto surge de la representación del nacimiento del ser humano a través de dos elementos telúricos que fusionan en una sola imagen poética: “los pétalos de arcilla”. Este haikú aúna dos tópicos primordiales profundamente relacionados con la ontología humana. En primer lugar, alude a la visión del cuerpo como una materia amasada a partir del polvo del suelo, tal como ocurre, por ejemplo, en la cosmogonía cristiana (Génesis 2: 7). Algo similar ocurre en una de las fases de la creación del hombre en la cosmogonía de los mayas quichés, según el *Popol-Vuh* (1975: 17). Desde esta perspectiva, se realza el significado de la figuración del barro, ya que de él se extrae “la flor humana”, ese “Dios que surge de una orquídea de barro”. En segundo lugar, la imagen de la “orquídea de barro” sugiere la vocación efímera de la existencia humana, condenada a marchitarse con la flor y volver al “barro” de donde fue sacada.

En el haikú “Objetos”, a diferencia de los anteriores, se percibe nuevamente la presencia del enunciador que se infiere del empleo de la primera persona del plural en los referentes pronominales del segundo y del tercer verso:

Viven a nuestro lado,  
los ignoramos, nos ignoran.  
Alguna vez conversan con nosotros.  
(*O.P.I.*, “Objetos”: 141)

El poema nos enseña a descubrir el lenguaje de las cosas en apariencia mudas, estos “objetos” que nos rodean y comparten silenciosamente nuestra vida cotidiana. Eso recuerda el “panteísmo profano” de Octavio Paz del que he hablado en el capítulo anterior, al tratar de la intuición de la materia cósmica. El sentimiento panteísta en este haikú deja de sorprender si tomamos en cuenta las aclaraciones de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, según las cuales el haikú japonés postula una disolución de la dicotomía sujeto/objeto<sup>195</sup>; se trata de “una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación” (25).

El interés de un texto como “Mitad del día”, en cambio, estriba en que fija una experiencia cotidiana en el instante, paralizando literalmente el movimiento de las alas

---

<sup>195</sup> Rodríguez-Izquierdo y Gavala explica que “a lo largo de la experiencia, el observador no tiene conciencia de sí mismo como separado de lo que ve u oye. Tiene que sumergirse en el objeto. La experiencia concreta es así la interacción entre un hombre y su ambiente, sin que se distingan entre sí estos dos polos generadores de la chispa intuitiva”. Esto pone en evidencia ciertos “rasgos del panteísmo y animismo orientales” (1972: 26).

de un pájaro en pleno vuelo en un *ahora*, cortando de esta manera el paso a toda sucesión temporal:

La luz no parpadea,  
el tiempo se vacía de minutos,  
se ha detenido un pájaro en el aire.  
(*O.P.I.*, “Mitad del día”: 141)

Este ejemplo expresa, quizá más que los precedentes, la intuición instantánea de lo efímero. El poema da cuenta de la vivencia del instante como un presente que se suspende en el frágil hilo del momento cenital. Llevaba el título “Mediodía” en las ediciones anteriores<sup>196</sup> y su transformación en “Mitad del día” en *Obra poética I* trata probablemente de evitar que se confunda con el poema “Mediodía” de *Bajo tu clara sombra*. También me parece plausible la hipótesis de que el poeta haya preferido la fórmula “mitad del día” a la de “mediodía” para resaltar todavía más el sentido *medianero* de la hora cenital. “Mediodía”, en este caso, sería impreciso por la extrema familiaridad del término, mientras que la idea que el haikú defiende es sobre todo la de esa misteriosa culminación en la que el pájaro se detiene en el pináculo del tiempo cenital.

Para potenciar este sentimiento de estancamiento del tiempo en el instante de la plenitud del mediodía, el poeta afirma una idea que, en cierto modo, se asemeja a las conocidas aporías de Zenón de Elea sobre el movimiento, teoría que ya he mencionado en el capítulo precedente. En el último verso, el hablante lírico es capaz de distinguir el instante de quietud en el vuelo del pájaro de un modo similar al de las olas en el poema “Intervalo” analizado más atrás: “se ha detenido un pájaro en el aire”. Zenón negó la posibilidad del movimiento de una flecha disparada, al concebir una división infinitesimal del espacio recorrido por la flecha a lo largo de su carrera. Si la división operada es lo suficientemente pequeña, sostenía Zenón, el supuesto movimiento de la flecha se nos revela estático y, en rigor, ni siquiera sale del arco que la propulsa. El pájaro del poema de Paz, suspendido en pleno vuelo, se parece mucho a la fijeza de la flecha de Zenón, salvo que en Paz, la quietud del pájaro en pleno vuelo es una hipérbole que le permite figurar la exactitud y la magia del instante cenital.

---

<sup>196</sup> Todavía en la edición de *Libertad bajo palabra* de Enrico Mario Santí (1988), una de las últimas, el poema se sigue titulando “Mediodía”, lo cual supone que el título “Mitad del día” sólo se introduce en las últimas revisiones del poeta.



Como explica Pierre Maurice Balmer, “hay un momento o circunstancia en que el ‘instante’ llega a su fase suprema de mayor clarividencia y, por ende, de más intensa vivencia: es el mediodía”. Esta “mitad del día” es, prosigue Balmer, el momento epifánico por excelencia en la espiritualidad poética de Octavio Paz: “el mediodía representa el momento en que las esferas visible e invisible de la realidad coinciden más nítidamente, de modo que el día puede tomar cualquier dirección, abriéndose al momento de la visión unitaria”. Es, asimismo, el paradigma de lo efímero, una epifanía relampagueante que pronto “se desvanece, devolviendo al artista a la monotonía de la realidad cotidiana” (1991: 258-260).

Virginia Rodríguez Cerdá sostiene que “Mitad del día”, es “más discursivo que un haikú”, lo cual hace de él “una teoría del haikú, una teoría, también de la imagen” (1995: 156). La estudiosa alude, sin duda, a la agudeza con la que los tres versos crean la intuición del mediodía. La percepción de la plenitud de la hora cenital brota con una claridad enceguedora que coincide con la teoría paciana de la expresión poética. Paz defiende, en efecto, que la intensidad de la luz, “semejante a la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente esclavo del tiempo y de la muerte sino que, dentro de sí, lleva *otro tiempo*”. La poesía no es otra cosa que la manifestación de esta epifanía: “la visión instantánea de ese otro tiempo se llama poesía” (1974: 134).

El poema “El día en Udaipur”, de *Ladera este*, es una sucesión de haikús que se presentan como verdaderas instantáneas, mediante las que el poeta plasma una serie de intuiciones que le sobrevienen alrededor de un día. El título del poema sugiere, en efecto, que las sensaciones recogidas en la composición han ocurrido en el tramo temporal de una jornada transcurrida en la ciudad india de Udaipur. La peculiaridad de esta composición es que se construye mediante una sucesión de estrofas repartidas en dos columnas, una que ocupa la derecha de la página y otra que aparece a la izquierda, sin que esta disposición tipográfica deje de transmitir una sensación de cohesión del conjunto textual. Habida cuenta de la extensión del poema, sólo lo reproduciré parcialmente:

Blanco el palacio  
blanco en el lago negro.  
*Lingam y yoni*  
Como la diosa al dios  
tú me rodeas, noche.  
Fresca terraza.  
Eres la inmensa, inmensa  
a la medida.

Estrellas inhumanas.  
 Pero la hora es nuestra.

Caigo y me elevo,  
 ardo y me anego. ¿Sólo  
 tienes un cuerpo?

Pájaros sobre el agua,  
 alba sobre los párpados.

Ensimismados,  
 altos como la muerte,  
 brotan los mármoles.

Encallan los palacios,  
 blancura a la deriva.

Mujeres, niños  
 por los caminos: frutas  
 desparramadas.

¿Harapos o relámpagos?  
 Procesión en el llano.  
 (O.P.I, “El día en Udaipur”: 351)

Da la sensación de que, como ocurre en *Blanco*, esta disposición estrófica y tipográfica invita a una pluralidad de lecturas. El poema puede verse como una serie de fragmentos independientes, cada uno de los cuales recoge una intuición específica. La columna de la izquierda está integrada por haikús que obedecen, como ya he dicho, a la estructura canónica 5-7-5. Puesto que todos aparecen bajo un solo título, es lógico considerarlos como estrofas que poseen algún tipo de vínculo con el resto del poema. El título que reúne todos estos fragmentos es el indicio más explícito de cohesión. Aun así, cada estrofa funciona autónomamente. La columna de la derecha, por su parte, es integrada por una serie de pareados heptasílabos que no difieren de los textos de la izquierda más que en un plano métrico. Responden a la misma economía verbal y están desprovistos de toda carga retórica. En algunos casos, la concisión se acentúa mediante la elisión total del verbo, como en el tercer pareado: “Pájaros sobre el agua, / alba sobre los párpados”. Los dos versos juegan sobre la sonoridad casi paronomástica de los signos “pájaros”/“párpados” e incluso “agua”/“alba”, dibujando en los dos versos una especie de quiasma fonético.

Una de las pruebas de la independencia de los textos que conforman “El día en Udaipur” es que no existe en ninguno de los casos encabalgamiento alguno, no sólo en los ejemplos que he reproducido sino también en el resto del poema. Cada estrofa empieza y termina en sí misma como una intuición distinta y autosuficiente.

El primer haikú, por ejemplo, se elabora a partir del reflejo de un palacio blanco en el agua del “lago negro”. La clave del poema estriba en este caso en el doble contraste que pone en escena: en primer lugar, el blancor del palacio se enfrenta a la

negrura de las aguas lacustres. Esta oscuridad de las aguas contribuye a resaltar aún más el blancor del palacio. En segundo lugar, hay un contraste de planos, uno real y otro irreal, producido por la especularidad de las aguas del lago. Todos estos elementos acaban sugiriendo al lector un ambiente de calma y meditación, la visión de un palacio cercano a un lago cuya superficie está en reposo. El poema funde los dos planos, el real y el especular, evocados a la vez por el espejo de las aguas, y por los términos tántricos *lingam* y *yoni*. El empleo de estas dos figuras tántricas para subrayar la contraposición de planos se justifica, a mi modo de ver, por cierta analogía entre el palacio real y su reflejo en el agua, por un lado, y la geometría nacida de la unión del sexo masculino y del femenino según la iconografía tántrica, por otro<sup>197</sup>. No digo, por supuesto, que las dos imágenes en presencia sean icónicamente similares, sino que en cada una de ellas, se expresa un contraste de principios: el palacio y su reflejo funcionan como dos principios opuestos –realidad y ficción fenoménica– que se reconcilian en el poema al igual que el principio masculino y el femenino de *lingam* y *yoni*. De esta manera, el palacio y su reflejo, *lingam* y *yoni* terminan fundiéndose en la isotopía de la *dualidad*: la dualidad masculino/femenino de *lingam* y *yoni*, reconciliada momentáneamente en el tiempo precario de la unión sexual por un lado, y la identidad ficticia entre los “dos” palacios, fundidos por la ilusión especular creada por la superficie lacustre, por otro.

Lo instantáneo reside, por su parte, en la precariedad de la identidad entre el palacio real y el palacio de la ficción especular. En efecto, el menor soplo de viento conllevaría a una turbación de las ondas acuáticas del lago y, por tanto, a una disipación de la ficción analógica de los “dos” palacios.

Las restantes estrofas presentan situaciones similares y la mayoría de ellas son descripciones instantáneas, como si la realidad de repente se revelara como un inmenso teatro de analogías. Tanto en la columna derecha como en la izquierda, se establecen correspondencias entre diferentes elementos de la realidad. En el primer pareado, esta analogía es explícita: la noche rodea al sujeto poético “como la diosa al dios”; en el tercero, los “pájaros sobre el agua” son asimilados al despuntar del “alba sobre los párpados”; en el último haikú citado, la visión de unas mujeres y unos niños “por los

---

<sup>197</sup> En su *Diccionario de la sexualidad sagrada*, Rufus Camphausen explica que *Lingam* “es un término sánscrito de reverencia ante las estatuas e imágenes del órgano genital del dios Shiva”. Añade que “también se emplea como término técnico para el falo masculino”. En algunas ocasiones, prosigue Camphausen, “el *lingam* se representa junto a su equivalente femenino, el *yoni*, y la imagen resultante se llama *yonilinga*”. El *yonilinga* es, entonces, una “estatua o escultura, normalmente de piedra, que muestra el *lingam* de Shiva en el *yoni* de Shakti” (2001: 197; 366).

caminos” los asemeja a unas “frutas desparramadas”. Esta analogía se aprecia especialmente en el siguiente fragmento:

Tu frente, el lago:  
lisos, sin pensamientos.  
Salta una trucha.

Luces sobre las aguas:  
ánimas navegantes.  
(*O.P.I.*, “El día en Udaipur”: 352)

El haikú que aparece en este ejemplo remite a uno de los más célebres textos de Basho. Paz nos ofrece su “inepta versión” del texto de Basho en “Tres momentos de la literatura japonesa”<sup>198</sup>. En el ejemplo de Paz, está presente la irrupción de lo inesperado, el salto de “la trucha”, como ocurre con el salto de la rana en el texto de Basho. Las explicaciones de Paz acerca del texto de Basho sirven para entender el suyo. De hecho, Paz explica que el chasquido que produce la rana del poema de Basho provoca una iluminación que consiste en devolvernos al silencio inicial (1974: 130). El salto de la rana perturba la quietud del estanque e interrumpe la contemplación del sujeto, pero se trata de una perturbación muy breve que devuelve el estanque a su silencio anterior. En el poema de Paz ocurre lo mismo, salvo que nuestro autor introduce una analogía entre la “frente” y el “lago”; ambos son “lisos, sin pensamientos”. Se puede decir, entonces, que la “trucha” que salta se refiere no sólo a un acto real, el del pez que salta en el lago y llama la atención del sujeto contemplador, sino también a una metáfora de la repentina aparición de una idea en una conciencia en reposo.

El pareado, por su parte, se limita a asimilar el reflejo de las luces sobre el agua a unas “ánimas navegantes”. La escena es similar al juego especular analizado anteriormente. En todas estas situaciones, la escritura se convierte en instrumento de captación de lo instantáneo, en transcripción gráfica de sensaciones repentinas. No por nada se define el haikú como “poesía de la sensación” (Rodríguez-Izquierdo y Gavala, 1972: 24), y sólo en este culto a la *sensación* se llega a captar la carga realmente efímera de la composición. Sin embargo, si lo común de la sensación es su volatilidad, percibirla exige ante todo la habilidad y la oportunidad del *kairós*. Como explica Buci-Glucksmann, “lo efímero capta tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y lo existente. Todo lo que está ‘entre’ y puede escapar a la

---

<sup>198</sup> Me refiero al siguiente haikú: “Un viejo estanque: / salta una rana ¡zas! / chapalateo.” (1974: 129).

presencia del presente. Implica así una estrategia existencial o política atenta a lo imprevisible” (2006: 21). Al apropiarse la forma lírica japonesa, Octavio Paz se acerca asimismo de un concepto de lo efímero típico de la cultura nipona. Buci-Glucksmann alude a esto cuando describe un efímero propio de “la cultura japonesa del *Ma* (espaciamiento, intervalo, vacío)”. Se trata de aprender a “volver al corazón de la ocasión como ‘reencuentro’”, lo que implica “atravesar el tiempo, darle su ritmo, sus aguijones, sus intensidades y sus intranquilidades”. En esto radica el sentido positivo de lo efímero que nace del haikú; al fijarse sobre acontecimientos fugaces, sobre iluminaciones y sensaciones instantáneas, esta forma lírica se convierte en uno de esos “‘operadores’ de lo efímero” de los que habla Buci-Glucksmann, y que hacen posible la percepción de las manifestaciones de lo fugaz. La estudiosa explica que “paradójicamente se pueden conseguir ‘operadores’ de lo efímero que susciten su percepción, ya se trate de ritmos, motivos o de materiales, y transformen una conciencia a menudo infeliz del tiempo en sabiduría”. En este caso, añade, “es ejemplar la conciencia del tiempo propia de China o de Japón, que acoge el ‘momento de la estación’, el vacío o el intervalo, como constitutivo del presente” (21-22). El haikú es el instrumento mediante el cual se logra este *aware* japonés que la estudiosa define como “‘empatía’ con lo efímero” (22). Buci-Glucksmann desemboca así en la necesidad de una “‘kairología’ de la transparencia”, que invita a abandonar todo modelo de permanencia para percibir la forma preferentemente como un “flujo de energía y de fuerzas múltiples” (24-25). El apartado siguiente pretende mostrar, precisamente, en qué medida el problema de la inspiración, fundamental en la poesía de Octavio Paz, es inseparable del *kairós* y nos mantiene en el paradigma de lo efímero.

### III.2.3 La inspiración como *kairós* poético

*Ah! l'Inspiration superbe et souveraine,  
L'Égérie aux regards lumineux et profonds,  
Le Genium commode et l'Erato soudaine,  
L'Ange des vieux tableaux avec des ors au fond.*  
(Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*)

En su ya citado trabajo, Virginia Rodríguez Cerdá declara que las teorías de Paz sobre la imagen poética, la revelación y la inspiración “están preñadas de filosofía oriental y, muy especialmente, de budismo zen”. Por consiguiente, el haikú “no puede

ser visto como una curiosidad dentro de la escritura de Paz, sino como la esperable realización que se deriva de la asimilación profunda de aquel pensamiento” (155)<sup>199</sup>. Esto implica que haikú e inspiración pueden estudiarse bajo un mismo rótulo estético y no constituyen islotes independientes de su teoría poética. De hecho, todas las situaciones que he venido analizando hasta aquí se relacionan con las epifanías de lo efímero, como he tratado de mostrar. Al mismo tiempo, estas epifanías remiten en mayor o menor grado al fenómeno de la inspiración. La sensación de que en algunos momentos el mundo enseña su cara más inhabitual tiene, efectivamente, mucho que ver con el tema del numen. La inspiración representa un aspecto difícilmente eludible cuando se considera la génesis de la materia poética en Octavio Paz, más aún si se estudia las relaciones entre el arte y el problema de la fugacidad. En diferentes ocasiones, la crítica ha destacado la importancia del numen en el escritor mexicano. Charles Tomlinson, por ejemplo, remarca que “en una era como la nuestra, de arte conceptual y otros artilugios, vacilamos al hablar de inspiración, y sin embargo, de una forma u otra, es este poder, no olvidado por Paz, el que es capaz de unir a los más diversos poetas y poéticas, y de acoplar en una conciencia más vívida a toda la raza humana”. Tomlinson ensalza, entonces, en la figura de Octavio Paz, el “poeta de la tradición de la inspiración” (2001: 23-24).

Por su parte, Frances Chiles describe el proceso creador en Octavio Paz como una “pre-meditación” que cede paso a la epifanía de la inspiración. La “pre-meditación” o “pasividad activa” –“active passivity”– es un mecanismo a través del cual el poeta se libra del mundo fenoménico y se abstrae en la nada y la soledad. En este estado, el mundo cotidiano y el propio sujeto creador sufren una transmutación: dejan de ser lo que eran poco antes. En la completa renovación del universo, la palabra suele disolverse y dejar al poeta en la ansiedad. El advenimiento de la inspiración le permite renacer y recrear el mundo a través de la escritura (1987: 133).

Paz ha discurrido sobre la inspiración en buena parte de sus reflexiones, especialmente en *El arco y la lira*. El acto poético consiste en una revelación en la que el numen reemplaza la voz del hombre. La inspiración constituye una epifanía porque “brota de un abismo”, perdura un lapso de tiempo y es suplantada por el vacío (2008:

---

<sup>199</sup> La cultura oriental como vector formativo de buena parte de la filosofía estética de Paz ha sido destacada también por Pierre Maurice Balmer: “es en el arte y la literatura orientales donde Octavio Paz encuentra la realización práctica del mundo de las analogías, de la presencia de lo esotérico, de la negación del tiempo como discurso, de la exaltación del instante, de la negación de las dicotomías” (1991: 248).

161-162). Para aclarar la relación que establezco entre el fenómeno de la inspiración y el *kairós*, quisiera insistir en la idea de la “pasividad activa” del artista que evocaba en el párrafo anterior. De hecho, el problema de la inspiración implica una actitud de escucha, un *estar al acecho* de las emanaciones del numen poético. Ya no se trata de dejarse sorprender por una repentina iluminación del mundo como en los casos precedentes, sino de disponerse a albergar el murmullo de lo que todavía se desconoce. Debo recordar que, para poetas como José Ángel Valente, “se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir” (1999: 12). Paz hace una afirmación similar en *El arco y la lira*, cuando define al poeta como “la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz”. La pasividad del poeta es, prosigue el mexicano, una “pasividad receptora” que supone al mismo tiempo “una actividad en la que se sustenta esta pasividad”. En otras palabras, “el sueño del poeta exige, en una capa más profunda, la vigilia, y ésta a su vez, entraña el abandonarse al sueño” (166).

La atención ante la epifanía de la inspiración es lo que la convierte en *kairós*. Captar el momento oportuno exige estar al acecho para saber atrapar a *kairós* antes de que desaparezca, porque si algo define al momento oportuno, es precisamente su duración efímera. Resulta sugerente, para entender el carácter fugitivo de *kairós*, estudiar sus representaciones iconográficas en el arte griego. Se considera que la escultura de bronce de Lisipo de Soción, llamada precisamente *kairós*, es una de las más sugerentes transcripciones escultóricas del concepto. Julián Serna Arango describe la escultura así: “nos muestra a un joven de cabeza calva a excepción del mechón de cabello que cae delante de la frente, de pies alados a punto de correr y escaparse”. Esto significa que quien pretenda aprovechar la *oportunidad* que le pasa por delante, deberá “actuar con precisión”.

Además, prosigue Serna Arango, “el joven aparece con una balanza en la mano izquierda y el dedo índice de la derecha apuntando a los platillos, como una manera de advertir al observador que si actúa *en el momento oportuno* estaría en condiciones de cambiar el curso de los acontecimientos” (2009: 42-43). Con todo, “cambiar el curso de los acontecimientos” significa precisamente operar una *bifurcación*, no sólo en el plano del acontecer temporal, sino también en el curso de la vida. Considerada desde la perspectiva de la teoría de la creación poética de Octavio Paz, esta bifurcación a la que da lugar el *kairós* significa, por lo tanto, que el momento de la escritura es siempre la oportunidad de un cambio de dirección, es decir, del comienzo de *algo*, de *alguien*

distinto del momento anterior. Acaso sea éste el más hondo significado ontológico de la creación poética: el de abrir por medio de la epifanía de la inspiración, un nuevo punto de partida, una nueva *oportunidad* para el ser y la realidad. En *El arco y la lira*, encontramos transcrita esta idea de la siguiente manera: “Lo poético es una posibilidad, no una categoría *a priori* ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos”; o también: “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” (167).

Éste es también, sin duda, el significado eminentemente *condicional*<sup>200</sup> que encierra la famosa declaración de “libertad bajo palabra”, en la que el verbo es la condición sin la cual no hay rescate posible. La palabra no sólo rescata del “silencio y el bullicio” sino que también es el medio de expresión de una libertad que “se inventa y me inventa cada día”. El ser se recrea, se forja en el día a día de la libertad creadora; por medio de la escritura, el hombre constantemente *sale de sí*, para repetir la teoría heideggeriana de los éxtasis señalada en las páginas anteriores.

Mediante la epifanía de la inspiración, el acto poético adquiere, pues, su significado ontológico y “abre épocas”<sup>201</sup>. La inspiración es, en Octavio Paz, la epifanía que *abre* la posibilidad de un “acontecimiento” del ser. El lenguaje es su vehículo, y el lugar de expresión de esta manifestación es el poema. Por esta razón, la inspiración suele manifestarse como un presentimiento de lenguaje, un murmullo aún impreciso que la acuidad auditiva del poeta capta. Son numerosas las composiciones que ponen en escena la atención del poeta. En “Soliloquio de medianoche”, por ejemplo, la inspiración toma la forma de la misteriosa intromisión de “alguien” en el sueño del sujeto poético:

---

<sup>200</sup> En la entrevista que concede a Alfred MacAdam el 10 de octubre de 1990 en The Poetry Center de Nueva York, Paz explica que el título “*Libertad bajo palabra*” tiene una coloración moral más que estética; quise decir, simplemente, que la libertad humana es condicional. En inglés hay expresiones que dicen algo parecido: *parole, conditional freedom*. ¿Y qué sustenta a esta libertad, cuál es la *condición* que la hace posible? La palabra, la conciencia humana” (1991: 15).

<sup>201</sup> En su “Introducción” a *Poesía y ontología* de Gianni Vattimo, Antonio Cabrera Serrano explica que “si el arte tiene un alcance ontológico, esto es, si posee la capacidad de hacer manifiesto el ser, ello significa que abre épocas”. Según Cabrera Serrano, el concepto de “época” empleado por Gianni Vattimo procede de la *epocalidad* del ser de Heidegger, pero Vattimo “matiza” el concepto de un modo más radical y menos ambiguo que el del filósofo alemán. En Vattimo, la epocalidad del ser de Heidegger se transforma en una serie de *acontecimientos* y deja de ser algo oculto tras los entes. El ser, prosigue Cabrera Serrano, “no es otra cosa que sus épocas, es decir, las aperturas a la historicidad, y éstas el territorio donde los entes se configuran, donde quedan iluminados por una luz que los hace presentes”. Por consiguiente, declarar que “una obra de arte es epocal equivale a afirmar que propone una inédita relación con y entre los entes”. En otras palabras, “cada uno de los distintos modos de iluminación de los entes es una *época* del ser, un acontecimiento del ser” (1993: 10).



Dormía en mi pequeño cuarto de roedor civilizado,  
cuando alguien sopló en mi oído estas palabras:  
“Duermes, vencido por fantasmas que tú mismo engendras,  
y mientras tú deliras, otros besan o matan,  
conocen otros labios, penetran otros cuerpos,  
la piedra vive y se incorpora,  
y todo, el polvo mismo, encarna en una forma que respira”.  
(O.P.I., “Soliloquio de medianoche”: 104)

La “otra voz” que susurra en los oídos del personaje poemático lo conduce, en el resto del poema, a una intromisión que lo lleva a reexaminar una serie de acontecimientos ocurridos en su historia personal. Revisita fechas, lugares, situaciones históricas e incluso algunas de sus opiniones, en un viaje retrospectivo y memorioso que se hace al filo del texto, cuando ya se ha disipado la voz que lo desencadenó. En este viaje nocturno, el hablante lírico se pierde en el laberinto de sus recuerdos y de sus reflexiones, de tal modo que el final del poema coincide con el despuntar del alba y el retorno del sujeto a la conciencia de sí mismo. La realidad que descubre es, sin embargo, una entidad fantasmagórica, una realidad nublada todavía, tal vez, por la tenue neblina de la larga introspección:

Intenté salir y comulgar en la intemperie con el alba  
pero había muerto el sol y el mundo, los árboles, los animales  
y los hombres,  
todos y todo, éramos fantasmas de esa noche interminable  
a la que nunca ha de mojar la callada marea de otro día.  
(O.P.I., “Soliloquio de medianoche”: 107)

El advenimiento de la inspiración como *kairós* poético es también el tema de algunas de las composiciones de *¿Águila o sol?*. En el primer fragmento de “Trabajos del poeta”, el numen se presenta inopinadamente bajo la forma de un presentimiento de lenguaje. Aunque el texto poetiza la epifanía de la palabra poética, nos proporciona, sin embargo, algunas de las características primordiales que definen al *kairós*. Me propongo destacar principalmente cuatro de ellas, que sintetizan la semejanza entre la noción de *inspiración* y la de *kairós*: la imprevisibilidad, la discreción, la aspereza, y la fugacidad:

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgñados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncadas, todos ojos de bocaza, se presentan Tedevoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. Ninguno y los otros, que son mil y nadie, un minuto y jamás. Finjo no verlos y sigo mi trabajo,

la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreta y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso.

(O.P.I, “Trabajos del poeta”, fragmento I: 145-146)

La primera característica que se nos presenta desde el inicio del texto es la *imprevisibilidad*. La experiencia de la revelación poética por medio del lenguaje puede ocurrir en cualquier momento de la jornada. Es capaz de llegar “a las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro”, en mitad del alba o en la medianoche. No importa la hora y la única norma es que los vocablos llegan “siempre puntualmente inesperados”<sup>202</sup>. La segunda nota común es la *discreción* que acompaña esta intuición del lenguaje. Los vocablos se presentan “sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro”, características que los permite pasar desapercibidos como ocurre con el *kairós*.

La tercera característica que he señalado –la *aspereza*– ya es perceptible en esta discreción porque obliga al poeta a aguzar el oído, a “tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría”. La aspereza va, no obstante, mucho más allá: la escritura es asimilada a una lucha cuerpo a cuerpo entre el poeta y las palabras. Estas últimas oponen una feroz resistencia al creador, de ahí el combate encarnizado que la composición describe, la cual no es más que una alegoría de la creación poética. La escritura es, además, una experiencia efímera en la que los vocablos brotados inesperadamente tienden a esfumarse. La batalla no es sólo, entonces, una tentativa por perennizar a través del lenguaje poético los mensajes arrebatados al *kairós* huidizo, sino también un esfuerzo por mantener los vocablos lo más largo posible, lo cual pone de manifiesto la cuarta característica que comparten el numen y el *kairós*: la *fugacidad*.

El poeta es consciente de la precariedad de la inspiración; sabe, mejor que nadie, que las sugerencias del numen se esfuman y se metamorfosean constantemente. El poema “Decir: hacer”, de *Árbol adentro*, sintetiza esta fragilidad de la inspiración mediante una poética de la contradicción: “Entre lo que veo y digo, / entre lo que digo y

---

<sup>202</sup> El poema “Semillas para un himno” insiste sobre esta instantaneidad de las palabras y su imprevisibilidad. El signo “Instantáneas” que este texto retoma en cada una de sus secciones enfatiza en la aparición inopinada de los vocablos, haciendo de la composición una de las más importantes afirmaciones de la epifanía del lenguaje.

callo, / entre lo que callo y sueño, / entre lo que sueño y olvido, / la poesía”. El poeta descubre así los límites del lenguaje, no sólo por la inefabilidad de las intuiciones poéticas, sino también por su continua metamorfosis: “La poesía / se dice y se oye: / es real. / Y apenas digo / *es real*, / se disipa” (*O.P.I.*, “Decir: hacer”: 98). Saúl Yurkievich ha visto en “Carta a León Felipe” de *Ladera este*, una declaración paciana de la “inutilidad de la escritura”, como consecuencia de que “el mundo desafía siempre al lenguaje”; la palabra esclarece sólo efímeramente al mundo. La tarea del poeta se reduce, por lo tanto, a “fijar vértigos” porque “las palabras son como pájaros en celo que irrumpen y desaparecen, una alternancia de saltos y reposos” (2002: 386). Es este parpadeo del vocablo el que interviene al inicio de *Blanco*, un instante de vacuidad, de silencio y de escucha mística en que el sujeto contemplativo intuye la “simiente / latente” que es, ante todo, un presentimiento de lenguaje, “la palabra en la punta de la lengua” (*O.P.I.*, “Blanco”: 425). Todo ocurre como si las palabras jugasen a aparecer fugazmente y desaparecer, nunca absolutamente claras y enteras. Se puede concluir, por consiguiente, que el fenómeno de la inspiración, que involucra la capacidad reveladora del lenguaje, representa el *kairós* por antonomasia del proceso creador. No obstante, la *oportunidad* de la que se trata sólo tiene sentido si se la entiende como una frágil epifanía del *logos*. Si este instante de iluminación se prolongara indefinidamente, perdería su sentido epifánico y el *momento oportuno* dejaría de serlo.

En resumen, he intentado mostrar en este capítulo en qué medida se puede analizar la problemática de lo efímero a partir de una perspectiva eminentemente *estética*, es decir, trayendo a colación cuestiones ligadas al ejercicio mismo de la escritura. En primer lugar, he estudiado el proceso de génesis continua al que están sometidos los textos poéticos de Octavio Paz como manifestación de la conciencia de la vanidad del arte. Las sucesivas transformaciones que afectan un modelo inicial apuntan a la voluntad del poeta de adaptar sus creaciones a los nuevos modos de entender la expresión poética. Esos reajustes permiten dejar atrás las huellas de una sensibilidad juzgada, con o sin razón, obsoleta o mejorable. He señalado muy someramente algunas de las interrogaciones que esta *praxis* de la reescritura comporta, pero mi enfoque se ha limitado en lo esencial a la caducidad de la obra de arte. Considero, por tanto, como he indicado, que las preguntas acerca de una valoración *estética* de la reescritura encajarían mejor en el marco de una teoría del arte y de una crítica del juicio. No me incumbía disertar sobre la legitimidad de las correcciones y la intromisión del creador en sus

composiciones anteriores; más bien, quise mostrar hasta qué punto estas prácticas proceden de una conciencia de la transitoriedad de la obra de arte. Frente a la “gangrena” del tiempo, que trae consigo los cambios de gusto, los caprichos a veces absurdos del propio poeta y la obsolescencia de las obras, lo que está en cuestión es el estatus ontológico de ese objeto cultural llamado “poema”. Ante la estética del esbozo, el concepto de poema adquiere un significado esencialmente dinámico que lo convierte en un palimpsesto ya ilegible, a causa de la superposición de capas escriturales. Ante esta situación, no sería absurdo integrar el poema en la cultura del reciclaje propia de la civilización del consumo evocada en el capítulo anterior.

He distinguido este efímero, que surge de la dinámica creadora del artista, de la fugacidad *intrínseca* a la esencia misma del arte. En este segundo caso, el poeta ya no trabaja con una de las versiones de su poema, sino que intenta atrapar al vuelo la sustancia volátil y proteica de la que vive la escritura. Es una experiencia de iluminación que sucede en ciertos momentos privilegiados y que interpela la acuidad sensorial y la habilidad del artista. Llámese inspiración, numen, o revelación es, al fin y al cabo, una experiencia epifánica que sobreviene y perdura durante un lapso de tiempo tan intenso como fugaz. Determinadas composiciones de Octavio Paz me han parecido especialmente aptas para dar cuenta de esta categoría de lo efímero, entre ellas el haikú, que, como he procurado mostrar, aúna la instantaneidad de la iluminación con la brevedad epigramática. Este último apartado del capítulo ha permitido así contrastar el sentimiento negativo y melancólico de lo efímero, dominante hasta aquí, con un sentido más positivo y empático ante la intuición de lo pasajero.

Al cabo de esta primera parte de mi recorrido consagrada a Paz, merece la pena hacer unas cuantas observaciones. La ontología humana ha puesto de manifiesto un sentido esencialmente doloroso del tiempo, que se supera mediante alternativas como la reivindicación de la morada del instante y la asunción de la precariedad ontológica del hombre. En muchos casos, asumir los límites inherentes a la naturaleza mortal del ser equivale, en el sujeto poético de Octavio Paz, a anegarse en la madre Natura, en el crisol cósmico que homogeneiza la turbulencia biológica de las especies. La muerte deja de verse como un drama íntimo del hombre para convertirse en una ocasión de encuentro – o de *reencuentro*– con la matriz de la que procedemos, para fecundar así el concierto de la vida. Entendido desde la perspectiva de la existencia humana, lo efímero adquiere, entonces, un carácter dialéctico, ya que abre camino a una autosuperación desvinculada

de toda búsqueda de un más allá religioso, pero proponiendo al hombre, precisamente, un *más acá* cósmico. Es esta esfera cósmica la que el segundo capítulo ha procurado examinar.

Lo efímero estudiado en un plano cósmico revela el escepticismo del poeta de cara a la solidez y a la consistencia de la materia. La inquietud ecológica, uno de los vectores de este escepticismo, se ha articulado en torno a la crítica del desenfreno urbano, que Paz suele poetizar con figuraciones negativas. Así, el mundo urbano es el lugar de la esterilidad y de la prisa, hijos de una historia cuyo progreso es lineal e irreversible. Para Octavio Paz, este tiempo fugaz no es sólo deshumanizador sino que también se revela inauténtico, por provenir de un empobrecimiento del tiempo original o *chrónos prôtogonos*, tal como se conocía en la Grecia antigua. Salvar la distancia que separa al hombre moderno del tiempo auténtico significa volver a conectarse con ese tiempo primordial que admite otras alternativas.

Un punto esencial del capítulo ha sido mostrar en qué medida el espacio tipográfico se convierte en una metáfora de la disgregación del espacio cósmico, desembocando, de este modo, en una impermanencia ya no tanto temporal sino espacial. El tercer capítulo, que acabo de resumir, ha extendido la reflexión sobre la fugacidad a la creación poética, a través de un análisis de la reescritura, por un lado, y, de las epifanías de lo efímero, por otro. Sintetizando, diré que esta primera parte de mi tesis permite distinguir dos actitudes ante lo efímero: en la primera, el poeta asume la caducidad como un lastre y un motivo de ansiedad; en la segunda, la impermanencia está vista *dialécticamente* como el motor de la supervivencia. Esta empatía con lo fugaz adquiere un carácter eufórico, e incluso estético, en las epifanías de lo efímero, demostrando así la pluralidad de modalidades que encierra la intuición de la fugacidad. Hace falta ahora preguntarse qué horizontes de significación se abren cuando incorporamos a esta lectura de la fugacidad en Octavio Paz la poética hondamente elegíaca y escéptica de su coterráneo José Emilio Pacheco.



**SEGUNDA PARTE: JOSÉ EMILIO PACHECO**





En la introducción general de esta tesis, aludí al artículo de Anthony Stanton en el que el crítico se asombra de “la ausencia de un estudio que relacione la obra de Neruda con la de Paz”. Esta carencia le parece tanto más sorprendente cuanto que nos encontramos ante dos poetas “canónicos”, o “fundadores”, para emplear la expresión de Saúl Yurkievich (2002). De hecho, prosigue Stanton, Octavio Paz y Pablo Neruda “fueron marcados muy pronto por la veta profética y utópica del romanticismo y después por el redescubrimiento que se dio a partir de los años veinte de la poesía barroca (la figura de Quevedo, por ejemplo, es clave para los dos en determinados momentos)”. A estas coincidencias hay que añadir sus encuentros en diferentes situaciones históricas, la admiración del joven Paz hacia parte de la lírica nerudiana, antes, por supuesto, de su posterior distanciamiento humano y estético a comienzos de los años cuarenta (2009). Si aludo nuevamente a la observación de Stanton, es porque, hasta cierto grado, me parece trasladable al tándem Paz-Pacheco. Hasta la fecha, que yo sepa, no existen trabajos que contrasten la obra poética de los dos autores, sobre todo en torno a la problemática que me interesa aquí, es decir, lo efímero. No es que el trabajo carezca de pertinencia epistemológica o que la oportunidad de contrastar a los dos autores haya escapado enteramente a la crítica. Buena muestra de ello es que las dos estéticas de Paz y Pacheco suelen estar contrastadas, aunque sólo de paso, en reflexiones que no se proponen como meta central cotejar a los dos autores<sup>203</sup>.

Recordemos muy brevemente el contraste generacional entre los dos autores. Nacido en 1939, es decir, cuando Octavio Paz (1914-1998) ya cumplía prácticamente los veinticinco años, José Emilio Pacheco conoció al autor de *Piedra de sol* por primera vez en 1957, según sus propias declaraciones<sup>204</sup>, es decir, cuando Paz tenía unos cuarenta y tres años de edad. Paz ya ha publicado algunos de sus textos fundamentales: la edición *princeps* de *Libertad bajo palabra* data de 1949, *El laberinto de la soledad* de

---

<sup>203</sup> Mencionemos unos cuantos ejemplos: Edgar O’Hara opina que la palabra poética de José Emilio Pacheco es heredera de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX, “de una percepción de la poesía y la historia con ciertas raíces míticas y otras tantas en Octavio Paz”. Esta herencia le habría orientado “hacia una constante búsqueda de la permanencia vital o lírica en un mundo signado por la caducidad” (1982: 16); Mario Vargas Llosa señala que “aunque próximo al autor del admirable *Piedra de sol* por los temas de su poesía, Pacheco se diferencia de aquél por su temperamento. La exaltación, el furor y la violencia imaginativa y verbal que caracterizan la poesía de Paz no asoman nunca en la de Pacheco, poeta de palabra moderada, contenida, fundamentalmente alusiva” (1994: 41). Al analizar la obra de José Emilio Pacheco en el marco de una “continuidad de la vanguardia en México”, Rocío Oviedo compara el tratamiento de la cuestión del tiempo en Octavio Paz y en José Emilio Pacheco. La estudiviosa nota cómo de Octavio Paz, Pacheco “hereda la percepción de la poesía y la historia, así como la importancia concedida al tiempo. Pero frente a la actitud optimista de Paz, Pacheco opone el escepticismo. Su incredulidad vendrá motivada por el continuo devenir de seres y objetos, e incluso por la implacable perdurabilidad de la palabra” (1993: 63).

<sup>204</sup> Véase el artículo “José Emilio Pacheco” de Juan Jesús Aznárez en *El país* (2003: 10).

1950, mientras que *Piedra de sol* se publica en 1957. Pacheco era todavía, entonces, un adolescente de apenas diecisiete años que un año después, en 1958, publica su primer “librito”, una obra muy breve, “un cuadernito de escasas veinte páginas” titulado *La sangre de Medusa* (Villena, 1986: 10). Su primer libro de poemas apareció cinco años después, en 1963, bajo el título de *Los elementos de la noche*, cuando Octavio Paz ya había cumplido un año como embajador en la India y que acababa de publicar *Salamandra* (1962), el primer poemario de su etapa oriental.

En resumen, estamos ante dos contemporáneos entre los que media una diferencia generacional, uno procedente de *Taller* (Octavio Paz), y otro que se integra en el grupo de los que fundaron revistas como *Correspondencias*, *Estaciones* o *Ágora*. Puesto que ninguna de estas revistas llegó a ser “central o aglutinadora” como para que sirviera de seña generacional, Luis Antonio de Villena prefiere abarcar bajo el rótulo de “generación de los 50”<sup>205</sup> a los escritores que se agruparon en torno a ellas, entre los cuales destacan Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, Gabriel Zaid, Óscar Oliva, Jaime Labastida y, por supuesto, José Emilio Pacheco.

Al reunir en un solo estudio a Octavio Paz y José Emilio Pacheco, autores tan distintos, estética y generacionalmente hablando, trato de buscar a la vez sus eventuales coincidencias y sus disparidades respecto a una misma preocupación literaria: lo efímero.

Esta segunda parte del trabajo hace hincapié en la *textualidad* de lo efímero en la lírica de José Emilio Pacheco, de la misma manera en que he procurado hacerlo con la poesía de Octavio Paz. En los tres primeros capítulos, he intentado mostrar cómo el discurso sobre lo efímero se construye en Paz a partir de una serie de signos textuales que despliegan la problemática de la caducidad en el triple plano de la ontología humana, la fenomenología del cosmos y la estética del arte. Mi reflexión sobre la obra de Pacheco también obedecerá a estos tres vectores. Así, cada uno de los capítulos enfatizará los signos que configuran su poética de la precariedad. El primero, articulado en torno a la situación del hombre de cara al tiempo, explora la ontología poética de

---

<sup>205</sup> Edith Negrín expresa la misma idea cuando reconoce que “si bien por su fecha de nacimiento, 1939, Pacheco se ubica en la llamada Generación de 1968, nacidos entre 1936 y 1950”, la “precoz iniciación” del autor en la vida cultural le permite participar en diversos proyectos de la Generación del cincuenta. Negrín menciona igualmente la coincidencia de la visión del mundo de José Emilio Pacheco con la de la generación de los cincuenta, también llamada “‘Generación del Medio Siglo’ o de la Casa del Lago, que agrupa a los intelectuales y artistas nacidos entre 1921 y 1935”. La estudiosa destaca así “el espíritu y la apertura al cosmopolitismo”, una “apertura que había caracterizado también el pensamiento de Contemporáneos, el de Octavio Paz y, por supuesto, el de Alfonso Reyes para quien ‘la única manera de ser provechosamente nacional’ consistía en ‘ser generosamente universal’” (2009: 34-35).

José Emilio Pacheco. El segundo capítulo es una indagación sobre la consistencia de la materia y la viabilidad del cosmos, contemplados desde la perspectiva de la temporalidad. El tercero analiza las implicaciones del tiempo en la creación poética desde la perspectiva de José Emilio Pacheco, pero también la actitud del poeta ante ciertas experiencias de lo fugitivo.



## CAPÍTULO IV: TEMPORALIDAD Y ONTOLOGÍA DE LA EXISTENCIA EN LA LÍRICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Cualquier lector que se asome aunque parcialmente a la obra poética de José Emilio Pacheco se siente de pronto sobrecogido por un discurso profundamente marcado por la inquietud metafísica. Desde su primer poemario *Los elementos de la noche* (1963) hasta el más reciente *La edad de las tinieblas* (2009), la obra lírica de Pacheco vuelve persistentemente sobre las cuestiones más apremiantes de la existencia, y especialmente sobre su temporalidad, su carácter limitado e infinitamente precario. Miguel de Unamuno dijo que “la vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales y entrañadas de la verdadera poesía” (2006: 32). En el mismo libro, el pensador vasco señalaba, en una reflexión sobre el ansia de inmortalidad que, “como a otros les duele una mano o un pie o el corazón o la cabeza, a Spinoza le dolía Dios” (11). Parfraseando a Unamuno, podríamos decir que a Pacheco “le duele el tiempo”, para subrayar, más allá de la nota humorística unamuniana, la predilección que muestra José Emilio Pacheco por el interrogante del tiempo a lo largo de su escritura poética. Guillermo Sucre ha señalado, acerca de esta obsesión temporalista en nuestro autor, que “si el tiempo es un absoluto lo es porque lo relativiza todo: la pasión por el tiempo es pasión por lo efímero” (1971: 586). Tiempo y existencia constituyen el binomio trágico de buena parte de las composiciones del mexicano, y la crítica no ha dejado de referir este aire de desengaño y de pesimismo que empapa su quehacer poético. La poesía de José Emilio Pacheco se presenta como un vasto “canto de las clepsidras” que revela, no sólo la condición radical del hombre que abordo en este capítulo, sino también los principios que gobiernan la realidad y la creación poética.

La fidelidad obsesiva del poeta a este registro le ha valido caracterizaciones como escritor “temporalista” (Villena, 1986: 20; Monasterios Pérez, 2001: 39); un “agudo y hondo poeta del tiempo” (J. M. Oviedo, 1984: 33); “a ‘poet of time’ in an absolute sense” (un ‘poeta del tiempo’ en sentido absoluto) (Topletz, 1983: 2)<sup>206</sup>; un

---

<sup>206</sup> En su tesis doctoral *The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco* (Universidad de California, trabajo dirigido por José Miguel Oviedo), Mary Kathryn Docter hace la misma observación con estas palabras: “Throughout his poetry in general, Pacheco is a poet of time, obsessed with the decaying of all into nothingness –the world, the individual, history, and poetry; conscious of eternity as permanent desolation; worried by the incessant, cyclical movement between life and death, between creation and destruction” (1991: 74). (A lo largo de su obra poética en general, Pacheco es un poeta del

“monumento a lo efímero” (O’Hara, 1982: 15) y el arquetipo de una conciencia atormentada por el unamuniano “sentimiento trágico de la vida” (Poniatowska, 1994: 19; Noguero, 2009: 52). Esta unanimidad sobre el espacio concedido al tiempo por el poeta mexicano no implica, sin embargo, el agotamiento de las posibilidades significativas que presenta la categoría temporal en su poesía. En las primeras páginas de este trabajo, recordé la toma de postura de Elizabeth Monasterios Pérez a este respecto. La estudiosa constata, de hecho, que “paradójicamente no hay en los estudiosos críticos dedicados a esta obra poética un examen riguroso de la especificidad que la experiencia temporal alcanza en el discurso”. En la mayoría de las aproximaciones, prosigue Monasterios Pérez, “prima la tendencia a reducir la problemática del tiempo a la categoría de tema favorito, vinculado a un sentimiento de nostalgia por la pérdida irreparable de una unidad orgánica” (2001: 39)<sup>207</sup>.

Tratándose precisamente de la indagación ontológica en la escritura de Pacheco, los críticos han destacado la visión general del hombre como el arquetipo de la vanidad de la materia. Carmen Dolores Carrillo Juárez, por ejemplo, opina que el modelo que expresa esta precariedad radical es la figura adánica: Adán representa “el que está hecho de polvo, símbolo de la naturaleza efímera de la vida humana que en la poesía de Pacheco se amplía para ser el símbolo de la fragilidad de todo lo que existe” (2006: 200). En otro estudio suyo, Carrillo Juárez vuelve a expresar esta idea: “Pacheco asocia a Adán a la condición temporal del género humano o a la imposibilidad de ocupar un sitio edénico” (2008: 102).

Otros estudiosos han destacado las implicaciones ontológicas del tiempo en la poesía de José Emilio Pacheco, entre ellos Judith Roman Topletz. Como ya indiqué en la introducción general de esta reflexión, esta estudiosa considera su tesis doctoral<sup>208</sup> como un trabajo pionero no sólo en el acercamiento a la problemática del tiempo en José Emilio Pacheco, sino también en la crítica de su producción poética en general. Para Topletz, en José Emilio Pacheco, “images of the disintegration of the physical world reveal time’s eroding forces and remind the poet of his own inevitable demise. The poet appears to be separated from himself; his second self appears as a ‘pursuer’

---

tiempo, obsesionado por la anegación de todo en la nada –el mundo, el individuo, la historia y la poesía; consciente de que la eternidad no es más que una permanente desolación, preocupado por el incesante movimiento cíclico entre vida y muerte, entre creación y destrucción) (traducción mía).

<sup>207</sup> Monasterios Pérez considera como una excepción el trabajo de Thomas Hoeksema “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco” (1994), “que sí percibe la complejidad del estatuto temporal” (2001: 39).

<sup>208</sup> Se trata de la tesis titulada *Time in the Poetry of José Emilio Pacheco: Images, Themes, Poetics*, Universidad de Texas at Austin, trabajo dirigido por Merlin Forster y leído en 1983.

who remembers and even controls the personal past which time has swept from the poet” (1983: 5)<sup>209</sup>. Mary Kathryn Docter coincide con la opinión de Topletz, cuando afirma que la inquietud existencial de Pacheco le lleva a percibir en las agitaciones del paisaje cósmico los ecos de su tragedia personal: “The outside world serves only to stimulate a deeper search into the poet himself”. En esta actitud de constante introspección, “the poet contemplates his own mortality and solitary state in an overly hostile and disintegrating world” (1991: 56)<sup>210</sup>.

Este profundo pesimismo lleva a Francisca Noguerol a asemejar el discurso lírico de nuestro autor con las advertencias del Eclesiastés: “Su pesimismo ante la condición humana lo sitúa en la línea de lo señalado en el Eclesiastés, algunas de cuyas sentencias firmaría sin duda: ‘vanidad de vanidades, todo es vanidad’; ‘nada hay nuevo bajo el sol’; ‘generación va y generación viene, pero la tierra siempre permanece’; ‘todos van al mismo lugar, han salido del mismo polvo, y al polvo vuelven’” (2009: 51)<sup>211</sup>.

A lo largo de este primer capítulo, me propongo describir esta poética existencial analizando algunas de sus formas figurativas. Seguiré apoyándome en el marco teórico utilizado en la primera parte de este trabajo, es decir, considerando el plano de la figuración para ver cómo la lírica construye este discurso sobre el tiempo y la caducidad. Para penetrar el universo poético de José Emilio Pacheco, me parece interesante comenzar por observar la función de algunos indicadores poemáticos.

#### **IV.1 Algunos indicadores poemáticos**

Entre la gama de elementos susceptibles de abarcarse bajo la categoría de los “indicadores poemáticos”, figura el título, y los epígrafes que, sin tener la función

---

<sup>209</sup> (Las imágenes de la desintegración del mundo material revelan las fuerzas corrosivas del tiempo y le recuerdan al poeta su propia muerte ineluctable. El poeta aparece separado de sí mismo; su segundo *yo* se presenta como un ‘perseguidor’ que recuerda e incluso controla el pasado personal que el tiempo ha barrido del poeta) (traducción mía).

<sup>210</sup> (El mundo exterior sirve sólo para estimular una búsqueda más profunda en el propio poeta. En esta actitud de constante introspección, el poeta contempla su propia mortalidad y su soledad en un mundo demasiado hostil y en proceso de disgregación) (traducción mía).

<sup>211</sup> Una toma de postura similar es la de Eduardo Parrilla Sotomayor, para quien la obra de Pacheco expresa “el cúmulo de relaciones y conflictos de los seres humanos entre sí y la relación de éstos con el conflicto de existir en el marco de las consecuencias inexorables del tiempo y el espacio. Es precisamente en esta tesitura donde habría que situar, cada vez con más vehemencia, la poesía de José Emilio Pacheco”. El drama del hombre consiste en que el individuo se enfrenta por un lado al “efecto aniquilador del tiempo”, y por otro, al “efecto aniquilador del hombre respecto de sí mismo y de la humanidad entera” (2006: 257-259).

convencional o tradicional del título, desempeñan, sin embargo, el mismo cargo de “indicador catafórico”. Por “indicador catafórico”, se alude a una “señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario” (López-Casanova, 1994: 13). En otras palabras, el título suele funcionar como una vitrina que anuncia los significados que se encuentran en el texto propiamente dicho. Gérard Genette ha englobado este tipo de vectores bajo la noción de “paratextualidad”. Según el teórico francés, los *paratextos* se componen de señales como el título, el subtítulo, los intertítulos, los prefacios, los epílogos, las advertencias, los prólogos, las notas, los epígrafes y muchos otros recursos (1989: 11).

Buena parte de los títulos y epígrafes de José Emilio Pacheco son portadores de una expresividad que dinamiza la lectura poética. Por eso, merece la pena mencionarlos aunque sólo someramente. Raúl Dorra señala, por ejemplo, que la importancia concedida por Pacheco al tema del tiempo se aprecia en los títulos de los poemarios y de algunas de las secciones que los integran. Así, “*Tarde o temprano* es la admonitoria fórmula que reúne toda su producción poética”. Este título “es apenas el anticipo de la vastedad de un tema que seguirá anunciándose, con significativa frecuencia, tanto en los títulos de los libros que integran esta reunión como el de las secciones que los libros incluyen” (2006: 54). El crítico concluye que “José Emilio Pacheco pronosticó que ‘tarde o temprano’ de sus poemas no quedará ni una sola línea y por eso seleccionó esos dos adverbios temporales para nombrar la reunión de su obra poética” (62). Dorra hace un análisis similar del título *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. En su opinión, la frase se puede entender por una parte como “una invitación a guardar silencio” ante “la penuria de la transformación y el deterioro”. También sería una manera de evocar “nuestra angustiada ignorancia de eso que pasa” sin cesar, dejando sólo tras sí “rostros que ya no son los mismos rostros, nubes que ya no son las mismas nubes” (56). Julio Ortega opina, por su parte, que a través de este título, Pacheco afirma en un tono conversacional una asunción del paso del tiempo a partir de una interrogación del lenguaje y una crítica de la poesía (1994: 102)<sup>212</sup>.

Lo mismo puede decirse de títulos como *Irás y no volverás* (1973) y de varios títulos de secciones y de composiciones que permiten al lector prefigurar el protagonismo lírico del tiempo. Títulos como “De algún tiempo a esta parte”,

---

<sup>212</sup> José Miguel Oviedo también hace alusión al carácter sugestivo de los títulos de Pacheco. Ante el espacio que ocupa el tiempo en su poesía, “varios títulos de sus libros son formulaciones de esa resignada certeza” que es saber que la vida es un continuo desmoronamiento en la nada (1984: 33).



“Crecimiento del día” (*Los elementos de la noche*), “Elogio de la fugacidad”, “Dos poemas con reloj”, “Tiempo a tiempo” (*La arena errante*) o “Los días que no se nombran” (*Como la lluvia*) son sólo unas cuantas muestras de esta titología temporalista. Si caracterizáramos estos títulos, atendiendo a la clasificación propuesta por Arcadio López-Casanova<sup>213</sup>, notaríamos que la mayoría de ellos informan sobre el motivo temático del poema, remitiendo casi siempre a una peculiar evocación o ubicación temporal. Todo ocurre como si el verdadero protagonista del poema fuese el tiempo o, más exactamente, el transcurrir incansable y no tanto la “trama” poética. La fidelidad del poeta a la isotopía temporalista en sus títulos ya no sólo cumple una función *catafórica* sino también *anafórica*, porque ya no sólo *anticipa*, sino que en muchos casos *repite* la inquietud por el devenir. Quiero decir que al encontrarnos ante ciertos títulos, el lector de Pacheco no sólo anticipa el contenido probable del poema que va a leer sino que también reconoce un sello característico de la escritura del mexicano. En este sentido, se puede decir que los títulos dialogan entre sí, reactivando con diferentes actitudes (ironía, analogía, transgresión, variación) el palimpsesto de la poesía anterior. De este modo, más que una mera vitrina del contenido del libro, un título como “No me preguntes cómo pasa el tiempo” dialoga con ironía con la poesía anterior. En él está implícita la asunción de la poesía precedente como teatro del *tempus fugit irreparabile* y el consiguiente diálogo con la obra inicial.

Siguiendo esta línea de argumento, no me parece exagerado considerar el título “La arena errante” como una reescritura del heracliteano “reposo del fuego” del segundo poemario de Pacheco. Los dos títulos aluden a la constante inestabilidad del tiempo y de la materia. Coincido, pues, con José Enrique Martínez Fernández cuando declara que el título “no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como

---

<sup>213</sup> En cuanto “indicador catafórico”, el título proporciona informaciones básicas sobre el poema. Dependiendo de la naturaleza de la información que el título brinde al lector, López-Casanova propone distinguir entre varias notas de referencialidad. El título puede consistir en un “identificador del sujeto poemático”, formulado mediante un simple indicador pronominal, un identificador onomástico, un identificador de rol familiar o social o un indicador común. Puede igualmente ser una explicitación del motivo temático del poema, aportando esta vez informaciones de orden espacial, temporal, vivencial o factual. Por otra parte, el título puede señalar la “tipología poemática”, lo cual se suele obtener mediante una referencia al género, al tema o al tono como ocurre, por ejemplo, en títulos como “soneto”, “elegía”, “canción” y todas las formas que informan sobre la filiación genérica del poema. López-Casanova destaca también ciertos títulos que cumplen una función “simbólico-alusiva”, una opción particularmente frecuente en la poesía moderna y que destaca por “su ambigüedad, su multisignificancia”. En este último caso, “la interacción o relación dialéctica entre indicador/texto se vuelve muy compleja, activa, y ha de ser la propia selección contextual que se opera en la lectura/decodificación (y que el propio poema va imponiendo en el juego continuo de ajustes de sentido) la que oriente y cierre poco a poco el haz de multivocidad provocado por el título” (1994: 14).

anáfora, en cuanto que remite a un título anterior)". Por esta razón, concluye Martínez Fernández, "desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana" (2001: 137).

Las mismas observaciones surgen cuando analizamos otros indicadores poemáticos como los epígrafes. Desde un punto de vista teórico, se considera el epígrafe como un marcador convencional, un intertexto explícito (Martínez Fernández, 2001: 96). Muchos epígrafes de José Emilio Pacheco hacen total o parcialmente referencia a la experiencia de la vanidad. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se abre con versos de Ernesto Cardenal que lamentan la fugacidad de la vida:

Como figuras que pasan por una pantalla de televisión  
y desaparecen, así ha pasado mi vida.  
Como los automóviles que pasaban rápidos por las carreteras  
con risas de muchachas y música de radios...  
Y la belleza pasó rápida como el modelo de los autos  
y las canciones de los radios que pasaron de moda.  
(T.T.2010, 62)<sup>214</sup>

Cada epígrafe obedece a un criterio de selección que instaura un pacto de lectura del poema. La mayoría de los epígrafes de Pacheco suelen mantener con el libro o el texto al que están asociados una relación de analogía o de ironía. La elección de estos versos de Cardenal lo demuestra. La presencia de varios referentes procedentes de la sociedad de consumo anuncia el tono coloquial del libro. En el texto de Cardenal, la vanidad alcanza todo lo que existe, desde el ser humano hasta la belleza así como las producciones culturales.

Otro epígrafe en el que se intuye particularmente la precariedad del ser humano es el que abre *La arena errante*. Se trata de los cuatro últimos versos del poema "El reloj de arena" de Jorge Luis Borges:

Todo lo arrastra y pierde este incansable  
hilo sutil de arena numerosa.  
No he de salvarme yo, fortuita cosa  
De tiempo, que es materia deleznable.  
(T.T.2010, 500)

---

<sup>214</sup> Como indiqué en la introducción general de este trabajo, he elegido como abreviatura de *Tarde o temprano* (Poemas 1958-2009) el código alfanumérico T.T.2010 para evitar eventuales confusiones con ediciones anteriores de *Tarde o temprano*. En estos últimos casos, cada edición obedecerá a una codificación similar. La función del año asociado a las letras es ayudar a identificar fácilmente la edición que se esté manejando, exactamente como he hecho en el capítulo anterior con las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz.

En este epígrafe, el signo “arena” es una figuración de la erosión constante del tiempo. Pacheco juega con este significado para anticipar al lector de *La arena errante* las transformaciones de la fisonomía y la fugacidad de la vida en general. El título *Irás y no volverás* constata con desengaño la irreversibilidad del tiempo y de la trayectoria vital. Los dos epígrafes que abren el volumen enfatizan esta irreversibilidad. El de Miguel de Cervantes declara: “Corre el tiempo, vuela y va / ligero y no volverá”; el de Italo Calvino lamenta: “La città esiste e ha un semplice segreto: / conosce solo partenze e non ritorni”. Estos epígrafes no sólo refuerzan el título del libro sino que también sintetizan algunas de sus líneas cardinales. En resumen, los indicadores poemáticos constituyen poderosos vectores que anticipan aspectos esenciales de un libro o de un poema. Los ejemplos que acabo de recorrer someramente demuestran que la preocupación por el paso del tiempo abre un diálogo con los poetas de las sombras –“the Poets of the Shadows”– a los que se refiere Ronald J. Friis (2001), y que Pacheco reactiva en cada acto de escritura.

## IV.2 Poética de una cronovisión fugaz e irreversible

Acabamos de ver, a partir de algunos indicadores poemáticos, cómo el paratexto inmediato anticipa la predilección del autor por un discurso de índole temporalista y existencial. La experiencia de la textualidad consolida estas notas a través de diferentes figuraciones e isotopías que hace falta describir. Para subrayar la fidelidad de Pacheco a este registro, me esforzaré por ilustrarlo con textos que pertenecen al conjunto de su obra poética. Abordaré el concepto del tiempo bajo la noción de “cronovisión poética”, concepto en el que la expresión “cronovisión” significa “visión del tiempo”. Para empezar, examinaré las figuraciones del tiempo en “Árbol entre dos muros”, el texto que abre el primer volumen poético de José Emilio Pacheco: *Los elementos de la noche*.

Sitiado entre dos noches  
el día alza su espada de claridad,  
hace vibrar al esplendor del mundo,  
brilla en el paso del reloj al minuto.

Mientras avanza el día se devora.  
Y cuando llega hasta la puerta roja  
arde su luz, su don, su llama  
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

Ante el día calcinado dejo caer tu nombre:  
haz de letras hurañas,

isla en llamas que brota y se destruye.

Es medianoche a la mitad del siglo.  
Todo es el huracán y el viento en fuga.  
Todo nos interroga y recrimina.  
Pero nada responde,  
nada persiste contra el fluir del día.

Atrás el tiempo lucha contra el cielo.  
Agua y musgo devoran las señales,  
navegación inmóvil de la savia,  
muro de nuestras sombras enlazadas,  
hoguera que se abisma en sus rescoldos.

(T.T.2010, "Árbol entre dos muros": 15)

Aparecen en la composición muchas figuraciones de naturaleza "crónica". El signo "día", por ejemplo, sugiere lo diurno como antípoda de lo nocturno, no tanto por el simple objetivo de contrastar los dos momentos como para sugerir la idea de sucesión, de transformación o de tránsito de la luz a la noche. Elizabeth Monasterios Pérez dice al respecto que "la voz lírica ha convertido el nacimiento del día en un proceso de movimiento y transformación. El nacimiento del mundo, que antes había sido identificado con la claridad solar del día, se problematiza al mostrar su rostro contrario" (2001: 37). Se intuye, de hecho, que el paso del tiempo no está vivido con indiferencia por el sujeto lírico, sino que encierra cierta adversidad. La isotopía de la sucesión viene representada por los signos "avanza", "se devora" y "arde", así como por la imagen del fuego dominante en el conjunto del poema. El "día", por estar "sitiado entre dos noches"<sup>215</sup> remite a la precariedad del momento diurno condenado a

---

<sup>215</sup> Este poema ha sido objeto de varias interpretaciones que no siempre coinciden entre sí. Claudia Caisso, por ejemplo, percibe en el poema ciertas correspondencias con *Muerte sin fin* de Gorostiza. Para Caisso, el comienzo del poema de Pacheco –"Sitiado entre dos noches..."– presenta una "fuerte remembranza" con el principio del texto de Gorostiza, "Sitiado en mi epidermis por un dios inasible que me ahoga...". Añade que "son los motivos del desliz del agua –los pozos y la espera– y la pasión por el hacerse de la luz los que permiten fundamentar más vigorosamente esta relación" (1996: 245). Elizabeth Monasterios Pérez, en cambio, relaciona el poema con "la dimensión apocalíptica del pensamiento náhuatl": "'Árbol entre dos muros' es el nombre metafórico de un mundo que hacia el inicio del poema es celebrado como posible y que, hacia el final, es percibido como imposible, literalmente sellado entre muros. De aquí que el discurso concluye con dos imposibilidades: no ha podido nacer el mundo posible", es decir, "ese espacio de movimiento y transformación" que "captura la experiencia náhuatl del tiempo". Además, "tampoco ha nacido la posibilidad de tener un mundo. Este carácter terminal hace de 'Árbol entre dos muros' un poema de desolación profundamente vinculado a la dimensión apocalíptica del pensamiento náhuatl y a la traumática experiencia de la conquista". Monasterios Pérez invita así a superar "el dictamen que la crítica profesional suele hacer de la poesía pachequiana, señalándola como un discurso impregnado de pesimismo crónico y atribuyendo ese pesimismo a una reflexión sobre el deteriorado estado del mundo". Al contrario, ella pretende mostrar con su lectura que "el discurso de desolación sobre la tierra que configura el poema, además de reconocer un estado de violencia en el mundo, actualiza la dimensión apocalíptica del pensamiento náhuatl y, con ella, el surgimiento de una epistemología perturbadora" (2001: 45-46). Discrepo de estas interpretaciones que, a mi modo de ver, *saturan* el significado metafórico del título "Árbol entre dos muros". Es cierto que Monasterios Pérez se

desaparecer en el ciclo de la sucesión. De este modo, la imagen “puerta roja” parece aludir a la decadencia del día que muere en el atardecer, cediendo el paso a la noche. Esta imaginería ígnea metaforiza la sucesión del tiempo comparándola implícitamente con un objeto que se consume entre las llamas.

También llaman la atención ciertos significantes que pertenecen al código de la medida temporal. Pienso sobre todo en “reloj”, “minuto”, “medianoche” e incluso “mitad del siglo”. Estos interpretantes no expresan sólo la idea de “medida temporal”, sino que también denotan la de tránsito de un estado a otro. Tampoco me parece casual la iteración de los semas “mitad” o “medianero” en el verso “Es medianoche a la mitad del siglo”. Creo que a través de estos signos, el poeta no trata únicamente de señalar su ubicación en un instante preciso, sino que también nos mantiene en el registro de la sucesión. Expresar el tiempo en términos de “mitad” presupone, en efecto, la conciencia de un recorrido y la evocación del tramo temporal restante. Encierra asimismo un carácter melancólico que nace de la certeza de la irreversibilidad del camino transcurrido.

Me consta también que la ubicación del hablante poemático en la “mitad del siglo” informa sobre el momento de la escritura. En este sentido, evocar “la mitad del siglo” le permite al poeta situar al lector en la génesis del texto, en este caso a mediados del siglo XX aproximadamente si nos servimos de los indicios paratextuales de datación del libro. *Los elementos de la noche* reúne, en efecto, composiciones escritas entre 1958 y 1962, intervalo que más o menos equivale a la “mitad del siglo”, al menos desde la perspectiva del yo lírico. La intuición dolorosa y melancólica del paso del tiempo en esta composición se manifiesta en afirmaciones como “nada persiste contra el fluir del día”; se lamenta así no sólo la fugacidad diurna, sino también la fragilidad de todo lo que está sometido al imperio del devenir.

A mi parecer, el título “Árbol entre dos muros” expresa metafóricamente el intervalo entre un momento de la jornada y otro. Los dos primeros versos resultan esclarecedores en este sentido, ya que resuelven las tres metáforas que generan la alegoría enunciada por el título. Así, “árbol”, “sitiado” y “muro” aluden al momento

---

sirve de una versión del poema que luego ha conocido modificaciones, es decir, *Tarde o temprano* en su edición de 1986. Algunas de las ideas de la estudiosa podrían explicarse, pues, por pasajes que han sido eliminados. Aun así, esto no impide la conservación del significado inicial del título, tal como aparece en la edición *princeps* de *Los elementos de la noche* (1963). En esa primera versión, el significado de “Árbol entre dos muros”, que interpreto como una metaforización del “día” “sitiado entre dos noches”, se hacía incluso más evidente a causa del extenso énfasis que se ha eliminado a lo largo de la evolución del poema.

diurno, un intervalo que está precedido y seguido siempre por la noche. El día está, por así decirlo, “rodeado” de noche, lo cual implica que su presencia no es más que un instante efímero. Sólo centellea en el breve momento que le dejan las dos noches que lo delimitan en la continua rotación cósmica. La oposición entre el día y la noche no se limita a una simple antinomia de momentos cósmicos, sino que también revela la angustia del sujeto poético ante el continuo devenir. Intuir la rotación de los días y las noches es contemplar la rotación de la propia vida sobre el eje del tiempo existencial e irreversible. Es tomar conciencia de la fugacidad del amor, un sentimiento que está evocado de forma sibilina a lo largo del poema mediante ese *tú* lírico que aparece por primera vez en el verso inicial de la tercera estrofa, “ante el día calcinado dejo caer tu nombre”, y en “nuestras sombras enlazadas” del penúltimo verso. Ese *tú*, que recae en el *rol temático* de la amada está mencionado, sin embargo, bajo el paradigma de lo perdido y lo irrecuperable: un simple “haz de letras hurañas”, una “isla en llamas que brota y se destruye” en el flujo de la memoria.

Se puede hablar, por tanto, del tópico amoroso de la amada ausente, lo que deja varias posibilidades interpretativas: su ausencia como sinónimo de la fugacidad del amor, o como consecuencia de su extinción física. En cualquier caso la falta aquí es un motivo que conduce a la queja soledosa del personaje poemático. La ausencia de la amada le hace tomar conciencia de la precariedad de la vida. Por consiguiente, sentirse “sitiado entre dos noches” es saberse pasajero como los días de la posesión amorosa y como este momento diurno efímero condenado a extinguirse en la noche implacable del recuerdo y del repliegue introspectivo. El contraste cósmico entre la claridad diurna y la nocturnidad angustiosa abre camino a una meditación existencial. Como indica Mary Kathryn Docter, el mundo exterior, en semejantes casos, sirve tan sólo de estímulo o de desencadenante para una indagación del poeta sobre su propia situación ontológica (1991: 56). La inquietud acerca de la precariedad del ser, iniciada en “Árbol entre dos muros”, se desarrolla en el resto de la poesía de Pacheco. En “Égloga octava”, se hace aún más perceptible esta conciencia de la vanidad. Las dos primeras estrofas plantean el marco espaciotemporal del idilio:

Lento muere el verano.  
En silencio se apagan sus gemidos.  
Un otoño temprano  
hundió verdes latidos,  
árboles por la muerte merecidos.

La luz nos atraviesa.  
De tu cuerpo se adueña y lo decora.  
El fuego que te besa  
se consume en la hora,  
diluida en la tarde asoladora.  
(T.T.2010, “Égloga octava”: 22)

La primera estrofa poetiza el instante de transición entre el ocaso del verano y un incipiente otoño que el sujeto lírico considera “temprano”, sugiriendo en filigrana que la nueva estación sobreviene como una perturbación de la felicidad veraniega. Se puede ver en los dos últimos versos de esta estrofa inicial una referencia a la virulencia de los vientos otoñales que derriban los “árboles”. La segunda estrofa introduce el tema amoroso ya latente en el título de la composición –“Égloga octava”–, título que sirve de catalizador hacia las sugerencias intertextuales del poema entero. De hecho, instaura un diálogo con la égloga clásica, especialmente la égloga octava de Virgilio, pero con transformaciones formales y discursivas<sup>216</sup>. El *Diccionario de la Real Academia Española* define la “égloga” como una “composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre” (1997: 793). El poema de Pacheco no reconstruye la naturaleza bucólica predilecta para esta modalidad lírica –el tópico clásico del *locus amoenus*– ni reproduce su tradicional diálogo de pastores. Más bien, el texto del mexicano transgrede los esquemas difundidos sobre la modalidad genérica de la égloga.

---

<sup>216</sup> Las observaciones de Elizabeth Monasterios Pérez en su libro *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, acerca de esta composición pueden servir para resumir someramente lo esencial de estas transformaciones. La estudiosa analiza la actualización del repertorio lírico clásico (elegías, églogas y sonetos) en la poesía de José Emilio Pacheco, explicando que no sólo obedece a razones de gusto personal o a “un deseo de exploración experimental al someterse a los rigores del verso clásico”. Para Monasterios Pérez, esta reactivación es inspirada también por “un fondo teórico y conceptual que vale la pena explorar”. La primera constatación que hace la estudiosa es que en todos esos casos de reapropiación, “el orden clásico de estos géneros y de estas formas se ve transgredido y hasta parodiado tanto a nivel formal como a nivel discursivo”. En el caso específico de la “Égloga octava”, Monasterios Pérez reubica la forma lírica en su contexto renacentista, en el que aparece como una “composición bucólica dialogada en estilo prosaico”. Nota que, en el poema de Pacheco, sin embargo, la modalidad aparece “significativamente trastocada. No hay en ella personajes, ni diálogo, ni contenido renacentista; más bien un monólogo dramático nutrido de prosaísmo y experiencia barroca” (2001: 80-81). Añade que “aun cuando la melancolía que aflora en el poema podría, a primera vista, sugerir la melancolía renacentista a la manera de Garcilaso, es muy poco lo que el poema mexicano comparte con su modelo clásico.” Mientras que en la égloga clásica “la melancolía que aflora es de carácter individual, y la sustenta más una búsqueda personal de soledad que un conflicto existencial con el mundo” (82), en el texto de Pacheco, en cambio, “sí se refleja un conflicto con el mundo, que se ha convertido en un ‘vacío que recubre y vulnera’. Por tanto, pese a su título renacentista y sus liras, ‘Égloga octava’ se aproxima más al poema barroco” (83). Mediante semejante transgresión, el poeta trataría de “desordenar la unidad del mundo y del episteme renacentista” (84).

No obstante, se advierte en ciertos pasajes del texto una escenificación del amor idílico como trama del discurso poético, mediante un tono melancólico que recuerda las cuitas amorosas típicas de la sensibilidad pastoril. En algunos casos, aunque no con el bucolismo de la égloga clásica, los componentes del mundo exterior llegan a ensalzar la dicha de los amantes: la “luz” les “atraviesa” y envuelve el cuerpo de la amada en un resplandor, un “fuego” que la “besa”. De esta manera, la intuición del tiempo se aparenta un tanto a la exaltación paciana del “ahora”. Nos encontramos ante uno de esos “momentos epifánicos en que todo parece detenerse alrededor del sujeto poético”, según la observación de Francisca Noguerol (2009: 45). Las estrofas siguientes, en cambio, muestran el carácter fugaz de la plenitud amorosa y se impone nuevamente el paradigma de un *Chrónos* devorador y adverso:

Vivimos el presente  
en función del mañana y el pasado.  
Pero si el día no miente,  
no estaré ya a tu lado  
en otro tiempo que nació arrasado.

Bajo estas soledades  
se han unido el desierto y la pradera.  
Y la dicha que invades  
ya no te recupera  
y durará lo que la noche quiera.

Creciste en la memoria,  
hecha de otras imágenes, mentida.  
Ya no habrá más historia  
para ocupar la vida  
que tu huella sin sombra ni medida.

Inútil el lamento,  
inútil la esperanza, el desterrado  
sollozar de este viento.  
Se ha llevado  
el rescoldo de todo lo acabado.

(T.T.2010, “Égloga octava”: 22-23)

Es como si el *yo* lírico se anticipara a la pérdida futura, como si el goce amoroso le recordara la precariedad de la felicidad y la presencia amenazadora del tiempo. Los versos que mejor expresan esta sospecha del devenir son “Pero si el día no miente, / no estaré ya a tu lado / en otro tiempo que nació arrasado”. Se advierte asimismo un contraste de tiempos verbales: pasamos del presente del indicativo con “miente” al futuro de “estaré” y, finalmente, al pretérito indefinido de “nació”. Este recurso resulta curioso y sólo se aclara si lo consideramos como un desarrollo de la idea expresada en



los primeros versos de la estrofa. En efecto, los primeros versos enuncian que “Vivimos el presente / en función del mañana y el pasado”, poniendo así en relación dialéctica las tres determinaciones tradicionales del tiempo: el “hoy”, el “mañana” y el “ayer”. Puesto que el tiempo presente no es una entidad aislada, sino el agregado del pasado y del futuro, al hablante lírico le parece lógico, por consiguiente, intuir la futura dispersión de los amantes, basándose en la “sospechosa” felicidad del presente. La esfumación del pasado prefigura la del futuro y quien sueña con habitar la morada del porvenir se nutre de su propia utopía. Un fenómeno parecido ocurre en el siguiente fragmento de *El reposo del fuego*, todavía bajo el registro de la evocación amorosa:

Todo se aleja ya. Presencia tuya,  
hueca memoria resonando en vano,  
lugares devastados, yermos, ruinas,  
donde te vi por último, en la noche  
de un ayer que me espera en los mañanas,  
de otro futuro que pasó a la historia,  
del hoy continuo en que te estoy perdiendo.  
(T.T.2010, 53)

Como en el ejemplo anterior, se tiende a aniquilar aquí las fronteras entre las tres determinaciones temporales. La fatalidad de la fugacidad conduce a una disolución de las diferencias entre el ayer, el presente y el futuro y se llega incluso a afirmar el *retorno futuro del pasado* mediante ese “ayer que me espera en los mañanas / de otro futuro que pasó a la historia”. En su ya citado trabajo, Elizabeth Monasterios Pérez integra esta dislocación de la categoría temporal en Pacheco dentro de la dinámica global de la transgresión de sistemas de representación de la realidad. Al negarle al tiempo su antigua cohesión, “perdida su antigua capacidad para ordenar el mundo y garantizar su progresión hacia adelante, ahora el tiempo actualiza los desplazamientos más contradictorios”. Toda supuesta homogeneidad temporal se disgrega y el hablante adquiere conciencia de que “cualquier presente está amenazado de extinción y cualquier significado vacío de significante” (2001: 90).

De acuerdo con esta afirmación, habría que ver, entonces, en los versos citados – “ayer que me espera en los mañanas / de otro futuro que pasó a la historia”– la realización de una dislocación subversiva de la realidad. Sin embargo, me parece que estas líneas insisten sobre todo en la necesidad de mirar con suspicacia todo presente, apoyándose en las experiencias del pasado que está lleno de situaciones que se han esfumado en una rapidez deslumbrante. Toda *presencia* ha de verse, por consiguiente,

como una mera penetración en la sombra de los días transcurridos. Se trata, si se prefiere, de una especie de “pasado del presente” que invita a negarle al tiempo todo supuesto de estabilidad para privilegiar el fuego o el vértigo, es decir, el movimiento continuo característico del pensamiento heraclíteano. Por esta razón, Pacheco termina conjugando sus verbos en una especie de *presente-pasado-futuro* que sintetiza su intuición del devenir y demuestra que el paso del tiempo no es una ficción del espíritu sino una realidad de la que hay que sacar las lecciones pertinentes. Se trata, en definitiva, de una anticipación de la ruina venidera que significa precisamente el rechazo de toda ilusión de pervivencia y el reconocimiento de la implacabilidad del tiempo. En *La caída en el tiempo*, E. M. Cioran describe una actitud similar ante el tiempo: “vivir es experimentar la magia de lo posible; pero cuando en lo posible se percibe incluso lo gastado que está *por venir*, todo se vuelve virtualmente pasado, y ya no hay ni presente ni futuro”. El presente pierde, entonces, toda consistencia y sólo sirve para contemplar anticipadamente las futuras ruinas: “Lo que distingo en cada instante es un jadeo, y su exterior, no la transición hacia otro instante. Elaboro tiempo muerto, me revuelvo en la asfixia del devenir” (1988: 143).

En la poesía de Pacheco, esta “asfixia del devenir” de la que habla Cioran, esta actitud anticipadora, plantea tanto una ontología de la existencia como una fenomenología del tiempo inseparables del concepto de movimiento o de vértigo. Desde esta perspectiva, vivir es despenarse en una caída continua en el eje del tiempo, cuyo estatus fenoménico no es más que el transcurrir vertiginoso. Raúl Dorra declara que la poesía de Pacheco no habla “sobre el *ser* sino sobre el *pasar* –o el acontecer– del tiempo. Esto quiere decir que considerado sobre el plano de lo sensible, el tiempo no *es* sino que *pasa* o no es sino en la medida en que pasa”. Es en este discurso sobre el *pasar* y no sobre el *ser* del tiempo donde radica la fenomenología del tiempo de José Emilio Pacheco: “precisamente porque lo propio del tiempo es su pasar lo único que podemos tener de él son las huellas de lo que va dejando en su paso: rostros que se transforman, nubes que se disgregan” (2006: 56). Si el tiempo no se puede aprehender como ocurre, por ejemplo, con otros objetos de conocimiento, todo intento de elaborar su estatus fenoménico exige atender precisamente su fugacidad. Convencido de que el tiempo no se detiene jamás en su carrera, el poeta se ve obligado a conformarse con su movimiento ininterrumpido.

Volviendo al fragmento de “Égloga octava” reproducido más arriba, notamos que la asunción de la fatalidad del tiempo se logra postulando una suerte de resignación

que proclama la inanidad de la queja y del optimismo: “inútil el lamento, / inútil la esperanza”. La crítica ha notado esta inclinación del poeta hacia el pesimismo. Así ocurre, por ejemplo, con Selena Millares cuando describe “una poesía agónica y errante” en la que “domina el sentimiento del desarraigo y del exilio, de la añoranza de todo lo que queda atrás sin posibilidad de retorno” (2003: 1880). Elena Poniatowska, por su parte, define a José Emilio Pacheco como “un profeta del desastre”, cuyos vaticinios y pesimismo desgraciadamente son “totalmente desbordados por la realidad” (1994: 18). Para corroborar este desaliento, Poniatowska cita un testimonio del propio poeta en el que reconoce ese “pesimismo muy profundo, casi visceral” que ha tratado de combatir “en vano por medios racionales”. Pacheco asume que “por desgracia, es algo con lo que se nace” y que la realidad no hace más que confirmar (32).

Eduardo Parrilla Sotomayor llega incluso a discutir la declaración de Octavio Paz según la cual, aunque cada poema de José Emilio Pacheco es un “homenaje al No”, también irrumpe en su poesía una y otra vez la voz del “Sí”. Para Parrilla Sotomayor, “esta segunda afirmación es exagerada. Dentro de las tonalidades del gris puede haber destellos del espectro solar, sin que se llegue al blanco. De ahí que Pacheco no pueda ser calificado como un poeta de la esperanza, aunque tampoco como un poeta nihilista en un sentido estricto”. El crítico cree que en Pacheco “hay un vínculo interno entre un lirismo existencial y la conciencia de la enorme deformación en que persevera la condición humana” (2006: 270). Francisca Nogueroles compara esta actitud pesimista con el escepticismo de los que denomina “pensadores *de la negatividad*”, entre los que ocupa un destacado lugar E. M. Cioran (2009: 52), al que ya me he referido en las páginas anteriores y que volveré a mencionar en esta segunda parte de la tesis. Uno de los factores que inspiran este pesimismo, en “Égloga octava” y en otras composiciones de José Emilio Pacheco, es la irreversibilidad del pasado que engulle para siempre los mejores momentos de la dicha:

No volveremos nunca  
a tener en las manos el instante.  
Porque la noche trunca  
hará que se quebrante  
nuestra dicha y sigamos adelante.  
(T.T.2010, “Égloga octava”: 23)

La certeza de la irreversibilidad del tiempo significa, precisamente, la imposibilidad de volver a conectar con la porción ya vivida de la existencia. Esta

imposibilidad de desandar lo andado, de remontar el tiempo en sentido contrario, nos coloca ante un tiempo antropológico de esquema lineal. Raúl Dorra atribuye a este modelo temporal propiedades esencialmente *sintagmáticas*. Se trata de un tiempo cuya unidad “va de un intervalo a otro en el eje de la sucesión”. Ya sea lineal, curvo o circular, este tiempo responde a la concepción de los matemáticos y físicos y se caracteriza por disponer sus unidades una detrás de otra como ocurre con el habla (2006: 53). En eso radica el drama de la temporalidad de la existencia según la poética de Pacheco. En nuestro autor, el tiempo antropológico por antonomasia es la linealidad aciaga e irreversible que encierra al ser desde el nacimiento hasta la muerte. En medio del concierto polifónico de la experiencia humana y cósmica, el oído avezado de José Emilio Pacheco siempre distingue el cantar gota a gota de las clepsidras. Esto se manifiesta claramente en composiciones que poetizan varios instrumentos de medida temporal, sugiriendo así una atención extrema ante la sucesión de las horas. Si bien diferentes estudiosos han señalado transformaciones en esta actitud a lo largo del itinerario creador del escritor mexicano<sup>217</sup>, considero, por mi parte, que estas mutaciones son matices normales dentro de la perspectiva temporal del autor y que no implican necesariamente una unilateralidad o una invariabilidad a lo largo de su

---

<sup>217</sup> Judith Roman Topletz percibe ya desde el segundo ciclo poético de Pacheco una tendencia a aceptar la voracidad del tiempo y sus cambios, a entenderlos como un proceso generador de equilibrio. La estudiosa cree que esta mutación de actitud se aprecia en textos como “Contraelegía” de *Irás y no volverás*: “The reason for the poet’s more accepting attitude of time’s passage in his more recent poetry lies in the ironic twist of the title ‘Contraelegía’”. Para Topletz, este poema “illustrates the transition from Pacheco’s earlier emphasis on time’s destruction to a more cyclic view of change; he sees change as a ‘symptom of life’ o como “ a seed of the cycles which rule the cosmos and all creation” (159). En esta composición, aunque sigue obsesionado por la irreversibilidad, apunta Topletz, “the poet no longer fights the changing waters of time but rather welcomes the paradox of permanent flux as the guardian of vitality” (1983: 69). (La razón de la mayor aceptación del paso del tiempo por el poeta en su poesía más reciente reside en el título irónico de “Contraelegía”. Este poema ilustra la transición desde el énfasis sobre el carácter destructor del tiempo típico de la poesía anterior, hacia una visión más cíclica del cambio; ve el cambio como un síntoma de vida o como una semilla de los ciclos que gobiernan el cosmos y toda la creación. En esta composición, aunque sigue obsesionado por la irreversibilidad, el poeta ya no lucha contra las aguas cambiantes del tiempo; más bien, acoge la paradoja del flujo permanente como guardián de la vitalidad) (traducción mía). Por su parte, Mary Kathryn Docter señala a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* la transformación del tiempo absoluto en el tiempo relativo de la historia – “the poetic transformation of absolute time into the relative time of history” (1991: 118). Elizabeth Monasterios Pérez cree, en cambio, que estas dos visiones temporales ya están presentes incluso desde el primer poema de *Los elementos de la noche*, “Árbol entre dos muros”. En este texto, “el curso lineal del tiempo histórico ha entrado en lucha con el curso del sol”. Se llega así a una “coexistencia conflictiva entre el tiempo del cambio histórico y la temporalidad del movimiento y la transformación” que gobierna gran parte de la poesía de José Emilio Pacheco (2001: 39). Monasterios Pérez defiende que “‘Árbol entre dos muros’ propone la restauración de la temporalidad náhuatl a partir de la creación de un espacio en el que todavía sea posible la experiencia agonística del movimiento y la transformación de contrarios” (43). Para esta crítica, “la poética pachequiana expresa, desde el primer libro, la imposibilidad de un orden *otro* (expresado en la metáfora epistemológica del movimiento y la transformación), y la sospecha de que cualquier presente está amenazado de extinción y cualquier significado vacío de significante” (90).

itinerario estético. Los matices no anulan la continuidad de una preocupación básica y, por tanto, no ocupan, desde mi punto de vista, un rango especial dentro de la coherencia general del sistema poético de José Emilio Pacheco. Me parece obvia la incorporación de rasgos discursivos nuevos como el humor en la evocación de los estragos del tiempo, estrategias discursivas que pocas veces afloran en *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego*. Aun así, creo que persiste la voz de un hablante lírico preocupado por la fugacidad y un patrón temporal lineal e irreversible.

En *Irás y no volverás*, persiste el sentimiento de que el momento de felicidad pasa para no volver nunca más, como reza el título de una de las antologías de José Emilio Pacheco: *Ayer es nunca jamás* (1978). Como he indicado en las páginas anteriores, el sujeto poético suele anticipar la pérdida, viviéndola desde el instante de la posesión. Esta proyección del hablante en el futuro es probablemente una estrategia para mejor gozar del momento presente, una especie de *carpe diem* ante la pérdida inexorable. Lo ilustra el siguiente primer fragmento de “The dream is over”, de *Irás y no volverás*:

Y aquel momento se hunde para siempre  
en las aguas ya turbias de irrealidad.  
No había nadie  
sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto.  
No ignorábamos  
que jamás volverá.  
Nunca en el tiempo se dará otra noche  
en que arda la vida en esa orilla  
*del más bien muerto de los mares muertos.*  
(T.T.2010, “The dream is over”: 117)

La presencia de la amada pone entre paréntesis al resto del mundo en “esa noche de agosto”. La plenitud de la unión amorosa y su aprovechamiento van unidos con el recuerdo de la pérdida irremediable: “no ignorábamos / que jamás volverá”<sup>218</sup>. Pacheco dialoga con el poema “Sueño de los guantes negros” de Ramón López Velarde en el último verso. En el texto de López Velarde también está presente la evocación soledosa de la amada perdida, a partir de un sueño que resucita a la difunta y trae a la memoria del hablante lírico los momentos transcurridos al lado de su amada. Los dos poemas

---

<sup>218</sup> Es quizá legítimo interrogarse sobre la curiosa concordancia verbal que plantean estos versos. Al elegir el futuro “volverá” –en la estructura degradada (según la terminología de Emilio Alarcos Llorach, 2000: 324) “que jamás volverá”–, en vez del condicional “volvería”, como normalmente lo exigía el imperfecto “no ignorábamos...”, el sujeto poético parece proyectarse en el futuro de la pérdida desde el pasado de la posesión. El recurso participa, por consiguiente, de la tendencia a la anticipación de la ruina, a la que ya me he referido.

ponen en escena, pues, el motivo de la pérdida y, al mismo tiempo, aluden a la degradación de un espacio natural. Esta irreversibilidad también interviene en “El segundero”, un breve poema de *Irás y no volverás*, cuya forma y brevedad epigramática recuerdan la estética del haikú:

Digo *instante*  
y en la primera sílaba el instante  
se hunde en el no volver.  
(T.T.2010, “El segundero”: 143)

Aquí, el hablante lírico se sirve de la oralidad del discurso para expresar la inconsistencia del momento. Más que *escribirse*, el significante “instante” está *dicho* en una silabación en tres tiempos que representan la vanidad del tiempo. Dicho de otro modo, la cronovisión obsesiva del poeta hace que las tres sílabas que componen esta palabra se articulen en tres *momentos* diferentes, aunando así las propiedades *sintagmáticas* del habla con las del tiempo. Con esta composición, Pacheco vuelve a presentar un concepto de tiempo presidido, como ya se ha dicho, por el movimiento perpetuo. Es un esquema aristotélico en el que la intuición del movimiento, representado por cada una de las sílabas, nos coloca en tres intervalos diferentes que dislocan la idea de simultaneidad. La imposibilidad de articular dos sílabas en una sola emisión de voz, es decir, exactamente en el mismo instante, niega la co-presencia o la co-ocurrencia de dos tiempos exactamente idénticos y, por tanto, la preeminencia del movimiento aristotélico en la percepción del tiempo. El texto reactiva el quevediano “he quedado presentes sucesiones de difunto” evocado en las páginas anteriores, y no deja de enfatizar la irreversibilidad del momento vivido, tal como lo acabamos de ver en “The dream is over”. El binomio paciano analogía/ironía se salda en este caso con la victoria de la ironía, ya que se cierra toda posibilidad de retorno a lo vivido como ocurre en la analogía.

Lo trágico en esta linealidad, que recalca lo irrepitable del instante, es que afecta sobre todo al ser humano, mientras que los elementos telúricos en general conocen la sempiterna renovación de los ciclos. No estoy afirmando, sin embargo, que el drama del tiempo devorador sea restringible a los hombres y que no lo padezcan los animales y el resto de elementos realistas. El don de la conciencia exclusivo de los seres humanos les hace adolecer más del *tempus fugit* que los demás elementos realistas. El poema

“Fragancia”, de *La arena errante*, por ejemplo, contrasta la precariedad del hombre con la perdurabilidad de la flor:

Porque si uno se acaba y pulveriza,  
en cambio ella en sus resurrecciones  
será flor siempre para aromar nuestra noche.  
(T.T.2010, “Fragancia: 530)

Al erigir el símbolo por antonomasia de la fragilidad de la vida –la flor– en arquetipo de la persistencia telúrica, el poema de Pacheco resquebraja la seguridad del ser humano respecto a este elemento vegetal e invita al género humano a revisar su supuesta prepotencia sobre los restantes elementos de la materia. Aunque muere la flor, nos dice el *yo* del poema, su resurrección cíclica convierte su muerte en simple tránsito hacia un nacimiento continuo. Por tanto, la flor puede jactarse de poseer los privilegios de la perpetuidad; el hombre, no. La idea se repite en textos como “Perduración de la camelia” o “La granada”, de *Los trabajos del mar*. En este último ejemplo, la “granada” usurpa *prosopopéyicamente* el discurso y confronta en primera persona verbal su esencia cíclica con la extinción irreversible del *tú* lírico. La certeza de su futura putrefacción no es un motivo de angustia para la “granada”; la asume, al contrario, como un sacrificio propiciatorio para la reconstrucción ulterior de su “perfección de granada”:

“Seré putrefacción  
o bien, devorada,  
me haré sin duda carne de tu carne.  
En ambos casos  
(¿es necesario repetirlo?)  
regresaré a la tierra en forma de polvo  
y desde ese polvo  
(tú no)  
reconstruiré mi perfección de granada”  
(T.T.2010, “La granada”: 277)

El privilegio del resurgimiento perenne de la granada que está prohibido a lo “eterno” humano resume, pues, la antinomia entre la huida lineal e irreversible del tiempo antropológico y la renovación cíclica de los elementos telúricos. Rocío Oviedo observa igualmente esta diferencia de destinos entre los hombres y los elementos de la naturaleza en la poesía de Pacheco: “la naturaleza, al contrario que el hombre, no sufre conscientemente por su transformación. Por el contrario la transformación del ser

humano se analiza como destrucción” (1993: 64). Es el sentido de la fórmula “Irás y no volverás” que enuncia la convicción trágica de la ley de la irreversibilidad común a los seres humanos. La frase impacta porque vaticina un futuro de desgarradura y de no retorno con un tono terminante. En ella, la melancolía del dariano “ya te vas para no volver” de la “Canción de otoño en primavera” se mantiene, pero se hace ahora mucho más apremiante, como para prohibirle al sujeto poético toda autocompasión.

Si la existencia humana es la patria de lo irreversible, la poesía por su parte no puede resistir la imantación del pasado, aunque sea sólo para registrar la futilidad de “todos nuestros ayeres” según reza uno de los títulos de *Ciudad de la memoria*. Mientras que para Octavio Paz todavía es posible, frente al tiempo irreversible, edificar el “monumento reversible” del gesto poético (véase el topoema “Monumento reversible al tiempo irreversible”, *O.P.I*, 455), en Pacheco la muralla del tiempo nunca se agrieta. En vez de asumirse como una reinención del ayer irreconciliable, el discurso poético de Pacheco es una arena errante que encubre cada uno de los instantes muertos bajo una espesa capa inescrutable. Si Paz asalta el tiempo río arriba y retrocede memoriosamente al ayer con “pasos mentales más que sombras” hasta desembocar en “un mediodía del tamaño del tiempo” (*O.P.II*: 75), Pacheco, por su parte, puebla todos sus ayeres de relojes rotos, de errantes arenas, de susurrantes calaveras y de piedras que se cargan de musgo en la intemperie del tiempo:

    Escribo en la arena errante  
    la palabra del no volver.  
    La otra palabra que grabé en la piedra  
    se ha llenado de musgo. La intemperie  
    la recubrió de tiempo.  
    Y hoy ignoro  
    qué voy a hacer cuando por fin la lea.  
    (*T.T.2010*, “Todos nuestros ayeres”: 368-369)

El “musgo”, que invade la “palabra” escrita por el *yo* poemático sobre la “piedra”, es un signo expresivo del poder corruptor del tiempo. El pasado encarna, además, lo irrecuperable, la certeza de que “todos nuestros ayeres” pertenecen ya al territorio de lo inaccesible. Ante esta conciencia dolorosa de la fugacidad, el hablante lírico descubre, no sólo la grandeza de la memoria, sino también sus límites. En efecto, ubicarse memoriosamente en el “hoy” para otear ese pasado es una especie de arqueología que sólo permite desterrar un pasado de ruinas. Aun así, es una de las actitudes preferidas de José Emilio Pacheco, cuyo interés es aunar tiempo y memoria en



una sola escritura. Evocar “todos nuestros ayeres” no sólo es interrogar el pasado; es medir el tiempo que separa el sujeto presente con el hombre de ayer. Minerva Margarita Villarreal destaca la importancia de la memoria en la poética de Pacheco, colocando toda su obra bajo el signo de “la férrea presencia de Mnemosine” (2010: 16)<sup>219</sup>. Topletz justifica la persistencia del recuerdo en nuestro escritor: “memory affords the poet a space in which he may relive the past in the form of spontaneous recollections. Regrettably, he cannot control the design of these intermingling glimpses of past and future”. Por el contrario, el olvido, “forgetfulness, time’s potent agent, threatens to erase precious fragments of previous encounters” (1983: 30)<sup>220</sup>.

La fragilidad de la memoria no hace sino potenciar el sentimiento de irreversibilidad. Una de las más claras expresiones de la relación entre la memoria y el tiempo irreversible aparece en el poema “Los días que no se nombran” de *Como la lluvia*. La composición, que da título a la quinta sección del volumen, es una suerte de poética de la amnesia que se cierra con una perentoria proclamación de la irreversibilidad:

En vano trato  
De recordar lo que pasó aquel día.  
Estuve en algún lado,  
Hablé con alguien,  
Leí algún libro...  
Lo he olvidado todo.

A tan sólo unos meses de distancia  
Parece que las cosas sucedieron  
En el siglo XIV antes de Cristo.

¿Qué dije, qué pensé?  
No tengo idea.  
Jamás me enteraré de lo ocurrido.

Salí de las tinieblas,

---

<sup>219</sup> La estudiosa declara que “como raíz aferrada de yedra que persevera contra el asfalto para no morir, la poesía de José Emilio Pacheco es un testimonio de la férrea presencia de Mnemosine aún en la tierra, diosa del tiempo, de la memoria y del recuerdo, a quien debemos la invención de la palabra y el lenguaje, y a la que nuestro poeta, fiel a su filiación –dado que la poesía es una de sus hijas–, jamás deja de honrar” (2010: 16). Raúl Dorra, por su parte, analiza la memoria en la poesía de Pacheco, cotejándola con la visión agustiniana. Si para San Agustín “la memoria es un espacio interior que se instala en el espíritu”, un lugar sin confines “donde se almacenan todas las cosas”, Pacheco, en cambio, restituye a la memoria sus propiedades temporales: “La memoria es tiempo acumulado en las cosas y por eso no es sólo temporal sino también producto de una conciencia proyectiva, una conciencia que va y viene entre las afecciones del espíritu y los objetos que el mundo pone ante los ojos” (2006: 64).

<sup>220</sup> (La memoria ofrece al poeta un espacio que debería permitirle revivir el pasado bajo la forma de recolecciones espontáneas. Desafortunadamente, no puede controlar el designio de estas vislumbres entremezcladas de pasado y futuro. El olvido, el poderoso agente del tiempo, amenaza con borrar preciosos fragmentos de experiencias previas) (traducción mía).

voy a ellas.

Todo es nunca por siempre en nuestra vida.  
(T.T.2010, “Los días que no se nombran”: 720-721)

En esta composición, la amnesia total sirve de prelude a la negación de la repetibilidad de la vida. Ninguna experiencia vivida, incluso la más cercana en el tiempo, “a tan sólo unos meses de distancia”, es susceptible de alcanzarse nuevamente. El título del poema –“Los días que no se nombran”– sugiere una cronicidad en la que cada acontecimiento se esfuma en el intervalo que lo vio nacer, sin que la memoria pueda consignarlo. La imposibilidad de *nombrar* “los días” no quiere decir que tales momentos hayan carecido totalmente de indicios que sirvieran, posteriormente, de puntos de anclaje para la rememoración. La amnesia total parece atribuible sobre todo al oleaje del tiempo que erosiona la memoria, suplantando el ayer vivido con un presente destinado a fugarse en las mismas circunstancias.

Acaso sea esta inutilidad de la memoria la que, en algunas composiciones, compele al poeta a aprovechar el momento, a hacer del *carpe diem* la única alternativa ante la impermanencia. Toda ilusión de supervivencia se revela, pues, tan absurda y ridícula como el gesto que, en el texto que acabo de mencionar, “Todos nuestros ayeres”, consiste en hacer inscripciones sobre la piedra para perennizar la dicha o sellar en la página perdurable de lo pétreo la plenitud de un instante efímero. En textos como “Song of songs”, de *Irás y no volverás*, el poeta se sirve del universo bíblico y literario para proclamar la suprema vanidad del hombre y del mundo:

Y cuando han terminado de amarse  
él encuentra,  
en *el hotel barato de una noche*,  
la Biblia.  
Busca algunos versículos, recuerda  
el sonido que tienen en su idioma:  
*Emptiness, emptiness, says the Speaker.*  
*Emptiness, emptiness, all is empty...*  
*Charm is a delusion and beauty fleeting...*  
*Why should the sufferer be born to see the light?*  
*Why is life given to men who find it so bitter?...*  
*For we ourselves are of yesterday and are transient;*  
*our days on earth are a shadow...*

Y sin embargo, en este mundo de ceniza y de llanto  
*Let us praise your love more than wine*  
*and your caresses more than any song.*  
(T.T.2010, “Song of songs”: 120-121)

Las cursivas resaltan intertextos procedentes de otras fuentes. Así, “el hotel barato de una noche” es la traducción de un fragmento de verso del poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” –“the muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels”– de T. S. Eliot. El texto de Pacheco mezcla con una ironía evidente la atracción del deleite y la dolorosa verdad de su fugacidad. La “Biblia” encontrada por casualidad, según la escenificación poética, así como la casualidad del encuentro con las palabras del Eclesiastés, están ahí para recordarle al sujeto lírico el manriqueano “cuán presto se va el placer”. La conciencia de la vanidad del mundo y de sus placeres deja lugar, en los últimos versos, a la afirmación del *carpe diem*, que invita al aprovechamiento del instante ante la conciencia de la irreversibilidad del tiempo.

En “Un día volverá”, de *Como la lluvia*, el retorno imposible al pasado se sirve del mito de Orfeo y Eurídice. El poema se abre con un epígrafe de Alfonso Reyes sobre el sueño de resurrección de la amada de Orfeo: “...Para traer la Eurídice dormida / hasta la superficie de la vida”. Este epígrafe ayuda a entender el tema del poema de Pacheco, que se conforma con sugerir el mito clásico, sin mencionar nunca de forma explícita a Eurídice:

Un día volverá  
Por calles  
Que nacerán para existir como entonces.

Le diré: “Eres la estrella  
Del alba y el crepúsculo.  
La más hermosa siempre en *todas partes*”.

Pero no:  
Es imposible.  
Si volviera de nuevo aquí,  
Si iluminara  
El mundo en tinieblas que habitamos los vivos

¿Qué harían sin ella los muertos?  
(T.T.2010, “Un día volverá”: 719)<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Una de las características tipográficas de *Como la lluvia* respecto a toda la poesía anterior de Pacheco es la utilización sistemática de la mayúscula al comienzo de cada verso. Es difícil, sin embargo, atribuir esta práctica, algo insólita en un escritor como Pacheco, a una voluntad deliberada del autor o a una elección del editor del volumen. Todo parece indicar que lo ha querido así el autor si atendemos no sólo el empleo de la mayúscula sistemática en el volumen aislado, sino también su mantenimiento en la recopilación *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. Aquí, los restantes poemarios no llevan mayúscula sistemática y sólo *Como la lluvia* la utiliza en cada comienzo de verso, coincida o no con el comienzo normal de una oración.

La ironía del título subraya la apropiación del relato mítico para negar la eventualidad de la resurrección del pasado. El fracaso de Orfeo, en su intento de redimir del inframundo a su amada, trasciende su valor literal para referir la inaccesibilidad del hombre al pasado, la imposibilidad de resucitar una felicidad perdida. A esta irreversibilidad del ayer, hay que añadir a menudo, en Pacheco, los atisbos de una concepción absoluta del tiempo, una instancia extraña a los devaneos del hombre, inaccesible, *ahistórica* y ajena a todo intento de subjetivación.

### **IV.3 La precariedad ontológica como corolario de un tiempo absoluto**

Uno de los puntos de demarcación de la ontología poética de José Emilio Pacheco, respecto a la de un autor como Octavio Paz, es que los refugios que el sujeto poético paciano encuentra ante la corriente fugitiva del tiempo pocas veces triunfan en la lírica de Pacheco. Existen, por supuesto, alternativas de redención, como veremos al final del capítulo, pero domina el pesimismo de cara a la tiranía del tiempo. En Pacheco, el devenir casi siempre es una instancia externa, más cercana a la teoría aristotélica del tiempo que a la agustiniana. Recordemos que, mientras el Estagirita trata de cernir el tiempo en sí mismo, como un objeto de conocimiento independiente, el Obispo de Hipona lo relaciona con la distensión de la conciencia, haciendo del tiempo, por tanto, una experiencia esencialmente subjetiva. Y cada vez que el tiempo se aísla de la vivencia subjetiva y deja de ser susceptible de apresarse en su aceleración o desaceleración, se tiende a imponer el paradigma de un tiempo absoluto. En algunas composiciones de Pacheco, esta disociación es explícita, haciendo del tiempo una categoría superior, ajena a los intentos del hombre por apropiárselo siquiera fugazmente. *La arena errante* nos ofrece algunos ejemplos de este esquema temporal. En los siguientes ejemplos, el signo “tiempo” se tematiza en un discurso que lo erige en objeto de conocimiento absoluto e independiente:

Opacas las imágenes de ayer.  
Los días se confunden en un solo extensísimo.  
Imposible decir que fue *mi* tiempo.  
El tiempo no es de nadie: somos suyos.  
Somos del tiempo que nos da un segundo  
en donde cabe nuestra extensa vida.  
(*T.T.2010*, “Hondo segundo”: 503)

A los ocho años abrí el reloj  
y desmonté su inexpresable misterio:  
ruedas, ejes, resortes, no sé qué más.

Desde luego no pude recomponerlo  
ni hallé en sus piezas el secreto del tiempo.  
Sabía que estaba en él sin poder mirarlo  
y pasaba por mí y me iba dejando.

Hoy ni siquiera podría abrir el reloj  
y el tiempo que me borra es mayor misterio.  
(T.T.2010, "Tiempo al tiempo": 520)

En el primer ejemplo, la intuición del tiempo equivale a un continuo devenir en el que la velocidad de la sucesión da la impresión de vivir un solo instante irreductible a las determinaciones "pasado" "presente" y "futuro". Al no poder segregar el "ayer" del "hoy", la existencia del sujeto poético se tiñe de opacidad y confusión. A falta de las divisiones correspondientes a los distintos tramos, el tiempo de la existencia parece reducirse a un solo día "extensísimo", porque el pasado, el presente y el futuro se suceden en una celeridad inasible. Como vimos en la teoría aristotélica, el tiempo es ante todo "número del movimiento según lo anterior y posterior" (1995: 88), es decir, *medida* del movimiento que presupone la capacidad de distinguir el cambio ocurrido entre diferentes estados. La imposibilidad por parte del sujeto poético pacheco de establecer estas separaciones parece tributaria de una sensación de aceleración del tiempo y de la existencia misma. De ahí la paradoja según la cual toda "nuestra extensa vida" "cabe" en "un segundo". Podría relacionarse este sentimiento de aceleración del tiempo con la vida moderna, como hace Judith Roman Topletz. La estudiosa señala una creciente preocupación por lo existencial en la obra de Pacheco, refiriéndose entre otras razones a la veloz carrera del tiempo del siglo XX: "The incredible pace of the twentieth century life has stripped all stability. People are disciples of progress, wanderers in a society in constant flux" (1983: 79). La cultura de la rapidez lleva al ser humano a una pérdida de referencia acerca de su propia existencia: "Modern man loses himself in the wake of constant fluctuations yet he alone must bear the burden of his existence" (81)<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> (El increíble transcurso de la vida del siglo XX ha anulado toda estabilidad. Los hombres se han convertido en discípulos del progreso, vagabundos en una sociedad en constante flujo. El hombre moderno se pierde en la vorágine de las constantes fluctuaciones, y sin embargo, a él solo incumbe la carga de su existencia) (traducción mía).

El título del poema “Hondo segundo” refuerza esta sensación de aceleración del tiempo y de la existencia. Ante tanta celeridad, el *yo* lírico toma conciencia de la distancia indiferente del tiempo, de su desligamiento de la experiencia subjetiva del hombre: “el tiempo no es de nadie” sino que “somos suyos”. Instancia independiente y ajena, el tiempo encierra todo lo que vive en una trascendencia inalcanzable.

El segundo ejemplo nos mantiene en este registro. La composición constituye el segundo texto de la serie “Dos poemas con reloj”. Es frecuente que los instrumentos de medida temporal se conviertan en temas de elaboración poética. La fascinación de los poetas por el objeto social de medida del tiempo se ve, por ejemplo, en “L’horloge” [El reloj] de Charles Baudelaire, texto en el que el péndulo está representado como un “Dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace et nous dit: “*Souviens-toi!*” (1947: 170)<sup>223</sup>. El poema de Pacheco está enfocado narrativamente desde el comienzo mediante una remembranza infantil del sujeto lírico. La analepsis permite describir minuciosamente un suceso aparentemente banal, que llama la atención sobre la juventud del personaje evocado, y la trascendencia del acto descrito en el poema. El texto juega hábilmente con el significado de esta pueril y lúdica interrogación metafísica, la primera toma de conciencia ante el carácter inescrutable del tiempo. El fracaso, por parte del niño del poema, de recomponer el reloj no sólo podría interpretarse como una carencia de habilidad técnica en ese acto de *bricolage* infantil, sino también como una imagen de la impenetrabilidad del enigma de la temporalidad. Lo confirma la confesión del sujeto lírico que, incluso ya hecho adulto, sigue sin poder descifrar el jeroglífico del tiempo.

Al considerar el problema del devenir, ya no tanto desde la historicidad del *yo*, sino desde el objeto que lo registra y simboliza, el *yo* lírico no afirma que el tiempo auténtico vive en un artefacto tecnológico. La atención dedicada al reloj funciona como una focalización sobre el interrogante metafísico en sí mismo. Otro tanto puede decirse de textos como “El reloj de arena” de Jorge Luis Borges, una composición que recuerda algunas de las formas principales de medir el tiempo, desde “la dura / sombra que una columna en el estío / arroja o con el agua de aquel río / en que Heráclito vio nuestra locura”, hasta la arena, esa “otra substancia” que “el tiempo en los desiertos” halló “para medir el tiempo de los muertos” (2003: 13). El protagonismo de los diferentes instrumentos de medida temporal –el reloj, la clepsidra o el reloj de arena– abre

---

<sup>223</sup> (Dios siniestro, espantoso, impassible / Cuyo dedo nos amenaza y nos dice: ¡*Acuérdate!*”) (traducción mía).

interesantes pistas de exploración del tiempo en cuanto tal, desvinculándolo momentáneamente de su trabazón antropológica. Si el *bricolage* del poema de Pacheco se salda por un fracaso, y aún más, si el reloj y el tiempo resultan para el adulto aún más impenetrables hoy que antes, tal vez haya que ver en esto el propio fiasco de la razón y la persistencia de la aporética de la temporalidad. En “Pasatiempo”, la *deshumanización* del tiempo, es decir, su desvinculación de toda experiencia antropológica y su conversión en categoría absoluta, viene subrayada por sus caprichos, su inconstancia y su indiferencia respecto al ser humano. La existencia se metaforiza como una suerte de conducto o de “oquedad” donde transita un tiempo destructor e itinerante:

El tiempo hace lo que le dicta la eternidad:  
construye y destruye,  
se presenta sin avisar y se va cuando quiere.  
No entiende que nada más estamos aquí:  
para que pase el tiempo  
por la oquedad,  
por el vacío que somos.

(T.T.2010, “Pasatiempo”: 533)

Los signos “hace”, “construye”, “destruye”, “se presenta”, “sin avisar”, “se va”, “cuando quiere” y “no entiende”, empleados como predicados del sujeto “tiempo”, ponen de manifiesto la actorialización lírica del tiempo. Todos estos significantes comparten la isotopía de la acción, trasladándose así la pura intuición del concepto abstracto de “tiempo” a una entidad con atributos materiales. El tiempo es capaz ahora de circular por espacios físicos como lo haría cualquier cuerpo. Sometida a los caprichos del tiempo itinerante, la existencia se reduce a una pasividad resignada que parangona al sujeto poético con un prisionero o un objeto lúdico entre las garras del tiempo. El título “Pasatiempo” sugiere que la vida ha de asumirse como una farsa, cuya finalidad es divertir al tiempo. Parecida actitud denota el sentimiento del absurdo inherente a la vida y al que volveré más adelante.

Un rasgo destacado dentro de la poética temporalista de José Emilio Pacheco es la frecuente referencia al cuerpo humano. Concebido, como acabamos de ver, como una simple “oquedad” por la que transita el tiempo, el cuerpo del hombre suele evocarse bajo la perspectiva de sus transformaciones. Merece la pena, entonces, analizar más en detalle las implicaciones de esta verdadera *poética del cuerpo* en la ontología poética de Pacheco.

#### **IV.4 La estética temporalista como discurso sobre el cuerpo**

He señalado en el primer capítulo que la poética del tiempo en su vertiente ontológica se aprecia en la escritura paciana, por un lado, en el enfrentamiento constante de la fisonomía, el rostro especialmente, con los espejos, y por otro, en lo que he denominado la *temporalización* del cuerpo o *corporeización* del tiempo. En Octavio Paz, specularidad y “biología del tiempo” son dos claves expresivas de la degradación somática causada por la erosión crónica. En José Emilio Pacheco, los estragos del tiempo sobre el cuerpo obedecen a una estética similar. Como en Paz, la frecuencia de las figuraciones especulares y la persistente evocación de la apariencia física de los seres humanos son claves ineludibles en el marco de un capítulo dedicado a las incidencias del tiempo sobre la existencia. Desde *Los elementos de la noche* hasta *La edad de las tinieblas*, las transformaciones del cuerpo están presentes, unas veces bajo la forma del contraste “juventud/vejez”, y otras a través del desdoblamiento del sujeto poético. En tales casos, el personaje lírico se coloca ante la dicotomía de su identidad, el antiguo ser, del que guarda memoria, y su aspecto actual, producto de las metamorfosis. Que se enfrente a los espejos ordinarios –espejo, cristal, agua– o al espejo de su conciencia, de su memoria o de la mirada ajena, el *yo* lírico descubre en cada repliegue del cuerpo las grietas de la fisonomía, resquebrajándose bajo la acometida de los años. En primer lugar, recorreré algunas composiciones que ayuden a apreciar el espacio textual ocupado por las figuraciones de lo especular en la escritura de Pacheco.

##### **IV.4.1 La poética especular como vector de la temporalidad del cuerpo**

*¡Este espanto de encontrarme la imagen en el espejo!  
Me parece la verdad de ése que me va siguiendo.  
(Juan Ramón Jiménez, Nubes sobre Moguer)*

El motivo del espejo podría merecer un estudio aparte en la escritura de José Emilio Pacheco. Aunque a lo largo de este apartado la analizaré estrictamente en sus conexiones con la degradación somática, creo que la figuración especular trasciende la



estricta problemática del cuerpo. El espejo sugiere desde las primeras composiciones del poeta una dicotomía a menudo angustiada. Eso se observa, por ejemplo, en “La falsa vida” de *Los elementos de la noche*, donde el signo especular se carga de lúgubres sobreentendidos cuando el hablante evoca el “minucioso espejo que no olvida”. Un ambiente similar reina en “Estancias”, del mismo volumen poético, con la disolución de la imagen “en el hondo espejo”:

Una paloma gris que se deshace  
pule en el aire su desnudo vuelo.  
En el instante en que la luz renace  
brilla en su gloria el desmedido cielo:  
nube y paloma que en su vago enlace  
son un mismo dibujo en este suelo.  
Pero en la noche o en el hondo espejo  
las tinieblas diluyen tu reflejo.

No es el futuro ni su irreal presencia  
lo que nos tiene lejos, divididos.  
Es el lento desastre, la existencia,  
en donde triunfan todos los olvidos.  
Sólo en el sueño, azogue y transparencia,  
caminamos desiertos pero unidos.  
No volverás hasta el llameante centro,  
la fugitiva arena del encuentro.

(T.T.2010, “Estancias”: 24)

El poema comienza con una hermosa descripción del entorno mediante una imaginería aérea, que crea una sensación de paz y libertad. Así, la “luz” que “renace”, el “desmedido cielo” que “brilla en su gloria” y el “vago enlace” de la “nube” y la “paloma” construyen un referente espacial despejado que no predispone a la irrupción de la angustia. Ésta se cuele, sin embargo, en los dos últimos versos de la estrofa. La conjunción adversativa “pero” rompe la quietud precaria e introduce figuraciones negativas como “noche” y “hondo espejo” que disuelven la fisonomía del *tú* lírico. La isotopía especular no se limita al signo del “espejo” sino que se consolida en las figuraciones “reflejo” (que cierra la primera estrofa) y “azogue y transparencia” (de la segunda estrofa). Me he referido ya a las sugerencias especulares del motivo del “azogue”, al que Michael Riffaterre atribuye connotaciones de tristeza y melancolía (1983: 50). Lo interesante del signo “azogue” es que sugiere la especularidad sin necesidad de mencionar necesariamente el “espejo” del que es un auténtico metónimo. Creo que en este poema, lo especular está asociado con los motivos de la memoria y de la pérdida. La disolución del reflejo del *tú* lírico con la que se cierra la primera estrofa es

asimilable al fracaso de la memoria del personaje a la hora de recrear el rostro de la amada.

Desde mi perspectiva, existe en Pacheco otra forma de sugerir el contraste de apariencias sin utilizar explícitamente el espejo. Esto ocurre a través de la memoria que compara el *yo* actual al que está sepultado bajo las capas del tiempo. Se trata, en cierto modo, de una *espejularidad de la memoria* que aparece, por ejemplo, en la breve composición “Otreidad, otra edad” de *Siglo pasado (Desenlace)*. El poema consiste en una interrogación retórica que contrasta el *yo* actual con el *alter ego* de la remembranza:

¿Qué pensaría de mí si entrara en este momento  
y me encontrase en donde estoy, como soy,  
aquel que fui a los veinte años?

(T.T.2010, “Otreidad, otra edad”: 588)

El título juega sobre los significantes *otredad* y *otra edad*, sugiriendo que acaso el concepto de *otredad* no sea sino la alteridad de un mismo individuo, considerada desde momentos diferentes de su vida. Si, en Octavio Paz, la idea de la otredad o de la *otra orilla* significa sobre todo la epifanía de una *ultrarrealidad* que trasciende la experiencia fenoménica aparente, el poema de Pacheco, en cambio, se pregunta si la heterogeneidad del *yo* no es precisamente la que crea esta alteridad. No obstante, si el *yo* antiguo difiere tanto del *ego* contemporáneo, es porque entre los dos se alza el abismo del tiempo y sus incidencias sobre la apariencia. “Aquel que fui a los veinte años” no se reconocería en los rasgos del personaje de ahora porque, aunque se trata del mismo individuo, presenta, sin embargo, fisonomías irreconciliables. La espejularidad de esta composición es puramente mental y consiste en un enfrentamiento de la reminiscencia del adolescente de antaño con la apariencia del adulto.

Se aprecia mejor la carga angustiosa del espejo y su empleo como emblema de una conciencia atenazada por las mutaciones del cuerpo en los dos textos de la serie “De un espejo a otro”, de *Como la lluvia*. En estas composiciones, el signo “espejo” es explícito. El primer texto lleva el título de “Mar adentro” y consiste, desde el comienzo hasta el final, en una meditación sobre la identidad del cuerpo y sus transformaciones a partir de un acto de contemplación espejular:

¿Quién soy, qué soy, dónde estoy?  
Me hallo aquí  
Ante el espejo y sus metamorfosis.  
El primer espejo y el último,

El mismo observado  
En cuanto fui capaz de ponerme de pie  
Y mirarme y mirarlo todo.

Qué grave error conservar  
estos objetos de otro mundo.  
No admitir que todo se va  
Y así nos vamos con las cosas.

Ya que el sangriento siglo fluyó  
Entre nosotros dos como el ciclón o el incendio  
Ahora no veo en el espejo  
Sino el abismo que avanza.

Bajo su mar adentro en tinieblas  
Han de estar haciéndose sombra  
Los sucesivos seres que encarnaron en mí,  
Los efímeros,

Mientras se adentran en su propia edad,  
Su propiedad: la era de las sombras.  
(T.T.2010, "Mar adentro": 669)

Guy Michaud señalaba que “avant d’être une image de poète, le miroir est lui-même un producteur d’images. Source de réflexion, surface rigide sans laquelle les choses seraient absorbées dans l’oubli, il nous invite à réfléchir” (1959: 199)<sup>224</sup>. Como vía de meditación ontológica, el espejo confronta al sujeto poético con su apariencia, instándole a volver la mirada hacia las porciones muertas de la fisonomía. Este enfrentamiento no es el resultado de un encuentro fortuito del *yo* con las distintas superficies reflejantes; me parece, más bien, que la predilección por lo especular responde a una búsqueda constante de respuesta ante la pluralidad de *egos* que se atropellan en el mismo cuerpo a lo largo de la existencia. Puesto que esta frecuente autoncontemplación existe en el sujeto poético pachequiano, podría hablarse de cierto “narcisismo”. Me refiero menos a la figura de Narciso como emblema del culto a la apariencia propia que a un Narciso melancólico que emerge como fruto de lo que Bachelard denomina “una contemplación que lamenta” (2003: 39).

El primer verso de “Mar adentro” nos introduce sin rodeos en esta exploración identitaria y existencial a través de tres interrogaciones fundamentales: “¿Quién soy, qué soy, dónde estoy?”, poniendo así a la luz el estatus enigmático del *ego*. La primera pregunta y la segunda buscan definir el estatus ontológico del *yo*; la tercera quiere esclarecer la ubicación de este *yo*, colocándolo en una determinada dimensión de la

---

<sup>224</sup> (Antes de ser una imagen de poeta, el espejo es por sí mismo un productor de imágenes. Fuente de reflexión, superficie rígida sin la cual las cosas estarían absorbidas en el olvido, nos invita a reflexionar) (traducción mía).

realidad. Las tres interrogaciones se entienden mejor si se toma en cuenta la ambivalencia de las instancias en presencia: la del personaje real y la de su reflejo que no es más que una ficción especular. ¿Cómo definir y situar en el espacio cada una de las entidades respecto a la otra? El segundo verso y el tercero explicitan la autocontemplación del hablante lírico mediante el uso del deíctico espacial “aquí”: “Me hallo aquí / Ante el espejo y sus metamorfosis”. Se supera el acto puntual de la contemplación para concebirlo como un proceso que se extiende en el tiempo, desde que “fui capaz de ponerme de pie” hasta el instante de la escritura, dando lugar, por tanto, a una pluralidad de transformaciones. Las “metamorfosis” no son, sin embargo, las del espejo, como dejaría pensar el tercer verso, sino las del individuo que se refleja en él, las sucesivas variaciones físicas de su cuerpo.

En la segunda estrofa, el descubrimiento de la vanidad de la apariencia conduce al rechazo de cualquier intento coleccionista, ya que los objetos que se guardan del pasado no son más que un vivo testimonio de la fugacidad, es decir, otra forma de espejo. Con ellos, el hablante repara en la rapidez con la cual “el sangriento siglo fluyó”. El hablante pachequiano proclama así la inminencia de la tragedia: “Ahora no veo en el espejo / Sino el abismo que avanza”.

La identidad del *yo* deja, entonces, de ser una instancia monolítica e invariable para convertirse en una sucesión de encarnaciones dentro del cuerpo, a las que el poeta define como “Los efímeros”. Preguntar sobre el *yo* es ante todo interrogar esta misteriosa pluralidad de *egos* “efímeros”, cuyas estelas se han ido disolviendo en el “mar adentro” del tiempo. Guy Michaud piensa que si el mito de Narciso ha cautivado tanto a los poetas simbolistas franceses, desde Mallarmé a Gide pasando por Valéry y Jean Royère, es menos por una introversión complaciente que por un deseo de captar y fijar, más allá de las formas fugitivas, su propia esencia (1959: 206). Esta observación se puede aplicar al sujeto lírico de José Emilio Pacheco. La búsqueda autocontemplativa de la esencia del *yo* en la vorágine de sus transformaciones, importa menos, pues, que la mera complacencia narcisista. El poeta concluye su composición con la certeza de que los sucesivos inquilinos de su cuerpo –“los efímeros”– van todos a parar en “la era de las sombras”, su única “propiedad” y su patria fatal.

El segundo poema de la sección “De un espejo a otro”, titulado “El desierto de azogue”, nos mantiene en el registro especular. La diferencia con “Mar adentro”, que acabo de comentar, reside en que el protagonismo del *yo* poético, que dominaba en

“Mar adentro”, ahora se soslaya un tanto, pero sin desaparecer completamente. El objeto material “espejo” es el que adquiere un destacado relieve actorial:

¿Qué hará el espejo cuando no lo vemos?

Tal vez se limpia de la realidad  
En el opaco abismo de su azogue.  
O sueña en haber roto la condena  
De reflejar lo que no quiere.

A solas el espejo se rebela  
Y anula las imágenes guardadas

En el pozo sin fin donde se ahoga  
Su lado oscuro.

Y para no verse  
Se abisma y muere en el desierto helado.  
(T.T.2010, “El desierto de azogue”: 670)

Ya he mencionado la importancia del signo “azogue” dentro de la temática especular. El espejo de este texto es un objeto esencialmente enigmático e incluso esotérico. El poeta lo anima atribuyéndolo facultades afectivas y humanas que refuerzan su lado misterioso. La interrogación que abre el poema –“¿Qué hará el espejo cuando no lo vemos?”– sobreentiende la existencia de una vida oculta a la que vuelve el espejo cada vez que está fuera de la mirada humana. El cristal parece condenado a un destino trágico que le obliga a “reflejar lo que no quiere”. El “azogue” interviene en esta rebelión del espejo y está metaforizado a lo largo del texto con imágenes como “opaco abismo”, “pozo sin fin” y “desierto”. El sintagma “Su lado oscuro” encierra una ambigüedad que nace del juego con el sentido literal de la expresión y su sentido figurado. En el primer caso, se puede interpretar el “lado oscuro” del espejo como una referencia a la capa de mercurio que lo cubre para que sea posible la *reflexión*; en el segundo, la expresión encerraría connotaciones ocultistas, como también ocurre en la siguiente composición de *Siglo pasado (Desenlace)*:

En el momento preciso  
el espejo revela su más profundo secreto  
y dice lo que antes nunca había dicho.  
(T.T.2010, “Espejo”: 601)

La sospecha de que el espejo conserva secretos que sólo revela en un determinado momento no se debe interpretar, con todo, como una adhesión de José

Emilio Pacheco a creencias ocultistas. Considero esta actitud sobre todo como una referencia a la capacidad atroz que tiene el espejo de revelar al hombre su envejecimiento. El espejo es, en este sentido, un objeto intolerable para quien lucha para perennizar su juventud. Podemos decir, entonces, volviendo a la composición “El desierto de azogue”, que el drama que poetiza el texto se dirige más al hombre que se mira que al espejo mismo. Al final del poema, el espejo ya no sólo refleja, sino que también se descubre en sí mismo: “para no verse / Se abisma y muere en el desierto helado”. He dicho que este texto nos mantiene en la inquietud existencial del ejemplo anterior. La dimensión humana de “el desierto de azogue” se alcanza distinguiendo, más allá de la autorreflexión del espejo, el propio espanto del ser humano cuando descubre el “lado oscuro” del espejo que le desvela su auténtico rostro.

Ya he indicado que la poética especular en José Emilio Pacheco trasciende el simple enfrentamiento del hombre con el cristal. En algunas ocasiones, el sujeto poético prescinde del espejo material y de la alteridad y se constituye en espejo de sí mismo en un desdoblamiento autocontemplativo. Esta disgregación del *yo* o, si se prefiere, esta *especularización* del sujeto poético se asume en el poema “José Luis Cuevas hace un autorretrato”, de *Irás y no volverás*, como un acto consciente, e incluso como una vía de conocimiento hacia la “caligrafía” del tiempo:

Aquí me miro ajeno, me desdoble  
para mirarme como observo al otro.  
Y veo con otros ojos la mirada  
que se traduce en líneas y en espacios.

Mi desolado tema es ver qué hace la vida  
con la materia humana. Cómo el tiempo,  
que es invisible, va encarnando espeso;  
cómo escribe su historia inapelable  
en su página blanca: nuestra cara;  
cómo toma  
la forma de la vida que lo contiene,  
y su caligrafía son mis rasgos.

(T.T.2010, “José Luis Cuevas hace un autorretrato”: 123)

Como ocurre en el caso de “Mar adentro”, el hablante lírico define explícitamente su postura contemplativa mediante el deíctico espacial “aquí”: “Aquí me miro ajeno...”. Además, el acto de autoobservación no es la consecuencia de un encuentro fortuito con el espejo, sino que pone en evidencia un proceso de indagación. La voluntariedad de este proceso es lo que domina en los tres primeros versos, lo cual

presupone una capacidad de desdoblamiento que disgrega el sujeto y posibilita el enfrentamiento de los dos *egos* resultantes. La autoobservación aquí tiene como finalidad deletrear las marcas del tiempo sobre la propia cara. En este proceso, el ojo que mira es igualmente mirado en una simultaneidad que recuerda el “mirándome mirándose mirarme mirado” del poema “¿No hay salida?” de *La estación violenta* de Octavio Paz (2006: 210). La conciencia de la otredad del *yo* –“me miro ajeno”– como resultado de un desdoblamiento autocontemplativo es una de las facetas frecuentes en la escritura especular. En la poesía española, un texto comparable es, sin duda, “Este espanto de encontrarme”<sup>225</sup> de Juan Ramón Jiménez, evocado en el epígrafe de este apartado. En su composición, el poeta español supo plasmar no sólo la capacidad autorreflexiva del *yo*, sino también la angustia que entraña este desdoblamiento.

La segunda estrofa del texto de Pacheco relaciona la autorreflexión con la indagación sobre el tiempo. El cuerpo está considerado como una simple “materia humana” entre las garras del tiempo. Según Topletz, la imagen de la cara como “página blanca” empleada por Pacheco “insinuates the correspondence between the manifestation of time’s movement traced in material objects and the traces which are poetry”<sup>226</sup>. La estudiosa también vincula el flujo temporal en el poema con el proceso de la escritura y el del envejecimiento (1983: 130). Aquí, otra vez, puede hablarse de *temporalización del cuerpo* o de *corporeización del tiempo*, ya que de lo que se trata es mostrar “Cómo el tiempo, / que es invisible, va encarnando espeso; / cómo escribe su historia inapelable / en su página blanca: nuestra cara”. Convertido en pura sustancia humana, el tiempo se transforma en “la forma de la vida que lo contiene” y graba “su caligrafía” en “mis rasgos”. Al final del poema, ya no es el tiempo lo que fluye, sino el hablante lírico el que intuye “el fluir de los rasgos de mi cara” (*T.T.2010*, ““José Luis Cuevas hace un autorretrato”: 124). Si consideramos el “rostro” como una sinécdoque del cuerpo, veremos que el “fluir” que poetiza el texto expresa una progresiva disgregación de la persona, devolviéndonos, una vez más, a la *temporalización* del cuerpo.

---

<sup>225</sup> “¡Este espanto de encontrarme la imagen en el espejo! / Me parece la verdad de ése que me va siguiendo. // Uno que me sigue a mí, ése que ver yo no puedo / sino cuando algún cristal me lo enseña en su reflejo. // Clavo en sus ojos mis ojos, hay un relente magnético / que me enfría penetrándome con el yelo de los muertos. // Tengo miedo de mí mismo, esta imagen me da miedo / y no sabiendo qué hacer me doy a mí mismo un beso” (1978: 11).

<sup>226</sup> (La metáfora de la cara como ‘página blanca’ insinúa la correspondencia entre la manifestación del movimiento del tiempo trazado en objetos materiales y las huellas que son la escritura poética) (traducción mía).

Otro dato que merece la pena subrayar es la reflexión que abre el tema mismo del “autorretrato”, anunciado desde el título y desarrollado en los siguientes versos:

Si mi cara es ajena ¿son los otros  
mi verdadero rostro?  
Los ojos de mi trazo son los ojos  
¿de quién?: ¿Mi semejante o mi enemigo?

Me miro, me dibujo, me convierto  
en teatro de un combate interminable.  
Con mis manos me pinta la pintura.  
Yo soy la humanidad y por mí pasa  
toda su historia ciega y me contempla.

Describir su pasaje no es tan sólo  
detener el momento sin retorno.  
Pues cuando avanzo hacia el pasado vuelvo  
de un porvenir sin rostro que hoy asume  
el fluir de los rasgos de mi cara.

(T.T.2010, “José Luis Cuevas hace un autorretrato”: 123-124)

La fugacidad del rostro está transcrita en una doble perspectiva en este poema. Por un lado, la composición se construye a partir de la evocación de un acto pictórico enunciado explícitamente en el título. Por otro, este gesto pictórico se repite cuando consideramos al poeta como un pintor que se sirve de las palabras y de la escritura para crear, de algún modo, su propio “autorretrato”. Por lo tanto, hay un autorretrato *icónico*, cuyo indicio más claro es la referencia al pintor mexicano José Luis Cuevas, y un autorretrato *gráfico*, resultante de una utilización del soporte escritural como instrumento de reproducción del rostro. En los dos casos, sobresale una paradoja nacida de la dicotomía entre la figura que surge del trabajo artístico y el rostro verdadero del creador. Lejos de ser una mera transposición *en vivo*, el autorretrato es a la vez auténtico e inauténtico; auténtico porque al fin y al cabo pretende ser la réplica de su modelo real, e inauténtico porque este arquetipo se metamorfosea continuamente. En otras palabras, el imperativo del tiempo que se cuela entre el ser real y el trabajo artístico impide que haya una coincidencia perfecta entre las dos fisonomías en presencia.

Esta *pictórica* del rostro no hace sino reforzar la *poética del cuerpo*, abriendo camino, por consiguiente, a una cogitación de sentido existencial. Judith Roman Topletz indica al respecto lo siguiente: “The artist’s separation from his ‘facial portrait’ poses a deeper existential issue: which of many faces represents the authentic self; which is the original, which the copy?” La estudiosa cree que “for Pacheco, there is no ultimate synthesis, only an ongoing process of inscribing time’s flow in images of life”.



Recaemos así una vez más en la metáfora del “reposo del fuego”, ya que “there is no synthesis, only process, only the tension of opposing forces in motion” (130-131)<sup>227</sup>.

Desde sus primeros libros, el escritor mexicano ha creado un universo de licuefacción somática apreciable en declaraciones del tipo “Mala vasija el cuerpo. Recipiente / de eterna insaciedad y deterioro” (*T.T.2010*, fragmento II de *El reposo del fuego*: 41). La misma idea se poetiza en la composición alegórica “Fisiología de la babosa” de *Irás y no volverás*, donde el desgaste del cuerpo se asimila a la baba que deja tras sí “la babosa”, prueba de que “andar por este mundo / significa / ir dejando / pedazos de uno mismo / en el viaje” (*T.T.2010*, “Fisiología de la babosa”: 126). Uno de los poemas más “fisiológicos” de José Emilio Pacheco es probablemente “Carnada” de *Desde entonces*. Aquí, el poeta nos invita a volver la mirada hacia el cuerpo, hacia su complejo funcionamiento interno que solemos perder de vista, y que, al fin y al cabo, también está condenado a la corrupción. La mirada del sujeto poético se adentra en la propia vida biológica sólo para lamentar, anticipadamente, la futura disgregación de la materia:

Pasamos la vida llevando a cuestas un desconocido: nuestro cuerpo.  
Tomamos la parte por el todo y de él sólo conocemos la superficie, el revestimiento.

El verdadero cuerpo está por dentro, invisible. No adquirimos conciencia de su estar hasta que la enfermedad nos obliga a percibirlo. Antes nadie se imagina el corazón, el cerebro, los pulmones, el páncreas... secretas maquinarias que lo sostienen en vida y de cuyo arbitrio depende tanto como del azar exterior. Toda esa ordenación sin reposo será al final carne de la nada, carnada de la muerte.

(*T.T.2010*, “Carnada”: 238)

El texto propone un distanciamiento de la habitual evidencia con la cual el hombre intuye su propio organismo. La excesiva familiaridad con nuestro nos lleva a despreocuparnos del complejo entramado de operaciones que rigen nuestra vida fisiológica y contribuyen a la conservación del cuerpo. Por un lado, el poema nos invita a cambiar nuestra indiferencia habitual ante la vida del organismo; por otro, nos recuerda que incluso la aparente perfección de nuestra “maquinaria” corporal está condenada a la ruina. El título de la composición, “Carnada”, juega con el significante

---

<sup>227</sup> (La distancia entre el artista y su autorretrato plantea una interrogación existencial aún mayor: ¿cuál de entre varias caras representa al ser auténtico; cuál es la original; cuál es la copia? Para Pacheco, no hay síntesis definitiva, sino tan sólo un continuo proceso de transcripción del fluir temporal en imágenes de vida). Recaemos, por tanto, en la metáfora del “reposo del fuego” ya que (no hay síntesis, sino sólo un proceso, sólo la tensión de fuerzas opuestas en movimiento) (traducción mía).

“carnada” como resultado de la combinación de “carne” y “nada”. Pacheco suele servirse de estos vasos comunicantes existentes entre los significantes para producir nuevas significaciones, como ya hemos visto con los ejemplos de “otredad” y “otra edad”.

#### IV.4.2 El binomio “juventud/vejez”

*Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,  
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment  
De lire la secrète horreur du dévouement  
Dans les yeux où longtemps burent nos yeux avides ?*  
(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Réversibilité”)

Aparte del motivo del espejo, la poética del desgaste corporal en José Emilio Pacheco se consolida mediante la reiteración figurativa del binomio “juventud/vejez”. En cierto modo, se puede decir que la oposición entre la juventud y la vejez está implícita en la problemática especular, tal como la acabo de esbozar. En este sentido, el acto contemplativo implica un proceso comparativo en el que la fisonomía del ser actual entra en crisis con la que pervive como el sueño de un ayer inalcanzable en la mente del sujeto. Memoria y espejo se entretajan, entonces, en esta poética del cuerpo para encarnar en cada uno de los elementos que integran el binomio “juventud/vejez”. Contémplese la vejez desde la perspectiva de la juventud o viceversa, ocurre el mismo espejeo que el de los textos anteriores, con la sola excepción de que, ahora, los espejos son de carne y hueso y ya no de cristal y azogue. Podríamos describir la construcción textual del binomio “juventud/vejez” en Pacheco a partir de “El Rey David”, de *El silencio de la luna*. La composición poetiza los amores imposibles entre el viejo soberano de los relatos bíblicos y la joven Abisag. La distancia entre los dos protagonistas sirve de telón de fondo para una meditación acerca de los estragos del tiempo sobre la apariencia humana. Al Rey David le sorprende mucho que la joven Abisag desconozca sus hazañas de otrora, “que no te diga nada la palabra *Goliat*”. Aquí la barrera del tiempo se erige entre los dos personajes y el Rey adquiere conocimiento de la vanidad de la gloria y de la juventud:

Desde antes que nacieras fui el viejo rey,  
no el adolescente  
elegido por Dios para salvar a su pueblo.

¿Puedes creer que era como tú  
y llegó a odiarme Saúl  
porque mi joven gloria amenazaba su reino?

De mi triunfo en la guerra quedó la hierba  
que alimentan los muertos de la batalla.  
Se han olvidado mis salmos  
y mi salterio está cubierto de polvo.

Es mejor que te vayas, Abisag.  
Déjame a solas con la muerte.  
(T.T.2010, “El Rey David”: 396)

El personaje de David sirve aquí de emblema para ilustrar la fragilidad de toda existencia, incluso aquella que ha estado coronada de éxito y de alabanzas. Como ocurre en el tercer fragmento de “Los amores (Estudio y profanación de Pierre Ronsard)”, de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, las gestas del pasado no suscitan más que indiferencia en las generaciones que no las vivieron. En el fragmento “Los amores...” de Pacheco, el hablante ironiza sobre el famoso “Sonnet à Hélène” de Ronsard en el que el poeta francés se consuela de la indiferencia de Hélène, su amada, imaginándola vieja, triste y arrepentida. Ronsard imagina a la futura vieja sentada cerca del fuego, cosiendo y suspirando: “Ronsard me célébrait du temps où j’étais belle” (Ronsard me celebraba cuando yo era hermosa). La ironía de Pacheco consiste en resquebrajar la certeza ronsardina de supervivencia y en afirmar, más bien, el olvido implacable: “antes de que seas vieja ya me habrás olvidado / y si por confusión sueltas mi nombre / a tu lado una joven dirá: / –¿Quién era ése?” (T.T.2010, “Los amores...”, fragmento 3: 110).

En “El Rey David”, ocurre un fenómeno similar: la joven amada de David ignora las gestas que marcaron los años de mocedad del viejo soberano. Cuando éste evoca sus hazañas, el nombre de “Goliath” no suscita ningún recuerdo en su amada. Ella podría perfectamente reiterarle la pregunta de la joven de “Los amores...”: “¿Quién era ése?”. Existe, entonces, una incomunicación generacional que pone de manifiesto la futilidad de la fama. Esta problemática aparece también en *La arena errante*, en textos como “El castillo de los Cárpatos”, “Cuento de espantos” o “Edades”. Se contrasta la primavera de la vida humana con su otoño, sin que entre estas dos estaciones existenciales haya posibilidad alguna de conciliación.

En el primer poema mencionado, “El castillo de los Cárpatos”, el hablante lírico parte de las reminiscencias de sus lecturas infantiles para reflexionar sobre la juventud y la vejez. El hablante lírico recuerda su imaginación de niño, cuando aún pensaba que “los ancianos / habían nacido así, eran de otro planeta, / o quizá de otra especie, / en

modo alguno enemiga / pero distinta, aparte, remota”. Esta “otra especie” representada por los viejos es contrastada con “la novedad que yo era, / la promesa total que fui (como todo niño), / la infinita página en blanco”. La utopía infantil cede lugar después al desengaño, y la “infinita página en blanco” ahora lleva en su piel el tatuaje del tiempo, “su novela pésima, su absurdo melodrama, / su farsa abyecta”. La infancia se esfuma, reemplazada por “la decrepitud”, casi sin que se perciba la transición de la madurez: “La madurez pasó sin tocarme” (*T.T.2010*, “El castillo de los Cárpatos”: 507-508). Según el texto, la única posibilidad de perennizar la juventud es, curiosamente, la muerte. Para ilustrarlo, la poesía de Pacheco suele evocar obsesivamente a una joven muerta que se mantiene intocada por el paso del tiempo. Este personaje está presente en los tres poemas de la *Arena errante* que acabo de mencionar, como se podrá ver a continuación:

Y no perdí la memoria  
de la muchacha muerta que ahora  
está más joven que nunca  
en el videoteip que se cae de viejo.  
(*T.T.2010*, “El castillo de los Cárpatos: 508)

La muerte como momificación eterna de la fisonomía se basa, no tanto en la incorruptibilidad del cuerpo del difunto, sino en la inalterabilidad del recuerdo que se conserva de él en la memoria de los vivos y en el “videoteip”. El texto sugiere incluso que la eterna juventud de la niña muerta sobrevivirá al “videoteip que se cae de viejo”. “Cuento de espantos” narra el encuentro del *yo* lírico con una joven que murió hace muchos años, pero que “está igual que siempre”. Como en el ejemplo anterior, la muerte está vista como una fuente de juventud perenne e incluso de rejuvenecimiento<sup>228</sup>: “En todo caso la muerte / la ha embellecido, la rejuvenece, la hace / adolecer de la adolescencia. / Ya no tiene veintidós años, / sino dieciocho a lo sumo” (*T.T.2010*, “Cuento de espantos”: 508). El drama vejez/juventud se expresa en este poema mediante el conflicto entre los dos personajes poemáticos al final de la composición:

“¿Cómo se atreve, señor?  
¿No se ha visto al espejo?  
¿No hay calendarios?  
¿No toma en cuenta

---

<sup>228</sup> Esta visión de la muerte como perennización de la juventud se aprecia igualmente en el poema “Oscura entre las sombras” de *El silencio de la luna* (394).

las edades que nos separan?”  
(T.T.2010, “Cuento de espantos”: 509)

Más allá de lo fantástico que supone esta aparición de ultratumba, el imposible diálogo entre los dos personajes subraya la distancia infranqueable que se alza entre la juventud y la vejez<sup>229</sup>. Lejos de reducirse a una simple incomunicabilidad intergeneracional, el conflicto entre la juventud y la vejez apunta al motivo de la degradación del cuerpo y, por lo tanto, participa del drama de la condición temporal del hombre. Es legítimo decir, por consiguiente, que el texto prefigura el conflicto que separa el señor Morón y la Niña de Plata en la primera sección de *Como la lluvia*. Este volumen poético es sin duda uno de los que más ejemplos proporciona para ilustrar esta especie de “gerontología poética” de José Emilio Pacheco. La persistencia de esta inquietud en la poesía reciente de Pacheco demuestra, contrariamente a la opinión de Judith Roman Topletz<sup>230</sup>, que el tema no se ha aminorado a lo largo de su evolución existencial y estética.

*Como la lluvia* se abre con una sección que constituye una verdadera alegoría de la condición humana. El libro entero destaca, dentro de la obra poética global del autor, por su tono profundamente existencial. El título de la primera sección, “Los personajes del drama”, es ya una señal de la importancia concedida a la cogitación existencial en el volumen. El texto que comienza la sección aspira a una fusión intergenérica que se anuncia desde su subtítulo: “Un cuento en cinco actos y en verso”. Concebido, diríamos, como *un cuento que es un drama que es un poema*, “El señor Morón y la Niña de Plata,

---

<sup>229</sup> Creo que podría merecer un estudio aparte la naturaleza de la relación que la poesía de José Emilio Pacheco construye entre los jóvenes y los ancianos, pero ya no desde la perspectiva del tiempo, como en este trabajo. La juventud y la vejez constituyen a lo largo de mi tesis unas claves asociadas con la preocupación temporalista de Pacheco. Me interesan menos desde una perspectiva sociológica que existencial. En rigor, diría que jóvenes y ancianos no existen aquí más que conceptualmente: la juventud y la vejez. Por tanto, un análisis que pretenda abarcar la juventud y la vejez desde un punto de vista sociológico podría poner de manifiesto aspectos que mi estudio no aborda. La tendencia a la ruptura generacional, el distanciamiento entre ambos grupos son el tema de varias composiciones, algunas incluso en los poemarios recientes. Pienso, por ejemplo, en el texto “El corredor” de *La edad de las tinieblas*, en el cual la distancia espacial que guardan jóvenes y ancianos en el “parque” sugiere un alejamiento social, característico de buena parte de las sociedades contemporáneas. No sorprende que en su poema “Los vicios del mundo moderno”, de *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra incluya precisamente “la catástrofe de los ancianos” (1988: 106) entre las lacras de la sociedad contemporánea. El poeta chileno denuncia así la dolorosa situación que viven las personas mayores en algunas de las sociedades actuales. La frecuencia del binomio juventud/vejez en Pacheco, además de concretar la angustia temporalista del poeta, puede verse, entonces, como el signo de un problema social acuciante en la conciencia del autor.

<sup>230</sup> Topletz tiene la sensación de que la intensa preocupación de Pacheco por la pérdida de la juventud se disuelve a lo largo de su madurez humana y de su itinerario poético, conduciendo a una mayor aceptación del envejecimiento: “His fears have been somewhat mitigated by re-living youthful experiences with his children” (1983: 83). (Sus miedos han sido atenuados en cierto modo al revivir experiencias de juventud con sus hijos) (traducción mía).

o una imagen del deseo” a la vez poetiza, narra y dramatiza las esperanzas de amor de un anciano –el señor Morón– hacia una joven actriz llamada “la Niña de Plata”. El nombre “la Niña de Plata” hace referencia al interés que suscita la joven actriz. A causa de sus inútiles y ridículos esfuerzos por conquistar a la Niña de Plata, el señor Morón se ha convertido en motivo de burla, tanto de la Niña de Plata como de los otros jóvenes de su círculo social. Ellos se extrañan de la obstinación del señor Morón al que describen como “el hazmerreír, el invasor, el viejo asqueroso / Capaz de suponer que con regalos y flores / y elogios delirantes en un periódico infame” llegaría a conquistar a la Niña de Plata, “Nuestra fugaz estrella hermosísima” (*T.T.2010*, “El señor Morón...”: 609). El poeta trasciende, sin embargo, lo puramente anecdótico para hacer una pintura trágica e irónica de las dos generaciones en presencia. Los jóvenes excluyen de su círculo al anciano porque les inspira el horror de su fisonomía futura:

“Este mundo es el nuestro. En él no entra nadie  
Que no tenga veinte años como nosotros.  
Por ahora somos los jóvenes.  
Ya que no lo seremos para siempre,  
No soportamos el horror de ver  
Como en espejo cóncavo la imagen  
De aquello en lo que vamos a convertirnos,  
A menos que nos preste  
Oportuna licencia la Madre Muerte”.  
(*T.T.2010*, “El señor Morón...”: 611)

Lo interesante en este fragmento no es sólo que hace explícita la problemática de la precariedad del cuerpo mediante el conflicto “juventud/vejez”, sino que también plantea la especularidad de la vejez. En otras palabras, la juventud que contempla a un anciano se enfrenta a su propio destino y el sentimiento que le suscita la anticipación de su identidad futura es el “horror”. Tan profundo es el espanto que incluso se llega a preferir la “Oportuna licencia de la Madre Muerte” a las frustraciones de la senectud que encarna el señor Morón. La moraleja del “cuento” aparece en las siguientes advertencias del señor Morón, dirigidas a uno de los jóvenes:

Goza de tu victoria porque un día  
Tú serás como yo el intruso,  
El viejo asqueroso.  
El señor Morón  
Que va en pos de un deseo imposible,  
Huele a colonia Sanborns  
Y lleva un ramo de rosas.

Ya te acicalarás noche tras noche  
Para ocupar tu asiento en primera fila.  
(T.T.2010, “El señor Morón...”: 615)

El espejeo de la vejez posee en estas palabras un sentido admonitorio similar al que encontramos en textos como “Prosa de la calavera”: “yo soy tu cara auténtica”, insiste este espejo de la muerte que es la calavera <sup>231</sup>, recordándole al hombre, como ocurre en “El señor Morón...”, que vivir es “representar su papel en el drama, la farsa, la comedia y la tragedia” de “los nacidos en el hueco del tiempo” (T.T.2010, “Prosa de la calavera”: 273). Podemos decir, por consiguiente, que el *memento mori* de la “Prosa de la calavera” comienza con el *memento senis* del señor Morón. El poema “El señor Morón...” también interesa porque plantea el otoño de la vida como un momento de aspiraciones frustradas y de incompreensión.

Todavía en *Como la lluvia*, aparte del poema que acabo de analizar, la vejez es también protagonista en buena parte de las composiciones de la serie “La cena de las cenizas”. La mayoría de estos textos asocian directamente la senilidad con la muerte. El título de la serie resulta sugerente porque se construye sobre una paronomasia aproximativa de los signos “cena” y “ceniza”. Se expresa así la vocación de la carne a la ruina representada por la “ceniza”, un símbolo de lo residual y de la corruptibilidad del cuerpo. El signo “cena” añade una nota trágica a la tonalidad existencial de estos poemas, implicando que la degradación del cuerpo a través de la vejez y de la defunción sirve de festín al tiempo y a la muerte. El primer poema, “De las guerras perdidas”, contrasta la eterna juventud de los muertos con la vejez de los supervivientes, como ya hemos visto. Los difuntos que se mantienen eternamente jóvenes en las fotografías están presentados como los auténticos ganadores de la guerra, mientras que “Para quienes seguimos todavía aquí / No hay esperanza” (T.T.2010, “De las guerras perdidas”: 685).

En “Bajo este invierno”, la vejez está representada por la estación fría. La senectud aparece como un personaje largo tiempo esperado que de repente se cuelga en el cuerpo del hablante. A pesar de que éste se había dispuesto a enfrentarse a su decaimiento físico, la toma de conciencia de la mutación del cuerpo no deja de sorprender al personaje y de constituir un motivo de desasosiego. La nueva apariencia diluye a la antigua, que se transforma en simple reminiscencia fantasmal:

---

<sup>231</sup> María Rosa Olivera-Williams apunta que por medio de “Prosa de la calavera”, José Emilio Pacheco le ofrece a su lector un “espejo” para “contemplarse, para ser consciente de la naturaleza transitoria de la vida” (1994: 139).

Bajo este invierno me he encontrado por fin  
Al anciano que iba a ser yo.  
Me esperaba desde hace siglos.  
Aguardé su llegada desde temprano  
Pero fue una sorpresa vernos.

No hay más remedios:  
Le cedo mi lugar o lo toma a fuerza.  
De hoy en adelante él será yo.  
Mi antiguo ser ahora ya es su fantasma.  
(T.T.2010, "Bajo este invierno": 686)

Desde el punto de vista enunciativo, el fraccionamiento de la fisonomía causado por la degradación física supone un desdoblamiento del sujeto lírico. De esta escisión se puede colegir que el paso de la mocedad a la senectud se vive como un drama íntimo, sin ningún compromiso posible entre las dos apariencias. Por esta razón, el *yo* de ayer no habitará con el de ahora, sino que "Le cedo mi lugar", "De hoy en adelante él será yo". La vejez es un personaje que expulsa al antiguo ser para instalarse en nuestro cuerpo, independientemente de nuestra voluntad. Ante esta fatalidad, no caben ni la lucha ni la ilusión, sino la resignación: "No hay más remedios".

En "Mis tristes capitanes", el "antiguo brillo" de la gloria está contrastado con el apagamiento. El título del poema es una apropiación de "My Sad Captains" del poeta angloamericano Thom Gunn cuyos versos sirven de epígrafe al texto de Pacheco: "One by one they appear in / the darkness; a few friends, / and a few with historical names". La melancolía de este intertexto permea el texto de Pacheco y recuerda el tópico del *ubi sunt*. Pol Popovic Karic ha señalado que "la literatura de José Emilio saca del olvido los fragmentos de nuestro ser desprendidos durante luchas pasadas, caídos en el olvido y encubiertos con el polvo que levantó el paso del tiempo". En esta escritura, "la voz narrativa despierta la memoria, individual o colectiva, y la encamina hacia los hechos lejanos" (2006: 9). Efectivamente, la referencia a los "tristes capitanes" de antaño en este poema retrotrae a experiencias y a seres perdidos en el transcurso del tiempo. Como François Villon, quien se pregunta en la "Ballade des dames du temps jadis", "Mais où sont les neiges d'antan?" (Pero ¿dónde están las nieves de antaño?) (1930: 77), Pacheco constata la frivolidad de la gloria, el olvido en que han caído los héroes de otrora: "Cuán terrible se vuelve sin excepción / El final lento o rápido de todos". La omnipotencia de la fugacidad compele al sujeto lírico a adoptar como única alternativa la resignación: "Contra esto no hay ni puede haber resistencia" (T.T.2010, "Mis tristes capitanes": 686).



El *ubi sunt* está presente también en composiciones anteriores como “¿Qué fue de tanto amor?” de *La arena errante* (510-511). Ronald J. Friis señala la recurrencia de este tópico en la lírica de Pacheco cuando nota, acerca de *El reposo del fuego*, que “the presence of classical topoi such as the *ubi sunt* and *carpe diem* further contribute to the baroque ambience of the poems” (2001: 63)<sup>232</sup>. Esta reapropiación del *ubi sunt* en *Como la lluvia* viene destacada por su adopción como título del séptimo poema de la serie “La cena de las cenizas”: “Ubi sunt”. Aquí la desaparición de los seres queridos se hace intolerable para la conciencia del sujeto poético:

No lo merezco, no, ni me resigno,  
Y me pregunto por qué me han hecho esto las personas  
Que fueron para mí lo que llamamos nuestra vida.

Con su ausencia me exponen al ridículo  
De repetir por siempre el estribillo:  
¿Dónde están?  
¿Qué se hicieron?  
(T.T.2010, “Ubi sunt”: 687)

La ausencia de las personas que dieron sentido a la existencia del *yo* lírico se vive en este poema como una traición por parte de los que se fueron. La memoria que vuelve a estas sombras de antaño toma conciencia del paso inexorable del tiempo. En “La hora de todos”, el cuerpo humano está presentado como la víctima de la “Vejez”. La “Vejez” está poetizada como aquella que cuece a fuego lento y “con arte” la carne del hombre:

“Hija mía”,  
Le dice a la Vejez su cruel madrastra la Vida:  
“Sírvenme otro platito de esta carne  
Que has macerado con arte.  
Vamos a disfrutarla antes que venga  
Mi rival a quitármela”.  
(T.T.2010, La hora de todos”: 687)

El apóstrofe “Hija mía” con el que comienza el poema define la relación de proximidad que existe entre las dos actrices de esta alegoría: la “Vida” es madre de la “Vejez”, en el sentido de que sin vida no hay vejez. Esto explica por qué la poesía de Pacheco suele evocar a jóvenes difuntos que guardan para siempre su juventud. El

---

<sup>232</sup> (La presencia de *topoi* clásicos como el *ubi sunt* y el *carpe diem* acentúa el ambiente barroco de los poemas) (traducción mía).

poema pone de manifiesto la adversidad de la vejez e incluso de la propia vida. La muerte es el tercer personaje del drama, aunque no aparece explícitamente y sólo se evoca en el último verso bajo la figura de la “rival” de la vida.

En resumen, si el motivo del espejo expresa la preocupación por el cuerpo, sólo se concreta en el binomio “juventud/vejez”, que se transforma así en signo expresivo de la conciencia de la mutación y, por ende, de la precariedad del cuerpo. Por su parte, la antinomia juventud/vejez, como signo de la degradación corporal, sólo es el prelude de un drama que culmina en las figuraciones de la muerte. Edgar Morin dice precisamente que “la vanguardia de la muerte es el envejecimiento, por lo que conocer el envejecimiento es conocer la muerte” (1994: 334). Pacheco dice lo mismo en su “Descripción de un naufragio en ultramar”, que abre *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, cuando asocia “la frialdad de la vejez” a “la cercanía del sepulcro” (63). A continuación, analizaré, pues, el discurso de José Emilio Pacheco sobre el interrogante de la muerte, sin el cual sería sin duda incompleto el acercamiento a su poética existencial y le faltaría a la naturaleza efímera del hombre su punto culminante.

#### IV.5 El interrogante de la muerte

Reflexionar en torno al interrogante del tiempo desde una perspectiva ontológica lleva ineluctablemente a considerar el problema de la muerte. Es aún más difícil soslayar esta cuestión cuando nos encontramos ante un poeta como José Emilio Pacheco cuya estética es, como ya he dicho, un auténtico “canto de las clepsidras”. María Rosa Olivera-Williams subraya la importancia del tema de la muerte en Pacheco cuando lo define como una “fuerza creadora”, particularmente en composiciones dedicadas enteramente a la muerte<sup>233</sup>. Añade que el tratamiento reservado a este tema así como su frecuencia colocan a Pacheco “en un lugar único en la historia de la literatura hispanoamericana” (1994: 136). Por su parte, Raúl Dorra piensa que la lectura de Pacheco demuestra que el planteamiento de la pregunta sobre el tiempo hace desembocar fatalmente en el interrogante de la muerte. De hecho, explica el crítico, una

---

<sup>233</sup> En el mismo sentido, Claudia Caisso relaciona la preocupación por la muerte en la escritura de José Emilio Pacheco con la estética de los Contemporáneos, inscribiéndola en la dinámica de las fuerzas elementales presocráticas. La crítica destaca así el “aliento por plantear el vigor creativo e igualador de la muerte: vida y muerte confluyendo disimétricamente en el espíritu universal de la muerte. En ese paisaje que Pacheco comparte con los Contemporáneos, la tierra no sólo se constituye como un lugar de permanente divagación sino también como el sitio de esterilidad y misterio” (1996: 251).

cultura “se caracteriza por el modo en que propone la pregunta sobre el tiempo, esto es, la pregunta por su muerte” (2006: 55). También en Octavio Paz, hemos visto que la cavilación acerca de la temporalidad humana desemboca ineludiblemente en la cuestión de la muerte, empapando su poética de resonancias barrocas. Giuseppe Bellini ha notado, en efecto, la predilección de Paz por los temas del tiempo, del polvo y de la muerte como rasgos de la herencia de Quevedo en el escritor mexicano (1976: 45). Aunque la concisión de Pacheco le separa bastante del barroco, se puede hablar también en su caso de una escritura de resonancias barrocas, con referencia sobre todo al tema fúnebre.

Frente a la variedad de aproximaciones a la cuestión de la muerte, toda reflexión sobre ella parece condenada de antemano a caer en perogrulladas y lugares comunes. Para Edgar Morin, sin embargo, el problema de la muerte sigue entero en el ámbito de las ciencias del hombre. Habitualmente, éstas “se dan por satisfechas con reconocer al hombre como el animal del utensilio (*homo faber*), del cerebro (*homo sapiens*) y del lenguaje (*homo loquax*)”. No obstante, varios hechos demuestran la trascendencia de la muerte sobre estas diferentes caracterizaciones. Por ejemplo, “la especie humana es la única para la que la muerte está presente durante toda su vida, la única que acompaña a la muerte de un ritual funerario, la única que cree en la supervivencia o en la resurrección de los muertos” (1994: 9). Por esas razones, Morin ve en la muerte “el umbral bio-antropológico” y “el rasgo más humano, más cultural del *ántropos*” (13). El tema no ha supuesto, según el estudioso francés, el tratamiento que merece en el marco de ciencias como la antropología o la biología. Considera necesario, por tanto, un replanteamiento de la noción misma de *antropología* a partir del problema fundamental de la muerte: “¿No obliga acaso la muerte a replantear la antropología y a meditar sobre la biología?” (10). En vez de “llamar a la puerta de la muerte”, Morin juzga más pertinente “llamar a las puertas del hombre” para “desvelar las pasiones profundas del hombre ante la muerte, considerar el mito en su humanidad” (17-18). Es precisamente este enraizamiento de la mirada en la propia experiencia de la existencia del hombre lo que me interesa en el discurso poético de Pacheco y de Octavio Paz. Quiero decir que con estos dos escritores, el discurso sobre la finitud equivale ante todo a un análisis de la vida misma en su proceso histórico. Esta *humanidad* de la muerte se aprecia discursivamente en el poema a partir de isotopías que enfatizan las postrimerías, lo residual y lo fúnebre.

### IV.5.1 Figuraciones de lo residual y de lo fúnebre

En el primer capítulo de esta tesis, analicé este tipo de figuraciones en la poesía de Octavio Paz y las definí como aquellos signos que representan al cuerpo en su última fase de corrupción. Son imágenes básicamente fúnebres que dan la sensación de una transposición en el plano de la textualidad de las *vanitas* del Barroco. Tales figuraciones se distinguen de los restantes signos de la caducidad en la medida en que, en vez de sugerir el paso del tiempo como otras imágenes de la ruina humana<sup>234</sup>, apuntan directamente a la muerte como experiencia física. La crítica de Pacheco alude con frecuencia a estos signos que encuentran en la calavera su emblema más significativo. Para Judith Roman Topletz, por ejemplo, la calavera es el espejo a través del cual se revela el movimiento del tiempo (1983: 144). Junto con otras reliquias, se evoca a menudo para sugerir la inmanencia de la muerte: “Pacheco’s frequent images of skulls, shells and other vestiges freeze the moment in which death and life coexist, that point in which objects waver between the two” (1983: 140)<sup>235</sup>. Por su parte, Mary Kathryn Docter considera la calavera como un símbolo de conocimiento –“a symbol of knowledge”, ya que le revela al hombre los verdaderos horizontes de su destino (1991: 205). Estas declaraciones invitan a rastrear la expresión textual de lo residual y lo fúnebre a lo largo de la obra del poeta mexicano.

#### IV.5.1.1 Lo residual y lo fúnebre en la escritura de José Emilio Pacheco

Podríamos partir de los primeros poemarios de Pacheco para rastrear las muestras iniciales de su interrogación en torno al enigma de la muerte. Las primeras composiciones tematizan la finitud a través de algunas figuraciones residuales, como se puede apreciar en textos como “Presencia” (27) o “Como aguas divididas” (27-28) de *Los elementos de la noche*:

---

<sup>234</sup> En su ya citado trabajo, Judith Roman Topletz examina, en efecto, unas ruinas o vestigios personales que se refieren a la precariedad humana considerada desde el punto de vista de los objetos cotidianos, cifras del paso del tiempo. Tales objetos son una expansión de la degradación cósmica a la esfera humana. Entre ellos cabe mencionar juguetes, fotografías, instrumentos o máquinas de escribir, vistos todos ellos como metáforas del paso del tiempo. Las composiciones de la serie “Jardín de niños” de *Desde entonces* son ilustrativas en este sentido ya que evocan tanto las ruinas de antiguas culturas como juguetes rotos, viejos cuadernos y amarillentas fotografías (1983: 126).

<sup>235</sup> (Las frecuentes imágenes pachequianas de las calaveras, los esqueletos y otros vestigios congelan el momento en el cual muerte y vida coexisten, ese punto en el que los objetos vacilan entre las dos instancias) (traducción mía).

¿Qué va a quedar de mí cuando me muera  
sino esta llave ilesa de agonía,  
estas breves palabras con que el día  
regó ceniza entre la sombra fiera?

¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera  
esa daga final? Acaso mía  
será la noche fúnebre y vacía.  
No volverá a su luz la primavera.

No quedará el trabajo ni la pena  
de creer ni de amar. El tiempo abierto,  
semejante a los mares y al desierto,

ha de borrar de la confusa arena  
todo cuanto me salva o encadena,  
Y si alguien vive yo estaré despierto.  
(T.T.2010, "Presencia": 27)

El enfoque intimista revela la individualidad de la muerte, es decir, que quien se enfrenta a ella es el "yo". La conjugación de las isotopías de lo tanático y de lo residual pone de manifiesto la angustia del hablante ante la prueba de la finitud. Mientras los signos "me muera", "agonía", "daga final" y "fúnebre" describen la experiencia de la muerte en sí misma, "llave ilesa", "ceniza", "borrar" y "confusa arena" remiten a lo residual como consecuencia del proceso de extinción. Es útil distinguir aquí entre la experiencia puntual de la defunción y el hecho de proyectarse en el estado *post mortem* del cuerpo como simple "residuo" de la vida. En este sentido, el espanto causado por la fatalidad de la finitud aparece en la composición, no como el miedo de encararse al acto puntual de fenecer, sino como el horror del vacío, el vértigo del ya no ser. En otras palabras, morir no "le duele" al que fallece porque, en sentido riguroso, no conoce el límite de la intersección entre la vida y su término. En realidad, la muerte siempre es una experiencia *ajena* en el sentido en que el que fallece siempre es distinto del *yo*. El "yo" nunca presenciara el proceso de su muerte y, por esta razón, podría decirse que es inmortal, en el sentido de que el fallecimiento propio siempre se concibe sólo teóricamente<sup>236</sup>. Lo que atormenta al personaje es principalmente la eventualidad de dejar de ser, de disolverse en la nada. La "presencia" de la que habla el título es, quizá,

---

<sup>236</sup> Recordemos, en este sentido, las siguientes meditaciones de Schopenhauer: "a ningún hombre le intranquiliza sensiblemente el pensamiento de la muerte cierta y nunca lejana, sino que cada uno va viviendo como si hubiera de vivir eternamente; esto llega hasta tal punto que se podría decir que nadie tiene una convicción verdaderamente viva de la certeza de su muerte, porque si no, no podría haber una diferencia tan grande entre su ánimo y el de un criminal condenado; por el contrario, cada uno reconoce aquella certeza *in abstracto* y teóricamente, pero la deja de lado, como otras verdades teóricas que no son aplicables a la práctica, sin asumirla nunca en su conciencia viva" (2004: 338).



que apuntan, más bien, al plano telúrico. Me refiero a una especie de caída brutal que se produce al pasar del “astro” y del “rayo halcón que vence el aire / de la estrella fugaz” a “la caricia que siente el enterrado / cuando el suelo mortal lo desfigura”. Lo mismo se puede decir de la evocación simultánea de “los confines del aire” y de la “ceniza en la urna”. Esta mezcla de planos produce una sensación de vértigo que sugiere el desmoronamiento del universo. Las figuraciones de lo residual en este poema se podrían interpretar como una reminiscencia funesta dirigida al *tú* lírico del último verso.

La apuesta por el tono coloquial y el humor que supone el paso de *El reposo del fuego* a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* no implica un abandono de la imaginería funesta, generalmente considerada como barroca. En el poema “Tierra”, por ejemplo, la tierra está presentada como un gigantesco sepulcro en el que el acto de caminar equivale a pisar vestigios humanos:

La honda tierra es  
la suma de los muertos.  
Carne unánime  
de las generaciones consumidas.

Pisamos huesos,  
sangre seca, restos,  
invisibles heridas.  
El polvo que nos mancha la cara  
es el vestigio  
de un incesante crimen.

(T.T.2010, “Tierra”: 85-86)

Desde la perspectiva de la crítica de la historia humana quizá o desde la propia precariedad existencial, este breve poema mezcla varias figuraciones de lo residual y de la muerte. Menciona, al mismo tiempo, “la suma de los muertos”, la “carne unánime / de las generaciones consumidas”, los “huesos”, la “sangre seca”, los “restos” y el “polvo” como verdaderos componentes de la estructura de la “honda tierra”. No obstante, donde mejor se aprecia la poética de lo residual es en “Prosa de la calavera”, una composición que merece un análisis aparte.

#### **IV.5.1.2 En torno a “Prosa de la calavera” de *Los trabajos del mar***

Dentro de la poética de Pacheco, hay textos que destacan por su trascendencia reflexiva y su impactante discurso existencial como “Prosa de la calavera” de *Los trabajos del mar*. También se puede incluir en esta categoría composiciones como

“Inscripciones en una calavera”, de *Islas a la deriva*, o “Reunión anual de la academia de rimadores” de *Como la lluvia*, para mencionar sólo unas cuantas. “Prosa de la calavera” es, como indica su título, un poema en prosa que protagoniza el símbolo mismo de la muerte, el emblema de la fisonomía de la cara humana tras la corrupción de la carne. El texto ocupa por sí solo la segunda sección de *Los trabajos...* llenando una extensión de casi cuatro páginas. Cabe destacar aquí la elección de la “prosa” como forma de expresión poética. El uso de la prosa en la poesía de Pacheco no comienza con “Prosa de la calavera”; es una práctica constante en su escritura a través de la cual tiende a difuminar las fronteras entre el verso y la prosa. Esta tarea es apreciable desde los poemas de la serie “De algún tiempo a esta parte” de *Los elementos de la noche* hasta los recientes textos en prosa de *La edad de las tinieblas*. El problema del maridaje de la poesía y la prosa que preocupa a Pacheco no es banal, ya que se inscribe en una tradición de larga data, presente, por ejemplo, en Baudelaire, quien soñaba con “le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience” (1947: 307)<sup>237</sup>. Podemos valorar el interés de la prosa en la poesía de Pacheco a partir de las reflexiones que la crítica ha dedicado a este aspecto de su quehacer literario<sup>238</sup>. Me parece que, lejos de ser casual, la apuesta por la

---

<sup>237</sup> (el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, flexible y entrecortada lo bastante para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulations del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia) (traducción mía).

<sup>238</sup> Los trabajos de Daniel Torres sobre la escritura de Pacheco figuran entre los más destacables en lo que se refiere a la práctica de la prosa en la poesía del mexicano. En uno de sus últimos ensayos, Torres resume del siguiente modo las principales características del prosaísmo en la lírica de José Emilio Pacheco: “1) Una liberación del ritmo y el metro tradicionales para dar paso a un poema rítmico o ‘prosa’; 2) La ejecución de una apertura semántica para otros significados no considerados usualmente como ‘poéticos’; 3) El acercamiento del verso a la prosa incorporando elementos de la realidad inmediata y concreta; 4) La presencia de ciertas unidades ideológico-culturales para un entendimiento conceptual de la estructura de la realidad histórica a la que el texto literario alude; 5) Que el nivel sonoro del verso funcione con el tono coloquial de la conversación; y 6) La constitución del poema en texto claro que trasunte la irrealidad poética de las palabras presentado en un lenguaje directo” (2006: 121). Estos rasgos que Torres destaca de *Ciudad de la memoria* necesitan ser completados, según el crítico, por la práctica del prosaísmo en los tres libros posteriores a *Ciudad de la memoria*, es decir, *El silencio de la luna* (1994), *La arena errante* (1999) y *Siglo pasado (Desenlace)* (2000). En estas obras, Torres percibe una recontextualización de los rasgos anteriores. Le parece, por ejemplo, que ahora “Pacheco interviene en el discurso poético hispanoamericano contemporáneo, con una discusión ‘prosaica’ acerca de la literatura preocupada por los males de fin de siglo, frente a la posmodernidad, además de estar, cronológicamente hablando, por las fechas de publicación –1994, 1999, 2000–, en la literatura liminal del entre siglos”. En estos libros, “la voz que emerge de los versos se erige en un gran aguafiestas que le ve siempre el talón de Aquiles al espacio de lo electrónico en los límites de nuestra cultura” (123-124). Torres destaca así en este prosaísmo “una poética de la catástrofe aparente”, en que la voz muestra los desastres de fin de siglo, “aparentes porque el hablante apenas contempla y comenta sin comprometerse” (126); en suma, nos hallamos ante una “retórica del intento” que consiste en “intentar algo que ya de por sí es un logro, independientemente de que se lleve a buen término o no” (128-129). Francisca Nogueroles, por su parte, destaca la importancia del poema en prosa en la escritura de Pacheco, relacionándolo con “la gran



prosa en “Prosa de la calavera” se debe a la tentativa por evitar al lector la distancia del verso en provecho de una forma expresiva más simple. Se trata de conseguir una hondura de tono que esté, sin embargo, alejada suficientemente de la austeridad del moralizador y que privilegie la familiaridad y la sencillez de lo confesional y lo conversacional. De este modo, el discurso de la calavera conmueve e inquieta más porque está desvestido de la muerte teórica propia del tratado de tanatología o de escatología. El lector tiene la sensación de enfrentarse a la verdadera cara de la muerte, tanto más verídica cuanto que está despojada de todo adorno. Este desenmascaramiento produce un efecto de familiaridad que seduce al mismo tiempo que hiela de estupor al lector cuando descubre, bajo las inflexiones ordinarias de la voz lírica, la espeluznante fatalidad de la muerte demoliendo en cada instante la carnadura del cuerpo humano. “Prosa” quiere decir aquí, por tanto, la asunción de un decir ontológico que desmonta a la muerte de su pedestal abstracto, impersonal, para individualizarla, para hacerla *mía, tuya, suya, nuestra* y reconciliar así al hombre con ella.

Desde el punto de vista enunciativo, quisiera señalar que la cesión del discurso en primera persona verbal a la calavera en toda la composición tiene como efecto resaltar el protagonismo de la muerte y humanizarla. Se traza así una paralela estética entre el poema de Pacheco y, por ejemplo, el “Nocturno en que habla la muerte” de Villaurrutia que evoqué en las páginas anteriores. Al conferir a la calavera la categoría de actor poemático, Pacheco la reviste de los principales atributos que incumben a esta función<sup>239</sup>. Michael J. Doudoroff ha indicado que “el discurso de la calavera recrea el

---

tradición de este género en México, de la que Arreola, el maestro de Pacheco, constituye el mayor exponente”. Para Noguerol, el poema en prosa le permite a José Emilio Pacheco “transitar libremente entre la lírica –en cuadros estáticos, de cariz filosófico y marcados por la intensidad de las imágenes –y la prosa– en textos donde el hilo narrativo adquiere mayor relevancia” (2009: 92-93).

<sup>239</sup> El concepto de “actor poemático” responde, desde la perspectiva de Arcadio López-Casanova, a una carencia teórica de la que adolece el personaje lírico. De hecho, apunta el autor, “desde muy diversas orientaciones y perspectivas, los personajes del relato han recibido iluminadora atención”. Las diferentes tipologías elaboradas por estudiosos como Propp, Greimas, Forster o Hamon “han tratado de sistematizar con rigor los formantes definidores de ese decisivo elemento del discurso narrativo”. La lírica, en cambio, no ha merecido tales desarrollos teóricos y el personaje lírico se ha mantenido “prácticamente inexplorado todavía en ese concreto terreno”. Esta negligencia no deja de sorprender, ya que la “actorialización lírica” constituye “un elemento de gran relieve en la conformación del universo poemático, y excluirlo de la teoría y la práctica textual supondría –supone– una grave omisión (que impide, además, explicación y valoración de estratos y relaciones fundamentales”. En su búsqueda de un intento de “elemental sistematización que pueda resultar operativa”, López-Casanova adapta a la lírica las formulaciones de Greimas en su *Semántica estructural* y *Del sentido II* entre otros estudios. López-Casanova concibe así la categoría de “actor poemático” como “una figura del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcado por un identificador o rol temático”. El componente funcional o *modus operandi* viene determinado por la *función* que desempeña el personaje en el marco de un cuadro actorial específico. El componente sustancial o *modus essendi*, por su parte, se refiere a “la constelación de

antiguo tema de la muerte que se dirige a los vivos para mostrarles la transitoriedad de su existencia” (1994: 136). En realidad, este aparente eclipse del sujeto lírico “antropomórfico” en provecho de una entidad inerte –la calavera– permite que el *yo* oculto, enmascarado tras la ficción discursiva de la calavera, dé rienda suelta a su visión más íntima de la existencia y de la muerte. Quisiera recordar en este sentido las tesis de Cristián Gallegos Díaz en sus “Aportes a la teoría del sujeto poético” (2006) mencionadas anteriormente. El estudioso señala que el sujeto lírico considerado en sí mismo “nunca tiene una autonomía real, sino aparente”, ya que resulta de una “proyección o representación interpretada, manipulada, trans-formada del sí mismo del poeta” (2006). Arcadio López-Casanova sospecha en este tipo de estrategia discursiva, de “máscara encubridora”, la creación de una “distancia psíquica que permite un más radical y lúcido análisis interior, una más honda contemplación íntima” (64). En un poeta como José Emilio Pacheco, tan acostumbrado a la manipulación y al enmascaramiento a través de una multitud de estrategias enunciativas<sup>240</sup>, la referencia a estos juegos discursivos ayuda a valorar las principales tácticas que contribuyen a enriquecer el mensaje del poema. En este caso, por ejemplo, la focalización de la finitud humana desde el *yo* de la calavera, y no desde el *yo* antropomórfico, revela un esfuerzo por investigar el misterio de la muerte tal como es, o tal como el poeta supone que sería, si se le revelara al ser humano. También crea el efecto de distanciamiento que ha analizado Andrew P. Debicki, ya que, con la calavera, podemos decir que “no habla una ‘voz poética’ que pudiéramos compartir, sino un protagonista que nos ofrece, desde fuera, un consejo” (1994: 70).

En el plano funcional, el rol dramático desempeñado por la calavera corresponde aquí al del adversario. Este *modus operandi* se sostiene en distintos indicios analizables

---

atributos del actor”, generalmente resultantes de las otras voces del discurso. El “rol temático” es la “señal que identifica la relación de la figura poemática con algún tipo de esfera (vivencial, familiar, social, etc.)” (1994: 26).

<sup>240</sup> Las diferentes estrategias de ocultamiento y las técnicas de desdoblamiento empleadas por José Emilio Pacheco a lo largo de su poesía son habitualmente destacadas por su crítica. Judith Roman Topletz distingue diferentes facetas en las fluctuaciones de la voz del poeta, esteta, filósofo, traductor, lector, poeta del Juicio Final o máscara. Topletz piensa que a pesar de estas variaciones, la voz del poeta permanece esencialmente estoica, irónica y dinámica (1983: 10). La pluralidad de identidades enunciativas a veces se expresa mediante un cambio de puntos de vista entre poemas e incluso en un mismo poema. Se nota así una alternancia entre la primera persona del singular o del plural, la segunda persona del singular o la tercera. Estas fluctuaciones llevan al lector a revisar constantemente la concepción que tiene del autor y cada lectura exige una reinterpretación de la función autorial (158-159). También se ha señalado el empleo de los heterónimos que, según Carmen Dolores Carrillo Juárez, permiten “escribir imaginando una identidad ajena. El autor inventa personajes e idearios que le ayudan a tomar otro ángulo que no sea el de su *yo*. No se trata de proyectar la propia personalidad, sino quebrantar el solipsismo del poeta romántico incorporando otras voces poéticas, como otra alternativa a la que da el monólogo dramático. Son otros los que se van a expresar” (2008: 76).

a lo largo del texto. Desde el principio, la calavera compara su omnipresencia, su “muchedumbre”, con la del demonio: “Como el demonio de los Evangelios mi nombre es Legión” (272). La imagen no sólo destaca un rasgo numérico sino que esta analogía también tiene un efecto lúgubre: la calavera y el diablo se reúnen simbólicamente para representar el inframundo que puebla muchas religiones y mitologías. Esta adversidad se transparenta, además, en la omnipotencia de la calavera. El mundo náhuatl sirve como escenario privilegiado para la conciencia de la vanidad del hombre y del poder de las postrimerías: “Mi imagen omnipresente en Tenochtitlán, recordaba a todos y a toda hora la conciencia del fin, el fin de cada azteca y del mundo azteca” (272).

Al mismo tiempo, la calavera invita al hombre a trascender su horror ante la muerte para reparar más bien en su función redentora:

En vez de temerme o ridiculizarme por obra de tu miedo deberías darme las gracias. Sin mí, qué cárcel sería la vida en la tierra. Qué tormento si nada cambiara ni envejeciera y durante siglos de desesperación sin salida la misma gente diera vuelta a la misma noria.

(T.T.2010, “Prosa de la calavera”: 273)

El sentido dialéctico de la muerte expresado en este poema recuerda la dialéctica de la fugacidad de “Contraelegía” de *Irás y no volverás*. Michael J. Doudoroff percibe en este poema una actitud contraria a la que muestran poetas como Gorostiza o Villaurrutia ante la muerte. Para el crítico, “si el ‘yo’ lírico de *Muerte sin fin* se coloca dentro de su cuerpo, y por lo tanto en la orilla de la vida desde la cual admira la muerte”, en el poema de Pacheco, en cambio, “el ‘yo’ poético es la calavera, la muerte que se dirige a la vida y la admira en su transitoriedad”. Así, muerte y vida son instancias complementarias en el poema de Pacheco, pero en este caso “la muerte no aparece como origen y esencia de la vida, sino como su lógico fruto” (1994: 137). “Prosa de la calavera” se singulariza, entonces, por el hecho de que representa la vida como un proceso de “creación-destrucción-creación”. El “contéplate” que cierra el poema no sería sino una invitación a la toma de conciencia. No se trata de una concepción de la muerte en términos de origen y fin de todo, como ocurre en Gorostiza y Villaurrutia, sino de una invitación a descubrir la profunda transitoriedad del hombre (138).

Se desprende del discurso de la calavera la “inmanencia” de la muerte a la que ya me he referido. La calavera insta al hombre a que abandone lo que Ramón Xirau llama una concepción “finalista” de la muerte (1955: 32), es decir, una visión de la vida

que excluye a la muerte y la coloca en un horizonte siempre posterior. En el texto de Pacheco, en cambio, la muerte se funde con la vida al igual que la sombra de “Nocturno en que habla la muerte” de Villaurrutia. Podemos dudar, en este sentido, de la reducción de la muerte en Villaurrutia a una experiencia “finalista” como pretende Doudoroff (1994: 137). De hecho, la “sombra” del poema de Villaurrutia advierte siniestramente al cuerpo: “Aquí estoy. / Te he seguido como la sombra / que no es posible dejar así nomás en casa” (2001: 60); la “calavera” de Pacheco reitera esta advertencia: “voy con ustedes a todas partes. Siempre con ella, con él, contigo, esperando sin impaciencia ni protesta” (*T.T.2010*, 273). Vida y muerte son, entonces, una pareja que sólo se disuelve cuando fallece el hombre, una inmanencia que coincide con la visión de Octavio Paz.

Con todo, la meditación pachequiana en torno al problema de la muerte va mucho más allá de un enfrentamiento del sujeto poético con el fallecimiento. También incorpora una dimensión *funeraria* que describiré a partir de composiciones que abordan cuestiones relacionadas con los ritos del entierro.

#### IV.5.2 Estigmas de un discurso antifunerario

Cabe destacar, dentro de la meditación pachequiana sobre el problema de la muerte, la presencia, ya no tanto de lo fúnebre, sino de una preocupación por la ritualidad funeraria. Me refiero a composiciones inspiradas en ciertos ritos de entierro; también pienso en algunos juicios acerca de la actitud de los supervivientes respecto al difunto. Textos como “Los muertos” (*Islas a la deriva*), “Panteones” (*Siglo pasado [Desenlace]*), o “Moralidades” (*Como la lluvia*) son unos cuantos ejemplos de esta sensibilidad. En “Los muertos” de *Islas a la deriva*, la crítica acerba contra el rito del entierro se dirige particularmente contra la utilización del ataúd que, según el poeta, impide el retorno del cuerpo al polvo del que procede:

Quién impuso esta ley infame que obliga  
a confinarnos en atroces  
reservaciones de corrupción y olvido  
en que medra la zarza  
mientras los días opacan  
la menuda perpetuidad del mármol.

Baja la noche por la enredadera  
y aquí abajo decimos a la muerte  
lo que el grano de arena susurra  
a la ola que lo alza en vilo.

Vil sonido, como hachas  
en un bosque invisible:  
la desintegración de la carne que no retorna.

Crueldad de abandonarnos a nuestros restos.  
Mejor el fuego  
o los cuervos de la montaña.

Nada hay capaz de compensar  
la humillación de hundirse aquí abajo,  
pudriéndose  
sin que la caja funeral  
nos permita volver al polvo.  
(*T.T.2010*, “Los muertos”: 195-196)

El rechazo de la tradición del féretro se aprecia en el empleo de un lenguaje vituperador, potenciado por expresiones como “ley infame” y “atrocidades / reservaciones de corrupción y olvido”. El entierro aparece como una consecuencia de la “crueldad” de los hombres, que someten a sus difuntos a esta forma de “humillación”. El destino de la carne “pudriéndose” en el ataúd sin que el cuerpo regrese a la tierra se asemeja a una segunda muerte, aún más atroz que la primera. El poeta prefiere a este entierro “el fuego / o los cuervos de la montaña”. El polvo que ha sido analizado anteriormente como figuración de lo residual sigue siéndolo en este poema, pero ahora se enriquece de un significado positivo. Tiene un sentido redentor que en la composición permanece implícito y que se aprecia mejor en otro texto funerario de José Emilio Pacheco, “Panteones” de *Siglo pasado (Desenlace)*:

Veo entre la niebla el cementerio en silencio.  
No pienso en otro mundo: me indigna éste  
que se deshace así de los muertos.  
Da horror pensar en los restos abandonados,  
más durables que afectos y gratitudes.

Hay que acabar con los panteones y su intolerable perpetuación del olvido  
Todos debemos ser ceniza arrojada al aire,  
volver cuanto antes al polvo  
que en su misericordia nos absuelva y acoja.  
(*T.T.2010*, “Panteones”: 589)

Aquí también nos encontramos en un espacio funerario: el “cementerio”. El texto pone en escena una curiosa paradoja: el panteón, que en principio sirve para homenajear a los difuntos –en ciertos casos incluso a difuntos especialmente ilustres– es una transcripción arquitectónica del ansia de perennizar la memoria del muerto, es decir,

de apartarle precisamente del olvido mediante el monumento funerario. En el poema de Pacheco, no obstante, los panteones se convierten en lugares de abandono y de olvido, reactivando así el becqueriano “¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!” de la Rima LXXIII. El texto, sin embargo, lamenta menos la insalubridad del “cementerio” – si se me permite la impertinente ironía de esta paradoja– que el rápido olvido en el que caen los muertos en la memoria de sus familiares y amigos. Es este abandono afectivo de los difuntos por sus seres queridos lo que lleva al sujeto poético a propugnar una insurrección contra los panteones, acusados de cultivar la amnesia colectiva. Lo paradójico consiste, precisamente, en “acabar con los panteones” para evitar el olvido, en vez de exaltarlos para perpetuar la memoria de los difuntos. Esta insurrección contra los panteones explica, quizá, la curiosa práctica funeraria que poetiza “Moralidades” de *Como la lluvia*:

Nuestro pueblo practica la moral  
Y hace de cada acto una lección ética.

Aquí nunca enterramos a los muertos.  
Los dejamos pudrirse en la plaza pública

Para que esta final humillación  
Nos obligue a mirarnos como somos.  
(T.T.2010, “Moralidades”: 637)

Irónica crítica de la irreverencia de una cultura hacia sus muertos o simple invitación a minimizar el fasto de los funerales, lo cierto es que el final del poema propone como moraleja el tópico del *memento mori*. Si el cuerpo está destinado a pudrirse, parece decir el poeta, no importa que sea en la intimidad de una catacumba o que ocurra “en la plaza pública”. La corrupción pública de la carne serviría, en la sociedad del poema, de espejo para que los vivos tomen conciencia de la vanidad de su cuerpo y relativicen asimismo la fastuosidad de las exequias. En cualquier caso, valoramos la significancia de este poema cuando lo insertamos en la coherencia de la actitud ya descrita acerca de los ritos del entierro en las composiciones anteriores. Me parece que el repudio de lo ceremonioso y la artificialidad de ciertos ritos de entierro se explica por la solemnidad y seriedad que dan a la muerte. En vez de homenajear al difunto, el fasto de las exequias contribuye a solemnizar la muerte y a aumentar el temor de los vivos. Acaso la simplificación extrema del entierro contribuiría, según el poeta, a

*desolemnizar* la muerte y a hacer de ella un simple retorno del cuerpo al polvo, sin que entre el despojo y la tierra medien el ataúd y los mármoles de los panteones.

Hay, sin embargo, un aspecto vinculado a la finitud del hombre que quisiera destacar en la poesía de José Emilio Pacheco, algo que ya señalé en Octavio Paz. Se trata de la asunción de la existencia humana como una experiencia absurda. Es cierto, como indiqué en el caso de Paz, que el sentimiento del absurdo es irreductible a la sola temporalidad del ser humano. La problemática del absurdo involucra otras cuestiones como el sufrimiento, tema fundamental en la poesía de José Emilio Pacheco. No obstante, lo que me interesa no es tanto una reflexión sobre el absurdo generalmente considerado como sus eventuales conexiones con la temporalidad de la existencia y la finitud.

#### **IV.5.3 La inculpación del nacimiento y la finitud como componentes del absurdo**

*En la espesura de este muro puse  
mi oído. Golpeé tres veces,  
cien, mil, toda la vida.*

(José Ángel Valente, *Poemas a Lázaro*)

En su ensayo sobre el absurdo, *Le mythe de Sisyphe (El mito de Sísifo)*, Albert Camus plantea que la confrontación entre el ansia del hombre por entender el mundo y el silencio que le opone éste es lo que da lugar al sentimiento del absurdo: “l’absurde naît de cette confrontation entre l’appel humain et le silence déraisonnable du monde”<sup>241</sup> (1942: 44). Interrogar las implicaciones de esta afirmación ayuda a perfilar el horizonte del problema que me interesa aquí. Conviene, en efecto, preguntarse en qué consiste ese llamamiento por parte del hombre que encontramos en la lírica de José Emilio Pacheco. En este escritor, interrogarse sobre el mundo es, ante todo, afrontar la pregunta sobre el tiempo. Si convenimos en que toda la poesía de Pacheco reitera continuamente esta interrogación, veremos cómo el horizonte del sentimiento del absurdo en su obra poética se desprende del enigma del tiempo. Considerada desde la perspectiva de la existencia humana, la pregunta sobre el tiempo plantea también la del sentido de la vida. Esta interpelación acerca del sentido del devenir del hombre lleva

---

<sup>241</sup> (El absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo) (traducción mía).

implícita la necesidad de esclarecer los enigmas del nacimiento, de la vejez y de la muerte. Como he tratado de demostrar en los apartados anteriores, estos dos últimos aspectos son medulares en la cavilación ontológica del poeta mexicano. El nacimiento, por su parte, suele figurar en la inculpación misma de la existencia, en el sentimiento de que el hecho de vivir dimana de una arbitrariedad absoluta sin posibilidad de solución. En algunas ocasiones, el poeta refiere explícitamente el instante liminar de la vida como el inicio del drama existencial. En el duodécimo fragmento de *El reposo del fuego*, por ejemplo, el sujeto lírico se interroga sobre el significado de la vida, asimilada a la expiación de una falta: “¿Para qué estoy aquí, cuál culpa expío, / es un crimen vivir, el mundo es sólo / calabozo, hospital y matadero, ciega irrisión y afrenta al paraíso?” (T.T.2010, 49). Uno de los textos en que mejor se expresa la inculpación del nacimiento y de la existencia es “El juicio” de *La arena errante*. En este poema, la alegorización de la condición humana se logra a través de un simulacro de proceso judicial y la imposibilidad de una salida esperanzadora:

Ante el juez todos estamos indefensos. Él, en su silla alta, su escritorio de roble, su peluca, su mazo, su vestuario de sumo sacerdote. Nosotros, con la bata ridícula del enfermo al que hacen toda clase de exámenes para diagnosticar que ya no tiene remedio.

Animales de laboratorio ante el supremo experimentador, nos sabemos condenados de antemano. El fiscal termina su diatriba. Nos arroja una última mirada de cólera y desprecio. Nuestro defensor calla, anonadado por las fulminaciones de la parte enemiga. Sorprenden la acumulación de cargos y la ferocidad con que nos acusan de crímenes no cometidos.

Qué superioridad la del señor juez, con qué ojos de asesino desdén nos mira, cómo disfruta de nuestra humillación irremediable. Al fin nos sentencia primero a la picota y después al cadalso. Intentamos decir unas palabras. Los guardias nos cierran la boca con tizones. No tenemos derecho a nada. Entonces comprendemos que nuestro delito fue haber nacido.

(T.T.2010, “El juicio”: 545)

Nos encontramos ante lo que parece ser un proceso judicial en el que comparecen acusados ante una justicia implacable, representada por el “juez” y su “fiscal”. Sin comprender el motivo de los cargos, los acusados tienen que sufrir la virulenta acometida de la acusación y la poderosa mano del “juez”. Los elementos constructores de esta alegoría son el juez, el fiscal, los acusados y la culpa incomprensible. Al final de la composición, el *yo* lírico comprende que el verdadero delito de los acusados “fue haber nacido”, recordando así la inculpación del nacimiento



característica de pensadores como E. M. Cioran. En *Del inconveniente de haber nacido*, Cioran defiende, en efecto, que toda la existencia humana no es una carrera hacia la muerte, sino una huida de “la catástrofe del nacimiento. Nos debatimos como sobrevivientes que tratan de olvidarla. El miedo a la muerte no es sino la proyección hacia el futuro de otro miedo que se remonta a nuestro primer momento” (1995: 10). La enunciación colectiva a lo largo del poema de Pacheco contrasta por el uso de la tercera persona del singular como marca de referencia a los representantes de la justicia, mientras que la comunidad de los acusados es abarcada por el pronombre personal de primera persona del plural “nosotros”. Este contraste de personas gramaticales, así como la colocación espacial y la indumentaria discriminatoria de ambas partes, subrayan una relación de superioridad absoluta de unos contra otros. El “juez”, por ejemplo, está descrito “en su silla alta, su escritorio de roble, su peluca, su mazo, su vestuario de sumo sacerdote”, mientras que los acusados, “nosotros”, aparecen “con la bata ridícula del enfermo”. En virtud de este procesamiento colectivo, el poema invita a una lectura simbólica en la que la función de “acusados” abarca al género humano. La culpabilidad inexplicable expresa la absurdidad de la existencia y la implacabilidad del juez sugiere la fatalidad de la finitud representada por el “cadalso”. La muerte ocurre, entonces, como el castigo de una culpa que el texto de Pacheco asocia con el nacimiento. Se puede decir, por consiguiente, que la inexorabilidad de la muerte hace de la existencia algo incomprensible y el concepto de culpabilidad no tendría sentido si se desconectara del horizonte ineluctable de la muerte.

A mi modo de ver, es esta mortalidad del hombre la que influye sobre la inmanencia del absurdo, es decir, sobre la sensación de arbitrariedad y de azar absoluto que nace cuando consideramos la existencia en su forma misma, en el modo cómo el hombre la lleva a cabo, poniendo, de algún modo, entre paréntesis la eventualidad de la muerte. En *Breviario de podredumbre*, Cioran explica que no es la muerte la que polariza el absurdo de la existencia del hombre, sino la vida misma: “La muerte es demasiado exacta; todas las razones se encuentran de su lado. Misteriosa para nuestros instintos, se dibuja, ante nuestra reflexión, límpida, sin prestigios y sin los falsos atractivos de lo desconocido”. La vida, en cambio, “inspira más espanto que la muerte: es ella la gran Desconocida”. Para Cioran, “nos aferramos a los días porque el deseo de morir es demasiado lógico, por tanto ineficaz. Porque si la vida tuviese un solo argumento a su favor –distinto, de una evidencia indiscutible– se aniquilaría”. Lo que sostiene el fenómeno de la vida es su carencia de finalidad y de lógica: “Todo lo que

respira se alimenta de lo inverificable; un suplemento de lógica sería funesto para la existencia –esfuerzo hacia lo insensato”. Lo que acentúa el sentimiento del sinsentido existencial es para Cioran, precisamente, la lucha del hombre por hallarle un significado o una finalidad a la vida: “Dad un fin preciso a la vida: pierde instantáneamente su atractivo. La inexactitud de sus fines la vuelve superior a la muerte; un ápice de precisión la rebajaría a la trivialidad de las tumbas” (1997: 37-38).

José Emilio Pacheco también pone de manifiesto esta inmanencia del absurdo a lo largo de su poesía, especialmente a través del problema del sufrimiento humano, no sólo el individual sino también el colectivo como consecuencia de la maldad del hombre. Con todo, si la acusación del género humano ante ciertas formas históricas de sufrimiento tiene un carácter esencialmente ético, la connaturalidad del sufrimiento, por su parte, tiene un sentido profundamente metafísico, y desemboca en la cuestión del absurdo. Esta poética es la que encontramos, por ejemplo, en textos como “Pecado original” o “La extrañeza”, de *Como la lluvia*. En la primera composición, el poeta redefine a su manera el concepto de “pecado original”, ironizando de paso sobre el puritanismo de la teología cristiana en materia de sexualidad humana. Para él, la verdadera falta congénita de lo eterno humano es “estar vivos”, carencia que la Iglesia parece enmascarar dirigiendo la mirada de sus feligreses hacia el “terror al sexo” y el repudio de la “lujuria” como “actos terribles” que multiplican el suplicio del “Divino Cuerpo de Cristo” (*T.T.2010*, “Pecado original”: 631). El sujeto poético se pregunta, más bien, “por qué el haber nacido / Nos iba a sentenciar al martirio eterno”. El sufrimiento, sugiere el poeta, no está más allá de la vida sino que se encarna en la existencia histórica, protagonizado al nivel individual por “el castigo eterno / Por la vida que no pedimos” y, al nivel colectivo, por los horrores del hombre hacia sus semejantes, esos “nazidemonios” que castigan nuestra innata debilidad” (631).

En el segundo ejemplo mencionado, “La extrañeza”, el nacimiento está representado como la penetración en un “inestable espacio”, caracterizado por el “terrible milagro” de la vida y como la paradoja de una mortalidad vista a la vez como “castigo y alivio”:

Al nacer ocupamos el sitio de alguien  
Y no damos las gracias a quien se ausenta  
Para legarnos su inestable espacio.  
No sabemos ni cómo ni quién fue  
El ser desconocido, en dónde estuvo.

Consideramos como algo natural  
La extrañeza del mundo, su misterio,  
El castigo y alivio de ser mortales,  
El terrible milagro de estar vivos.  
(T.T.2010, “La extrañeza”: 637-638)

El hecho de que la finitud humana sea simultáneamente un “castigo” y un “alivio” es el signo de una conciencia de la bipolaridad inherente a la existencia y del proceso dialéctico que encierra la asunción del absurdo. Es lo que justifica los oxímoros de los dos últimos versos. Volveré a este aspecto más adelante.

Otro poema en el que se aprecia la inculpación del nacimiento es “El vecino de arriba”, todavía en *Como la lluvia*. Describe los nerviosos pasos de un vecino de edificio, sus terribles lamentos, su ruido molesto. Aquí, la experiencia individual del sufrimiento está erigida a la categoría de alegoría y extendida a la condición radical del hombre. En efecto, las convulsiones del personaje del poema pueden ser contempladas como un símbolo del ajeteo existencial de cualquier hombre en su enfrentamiento diario con la vida. Esta interpretación hace que el atormentado vecino deje de ser un ciudadano específico, para convertirse en emblema del dolor colectivo. El poema recupera así a la figura calderoniana de Segismundo, como arquetipo del sufrimiento y del absurdo:

Quiero irme de aquí cuanto antes.  
Estoy casi seguro:  
El vecino de arriba es Segismundo.  
Sin tener culpa alguna fue condenado  
A esta prisión desde que abrió los ojos.

Y sin tregua protesta noche y día  
Contra el crimen sin nombre de haber nacido.  
(T.T.2010, “El vecino de arriba”: 618)

El nacimiento está descrito como una penetración en el linaje de los condenados inocentes. En vez de explicar el dolor del personaje del poema por motivos individuales o sociales como ocurre, por ejemplo, en los casos de enfermedad, el hablante erige las penas del “vecino de arriba” al rango de sufrimiento *esencial*, es decir, propio del común de los mortales. En esta alegorización de la experiencia subjetiva, la génesis de la vida vuelve a concebirse como el instante trágico, el “crimen” que decreta la entrada del hombre en la “prisión” de la vida. El poema recuerda, de este modo, una composición anterior, perteneciente a *La arena errante*: “Fruto de piedra”:

Mudez de la ostra  
en el silencio subacuático.  
Arena y sal  
por la boca que filtra todo.  
Cerrazón a la luz, empecinamiento.  
La ostra quiere ser ostra y quedarse pegada  
a su congregación casi de piedra.

Pétreo se ve la grisura,  
la consistencia calcárea  
que la envuelve y le da sentido  
–pero también la aprisiona.

La ostra vive entre sueños de agua  
y cosas invisibles al ojo humano.  
Medita a ciegas en el absurdo que encuentra  
en nacer, vivir, secretar  
durante muchos años su casa-tumba.

Y luego ser arrancada  
para durar un instante  
entre las fauces del infierno,  
es decir, las nuestras.

(T.T.2010, “Fruto de piedra”: 561-562)

Este poema recae en la categoría de lo que Luis Antonio de Villena denomina “manual de zoología simbólica” o “poesía zoológica”, composiciones de índole meditativa y básicamente ética en las que los animales sirven para enseñar y reflejar vicios humanos (1986: 41). En este ejemplo, la “ostra” no interesa como animal por oposición al hombre, sino por la similitud que su vida “absurda” presenta con la del hombre. Como el ser humano, la ostra del poema “medita a ciegas en el absurdo” del nacimiento, de la vida y de la muerte. El esfuerzo que pone en construir su “casa-tumba” se parece bastante al que exige cada existencia humana y, en los dos casos, el sacrificio no absuelve de la muerte. Si la ostra termina irremediamente entre “las fauces del infierno, / es decir las nuestras”, el hombre, por su parte, sufre además el tormento de la inquietud metafísica. El poema “Interrogaciones” de *Edad de las tinieblas* ilustra la intranquilidad de la conciencia ante el absurdo y el azar que entraña toda existencia:

Soy uno más, otro habitante infinitesimal de un grano de arena perdido  
entre millones de galaxias. Qué extraño estar aquí y no en otra parte,  
hoy y no en 1204 o en 1827. Qué misterio ser yo y no tú, o tú y no yo.  
Enigma tan grande lo que sucederá mañana como lo que se oculta en la  
infinitud de nuestros pasados.  
Jamás sabré el propósito de todo esto ni quién decidió que naciera aquí  
y no en la familia real de Nueva Zembla o en la casta más oprimida de

la India. No puedo indagar las causas que determinaron este día entre los días, ni cuál porvenir saldrá de este hoy sin tomar en cuenta nuestra esperanza. En este instante aquel futuro ya urde a mi espalda su madeja impredecible e indescifrable.

(*T.T.2010*, “Interrogaciones”: 743)

La imagen hiperbólica del inicio enfatiza en la magnitud del misterio y la infinita insignificancia del ser humano, perdido en medio de un universo inconmensurable<sup>242</sup>. El efecto de empequeñecimiento extremo se logra refiriendo un *yo* diminuto, “infinitesimal” que vive en “un grano de arena” que a su vez está “perdido entre millones de galaxias”. El ser y el universo están regidos por la ley de la contingencia que impide predecir “lo que sucederá mañana” y esclarecer “lo que se oculta en la infinitud de nuestros pasados”. El *yo* capitula, entonces, ante la impenetrabilidad del misterio cósmico y la opacidad del azar que preside a cada ente, a la vez que intuye la nebulosidad del devenir que “urde a mi espalda su madeja impredecible e indescifrable”.

Se puede decir, en definitiva, que el sentimiento del absurdo en José Emilio Pacheco es un aspecto fundamental para valorar el alcance de su visión de la ontología humana. Conviene, no obstante, mostrar en qué medida el quehacer poético de Pacheco trasciende las limitaciones esenciales que impone al ser humano su temporalidad y cómo incluso transforma la incoherencia del mundo en energía existencial.

#### **IV.5.4 Las alternativas de la redención humana: la dialéctica de la finitud y la ascensión del absurdo**

Al término de este recorrido, quisiera mencionar concisamente, como hice en el caso de Octavio Paz, las alternativas que la poesía de José Emilio Pacheco propone como tentativas de respuestas ante los interrogantes de la finitud y del absurdo. Tratándose del problema de la muerte, distinguiremos, de entrada, cierta dicotomía en la poesía de José Emilio Pacheco. Por una parte, la muerte está vista como una extinción irremediable, sin ninguna esperanza de salvación. Los textos que expresan esta

---

<sup>242</sup> Un efecto similar ocurre en el poema “Iztaccíhuatl” de *La arena errante* mediante el enfrentamiento del *yo* lírico con la inmensidad y la atemporalidad de una montaña. El sujeto poético se mide a la magnificencia del monumento de la naturaleza y adquiere conciencia de su pequeñez e insignificancia: “Esta montaña inmensa se levanta / como advertencia de mi pequeñez / y mi autoengaño al darme importancia. / Para nada me necesita. / Existe al margen de que la contemple. / Estuvo aquí cuando éramos impensables / y seguirá mañana. / Es decir, hoy mismo / para su contabilidad que suma milenios / como si fueran segundos. / Mientras tanto seremos aire. / En cambio la montaña se alzaré como ahora / ante el asombro de quien no ha nacido” (*T.T.2010*, “Iztaccíhuatl”: 536).

cosmovisión insisten en el proceso de corrupción de la materia que es el cuerpo, en su vanidad y su disolución absoluta. Así se aprecia, por ejemplo, en la convicción expresada en *El reposo del fuego* según la cual “nada regresará cuando la tierra / se aposente en la boca y enmudezca / con su eco atroz la oscura letanía” (T.T.2010, 41). Por otra parte, la muerte del individuo se disuelve en la persistencia de la especie humana. El drama de la extinción se amansa, pues, postulando varios modos de supervivencia. La crítica ha aludido a algunos<sup>243</sup>, pero sólo insistiré en uno en especial: el que consiste en buscar un refugio en la persistencia del género, un proceso que podría denominarse *dialéctica de la finitud*. Esta forma de trascendencia se aprecia, por ejemplo, en composiciones como “Corporal” de *Siglo pasado (Desenlace)*:

El cuerpo real, lo corporal que se acaba  
pero siempre regresa en los otros cuerpos.  
Allí encontramos  
la única inmortalidad que no es humo.  
(T.T.2010, “Corporal”: 601)

Más allá de la tragedia individual de saberse pasajero, el poema propone una salida alejada de toda mística, recordándole al hombre el retorno de su cuerpo en la renovación de las vidas. Esta *dialéctica de la materia* permite aquí, además, esclarecer el sentido del intrigante último verso del texto “Presencia” de *Los elementos de la noche* al que me he referido en las páginas anteriores. El poema concluye, de hecho, con la declaración de que “si alguien vive, yo estaré aquí” (T.T.2010, “Presencia”: 27). Otras composiciones se harán eco de esta convicción y me gustaría recorrer algunos de ellos para poner de manifiesto la principal alternativa que dibuja la poesía de José Emilio Pacheco de cara a la transitoriedad de la existencia humana. Uno de los casos que merecen mención es el texto “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”, de *Irás y no volverás*:

---

<sup>243</sup> Mario Vargas Llosa, por ejemplo, apunta que “frente a los elementos y los objetos que lo rodean el hombre adquiere la noción de su existencia y, simultáneamente, comprende que la vida tiene carácter provisional, efímero: las cosas se defienden mejor contra la muerte, son menos perecederas que él. Como estimulada por una especie de horror contra el destino del hombre, que es la extinción, esta poesía se aproxima a las cosas, las invade, quiere instalarse en el corazón de la materia inerte y allí, imitando su inmovilidad y su silencio, conquistar la supervivencia” (1994: 39). Judith Roman Topletz, por su parte, muestra que en la poesía de Pacheco, el nacimiento de un individuo renueva el ciclo de la existencia. El poeta defiende la pertenencia del individuo a una comunidad que cuida su propia conservación. Aunque el poeta lamenta la irreversibilidad del pasado y lo irrepitible de la vida individual, también afirma la continuidad de la humanidad (1983: 104).

El otoño era la única deidad.  
Renacía  
preparando la muerte,  
sol poniente  
que doraba las hojas secas.

*Y como las generaciones de las hojas  
son las humanas.*

Ahora nos vamos  
pero no importa  
porque otras hojas  
verdecerán en la misma rama.

Contra este triunfo  
de la vida perpetua  
no vale nada  
nuestra mísera muerte.  
Aquí estuvimos,  
reemplazando a los muertos,  
y seguiremos  
en la carne y la sangre  
de los que lleguen.

(T.T.2010, “Ramón López Velarde camina por Chapultepec”: 159)

El epígrafe –“Para despedirme de José Carlos Becerra”– induce a pensar que el poema sirvió como homenaje al poeta mexicano fallecido en 1970, es decir, durante los años de la preparación de *Irás y no volverás*. El libro se compone, efectivamente, de poemas escritos entre 1969 y 1972. Es legítimo considerar, pues, el texto como una composición elegíaca en la que la evocación del escritor fenecido se acompaña de un esfuerzo por sobrellevar el dolor de la desaparición. Insistiré en este aspecto consolatorio de la composición porque en ello reside, precisamente, la propuesta de redención de José Emilio Pacheco. Desde el inicio, el signo “otoño” se carga de significaciones lúgubres. Esto hace del “otoño” no un simple referente temporal sino el signo de la muerte, un presagio luctuoso. “Única deidad”, el “otoño” dispone sus trampas “preparando la muerte” a través del proceso de la doradura de las “hojas secas”, el cual simboliza la decrepitud del ser humano. Los versos “*Y como las generaciones de las hojas / son las humanas*” se adaptan bien a la tonalidad elegíaca del poema. Es interesante advertir, desde el punto de vista enunciativo, que la prueba de la muerte se describe aquí desde una perspectiva colectiva y no individual. No se emplea el *yo* sino el *nosotros* a lo largo de la composición: “Ahora nos vamos”; “Contra este triunfo / de la vida perpetua / no vale nada / nuestra mísera muerte. / Aquí estuvimos, / reemplazando a los muertos, / y seguiremos...”. Pasamos así del “yo” melancólico e intimista de “Presencia” al “nosotros”; se conceptualiza así la muerte, haciéndola pasar del plano de

la experiencia personal al de la colectividad humana. Samuel Gordon ha analizado las implicaciones discursivas de esta “traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo” (1990: 264).<sup>244</sup> En el caso específico de este poema, creo que la desvinculación sirve sobre todo para privar la defunción de su significado más trágico. Todo ocurre como si al dejar de ser *mía*, al situarse en un plano *supraindividual*, la muerte se alejara del ser y adquiriese un significado universal. Dicho de otro modo, al perder el sujeto su perspectiva egocéntrica y al anegarse en la impersonalidad consoladora del “nosotros”, lo que era *mi* muerte se convierte en *nuestra* muerte y, por tanto, dialécticamente, lo que era la supervivencia de *los demás* se transforma en *la mía*. El espanto del *ya no ser* se amansa y dulcifica, entonces, en la esperanza de la perennidad colectiva: “seguiremos / en la carne y la sangre / de los que lleguen”.

Es interesante notar la coincidencia de Pacheco en este caso no sólo con Paz, sino también con pensadores como Schopenhauer. El filósofo subrayaba la importancia de una trascendencia de la especie sobre el espécimen, no sólo como un modo de vencer la angustia de la extinción, sino también como una necesidad de la naturaleza. Para llegar a ello, Schopenhauer comienza por situar el nacimiento y la muerte fuera del radio del individuo, en un proceso al que denomina “voluntad”. En su perspectiva, el nacimiento y la muerte participan del fenómeno de la “voluntad”, es decir, de la vida. Es esencial que la vida se manifieste mediante “individuos que nacen y perecen en cuanto fenómenos pasajeros, surgidos en la forma del tiempo, de aquello que en sí mismo no conoce tiempo alguno pero que se ha de presentar justamente de la forma mencionada para objetivar su verdadero ser”. De este modo, se hace evidente que “nacimiento y muerte pertenecen de la misma manera a la vida y se mantienen en equilibrio como condiciones recíprocas uno del otro o, si se prefiere, como polos de todo el fenómeno de la vida”. En cuanto “simple ejemplar o espécimen particular” de una especie, el individuo con su muerte “no ofende a la totalidad de la naturaleza”. Según esta postura, la naturaleza se encarga ella misma de velar por la conservación de la especie, “cuidando de ella con tanto derroche a través del enorme excedente de gérmenes y el gran poder del instinto de fecundación”. Para Schopenhauer, la redención del individuo reside, entonces, en la supervivencia continua de la naturaleza de la que éste forma

---

<sup>244</sup> Para Gordon, esta operación en la que la voz poética se “colectiviza”, por decirlo de algún modo, es una de las principales características de la poesía conversacional hispanoamericana, al lado de “la despersonalización del hablante, los desdoblamientos –sincrónicos y diacrónicos– de la voz poética, el aprovechamiento de otros textos poéticos como generadores de renovada productividad y la narratividad” (264).



parte. Entonces, “si ha captado este punto de vista y se mantiene en él”, puede que el hombre “se consuele con razón de su propia muerte y la de sus amigos volviendo la mirada a la vida inmortal de la naturaleza, que es él mismo” (2004: 331-332).

Por otra parte, el poema de Pacheco nos invita a ver en este tránsito del individuo a la especie una suerte de purificación o de *catarsis*, en la medida en que conduce a una repulsa del egocentrismo, “nuestra mísera muerte”. Podríamos decir, por consiguiente, que la conquista de la supervivencia, la continuidad del *ego* “en la carne y la sangre / de los que lleguen”, exige como expiación la purgación del *yo* en beneficio de la colectividad. La comparación de este proceso con la regeneración vegetal resalta con eficacia la visión dinámica de la dualidad vida/muerte. La muerte ya “no importa”, porque “otras hojas / verdecen en la misma rama”. Si el fallecimiento es individual, la supervivencia, en cambio, es genérica y cósmica en el sentido en que reconcilia al individuo con su especie y con el cosmos. Mary Kathryn Docter explica que “although individuals perish, like nature which regenerates itself in an endless cycle, a part of them also lives on in the flesh and blood of those who follow” (1991: 298)<sup>245</sup>. He señalado en el primer capítulo las reflexiones de Edgar Morin a este respecto. Morin señala la paradoja de que “el tema de la incrustación necesaria de la individualidad en el Ser cósmico” haya surgido “en el seno de las civilizaciones evolucionadas, donde por otra parte el individuo reivindica la inmortalidad personal de la salvación”. El estudioso defiende que semejante actitud cósmica, universal y maternal ante la muerte no es privilegio del pensamiento hindú y budista, sino que existe ya, aunque embrionariamente, en las lamentaciones del Eclesiastés, en el seno del movimiento dionisiaco en Grecia y, muy especialmente, en la Alemania romántica. Acerca del papel de esta última nación, Morin apunta que “la repentina ola del romanticismo alemán, poético, filosófico, ocultista, o más bien poético-filosófico-ocultista, traerá consigo el gran tema del atman-brahman”. En otras palabras, “la conciencia no separada (es decir el Atman) es la conciencia del mundo (Carus). El yo debe renunciar a su individualidad, que es anormal, para identificarse, por encima de la conciencia, con el Absoluto (Spir)” (1994: 244-245).

Morin llega así a una visión de la muerte como “amor obligatorio”, en la medida en que cultiva “el don de la propia particularidad a lo universal”. Además, no se trata de un sacrificio en provecho del cosmos, sino que quien se beneficia de él es el propio

---

<sup>245</sup> (Aunque los individuos mueren, como la naturaleza que se regenera en un inacabable ciclo, una parte de ellos sobrevive también en la carne y la sangre de los que vienen después) (traducción mía).

género humano. Si la existencia individual consiste en un sufrimiento perpetuo como opina Schopenhauer<sup>246</sup>, la “nada fagocitadora, la muerte de la individualidad” (246) redimen del naufragio infinito. Morin constata, en efecto, que la primacía de la individualidad sobre la colectividad en las sociedades humanas suele incrementar o reducir, según los casos, la angustia de la muerte: “cuando la afirmación del grupo social se efectúa en lo más íntimo del individuo, ésta disuelve la presencia traumática de la muerte”. Y al revés, “la afirmación del individuo sobre la sociedad o dentro de ella, produce un resurgimiento de la angustia de muerte” (39).

Cioran, por su parte, critica toda actitud autocompasiva de cara a la muerte por parte del individuo: “Si morir está dentro de lo normal, no lo está el complacerse en la muerte ni el pensar en ella por cualquier motivo. Quien nunca aparta su espíritu de ella, demuestra su egoísmo y vanidad; como vive en función de la imagen que los otros se hacen de él, no puede aceptar la idea de desaparecer un día” (1988: 111).

Es lógico ver, pues, en la estética elegíaca del poema “Ramón López Velarde...” una tentativa por trascender consoladoramente la individualidad de la muerte. Esto encaja, además, con las exigencias formales de la elegía funeral que debe incluir, como ya se ha dicho, al menos una lamentación y una consolación (Camacho Guizado, 1969: 16). La consolación consiste, en el caso concreto del poema, en que la muerte de José Carlos Becerra se abstrae desde el principio y se percibe un distanciamiento afectivo, visible en la falta total de apóstrofe al difunto, contrariamente a lo que suele ocurrir en la elegía funeral tradicional. Este proceso de despersonalización de la muerte individual se aprecia igualmente en el predominio de la modalidad de la recuperación anímica sobre la del lamento elegíaco puro. Así, la generalización de la muerte ocupa las tres cuartas partes del poema, mientras que la modalidad del lamento queda reducida a la primera estrofa y al intertexto del Eclesiastés: “*Y como las generaciones de las hojas / son las humanas*”. Se anega así la tragedia personal del difunto en la colectividad de la prueba fatídica.

---

<sup>246</sup> En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer concibe la vida del hombre como un continuo sufrimiento. Cada esfuerzo que hace el hombre para salir de sus penas le produce sólo una satisfacción precaria y efímera. Pronto, la satisfacción se muda en nuevas necesidades, nuevos pretextos de búsqueda. Schopenhauer lo explica con las siguientes palabras: “independientemente de lo que la naturaleza o la suerte puedan haber hecho, de quién sea uno y qué posea, no se puede librar del dolor esencial de la vida”. Además, “los incesantes esfuerzos por desterrar el sufrimiento sólo consiguen que cambie de forma. Esta forma es originariamente carencia, necesidad, inquietud por la conservación de la vida. Si se consigue eliminar el dolor en esa forma, cosa que se mantiene con gran dificultad, enseguida se presenta en otras mil distintas, alternativamente según la edad y las circunstancias, como impulso sexual, amor apasionado, celos, envidia, odio, miedo, ambición, avaricia, enfermedad, etc., etc.” (2004: 372-373).

En lo que se refiere al sentimiento del absurdo, la poesía pachequiana pone de relieve una tentativa por asumir la existencia como algo incomprensible *en sí*, en vez de tratar de encontrarle a toda costa una significación. En *El reposo del fuego*, esta asunción del absurdo toma la forma de una rebeldía contra las características ontológicas fundamentales. Me refiero al pasaje en el que el poeta se pregunta: “¿Cuántos buitres carcomen nuestra vida? / ¿Qué oscura esclavitud nos aprisiona?”. El poeta responde a estas interrogaciones invitando al género humano a una auténtica rebeldía contra la opresión. Se trata, con todo, de combatir un enemigo que no es externo sino inherente a nuestra naturaleza: “Hay que lavar la herida, deshacerse / de la letra tatuada en nuestra sangre”. No hay lugar para la autocompasión ni la sumisión; sólo cabe la insurrección: “No humillación ni llanto: rebeldía, / insumiso clamor. Toma la antorcha. / Prende fuego al desastre”. Esta insurrección es creadora de esperanza y la imagen del “mediodía” asoma por primera vez en Pacheco con resonancias pacianas, como el signo de la confianza recobrada. Ahora, la mirada ya no se dirige melancólicamente hacia lo perdido, en pos de la vida gastada, sino hacia el futuro. Todo es “inminencia total” y “presagio incandescente”. El sujeto poético ha resuelto la dicotomía trágica entre ser y dejar de ser a través de la dialéctica de la finitud: “Y otra hoguera / florezca, hienda el viento. / Mediodía, presagio incandescente, / inminencia total de vida y muerte” (*T.T.2010*: 42-43). El fulgor de la esperanza y el tono insurreccional de estos versos sorprenden un poco en un poeta como Pacheco, acostumbrado a la medida y a la moderación.

En “Retorno a Sísifo” de *El silencio de la luna*, Pacheco recupera la figura de Sísifo como arquetipo de lo absurdo de la existencia. Con todo, el mexicano convierte los esfuerzos inútiles del héroe trágico en finalidad de la existencia, postulando así, como salida al laberinto de la angustia ontológica, la reconciliación del ser con la futilidad del esfuerzo y la aceptación del perenne recomienzo:

Rodó la piedra y otra vez como antes  
la empujaré, la empujaré cuestarriba  
para verla rodar de nuevo.

Comienza la batalla que he librado mil veces  
contra la piedra y Sísifo y mí mismo.

Piedra que nunca te detendrás en la cima:  
te doy las gracias por rodar cuestabajo.  
Sin este drama inútil sería inútil la vida.

(*T.T.2010*, “Retorno a Sísifo”: 393)

La primera estrofa es una reconstrucción de la tarea de Sísifo. La segunda marca una intromisión del *yo* como protagonista del poema que le permite apropiarse del papel de Sísifo. Ya no es Sísifo el que empuja la inmensa piedra cuesta arriba, sino el *yo* que, además, lucha contra el propio Sísifo y sí mismo. Esta triplicación de las dificultades acentúa el drama existencial, por un lado, como un resultado del enfrentamiento del individuo con el mundo y la contingencia y, por otro, como una lucha del propio ser consigo mismo. La última estrofa dirige la atención hacia el objeto del sufrimiento mismo, simbólicamente representado por la “piedra”, es decir, la forma concreta del absurdo. Al agradecer a la piedra en vez de maldecirla, el sujeto poético asume el absurdo como la finalidad misma de la vida; sin este sinsentido, la existencia sería aún más ilógica. Un proceder similar ocurre en la composición “Enigma” de *Como la lluvia*. Cuando el *yo* del poema se formula interrogaciones acerca del “misterio” que representa la alteridad, él mismo acaba resolviendo la incógnita de su ecuación:

Si supiera quién eres y quién soy,  
Si supiera por qué eres y por qué soy,  
La vida perdería su intensidad lacerante.

Dejaría de ser lo que es en verdad:  
El enigma sin fondo.

(T.T.2010, “Enigma”: 725)

Trascender el sentimiento del absurdo no consiste en derribarlo de una vez, y descifrar por fin el jeroglífico ontológico –“quién eres y quién soy”–; tampoco equivale a asir, como en un repentino deslumbramiento del intelecto, la razón central de la existencia –“por qué eres y por qué soy”–. Por el contrario, la asunción del sinsentido consiste en tomarlo como la apuesta misma de la vida, esto es, como el agente de la intensidad, el motor que hace de cada momento y cada experiencia algo singular. En “La plegaria del alba” que cierra *La edad de las tinieblas*, el sujeto poético parece haber disuelto lo absurdo, la angustia por la finitud y la melancolía del pasado, en la sola intuición del presente: “Ayer no resucita. Lo que hay atrás no cuenta. Lo que vivimos ya no está. El amanecer nos entrega la primera hora y el primer ahora de otra vida. Lo único de verdad nuestro es el día que comienza” (T.T.2010, “La plegaria del alba”: 773). El albor se hace signo de esperanza, “página de luz”, pero también página en blanco que el *yo* del poema está invitado a llenar como si se encontrase ante una vida incipiente. Es, sin embargo, una mera “plegaria”, el deseo de encontrar en el día naciente una nueva

partida, en vez de complacerse en la lamentación del ayer. Por esta misma razón, es una disposición del espíritu al *carpe diem* y al *kairós*, al aprovechamiento del momento oportuno, con el convencimiento de que “lo único de verdad nuestro es el día que comienza”.

En definitiva, se puede ver que la variedad de perspectivas que abre la exploración de lo efímero en la lírica de José Emilio Pacheco excluye toda pretensión de exhaustividad. Lo hemos podido comprobar al analizar algunos de los aspectos fundamentales de la temporalidad de la existencia humana. El problema del absurdo que acabo de abordar no constituye un tema independiente, sino que se vincula con el problema general de la finitud desarrollado a lo largo de este capítulo. Es preciso recordar a modo de conclusión el cometido principal del capítulo y sus principales etapas.

Desde un principio, he analizado varias figuraciones que representan al nivel textual los signos estructurantes del discurso existencial de José Emilio Pacheco. La inquietud por la temporalidad de la vida se ha concretado a partir de indicios discursivos como la elección de títulos, epígrafes y dedicatorias, señales que se han analizado bajo la categoría de los indicadores poemáticos. Hemos visto que estos vectores suelen echar anticipadamente una luz sobre el significado de la composición, sirviendo así de elementos catafóricos y de puntos de anclaje para la lectura. El examen de diferentes claves textuales ha permitido destacar el predominio de una visión temporal fugaz e irreversible en la que se lamenta la pérdida irremisible del pasado. He mostrado que este paradigma temporal adquiere a menudo un carácter absoluto, es decir, el de una instancia exterior al sujeto. Un punto cardinal del análisis ha consistido en poner de relieve el discurso sobre el cuerpo humano como uno de los aspectos primordiales de la poética de Pacheco, con atención especial a las figuraciones especulares y al binomio “juventud/vejez”. El carácter corroedor y corruptor del tiempo, en este caso, se manifiesta en el enfrentamiento del sujeto con su reflejo, no sólo mediante los espejos ordinarios sino también a través de la memoria y el cuerpo de los demás.

Estas figuraciones me han hecho desembocar en las de la finitud humana, que aparecen en la recurrencia de una imaginería de lo residual y de lo fúnebre. Nos encontramos ante signos que confieren un tono a menudo barroco al ambiente lírico, insistiendo una y otra vez en las postrimerías como única vocación de la materia humana. Me ha parecido distinguible igualmente en esta escritura tanática una vertiente funeraria, es decir, atenta a los ritos del entierro. He notado una postura esencialmente

crítica respecto a ritualidades que solemnizan la muerte y el cuerpo en vez de simplificar y propiciar el retorno de la materia humana al polvo.

Por otra parte, he analizado el sentimiento del absurdo en Pacheco para mostrar que, aunque es irreductible a la sola finitud humana, no puede, con todo, excluirse de su angustia temporalista. El problema de la culpabilidad incomprensible, que subyace en algunas composiciones, pone de manifiesto una inculpación poética de la existencia. Esta denuncia no se dirige sólo hacia la arbitrariedad del nacimiento, sino también contra la fatalidad de la muerte. Finitud y absurdo están trabados, entonces, en la poesía de Pacheco, como constituyentes primordiales de su inquietud metafísica.

El último apartado del capítulo ha consistido en interrogar las alternativas que la escritura de Pacheco dibuja como puertas de salida o, mejor dicho, como esbozos de respuestas ante la finitud y el absurdo. Hemos visto que, al igual que en Octavio Paz, la muerte tiene en Pacheco un carácter dialéctico. Aunque morir sigue siendo un drama individual, la angustia de la extinción se puede trascender disolviendo el horror de la aniquilación personal en la vivacidad genérico-cósmica. Esta especie de materialismo dialéctico que nos propone la visión pachequiana es rastreable ya en poetas como Ernesto Cardenal, Pablo Neruda o el propio Octavio Paz. En Pacheco, superar el absurdo equivale principalmente a asumirlo, considerando lo fortuito como una ley de la vida misma. Sin esta sensación de casualidad o de contingencia, la existencia se haría sin duda insoportable y monótona, reducida, al fin y al cabo, a una serie de operaciones regidas por la previsibilidad y la reiteración inacabable.

El capítulo ha puesto en evidencia, por otra parte, ciertos puntos de coincidencia y de divergencia con la ontología poética de Octavio Paz. Entre las coincidencias, se puede mencionar una misma preocupación por el tiempo y su incidencia sobre la condición humana. Sin embargo, mientras la obra de Paz presenta más alternativas de apropiación subjetiva del tiempo, especialmente mediante la morada del instante y el erotismo, la de Pacheco está dominada por el protagonismo de un tiempo devorador e irreversible. Paz trata de fijar el tiempo, de interrumpir su curso mediante la instauración de la verticalidad del instante. Además, el triunfo habitual de la memoria en el sujeto poético paciano afirma la reversibilidad del pasado. Pacheco, en cambio, cree poco en la eternidad del instante paciano, a pesar de ciertos atisbos esporádicos. Generalmente, si se instala en el momento presente, es sólo para anticipar la ruina del futuro. El retroceso de Pacheco al pasado, a diferencia de lo que ocurre en Paz, es obstaculizado con frecuencia por el fracaso de la memoria y los escombros acumulados por el tiempo

omnipotente. Basándose en la experiencia de este ayer lleno de ruinas, de fotografías amarillentas y de trastos obsoletos, la poesía de Pacheco afirma con una clara lucidez que no sólo se esfumó el pasado, sino que incluso el propio futuro ya pasó y no esconde nada. Es preciso preguntarse ahora si este predominio de lo efímero en la visión de la existencia humana es extensible al ámbito de los componentes cósmicos que tanto abundan en el mundo poético de José Emilio Pacheco.





## CAPÍTULO V: PERSPECTIVAS DE LO EFÍMERO EN LA MIRADA CÓSMICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

El presente capítulo analiza el sentimiento de lo efímero en el plano de la materia cósmica, atendiendo a su representación textual y al discurso sobre la misma en la poesía de José Emilio Pacheco. De esta manera, el análisis ensancha el espectro de la caducidad, al incorporar la esfera cósmica, al tiempo que interroga uno de los discursos más expresivos de la inquietud ecológica en el ámbito de la poesía hispanoamericana contemporánea. Una de las condiciones de posibilidad del capítulo consiste, si no en desligar, al menos en matizar la habitual reducción crítica de las figuraciones de la naturaleza en el discurso poético de José Emilio Pacheco a los puros intereses de una estética alegórico-simbólica. De hecho, algunos de los críticos que se acercan a la poesía de Pacheco suelen interpretar los elementos procedentes de la naturaleza como simples pretextos para reflexiones de índole moral o existencial, y no como singularidades en sí. Según esta postura, la flora y la fauna poéticas de Pacheco no serían más que medios al servicio de la alegoría, componentes cuya importancia se reduce a las exigencias de la fabulación poética. Restringida a sus funciones simbólicas, la naturaleza de Pacheco no interesaría más que como un repertorio de imágenes y caracteres destinados a plasmar determinados aspectos del comportamiento humano. Tanto es así que, para Jorge Fernández Granados, por ejemplo, deberíamos esencialmente ver en Pacheco un “fabulista”, ya que en su obra “los animales y los objetos operan como ejemplos de reflexión ante la cual con frecuencia habrá una conclusión de conducta o moraleja. Asuntos del entorno cotidiano o de la historia lejana son pie de una reflexión monotonal”. En este contexto, “los objetos, animales o personajes no hablan en realidad nunca de sí mismos, no tienen una visión *otra* como correspondería a su naturaleza singular, sino que son utilizados como pretextos para el pensamiento del autor” (2003).

Mary Kathryn Docter coincide con esta postura cuando afirma que en la escritura de Pacheco, “the outside world serves only to stimulate a deeper search into the poet himself”. Dedicado a una constante introspección, “the poet contemplates his own mortality and solitary state in an overly hostile and disintegrating world”. La erosión de los elementos realistas alrededor del poeta le obligaría, pues, a volver la

mirada hacia su propia vulnerabilidad y precariedad (1991: 56-57)<sup>247</sup>. Rocío Oviedo, por su parte, declara que el espacio poético de José Emilio Pacheco “es siempre un espacio habitado por el hombre. El humanismo de Pacheco se convierte en indagación hacia la persona”. En este sentido, “los animales son símbolos del hombre, los objetos de la naturaleza cobran su significado desde la perspectiva humana”. Separada de la humanidad, la naturaleza parece carecer de sentido (1993: 69).

Es innegable que José Emilio Pacheco encuentra en el espacio inmediato y en la naturaleza varios de los elementos que conforman su sistema simbólico. Es habitual encontrar en sus composiciones una alegorización de la naturaleza mediante una actorialización lírica de las plantas, de los animales e incluso de los insectos. Sin embargo, no debemos perder de vista el valor de tales objetos *per se*. Tampoco debemos olvidar que el poeta dirige voluntariamente la mirada hacia la naturaleza en cuanto fuerza autónoma irreductible a los intereses simbólicos de su estética. El paisaje, los objetos materiales, los animales y las plantas trascienden así en varios casos su simple función simbólica para hablar de sí mismos en cuanto existencias aisladas. Me parece útil, en este sentido, establecer un claro distingo entre el uso *figurado* de la naturaleza, por un lado, y su *figuratividad* por otro, es decir, su presencia a ras del texto mediante componentes que la describen, la nombran y la explicitan. Añadiré que, incluso en el caso de un uso *figurado*, la naturaleza no deja de ser presente ya que su empleo como emblemas denota ya cierto interés por la vida natural en cuanto tal. Eduardo E. Parrilla Sotomayor, por ejemplo, distingue en *El silencio de la luna* una triple actitud del creador respecto a los elementos de la naturaleza. En primer lugar, la naturaleza está vista como un “proceso vital de incesante transformación en sí misma”; en segundo lugar, es una “víctima de la destrucción a que los seres humanos la hemos sometido” y, por último, sirve como “símbolo de alguna cualidad de la condición humana”. (2006: 261). El poeta trasciende, entonces, el empleo simbólico de los datos de la realidad y valora los elementos del mundo como entes independientes.

Por otra parte, los recursos de ridiculización o de cosificación del ser humano, que destacan en distintas ocasiones en la poesía de José Emilio Pacheco, también refuerzan en buena medida la independencia de los elementos realistas respecto a los seres humanos. El interés por semejantes procedimientos de creación se explica por el

---

<sup>247</sup> (El mundo exterior sirve sólo para estimular una búsqueda más profunda en el poeta. En una constante introspección, el poeta contempla su propia mortalidad y soledad en un mundo demasiado hostil y en proceso de desintegración) (traducción mía).

hecho de que ellos revelan, quizá más que cualquier otro recurso, la intencionalidad del poeta que se coloca deliberadamente del lado de la naturaleza en detrimento del hombre. Se desprende de esta actitud un rechazo del antropocentrismo a través de lo que el propio Pacheco llama “atención enfocada”, es decir, una mayor toma de conciencia respecto a las realidades que nos rodean, la cual implica necesariamente un cambio de actitudes. Yvette Jiménez de Báez alude a esta inversión de las relaciones entre el hombre y los elementos de la naturaleza cuando constata, en la poesía de Pacheco anterior a *El silencio de la luna*, el predominio de una cosmovisión presidida por una cosificación del ser humano, que contrasta con frecuencia con una “hominización de los animales” (1995: 301).

Desde sus primeras composiciones, José Emilio Pacheco ha demostrado un interés especial por el universo en cuanto conjunto autónomo, las leyes que lo gobiernan y su consistencia en coherencia con una preocupación cardinal: el tiempo. Ya he aludido en el capítulo anterior a la rotación “día/noche” que, en textos como “Árbol entre dos muros” o “Crecimiento del día” de *Los elementos de la noche*, sugiere una *cronicidad* en el orden cósmico. Libros como *El reposo del fuego*, *Los trabajos del mar* o *Miro la tierra* son unos ejemplos de títulos que ilustran la inmersión indagatoria de la conciencia del escritor en la experiencia del acontecer cósmico, a partir de una poética de las fuerzas primordiales –fuego, agua, tierra en este caso– con vistas a desentrañar las leyes organizadoras de la realidad. La meditación sobre lo efímero obliga, entonces, a incorporar el cosmos como uno de los pilares fundamentales de la inquietud temporalista del poeta mexicano.

A lo largo del presente capítulo, mi acercamiento a la dimensión “cósmica”, “materialista” o telúrica seguirá dos principales perspectivas, parecidas a las que he estudiado en el segundo capítulo sobre Octavio Paz, aunque ahora en un orden diferente. En primer lugar, analizaré la “cosmología poética” de José Emilio Pacheco, es decir, la teoría que su lírica desarrolla acerca del universo, manteniéndome siempre en el hilo conductor de lo efímero. La metáfora del “fuego”, que determina el conjunto de mi reflexión, será el signo dominante a lo largo de estas páginas, imagen que nace de la asimilación por Pacheco de ciertas teorías cosmológicas presocráticas que se extienden a las otras dimensiones que he venido analizando. En segundo lugar, iré más allá de esta cosmología profundamente heracliteana para examinar la caducidad en el marco de una estética de signo ecologista. En este caso, la fugacidad ya no será el resultado de

procesos *endógenos*, sino de causas *exógenas*, que inciden de un modo cada vez más nefasto sobre el equilibrio de la vida cósmica.

## V.1 Las formas del fuego: la cosmología poética de José Emilio Pacheco

La metáfora del “fuego” aplicada a las leyes del universo lírico de José Emilio Pacheco puede abordarse siguiendo distintos matices que permitan apreciar su complejidad. La imagen procede, como ya he anticipado, de una asimilación del pensamiento presocrático en general, pero también de algunos aspectos de las cosmogonías prehispánicas como la náhuatl, por ejemplo. De hecho, como he señalado en el caso de Octavio Paz, el sentimiento de la fugacidad del mundo, la preocupación por la duración de la materia y la pregunta acerca de la naturaleza efímera del ser humano vienen precedidos en el tiempo por una vena poética que se remonta a varios siglos atrás. Ya están claramente presentes, por ejemplo, en la poesía de Nezahualcóyotl, Rey poeta de Texcoco en cuya obra la fugacidad de la existencia se acompaña de la de la materia misma<sup>248</sup>. Esto me permite matizar la habitual limitación de la cosmovisión pachequiana a las influencias de la filosofía presocrática, como si la herencia prehispánica a la que acabo de aludir fuese insignificante. En este sentido, resulta extraño que la crítica destaque el interés de Pacheco por las culturas del México antiguo, visible en sus traducciones, aproximaciones y reapropiación de la tradición lírica náhuatl, pero que a la hora de analizar su cosmología poética ciertas aproximaciones enfatizan más bien la influencia presocrática (Topletz, 1983; Docter, 1991; Carrillo Juárez, 2008). Me parece que, al tiempo que se reconoce la presencia del pensamiento de Heráclito y otros filósofos presocráticos en nuestro poeta, hay que destacar la similitud entre estos ecos presocráticos y algunos aspectos de la cosmovisión prehispánica<sup>249</sup>. Esta última está puesta de manifiesto en estudios como el de Carmen

---

<sup>248</sup> “¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra? / ¡No por siempre en la tierra, / sólo breve tiempo aquí! / Aunque sea jade: también se quiebra, / aunque sea oro, también se hiende, / y aun el plumaje de quetzal se desgarrar: / ¡No por siempre en la tierra: / sólo breve tiempo aquí!” (1972: 63).

<sup>249</sup> Viene al caso recordar, por ejemplo, como hace Miguel León-Portilla en *Los antiguos mexicanos*, la sucesión de Soles procedente del pensamiento prehispánico, teoría según la cual “el mundo había existido, no una, sino varias veces consecutivas. La que se llamó ‘primera fundamentación de la tierra’, había tenido lugar hacía muchos milenios. Tantos, que en conjunto habían existido ya cuatro soles y cuatro tierras, anteriores a la época presente. En esas edades llamadas ‘Soles’ por los antiguos mexicanos, había tenido lugar una cierta evolución ‘en espiral’, en la que aparecieron formas cada vez mejores de seres humanos, de plantas y de alimentos. Las cuatro fuerzas primordiales –agua, tierra, fuego

Alemaný Bay donde se subraya la dialéctica que surge de las antinomias de la destrucción y de la armonía en la poetización del pasado precolombino y colonial mexicano. Este diálogo con el pasado nacional, según la estudiosa, “no es prioritario en su poética pero sí necesario porque esta temática ayudó al autor en sus primeros años de poeta a configurar la complejidad del mundo mexicano” y a potenciar la práctica de la intertextualidad que ocupa un lugar destacado a lo largo de su producción poética (2008: 5). Siguiendo una perspectiva similar a la de Alemany Bay, Elizabeth Monasterios Pérez analiza el poema “Árbol entre dos muros” de *Los elementos de la noche* bajo la perspectiva de la dualidad y del movimiento. Para Monasterios Pérez, “puesto que dualidad y movimiento son precisamente los componentes básicos de la lógica cultural náhuatl, no parece arbitrario postular que el poema está recreando una temporalidad cuyo origen remite a la experiencia náhuatl del tiempo, expresada en los obstinados nacimientos del sol que, seguidos de inminentes desapariciones, dan paso a la eterna fricción de los contrarios” (2001: 43). Estamos invitados, pues, a entender la metáfora del “fuego” a lo largo de este apartado como un producto de la conjugación de las dos principales cosmologías: la presocrática y la prehispánica. Comenzaré por analizar la paradoja de la persistencia y del cambio. Después, abordaré la metáfora del fuego como fuerza destructora endógena y terminaré el apartado por un examen del motivo de la ciclicidad de la materia.

### V.1.1 El fuego como paradoja de la persistencia y del cambio

*Un solo ser, pero no hay sangre.  
Una sola caricia, muerte o rosa.  
Viene el mar y reúne nuestras vidas  
y sólo ataca y se reparte y canta  
en noche y día y hombre y criatura.  
La esencia: fuego y frío: movimiento.*  
(Pablo Neruda, *Plenos poderes*, “El mar”)

Penetrar la cosmología poética de José Emilio Pacheco supone enfrentarse a la paradoja entre la persistencia de la materia y su transformación. El signo global que

---

y viento (curiosa coincidencia con el pensamiento clásico de Occidente y del Asia)– habían presidido esas edades o Soles, hasta llegar a la quinta época, designada como la del ‘Sol de movimiento’”. Hay que notar en esta cosmología precolombina que no sólo los seres humanos conocen una progresiva transformación, sino también los restantes componentes de la naturaleza, como las plantas y los alimentos que sirven de sustento a los hombres. León-Portilla añade precisamente, acerca de esta idea, que cada una de las edades o “Soles” se acompañó de una transformación en la naturaleza de los componentes; el maíz, por ejemplo, ha atravesado sucesivas mutaciones hasta llegar a tener su aspecto actual (1983: 13-14).

fecunda la dinámica expresiva de la escritura en este caso es el concepto de “movimiento”, tributario de las metamorfosis de la realidad física. Esto implica que toda quietud es sólo aparente, efímera, y que la inmovilidad de la naturaleza es, en realidad, una lenta transformación y circulación. No se debe confundir, no obstante, el principio de “circulación” y el de ciclicidad al que volveré después. Partiendo de la imagen heracliteana del “agua”, Raúl Dorra explica, en efecto, que “el movimiento de las aguas no dibuja la figura de un círculo pues las aguas están en permanente tránsito o, diríamos, en permanente circulación. Circulación, subrayemos, no es lo mismo que circularidad pues ésta es el continuo retorno de lo mismo”. En cambio, la circularidad “es el continuo transcurrir de lo que se aleja hasta ausentarse, esto es, una continua, plural metamorfosis” (2006: 62). El fuego se refiere, entonces, a una transformación no exenta de novedad, y no a la eterna repetición nietzscheana de lo idéntico. Esta diferenciación es fundamental para poner de manifiesto las relaciones entre la cosmología poética de José Emilio Pacheco y la prehispánica. Debo recordar, en este sentido, las precisiones de Miguel León-Portilla, según las cuales para los antiguos mexicanos, “cada edad o sol termina siempre con un cataclismo. Pero en vez de volver a repetirse una historia, fatalmente idéntica a la anterior, el nuevo ciclo ascendente en espiral, va originando formas mejores” (1983: 14). Se cumple, entonces, esa “eterna circulación de las transformaciones” que poetiza Pacheco en su “Escolio a Jorge Manrique”, un texto al que volveré más adelante.

La tensión entre fuerzas contrarias se presenta generalmente en la poesía de Pacheco bajo la afirmación simultánea de la permanencia de los elementos y de su metamorfosis. La pugna se sitúa en el orden del tiempo en cuanto agente de las transformaciones. Jean Brun recuerda que, en Heráclito, “el devenir es lo que asegura la síntesis del ser y del no ser” (1976: 48). Del mismo modo, la dimensión efímera de los elementos cósmicos en José Emilio Pacheco no podrá situarse fuera del marco del constante enfrentamiento de los opuestos. Quiero decir que toda caducidad de la materia se insertará necesariamente en la dialéctica entre nacimiento y muerte, presencia y ausencia, esplendor y marchitamiento, pero nunca como procesos cerrados en sí mismos. Lo resume una de las composiciones emblemáticas del heraclitismo poético de Pacheco, el texto “Don de Heráclito” de *El reposo del fuego*:

El reposo del fuego es tomar forma  
con su pleno poder de transformarse.  
Fuego del aire y soledad del fuego

al incendiar el aire hecho de fuego.  
Fuego es el mundo que se extingue y cambia  
para durar (fue siempre) eternamente.  
Las cosas hoy dispersas se reúnen  
y las que están más próximas se alejan.  
(T.T.2010, "Don de Heráclito": 44-45)

El fragmento 76 de Heráclito, evocado anteriormente, actúa en esta estrofa, no sólo a través de la presencia explícita de algunos de los elementos primordiales que intervienen en la dialéctica cósmica –el “fuego” y el “aire”– sino también mediante la lucha de los contrarios. José Miguel Oviedo asocia en semejantes casos la poética de Pacheco con el pensamiento de Empédocles y Heráclito. Según el crítico, las ideas del primero se habrían introducido en la poesía de Pacheco a través de la obra de Bachelard (su *Psicoanálisis del fuego* especialmente), mientras que la cosmovisión heracliteana sería esencialmente fruto de “un punto de encuentro con la poesía borgiana, cuyos ecos se pueden rastrear en varias partes de la obra del mexicano”. Así, prosigue Oviedo, “el Agua, el Fuego y el Aire se combinan en el texto a través de un juego de reiteraciones y variaciones que apuntan a los grandes temas del mismo: el cambio y la permanencia” (1994: 47)<sup>250</sup>. Acaso debería añadirse que, aunque el texto se presenta explícitamente como un diálogo con el pensador de Éfeso, la visión coincide con el fuego de la cosmología náhuatl que también defiende, como ya he dicho, las incesantes transformaciones del universo. Esa dialéctica es descrita por Betina Bahía Diwan de Masri como la “danza mortal” de “*Eros y Thánatos*”, un proceso en el que “vida y muerte, día y noche, luz y oscuridad” se suceden “en una inmanencia total de un presagio que señala la creación del mundo y también la de un poema” (2004: 19-20). La estudiosa incluso percibe atisbos cabalísticos en el libro, sobre todo a partir del sistema de fragmentación externa de las composiciones<sup>251</sup>. El poema “Don de Heráclito” es

---

<sup>250</sup> Me pregunto si José Miguel Oviedo tiene razón cuando hace transitar el legado del pensamiento presocrático en José Emilio Pacheco por Bachelard y Borges. Me parece más que probable que el poeta mexicano haya leído directamente a Empédocles y a Heráclito, sobre todo si atendemos el diálogo que algunas de sus composiciones mantienen con las ideas de esos filósofos griegos presocráticos. Poemas como el que acabo de reproducir, “Don de Heráclito”, o “Siempre Heráclito” de *Irás y no volverás*, son algunos de los ejemplos que abogan por una inmersión directa de Pacheco en las fuentes de la filosofía griega antigua. Topletz alude a las evidentes paráfrasis de varios fragmentos de Heráclito perceptibles en la poesía de Pacheco –“Pacheco’s obvious paraphrases of several fragments of the Greek philosopher”– (35), lo cual sugiere un conocimiento de primera mano de la obra de los pensadores antiguos. Esto no impide, por supuesto, que el diálogo con los filósofos mencionados se haya consolidado en Pacheco a través del redescubrimiento de sus ideas en escritores y pensadores modernos como Bachelard o Borges.

<sup>251</sup> Para Diwan de Masri, *El reposo del fuego* es “un poema unitario, tripartito. Cada parte tiene 15 poemas cortos que forman el movimiento rítmico de las palabras versificadas libremente. Es posible que el poeta aluda a la paz del mundo, pues, según la *Cábala*, el día 15 de *Av* (julio a agosto, según el calendario lunar) reina la paz y la armonía entre el hombre, el cosmos y Dios” (2004: 14). La estudiosa

clave en este caso porque pone en escena la metáfora del fuego que “arde”, por así decirlo, en muchas páginas de Pacheco, evidente en títulos como el de su segundo poemario. Acerca de dicho título precisamente, Luis Antonio de Villena ha destacado su índole melancólica. Según Villena, con la fórmula “El reposo del fuego”, el poeta se percataría de que el mundo es presidido por la ley del “fuego” heracliteano, que propugna una concepción dinámica del universo (1986: 28). Judith Roman Topletz opina lo mismo cuando alude al “restless fire, a metaphor for a world in which reality undergoes perpetual transmutations” (1983: 34)<sup>252</sup>. Betina Bahía Diwan de Masri se hace eco de estas visiones cuando define el título del segundo poemario de Pacheco como “una metáfora que trata de ordenar el caos sólo por un instante, dejando tiempo y espacio para que la voz del poeta establezca la unión de las dos fuerzas opuestas en el poema”. Para esta crítica, “fuego y reposo son dos metáforas efímeras irreconciliables” que “juntas, recobran la temporalidad regeneradora del tiempo que no cesa en destruir y metamorfosear las formas con una imagen de negación que afirma el desastre y la pesadumbre”. La cohabitación del “fuego” con el “reposo” convierte al segundo en elemento “activo”, debido a la influencia del elemento ígneo (2004: 13).

Thomas Hoeksema, por su parte, explica la paradoja del título del siguiente modo: “la destrucción (fuego) está moderada por la estabilidad y la armonía (reposo). La relación entre estas dos fuerzas es multidimensional y dialéctica”. Para Hoeksema, el segundo volumen poético de Pacheco se debe entender como “un intento de sintetizar dos fuerzas discordes y antagónicas y de infundir en el caos y en el cambio alguna forma y algún orden”. Además, “la presencia simultánea de reposo y conflagración establece los polos de tensión en este libro y, por lo tanto, en toda su poesía subsiguiente”. Según el crítico, “el reposo debe ser identificado con vida, unión y armonía”, no como un estado pasivo, sino como “un reposo *activo* debido a su relación con el fuego. El fuego se identifica con cambio destructivo y muerte, pero tiene que ser un cambio constructivo debido a su relación con el reposo”. Entender la dinámica que rige la imagen del “reposo del fuego” de Pacheco es, entonces, captar el matiz que existe entre la afirmación de “un reposo *en* el fuego” y “un reposo *del* fuego” (1994: 85-86).

---

considera los elementos de la naturaleza que figuran en *El reposo...* como “símbolos cabalísticos del orden y de la armonía de la vida y del mundo” (19).

<sup>252</sup> (el reposo del fuego, una metáfora para un mundo en el que la realidad sufre perpetuas transmutaciones) (traducción mía).



Ya que me referiré con frecuencia a la visión heracliteana del fuego, merece aclarar, con todo, que según estudiosos como Brun, se ha simplificado a menudo erróneamente el “fuego” de Heráclito. En el filósofo de Éfeso, el fuego no es un simple principio físico sino que encierra varias otras posibles significaciones. Una de ellas alude al “fuego” como una fuerza superior que rige el universo: “en primer lugar el fuego es lo que, en tanto que rayo, dirige el universo”. Ese principio rector se asemeja a una instancia trascendente, lo cual se justificaría por la probabilidad de que “Heráclito, como todos los hombres de su época, pensara que una especie de ‘*arriba en sí*’ inscribiéndose en una verticalidad cósmica, permitía afirmar que el ‘allí arriba’, donde mora el dios, debe diferenciarse del ‘aquí abajo’ en donde viven los humanos”. El fuego puede aludir también a las leyes propias del cosmos que está “en llamas porque, en primer lugar, está hecho de llamas, de fuego”. Para Heráclito, “el fuego es, en efecto, el elemento primero y el principio de todas las demás sustancias. Él es quien en el transcurso de sus metamorfosis corre a través del agua, la tierra y el aire. Está presente en el ciclo de la materia, de la que reviste todas las formas”. La tercera significación del fuego heracliteano, según Brun, hace referencia a la esencia del universo; el cosmos en sí mismo es fuego y “no ha sido creado por Dios u hombre alguno, pero siempre fue, es y será un fuego eternamente vivo”. Por consiguiente, el devenir del mundo no es sino “aquello por lo que éste se consume”. Una cuarta interpretación del fuego es la que ve en él el fin último del mundo, ya que “está destinado a un incendio final”. Sin embargo, precisa Brun, este fin del mundo no se ha de entender en el sentido del Apocalipsis sino que debemos aprehenderlo situándonos en la imagen de una circunferencia donde el fin y el comienzo coinciden (1976: 65 y ss.).

Buena parte de estas acepciones insisten en la ausencia de toda norma exógena que gobierne la vida cósmica. Todo se desarrolla en la dinámica medular del universo y la energía que mueve todas las cosas es la ley del fuego. El interés de estas aclaraciones es ayudar a esclarecer el sentido melancólico de la expresión pachequiana del “reposo del fuego” tal como la entienden Villena y Hoeksema. Así, el “reposo” sería el ansia de una quietud que no se consigue nunca, porque siempre está perturbada por la vitalidad ígnea de las olas<sup>253</sup>. El “Escolio a Jorge Manrique” de *No me preguntes cómo pasa el*

---

<sup>253</sup> Al evocar la metáfora de las “mareas”, aludo a la imagen empleada por Mary Kathryn Docter en su tesis ya citada, para describir la poesía de Pacheco. Para la estudiosa, “the tide is never still. Paradoxically, its restless, continually moving ever changing nature displays patterns of both dynamic power and undeviating constancy. The poetry of José Emilio Pacheco resembles the turning tides” (1991: 1). (La marea no es nunca quieta. Paradójicamente, la falta de reposo característica de su cambio continuo

*tiempo*, al que ya me refería, le permite a José Emilio Pacheco reactivar la herencia poética hispánica para proponer nuevos horizontes de lectura a textos consagrados por la tradición literaria y el tiempo. El poema consiste en tres breves versos que dialogan enriquecedoramente con las *Coplas...* de Manrique, pero enfocándolas desde la perspectiva del fuego cósmico de las transformaciones:

*La mar no es el morir*  
sino la eterna  
circulación de las transformaciones.  
(T.T.2010, “Escolio a Jorge Manrique”: 82)

El título del poema define una intertextualidad que se refuerza tipográficamente por medio de las cursivas del primer verso. La diferencia gráfica entre las palabras que integran este verso resalta el signo de la negación –el adverbio “no”– expresando una contradicción que culmina en los dos versos siguientes. Raúl Dorra comenta este recurso gráfico de la siguiente manera: “dado que se ubican en la misma línea, este primer verso produce el paradójico efecto de resaltar la negación –no– que es la única palabra que aquí está en letra redonda”. Todo ocurre “como si se tratara de una inversión de los significantes tipográficos, el tipo que se supone normal, o neutro, es el que adquiere un efecto de amplificación: *La mar no es el morir*”. El efecto visual del verso, prosigue Dorra, “es una representación de su propio contenido semántico o, dicho con más propiedad, otra forma de ponderar la ‘circulación de las transformaciones’” (2006: 59)<sup>254</sup>. En Manrique, huelga recordarlo, la imagen de la “mar” es el segundo

---

de naturaleza pone de manifiesto a la vez aspectos de un poder dinámico y de una constancia persistente. La poesía de José Emilio Pacheco se parece a la marea cambiante.) (traducción mía).

<sup>254</sup> Dorra hace observar igualmente cómo la transformación de la que habla el poema de Pacheco se va produciendo en el plano creativo a través de las distintas configuraciones de la segmentación de la línea poética a lo largo de las ediciones. Así, de la versión de 1969 a la de 2000, pasando por la de 1980, “el poema circula y se transforma. La primera versión presenta una distribución de las palabras en la que se “enfatisa el movimiento”; se “trata de que la mirada que cae sobre las líneas no se detenga en ningún punto sino que descienda y se desplace a una velocidad uniforme, a pesar de una relativamente suave vacilación después de la palabra ‘eterna’ que parece quedar ubicada entre dos unidades sintácticas. La segunda distribución tipográfica, por su parte, “construye un movimiento que tiende a detenerse –ahora con decisión– en la palabra ‘eterna’ (palabra a la que le sucede un dilatado blanco) para luego retomar y acelerar el ritmo con que la mirada pasa sobre la última línea”. En la última versión, finalmente, “las tres líneas que componen el poema son tres unidades cuya relación puede establecerse de dos maneras: en tanto la segunda línea comienza con una conjunción adversativa (la mar no es el morir / sino la eterna) podríamos decir que esta segunda línea debe reunirse por contraposición –adversación– con la primera pero en tanto termina con un adjetivo (eterna) cuyo correspondiente sustantivo (circulación) está en la línea que le sigue, podría decirse que lo que corresponde es reunir la segunda con la tercera. Así el adjetivo ‘eterna’ sirve de pivote para que la lectura, después de una vacilación en este caso relativamente prolongada, caiga sobre la tercera línea (‘circulación de las transformaciones’) depositando sobre ella el mayor peso semántico” (59-60).

término de una alegoría expresada por “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir”. La “mar” es la desembocadura inexorable de toda existencia humana, la culminación de un proceso en el que el elemento acuático se cierra sobre la materia sin ninguna posibilidad de rescate. Esta idea está afirmada perentoriamente en los versos “allí van los señoríos / derechos a se acabar e consumir”. La inmersión del ser en el mar manriqueano toma, pues, la forma de una aniquilación irremisible. El “Escolio...” de Pacheco, en cambio, consiste en rebatir esta tesis, en transformar la muerte finalista del poeta medieval español en acontecimiento cósmico y fecundo. De esta manera, el texto trasciende la dimensión prioritariamente humana que poseía en Manrique para adquirir una generalidad material, cósmica. Ésta es potenciada por el plural “las transformaciones”, referencia no sólo a las metamorfosis de los elementos, sino también a la variedad de componentes susceptibles de renovarse en la matriz telúrica de las aguas marítimas.

Nos hallamos, por lo tanto, ante una visión del mar como el teatro de transformaciones beneficiosas para el equilibrio natural. En este caso, Pacheco propone un efímero esencialmente positivo, una fugacidad cósmica cuya energía nace de la coexistencia dialéctica entre la persistencia y el cambio. El poema “La rueda”, de *El silencio de la luna*, insiste sobre la necesidad de este vértigo inacabable, sobre las virtudes del “fuego” como motor de vida:

Sólo es eterno el fuego que nos mira vivir.  
Sólo perdura la ceniza.  
Fundada y fecunda la transformación,  
el incesante cambio que manda en todo.  
Sólo el cambio no cambia y su permanencia  
es nuestra finitud.

Hay que aceptarla y asumirla: ser  
del instante,  
material dispuesto  
a seguir en la rueda del hoy aquí

y mañana en ninguna parte.  
(T.T.2010, “La rueda”: 410-411)

Celebración de la metamorfosis, himno a las propiedades transformadoras del fuego que reconfigura en cada instante los seres y las cosas, este poema recuerda en muchos aspectos aquel “variar segundo tras segundo” que elogia el hablante lírico de “Contraelegía”, en *Irás y no volverás*. Las dos composiciones proponen una verdadera *dialéctica de lo efímero*, donde lo fugaz adquiere una dimensión eterna. Y puesto que

“sólo perdura la ceniza”, el propio “instante”, cifra por antonomasia de lo efímero, se hace eternamente presente, no a la manera de la verticalidad bachelardiana –y paciana– del *ahora*, sino en la rotación continua de la “rueda”. La aparente contrariedad de la afirmación “Sólo el cambio no cambia”, significa que el fuego, por tener como propiedad la combustión, no precisa de reposo o, más exactamente, que ese reposo *es* la propia combustión. En este sentido, se puede entender que el “cambio” *no* cambia, precisamente porque la inestabilidad ya forma parte de su esencia. La imagen de la “rueda” sirve para ilustrar este hecho, ya que adquiere su significado no en el reposo sino en la continua rotación. Notemos de paso cómo ese movimiento es subrayado por la sonoridad de los significantes “funda y fecunda” en el tercer verso, sugiriendo una redundancia acústica que apunta a la energía transformadora del cambio. De hecho la escansión correcta de este segmento de verso prohíbe no advertir la magia reiterativa de las sílabas que le confieren su sentido rítmico.

Por otra parte, no se puede analizar la metáfora del fuego característica de la cosmología poética pachequiana sin destacar la atención que el creador dedica a la capacidad destructora de la materia. Esta vez, la transformación se produce a través de cataclismos naturales que, más allá de su violencia devastadora, muestran una energía interna incontrolable.

### **V.1.2 El fuego como fuerza destructora endógena**

Según Elizabeth Monasterios Pérez, la poesía de José Emilio Pacheco tanto como la de Octavio Paz “están nutridas de cosmogonía náhuatl”. La peculiaridad del primero respecto al segundo es la configuración de un “principio apocalíptico”. La estudiosa constata que “Paz viste el pensamiento náhuatl de reminiscencias orientalistas en las que prima el principio de reconciliación de contrarios”, hecho que ha llevado a buena parte de los estudiosos de la poesía paciana a recurrir a las teorías de Mircea Eliade sobre el eterno retorno, algo poco apropiado a la visión náhuatl del mundo. Monasterios Pérez no ve este imperativo de circularidad en la cosmogonía náhuatl, “donde, al contrario, toda creación contiene el principio de su destrucción y donde ha desaparecido el simbolismo del centro”. Para ella, “la poética pachequiana, profundamente vinculada a un discurso de desolación sobre la tierra, comporta este

principio de irreconciliabilidad” (2001: 44)<sup>255</sup>. Me gustaría insistir sobre todo en este sentimiento destructivo que se desprende de ciertas composiciones de Pacheco, pero como consecuencia de una catástrofe endógena, como fruto del fuego inherente al cosmos. Si el mundo es regido por el dinamismo del fuego, éste actúa en el seno mismo de la tierra y es capaz de autodisgregarse y de desencadenar las más graves catástrofes naturales. *Miro la tierra* ilustra esta fragilidad de la materia. La primera sección del libro, “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, insiste especialmente en la inmanencia de esta capacidad desintegradora, como se podrá comprobar en los siguientes fragmentos:

1

Absurda es la materia que se desploma,  
la penetrada de vacío, la hueca.  
No: la materia no se destruye,  
la forma que le damos se pulveriza,  
nuestras obras se hacen añicos.

2

La tierra gira sostenida en el fuego.  
Duerme en un polvorín.  
Trae en su interior una hoguera,  
un infierno sólido  
que de repente se convierte en abismo.

3

La piedra de lo profundo late en su sima.  
Al despetrificarse rompe su pacto  
con la inmovilidad y se transforma  
en el ariete de la muerte.

4

De adentro viene el golpe,  
la cabalgata sombría,  
la estampida de lo invisible, explosión  
de lo que suponemos inmóvil

---

<sup>255</sup> No creo que sea un error por parte de la crítica paciana recurrir a las teorías de Mircea Eliade, especialmente a las de *El mito del eterno retorno* como base parcial de fundamentación teórica que permita entender el motivo de la analogía en Paz. El error que encierra el razonamiento de Monasterios Pérez en este caso concreto es la afirmación implícita de que todo acercamiento a la poesía de Octavio Paz, en cuanto escritor mexicano, tiene que privilegiar esquemas procedentes de la cultura nacional, en este caso, de la cosmovisión precolombina. Mi opinión es que, por un lado, la obra de Paz es irreductible a la sola cosmogonía prehispánica; por otro, los trabajos de Mircea Eliade no podrían por sí solos explicar la obra de un poeta como Paz, que presenta una capacidad extraordinaria de síntesis. Aunque los estudiosos recurran a las reflexiones de Mircea Eliade para leer su obra, tal recurso no impide la valoración de la influencia del pensamiento prehispánico en el poeta. He evocado en los capítulos anteriores trabajos que consisten precisamente en relacionar la obra de Paz con el mundo náhuatl, especialmente el estudio “Octavio Paz y Frida Kahlo: la herencia precolombina” de Luis Roberto Vera (2008). Lo que se debería buscar, a mi parecer, es cualquier acercamiento a la poesía de Paz o a la de Pacheco, es no asociarlas *a priori* a una determinada cosmogonía. La experiencia de la textualidad y de cada lectura será, entonces, la que determine las conexiones pertinentes de los mundos imaginarios propuestos con realidades o teorías cosmogónicas específicas.

y bulle siempre.

5

Se alza el infierno para hundir la tierra.

El Vesubio estalla por dentro.

La bomba asciende en vez de caer.

Brota el rayo en un pozo de tinieblas.

(T.T.2010, "Las ruinas de México...": 307-308)

El poema comienza con una declaración que después se corrige: "Absurda es la materia que se desploma". El hablante se desdice enseguida, proclamando la invulnerabilidad de la realidad: "No: la materia no se destruye". Al abjurar de sus declaraciones iniciales, el poeta sintetiza la contradicción aparente entre la solidez de la materia y su fragilidad. Como observa Michael J. Doudoroff, esta primera sección se abre con "una consideración sobre la materia y la inestabilidad de la forma y describe el terremoto primero en términos geológicos que conducen a una categoría de absolutos generales" (1994: 163). Asumida como una entidad inestable, la tierra parece "penetrada de vacío" o simplemente "hueca". El hablante lírico entiende, sin embargo, que el derrumbamiento de los elementos no destruye la materia sino las creaciones humanas. Las obras erigidas por la técnica tratan de moldear a la naturaleza, pero un leve temblor de ésta las "pulveriza" y "nuestras obras se hacen añicos".

El segundo fragmento retoma la ley del "fuego" del segundo poemario, insistiendo esta vez en la idea de una conspiración ígnea encubierta bajo el reposo aparente de las formas. La quietud de la tierra se vuelve sospechosa, ya que "duerme en un polvorín", referencia a una paz equívoca y traidora. En los cuatro últimos fragmentos, se insiste sobre el carácter endógeno de la destrucción que madura desde dentro para luego estallar por fuera bajo la forma de violentos cataclismos. El resto del poema expresa el poderío de la naturaleza que convierte incluso las construcciones humanas en trampas feroces. Se impone nuevamente la visión del *cosmos* como *caos* – *caosmos*– y toda certeza sobre la solidez de la materia se volatiliza y deja lugar a una sucesión de interrogaciones:

Cosmos es caos pero no lo sabíamos

o no alcanzamos a entenderlo.

¿El planeta al girar desciende

en abismos de fuego helado?

¿Gira la tierra o cae? ¿Es la caída

infinita el destino de la materia?

(T.T.2010, "Las ruinas de México...": 311)

Impera un sentimiento trágico, sin duda por la inmediatez del desastre causado por el terremoto de México de 1985 que inspiró estos poemas<sup>256</sup>. El título del libro, “Miro la tierra” enuncia desoladamente la actitud de un sujeto que contempla alrededor suyo un universo de ruinas y de escombros. La naturaleza obliga al *yo* lírico a observar su poder y a valorar las implicaciones nefastas de la ley heracliteana del fuego que había formulado desde su segundo poemario. Selena Millares declara que “las fuerzas terrígenas han de rebelarse contra sus agresores” y *Miro la tierra* es una “doble elegía, por las víctimas y por ese mundo que agoniza” (2003: 1882). Michael J. Doudoroff, por su parte, considera la primera sección del libro como “una respuesta directa e inmediata al terremoto de 1985 en la ciudad de México”, lo que explica la ausencia del “distanciamiento y la ironía de visiones más críticas o contemplativas”. Doudoroff añade que la profecía de la catástrofe, rastreable en la poesía anterior de Pacheco, alcanza en este libro “su realización y su ‘aftershock’, o sismo secundario” (1994: 163). Un texto que también ilustra esta precariedad intrínseca de la materia es “Lumbre en el aire” de *La arena errante*:

Estallan los jardines de la pólvora  
en el cielo oscurísimo y su aplomo.

Estruendo frente al mar que se encarniza  
desde la eternidad contra las rocas.

A cada instante otro *Big Bang*.  
Nacen astros, cometas, aerolitos.

Todo es ala y fugacidad  
en la galaxia de esta lumbre.

Mundos de luz que viven un instante.  
Luego se funden y se vuelven nada.

Como esta noche en que hemos visto arder  
cuerpos fugaces sobre el mar eterno.  
(*T.T.2010*, “Lumbre en el aire”: 573)

El poema describe un universo en continua ruina que da la sensación en ocasiones de revivir la imaginería nerudiana de *Residencia en la tierra*. Flota en el texto un sentimiento de ocaso, potenciado por el léxico de la hecatombe y del tumulto, cuyas figuras más evidentes son “estallan”, “pólvora”, “estruendo”, “*Big bang*” y “se funden”.

---

<sup>256</sup> El poema “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” se acompaña de una nota explicativa, según la cual la composición está dirigida a la memoria de los que murieron durante el terremoto y a los que prestaron un apoyo moral al poeta durante aquellos difíciles momentos (Véase nota pág. 307).

Hay una impresión inquietante que se consigue mediante signos que sugieren el desencadenamiento apocalíptico de las fuerzas cósmicas. Así, “estallan los jardines de la pólvora” y el cielo se hace “oscurísimo” como para crear un ambiente diluvial. El lector se enfrenta con un mundo de turbulencia donde los elementos se descontrolan como si tuviera lugar “otro *Big bang*”, o como si el universo se desmoronara para autoregenerarse en “astros”, “cometas” y “aerolitos” que “nacen” “a cada instante”. Los elementos sólo sobreviven en un breve intervalo y “luego se funden y se vuelven nada”. Rocío Oviedo indica que esta sensación de desmoronamiento es común a los poetas de la generación de Pacheco. Forma parte de “un sentido del Apocalipsis que ocupa prácticamente todo el siglo XX, y que surgía ya en las últimas manifestaciones del Modernismo” (1993: 63). La persistente destrucción sería, pues, un legado de la Vanguardia, de los motivos del vacío y de la angustia tributarios del pensamiento filosófico de las primeras décadas del siglo XX (50). Oviedo añade que lo que fecunda esta estética es la creencia en “la victoria o la venganza de la naturaleza frente a la técnica” (63). Con esta actitud, Pacheco compartiría “la versión clásica de Heráclito en lugar de la de Bergson (preferido por las Vanguardias). En ambos filósofos el tiempo conlleva el proceso de destrucción que afecta a la materia” (71).

La sensación de desmoronamiento y de vértigo nace en “Lumbre en el aire” de la confusión de lo terrestre con lo estelar o sideral. Mientras los signos “jardines”, “mar” o “rocas” remiten a realidades telúricas, “cielo”, “astros”, “cometas”, “aerolitos” “galaxia” sitúan al lector en la dimensión cósmica superior. Todo ello culmina con la postulación de un “*Big bang*”. Lo particular en este “*Big bang*” es que adviene “a cada instante” y no remite a la teoría más difundida sobre el nacimiento del universo<sup>257</sup>. Significa que en la cosmología poética de José Emilio Pacheco, el principio del fuego actúa en ocasiones como una experiencia inmediata o cotidiana en la que podemos asistir al espectáculo de la materia modificándose ante nuestra mirada. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las transformaciones de las “dunas” en el poema epónimo “La arena errante”:

---

<sup>257</sup> En su *Dictionnaire de l'Astronomie et de l'Espace*, Philippe de la Cotardière y Jean-Pierre Penot explican el “Big Bang” como un acontecimiento que, según los modelos cosmológicos más ampliamente aceptados hoy, supuso el nacimiento del universo tal como lo descubrimos. Llamado a veces “explosión primordial”, la teoría del Big Bang supone que el Universo, siendo primitivamente muy caluroso y denso, habría entrado brutalmente en una fase de expansión que condujo a una gigantesca explosión, la cual dio lugar a la configuración cósmica actual (1999: 55 y ss.).



Los misteriosos médanos cambiaban  
de forma con el viento.  
Me parecían las nubes que al derrumbarse por tierra  
se transformaban en *arena errante*.  
De mañana jugaba en esas dunas sin forma.  
Al regresar por la tarde  
ya eran diferentes y no me hablaban.  
Cuando soplabla el Norte hacían estragos en casa.  
Lluvia de arena como el mar del tiempo.  
Lluvia de tiempo como el mar de arena.  
Cristal de sal la tierra entera inasible.  
Viento que se filtraba entre los dedos.  
Horas en fuga, vida sin retorno.  
Médanos nómadas.

Al fin plantaron  
las casuarinas para anclar la arena.  
Ahora dicen: “Es un mal árbol.  
Destruye todo.”  
Talan las casuarinas.  
Borran los médanos.

Y a la orilla del mar que es mi memoria  
sigue creciendo el insaciable desierto.  
(T.T.2010, “La arena errante”: 502-503)

En la primera estrofa, el hablante rememora un espectáculo de la vida natural. La reminiscencia infantil sirve de base para una reflexión sobre la mutabilidad. El cambio constante de apariencia de las “dunas” expresa la preeminencia del movimiento sobre la quietud, del fuego sobre el reposo. Los dos impulsos no se refieren sólo a una experiencia material, sino que también inscriben estas mutaciones en un orden *temporal*. En otras palabras, el poema pone en acción la “arena errante” del desierto y la de la sucesión cronológica, ambas reunidas o *sintácticamente trabadas* en la estructura paralelística “Lluvia de arena como el mar del tiempo / Lluvia de tiempo como el mar de arena”. La metamorfosis de las dunas a lo largo de la jornada no describe solamente un fenómeno ecológico; es otra manifestación del fuego cósmico, de la perpetua movilidad de los elementos.

El verso “Médanos nómadas”, de la segunda estrofa, subraya esta falta de reposo que reina en las dunas desérticas, asimiladas a un pueblo en eterna trashumancia. El verso interesa también desde el punto de vista de su juego silábico paronomásico. En efecto, la asociación de los significantes “médanos” y “nómadas” en un mismo sintagma nominal –“médanos nómadas”– produce una eufonía que se explica por el hecho de que uno es casi la imagen sonora inversa del otro. Esta equivalencia fonética, es decir, la permutabilidad aproximativa de los dos significantes refuerza la idea

expresada en el plano semántico. De hecho, lo que define los “médanos” es precisamente su *nomadismo*, su movimiento incesante bajo las fuerzas conjugadas del viento y del tiempo. Las dos últimas estrofas del poema plantean reflexiones de carácter ecológico a las que volveré más adelante. Conviene, sin embargo, analizar otro aspecto tributario de la cosmología poética de Pacheco: el retorno cíclico de la materia.

### V.1.3 El fuego como ciclicidad de la materia

En los dos apartados anteriores, he procurado mostrar cómo la metáfora del fuego se aprecia en la paradoja de la fijeza y el movimiento, por un lado, y en la energía autodesintegradora del cosmos, por otro. No he abordado directamente el motivo de la ciclicidad, razón por la cual el presente apartado tratará de dar cuenta de esta dimensión en la cosmología de Pacheco. En este caso, la obra del mexicano suele mostrar la naturaleza y sus componentes en un continuo renacimiento cíclico, aunque también existe alguna excepción a esta regla<sup>258</sup>. En el pensamiento de Heráclito, la ciclicidad del mundo nace de la constante lucha de los opuestos. Como explica Jean Brun en su ya citado estudio sobre el pensador griego, “los contrarios que luchan entre sí se mueven siempre en el corazón del Ser y hay en primer lugar un ciclo de los elementos”. Me he referido en el segundo capítulo a esta dialéctica constante de la materia en Heráclito, según la cual “vive el fuego la muerte de la tierra y vive el aire la muerte del fuego; el agua vive la muerte del aire; la tierra, la del agua” (2009: 79).

Algunos estudiosos de Pacheco han asimilado la dialéctica de los elementos con una circularidad que subraya la coincidencia entre el fin y el comienzo, pensando no sólo en el eterno retorno característico de Heráclito, sino también en la cosmología azteca. Pura López Colomé, por ejemplo, analiza el tema del tiempo en José Emilio Pacheco bajo la imagen del *Ouroboros*. Este símbolo se refiere, por un lado, a “las duplicidades tan evidentes en el autor, a la vez oscuro y claro, oscilante entre los principios ético y estético, entre la culpa y la absolución” y, por otro, a “la continuidad

---

<sup>258</sup> Una excepción es quizá la de los últimos versos del poema epónimo “Los elementos de la noche”: “Nada se restituye ni devuelve / el verdor a la tierra calcinada. / Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente / ni los huesos del águila volverán por las alas” (*T.T.2010*, “Los elementos de la noche”: 19). Como reconoce Judith Roman Topletz, “the utter desolation of this poem is an exception to the rule in Pacheco’s poetry; both in the early stages and in later poems, the heraclitean influence of the cyclical nature of time predominates over the vision of a total holocaust” (1983: 20). (La total desolación de este poema es una excepción a la regla en la poesía de Pacheco; tanto en las primeras etapas como en poemas posteriores, la influencia heracliteana de la naturaleza cíclica del tiempo predomina sobre la visión de un completo holocausto) (traducción mía).

de la vida por medio de un animal”. El *Ouroboros* representa, en efecto, “una serpiente que se muerde la cola”. Este acto de autofagia y autogénesis “encarna la idea primitiva de la naturaleza autosuficiente, nietzscheana también, que retorna a sí misma, a su principio, en un patrón cíclico” (2008: 71). La idea supone que tanto el universo como los componentes que lo construyen, se renuevan, mueren y nacen, se apagan y vuelven a encenderse. Desde una perspectiva similar, Selena Millares asegura que la filiación solar de la llama en este caso remite a “creencias ancestrales mexicanas, sobre un Dios que da la vida y se alimenta de la muerte”. Del mismo modo, lo ígneo es creador de ciclicidad cuando pensamos en la “destrucción renovadora” del Apocalipsis bíblico (2003: 1881). Desde *Los elementos de la noche*, ya se manifiestan los estigmas textuales de una renovación cósmica. Podría evocarse, por ejemplo, la primera composición del libro, el poema “Árbol entre dos muros”, que he analizado en el capítulo anterior y que, en el orden cósmico, sugiere la rotación diurna y nocturna:

Sitiado entre dos noches  
el día alza su espada de claridad,  
hace vibrar al esplendor del mundo,  
brilla en el paso del reloj al minuto.

Mientras avanza el día se devora.  
Y cuando llega hasta la puerta roja  
arde su luz, su don, su llama  
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

Ante el día calcinado dejo caer tu nombre:  
haz de letras hurañas,  
isla en llamas que brota y se destruye.

Es medianoche a la mitad del siglo.  
Todo es el huracán y el viento en fuga.  
Todo nos interroga y recrimina.  
Pero nada responde,  
nada persiste contra el fluir del día.

Atrás el tiempo lucha contra el cielo.  
Agua y musgo devoran las señales,  
navegación inmóvil de la savia,  
muro de nuestras sombras enlazadas,  
hoguera que se abisma en sus rescoldos.

(T.T.2010, “Árbol entre dos muros”:15)

Como ya señalaba en el capítulo precedente, la antinomia de los signos “día” y “noche”, que comienza desde las metáforas del título, sugiere una rotación que se opera en el orden cósmico. El momento diurno tiene que ceder necesariamente el paso a la noche, en una sucesión sin la cual cada uno de los elementos tomado aisladamente

perdería su valor. El fluir del día sólo adquiere sentido en relación con la inminencia de la noche. Valeria Añón analiza las representaciones de lo nocturno en la poesía de Pacheco desde la perspectiva del retorno prehispánico del dios. Así, la noche y la sangre corresponden al “espacio del sacrificio y del incierto retorno del dios” y remiten a “la esperanza de ver salir el sol entre los dos volcanes para que el ciclo recomience” (2008: 3-4). En el ejemplo de arriba, aunque el sujeto lírico vive la rotación “día/noche” como un motivo de preocupación existencial y de evocación melancólica, también es consciente de que el proceso se inscribe en una imperiosa dinámica cósmica. La misma dialéctica de la sucesión diurna y nocturna es perceptible en “Mar que amanece”:

En el alba navega el gran mar solo.  
Alza su sed de nube vuelta espuma  
y en la arena  
duerme como las barcas.

De repente amanece,  
gloria que se propaga, cotidiano  
nacimiento del mundo.

El otro mar nocturno  
bajo la sal ha muerto.  
(T.T.2010, “Mar que amanece”: 17)

A primera vista, lo que motiva el impulso lírico del poema es la impresión surgida de la contemplación de una alborada naciente. No obstante, en el fondo de esta emoción matutina, anida la sensación de que ha ocurrido una renovación entera de la materia. Esta percepción se observa sobre todo a partir de la segunda estrofa, mediante el “cotidiano / nacimiento del mundo”. Todo ocurre como si “el otro mar nocturno” hubiera cedido lugar a uno distinto, totalmente transformado en la transfiguración nocturna. La belleza que se intuye en este instante matinal es el resultado de una renovación del paisaje. Un determinado aspecto del mundo se ha apagado para dar paso al rejuvenecimiento de la naturaleza, y el signo “muerto”, del último verso, encarna esta mutación. Si en “Mar que amanece” el alba representa la renovación del paisaje, en varias otras composiciones de Pacheco, los elementos vegetales suelen servir de modelo para la regeneración cíclica de la materia. He comentado ya un texto clave desde esta perspectiva en el capítulo anterior, el poema “La granada” de *Los trabajos del mar*, por lo que no volveré a ello para no repetirme. Mencionaré, por consiguiente, otras composiciones que se hacen eco de este pensamiento. Destaca entre otros el poema “Insistencia” de *Islas a la deriva*. Forma parte de la tercera sección del libro, titulada

“Escenas del invierno en Canadá”. Como ocurre en la mayoría de las composiciones de la sección, el punto de vista del hablante es el de un observador que se extasía ante el despliegue de los espectáculos de la naturaleza. En muchos casos, la experiencia poética nos enfrenta a captaciones lírico-metafísicas del paisaje inmediato y hacen de tales composiciones esquilas líricas de singular belleza en la poesía de José Emilio Pacheco. En “Insistencia”, por ejemplo, la contemplación de la nieve es una oportunidad para afirmar los ciclos del agua:

Una vez más hablemos de la nieve. Digamos:  
su virtud cardinal es el silencio.  
Sabe nacer con impecable suavidad en la noche  
y al despertar la vemos adueñada  
de la tierra y los árboles.

¿Adónde irá la nieve que hoy te rodea?  
La nieve que interminablemente circunda  
la casa y la ciudad volverá al aire,  
será agua, nube y luego otra vez nieve.  
Tú no tienes sus virtudes mutantes  
y te irás, morirás, serás tierra.  
Serás polvo en que baje a apagarse la nieve.  
(T.T.2010, “Insistencia”: 182)

La primera estrofa poetiza el advenimiento nocturno y silencioso de la nieve sin otro fin que el de dar cuenta de una emoción ante un fenómeno natural. El título del poema, “Insistencia”, se debe interpretar teniendo en cuenta que el tema de la nieve domina a lo largo de la sección entera, lo cual explica también el primer verso del poema: “Una vez más hablemos de la nieve”. “Insistencia” es, entonces, una asunción discursiva y conversacional de la redundancia del tema a lo largo de la sección. La segunda estrofa, en cambio, remite directamente a las sucesivas transformaciones que permiten el restablecimiento de la nieve. Así, la nieve que ahora “circunda / la casa y la ciudad volverá al aire, / será agua, nube y luego otra vez nieve”.

El itinerario cíclico de la nieve está descrito como un privilegio prohibido a los seres humanos: “Tú no tienes sus virtudes mutantes”. La irrupción de la segunda persona verbal permite que el enunciador dirija la palabra a un interlocutor ficticio que es a la vez el propio *yo* textual y el lector. Como apunta Mary Kathryn Docter, uno de los recursos del ocultamiento de la voz autorial en la poesía de Pacheco consiste en ceder el sitio a una segunda persona del singular, como consecuencia de un desdoblamiento del *yo*: “the use of second person singular highlights the poet’s split persona, his separation from self” (1991: 299). Francisca Nogueroles opina lo mismo

cuando incluye el “tú” entre las “más conocidas estrategias de enmascaramiento” de Pacheco, una segunda persona verbal que puede remitir tanto a un “desdoblamiento del ‘yo’” como a un interlocutor del subjetivo “yo” (2009: 83), en esa peculiar ficción comunicativa que cada poema instaura. Hay que añadir, sin embargo, que este enmascaramiento del *yo* bajo el *tú* apunta también al resto de los hombres, ya que ninguna existencia puede usurpar los ciclos de la nieve. En el segundo fragmento de “El silencio de la luna: tema y variaciones”, de *El silencio de la luna*, este poder de resurrección se expresa a través de un elemento vegetal, las “siemprevivas”:

Noviembre, y no me fijo en los troncos desnudos,  
sólo en las siemprevivas y en las plantas perennes.  
Ignoro la respuesta: su verdor,  
en medio del desierto de la grisura,  
¿es permanencia, obcecación, desafío?  
O quizá por indiferentes  
desconocen la noche de los muertos.  
Al prescindir del viaje renunciaron al goce  
de la resurrección  
que habrán de disfrutar sus semejantes:  
siemprevivas porque antes se han muerto,  
perennes porque saben renacer como nadie.  
(T.T.2010, “El silencio...”, fragmento 2: 467-468)

El poema arranca de una contemplación del paisaje en pleno mes de noviembre. El “verdor” de las siemprevivas contrasta con un panorama vegetal dominado por la “grisura” de la deshojadura otoñal. La mirada del *yo* poético se fija preferentemente “en las siemprevivas y en las plantas perennes”. Esta percepción selectiva denota un interés por el tema de la supervivencia de las especies que se formula como un enigma irresuelto: “Ignoro la respuesta”. La interrogación consiste en esclarecer si las sempervirentes hojas de las “siemprevivas” son una manifestación de su “permanencia”, de una obstinación por parte de la planta o de su “desafío” a las leyes cósmicas. La reflexión se hace en dos etapas: la primera consiste en interpretar la sempervirencia de esas plantas como una invulnerabilidad ante la muerte: “desconocen la noche de los muertos”. En este caso, la inmortalidad absoluta no es una ventaja porque “al prescindir del viaje renunciaron al goce / de la resurrección / que habrán de disfrutar sus semejantes”. La segunda etapa del razonamiento resuelve la duda a partir de una interpretación basada en el sentido del nombre mismo de la planta: “siemprevivas porque antes ya se han muerto, / perennes porque saben renacer como nadie”. El poeta no concibe, entonces, una supervivencia que no subsuma la dialéctica

“muerte/resurrección”. Yvette Jiménez de Báez comenta, acerca de este poema, que “morir para renacer implica la aceptación del viaje; la lucha azarosa y la muerte como paso a la eternidad; como un *saber renacer* único. De no ser así, prevalecería la indiferencia, la no vida”. Para la estudiosa, la aspiración a la renovación se transparenta ya en el signo “noviembre”: “en noviembre –penúltimo mes del año, tiempo de manifestación del poema, se crea la ruptura de la linealidad y se posibilita la entrada de otro tiempo” (1995: 298-299). Otros ejemplos de Pacheco donde se expresan ideas similares acerca del renacimiento de los elementos vegetales son “Fragancia”, “Hoja”, “Invierno” o “La estación total” de *La arena errante*. Examinemos el primero mencionado:

Si la flor  
que enciende las tinieblas con su perfume  
no piensa, no tiene voluntad, no sabe nada,  
¿por qué entonces se obstina  
en soltar el aroma que llega a mí  
y me obliga a decir estas palabras?  
Quizá menospreciamos el silencio:  
en efecto, me ve, me compadece,  
me otorga el don secreto de su olor un instante.

Porque si uno se acaba y pulveriza,  
en cambio ella en sus resurrecciones  
será flor siempre para aromar nuestra noche.  
(T.T.2010, “Fragancia”: 530)

He señalado ya el contraste establecido por Schopenhauer entre la precariedad de los individuos y la perennidad de la naturaleza. Esta última “no es, en efecto, más que un continuo cambio de la materia bajo la firme persistencia de la forma”. El filósofo ilustra sus reflexiones con el ejemplo de una planta. Ésta “es en su totalidad la continua repetición de un mismo brote, su fibra más sencilla, que se agrupa en la hoja y la rama; es un agregado sistemático de plantas de la misma clase que se sostienen unas a otras y cuya continua reproducción constituye su único impulso”. El ascenso de la planta a través de la escala de la metamorfosis le permite llegar a ser flor o fruto, estado que Schopenhauer define como el “compendio de su existencia y aspiración”. Esto permite a la planta multiplicarse, asegurando así la repetición de sí misma (2004: 333). Los dos últimos versos del poema de Pacheco hablan, precisamente, de esta reproducción perpetua de la flor, contrastándola una vez más con el género humano que “se acaba y pulveriza”. La prosopopeya, apreciable en la compasión de la flor hacia los seres

humanos, sirve de instrumento para realzar el privilegio vegetal de la refluoración estacional respecto a la vida irrepitible de los seres humanos. La obstinación de la flor en cumplir con su destino de flor, es decir, en “soltar el aroma que llega a mí”, pierde su aparente absurdidad y deviene en lección de conducta para los seres humanos: “Quizá menospreciamos el silencio: / en efecto, me ve, me compadece, / me otorga el don secreto de su olor un instante”.

El poema “Hoja” nos mantiene en este elogio de la materia cíclica, sólo que ahora la “flor” ya no goza del privilegio de la resurrección sino que se convierte en paradigma de una caducidad irrepitible:

Para que recomience  
lo que se terminó  
alzo un pétalo  
del cerezo inocente e indestructible  
y lo arrojé al viento.

El árbol regresará en la estación justa.  
Para la flor no existe segundo acto.

Para ella de verdad no hay vuelta de hoja.  
(T.T.2010, “Hoja”: 531)

Resulta curioso que, después de haber sido alabada por su renovación constante, la flor ya no goce de la perdurabilidad en esta composición. Ahora la floración estacional es protagonizada por el “cerezo inocente e indestructible” que “regresará en la estación justa”. En cambio, “para la flor no existe segundo acto”. Creo que la distinción se debe a que, ahora, la flor está tomada singularmente. Ya no se trata de las distintas flores susceptibles de nacer de una misma planta, sino de una de ellas, aislada de las demás resurrecciones. En “Hoja”, el elemento que retiene la mirada del sujeto es el “árbol” que “regresará en la estación justa” y no una de sus partes. La “vuelta de hoja” de la que habla el último verso se refiere a la planta en su conjunto y no a sus flores. Dicho de otro modo, las hojas que volverán no serán nunca exactamente las mismas que las que murieron antes. Podemos decir, por lo tanto, que si la renovación cíclica de los elementos cósmicos consagra el retorno de las especies, no se trata nunca, rigurosamente hablando, de una identidad perfecta. Recordemos, para aclarar mejor este punto, el fragmento de Heráclito según el cual “el Sol es nuevo cada día” (2009: 36). El sol es a la vez idéntico y distinto del que amaneció el día anterior, acaso porque la ley de la revolución impide que haya en el universo coincidencias exactas.



La ciclicidad es especialmente visible en la sucesión de las estaciones. José Emilio Pacheco se muestra atento a esa variación natural de las temporadas que se aprecia en el poema epónimo “No me preguntes cómo pasa el tiempo”. Una vez más, la intuición de la repetibilidad estacional no prescinde de la irreversibilidad de la experiencia humana:

Al lugar que fue nuestro llega el invierno  
y cruzan por el aire las bandadas que emigran.  
Después renacerá la primavera,  
revivirán las flores que sembraste.  
Pero en cambio nosotros  
ya nunca más veremos  
la casa entre la niebla.  
(T.T.2010, “No me preguntes cómo pasa el tiempo”: 79)

La irrupción del invierno en el “lugar que fue nuestro” es un motivo de lamentación melancólica porque estorba la dicha del *yo* lírico. La llegada de la nueva temporada se expresa con una referencia explícita al comienzo del invierno en el primer verso y una evocación de “las bandadas que emigran”. El detalle no sólo refuerza el tono melancólico del texto –al agudizar la sensación de abandono– sino que, además, sugiere visualmente uno de los fenómenos naturales sintomáticos del cambio de temporada: las aves se van en busca de otros climas y paisajes, y volverán al final de la estación fría, acompañando así el ritmo de sus migraciones con las mutaciones del paisaje exterior. El texto sugiere en este sentido el futuro advenimiento de una primavera que reanimará las flores marchitas que sembró la amada, ese *tú* al que se dirige el *yo* del poema. El rejuvenecimiento de la naturaleza está contrastado con la fugacidad irrecuperable del amor y de la vida humana mediante los signos adversativos “pero en cambio”, así como el adverbio “nunca más”.

En algunas ocasiones, la capacidad autoregeneradora de la materia se manifiesta, aunque la corrupción haya sido causada por factores exógenos. En tales casos, las fuerzas naturales se desencadenan a través de cataclismos que restablecen el equilibrio anterior. Esta cosmología surge en textos como “Malpaís”, de *Los trabajos del mar*, donde las montañas del valle de México erupcionan para restablecer el equilibrio natural roto por la furia destructora del ser humano. Volveré más detalladamente a este poema en la segunda parte de este capítulo. La sucesión de los ciclos estacionales que acabo de destacar en el poema epónimo “No me preguntes...” se manifiesta también en “Invierno” de *La arena errante*:

Para el invierno no hay después.  
La nieve tiene que desvanecerse  
y regresar al ciclo del agua.  
Es necesario ceder la tierra a la nueva vida,  
el otro mundo, la primavera del año.

El invierno lo sabe y reina  
sobre el fugaz planeta de claridad entre la niebla.  
El sol inmóvil  
le da la vuelta a la madeja  
y sigue como antes.  
(T.T.2010, "Invierno": 533)

En este ejemplo, la meditación del poeta se detiene sobre el signo por antonomasia de esta estación: "la nieve". Por su origen, la nieve es regida por la ley de la transformación; tiene que regresar "al ciclo del agua" de donde proviene. Por este motivo, "para el invierno no hay después"; la nieve cuajada volverá a disolverse bajo los rayos del sol. Este principio constituye una ley natural y "el invierno lo sabe". Se puede decir, por lo tanto, que los signos "nieve", "invierno" y "primavera" son aquí figuraciones de un efímero cósmico, ya que cada estación sólo se mantiene en un breve intervalo y tiene pronto que ceder el paso a las siguientes. Al mismo tiempo, esta fugacidad tiene una función redentora en la medida en que es creadora de sucesión. Cada momento del año es consciente simultáneamente de su poder y de su precariedad: "El invierno lo sabe y reina / sobre el fugaz planeta de claridad entre la niebla". Nos hallamos, pues, ante una dialéctica de lo efímero, una caducidad intrínseca y necesaria: "Es necesario ceder la tierra a la nueva vida, / el otro mundo, la primavera del año". Si la nieve se negara a disolverse en agua, el invierno no dejaría lugar a la primavera. La "muerte" del invierno y el derretimiento de la nieve no están signados, entonces, por la nostalgia de un estatismo, sino que subrayan la necesidad cósmica de los ciclos. Otro tanto puede decirse de la figura del "otoño" en "La estación total", todavía en *La arena errante*:

Otoño extraño, la estación total  
en que los meses se concentran  
para esperar su renovada muerte  
y su otro nacimiento del que no somos parte.

El yermo otoño nos regala el don  
de los poemas, precio del silencio  
y la esterilidad que se prolonga  
de enero a octubre.  
(T.T.2010, "La estación total": 566)

De entre las cuatro estaciones, el otoño es el período más propicio a las connotaciones melancólicas. La literatura ofrece numerosos ejemplos de composiciones que dedican a esta estación un lirismo gris. Es, en la “Chanson d’automne” de los *Poèmes saturniens* de Verlaine, el sollozar largo de los violines autumnales que hieren el corazón de una languidez monótona: “Les sanglots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon cœur / D’une langueur / Monotone” (1979: 58); es la dolorosa despedida de la felicidad veraniega y el presentimiento de lo funesto en el “Chant d’automne” de Baudelaire<sup>259</sup>; es ese tiempo de “pálidas tardes” que favorece “las tristezas íntimas” y la actitud meditativa de “cabezas pensativas” que “se posan” “en las ardientes manos”, en “Autumnal” de Darío, y también la intuición de la fugacidad en un mundo habitado “por los cálices muertos / de las tardes volúviles / y los rosales trémulos” en “Pensamiento de otoño” del poeta nicaragüense (1985: 164; 170). Así, la deshojadura y el amarilleo de las hojas abren paso al lirismo de la melancolía, de modo que quien contempla el paisaje delecta su propio acabamiento. Los sentimientos grises que el otoño estimula no se explican únicamente por los tonos del paisaje que, al fin y al cabo, no son tan mórbidos, sino por el hecho de que el otoño sirve de intermedio entre la luminosidad del verano y la palidez y los fríos invernales.

El otoño en el texto de Pacheco, sin embargo, dista de las connotaciones que acabo de evocar, en la medida en que este signo pone el acento en las implicaciones cósmicas de esta “renovada muerte”. No hay una subjetivación intimista del paisaje, a pesar del rápido contraste ya señalado entre la ciclicidad cósmica y la fugacidad irrepetible de lo humano en el último verso de la primera estrofa. Más bien, la caída de las hojas se vive durante este período como una doble muerte necesaria: la del propio otoño, que debe ceder el paso al invierno, si quiere renacer a su vez, y la del año: “los meses se concentran / para esperar su renovada muerte / y su otro nacimiento del que no somos parte”. Por consiguiente, la continuidad de la materia exige su propia destrucción. Esto hace de la poesía de Pacheco “una apuesta a la vida”, ya que “muerte y vida no son dos polos que se rechazan sino dos contrarios que se complementan” (Olivera-Williams, 1994: 136). Ante esta persistencia de los ciclos naturales a la cual no

---

<sup>259</sup> Citaré tan sólo el primer cuarteto de “Chant d’automne”, probablemente la más dramática poetización autumnal de Baudelaire: “Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts! / J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres / Le bois retentissant sur le pavé des cours” (1947: 145) (Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas; ¡Adiós viva claridad de nuestros estíos demasiado cortos! / Oigo, cayendo ya con ecos fúnebres / La leña retumbante sobre el adoquín de los patios) (traducción mía).

tiene acceso el ser humano, podríamos lógicamente revertir el “Irás y no volverás” del cuarto poemario de Pacheco y decir más bien de la materia cósmica: “irás y volverás”. En el poema “Pan”, de *Como la lluvia*, la naturaleza se impone como fuerza indiferenciada, que triunfa siempre de las vidas efímeras de los individuos que la componen, incluido el ser humano. Éste se alimenta de los frutos de la tierra –el “pan” como producto de la harina de trigo– y a su muerte, le devuelve a la tierra su propia sustancia para nutrir nuevos ciclos de transformaciones:

Eres lo que no miente,  
Eres la verdad  
Hecha de agua, de sol y tierra.  
En ti podemos comer  
La materia devoradora.

Al final  
Seremos alimento para tu espiga.  
(*T.T.2010*, “Pan”: 639-640)

La “espiga” de trigo que aparece al final del poema demuestra que la figura del “pan” en este caso está considerada como parte de un complejo proceso orgánico que no se inicia en la panadería, sino en el seno mismo de la tierra. El trigo proporciona la harina necesaria a la fabricación del pan. Éste, a su vez, alimenta a los hombres y acaba diluyéndose en su cuerpo. Al fallecer, el cuerpo que ha sido sustentado durante toda la vida por este pan retorna a la tierra y fecunda el crecimiento de otras espigas de trigo. La materia es, por lo tanto, a la vez devorada y devoradora, engullida y engullidora, cumpliéndose así un inacabable ciclo como el que describe Ernesto Cardenal en “Ha llegado al cementerio trapense la primavera” de *La hora cero y otros poemas*, probablemente una de las cimas líricas de este telurismo poético hispanoamericano<sup>260</sup>. Las observaciones de Niall Binns acerca del poema de Cardenal se aplican también al texto de Pacheco. El crítico destaca “la convivencia de la comunidad humana con la

---

<sup>260</sup> “Ha llegado al cementerio trapense la primavera, / al cementerio verde de hierba bien rozada / con sus cruces de hierro en hileras como una siembra, / donde el cardenal llama a su amada y su amada / responde a la llamada de su rojo enamorado. / Donde el reyezuelo recoge ramitas para su nido / y se oye el rumor del tractor amarillo / al otro lado de la carretera, rozando el potrero. / Ahora vosotros sois fósforo, nitrógeno y potasa. / Y con la lluvia de anoche, que desentierra raíces / y abre los retoños, alimentáis las plantas / como antes comíais las plantas que antes fueron hombres / y antes fueron fósforo, nitrógeno original / –porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir– / no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados, / sino que en vuestra carne resucitará toda la tierra: / la lluvia de anoche y el nido del reyezuelo, / la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina, / el amor del cardenal y el tractor de mayo” (1971: 38).

naturaleza no humana”, el entretrejimiento de la vida y la muerte a través de complejos “procesos bioquímicos que funcionan por debajo y más allá de lo meramente pintoresco” (2004: 65).

Si los elementos vegetales gozan de la renovación cíclica, otros seres vivientes como los insectos y los animales conocen, por su parte, una forma de supervivencia que no es propiamente “cíclica” sino *genérica*. Es similar a la que he descrito en el capítulo anterior como una de las alternativas de redención en José Emilio Pacheco frente a la finitud humana. El insecto o el animal que muere parece multiplicado por los otros individuos de su especie, lo que conlleva siempre una trascendencia de la existencia específica de cada ente. El poema “Inmortalidad del cangrejo”, de *Los trabajos del mar*, es un ejemplo interesante:

Y de inmortalidad sólo creo  
en la tuya, cangrejo amigo.  
Te aplastan, te echan en agua hirviendo,  
inundan tu casa.  
Pero la represión y la tortura  
de nada sirven, de nada.

No tú, cangrejo ínfimo,  
caparazón mortal de tu individuo, ser transitorio,  
carne fugaz que en nuestros dientes se quiebra;  
no tú sino tu especie eterna: los otros:  
el cangrejo inmortal  
toma la playa.

(T.T.2010, “Inmortalidad del cangrejo”: 265)

El hablante lírico proclama la trascendencia del género sobre los individuos que lo componen, la poquedad de la extinción del *yo* frente a la supervivencia de la especie. En el plano discursivo, el apóstrofe del cangrejo a lo largo del poema tiene como efecto el acortamiento de la distancia entre el *yo* lírico y el crustáceo, y la instauración de una familiaridad que se patentiza en la fórmula “cangrejo amigo”<sup>261</sup>. Más que en otros ejemplos, este texto hace explícita la voluntad del poeta de contrastar de forma clara y

---

<sup>261</sup> La escena que este texto poetiza, especialmente la reflexión en torno al cangrejo y la simpatía que le inspira al hablante lírico, recuerda mucho un episodio de *El principio del placer*. El personaje-narrador nos cuenta una reminiscencia juvenil: “No entiendo cómo es uno. El otro día sentí piedad al ver a los animales asesinados en el patio trasero de mi casa y hoy me divertí pisando cangrejos en la playa. No los enormes de las rocas sino los pequeños y grises de la arena. Corrían en busca de su cueva y yo los aplastaba con furia y a la vez divertido. Pienso que en cierta forma todos somos cangrejos: cuando menos se espera alguien o algo viene a aplastarnos” (2008: 47-48). El episodio difiere, sin embargo, del poema “Inmortalidad del cangrejo” en la medida en que este último presenta al cangrejo desde una perspectiva ecológica, mientras que en el fragmento de la novela que acabo de citar, se desemboca en una reflexión de índole existencial.

directa la primacía de la vivacidad colectiva sobre el egoísmo individual. La segunda estrofa comienza con una negación que dilucida esta convicción, reforzándola con versos que enfatizan la naturaleza efímera del individuo aislado: “No tú, cangrejo ínfimo, / caparazón mortal de tu individuo, ser transitorio, / carne fugaz que en nuestros dientes se quiebra”. En estos tres versos, la caducidad del cangrejo ha sido referida por al menos tres signos claramente identificables: “mortal”, “transitorio” y “fugaz”, para recordarle su vulnerabilidad y su precariedad. La negación que abre esta segunda estrofa se retoma en el cuarto verso, pero ahora mediante una estructura restrictiva: “no tú sino tu especie eterna: los otros”. De este modo, la caracterización efímera del cangrejo individual se transmuta en elogio de la perennidad de su especie “eterna” e “inmortal”.

Una poética similar se encuentra en “Veracruz, 1955”, texto perteneciente todavía a *Los trabajos...* Aquí, el vaivén continuo del oleaje no sólo se asemeja a una destrucción inacabable en la que cada ola “vive de la muerte de la otra”, sino que también vuelve a aparecer la imagen del mar como fuerza destructora y regeneradora:

Innumerable látigo las olas:  
cada una vive  
de la muerte de la otra.  
Toma su fuerza  
para diseminarla.  
No hay destrucción  
como este sismo de agua.  
Débil la piedra ante su fuerza ciega.  
Llueve la arena  
y en la casa el viento  
entra por todas partes,  
levanta en vilo  
cuanto le arrebatamos.  
Pide lo suyo.  
A las pocas horas  
todo es del viento o se transforma en viento.  
La costa vuela en el diluvio de olas.  
Vibra la muerte.  
No hay quietud ni polvo.

Sólo ceniza el mar.  
Mortaja. Envuelve  
la masa terrenal.  
El huracán destruye  
para que siga siendo el mundo este mundo,  
la tierra dé su fruto más tarde,  
y el mar se resigne a ser,  
una vez más, el poderoso vencido.

(T.T.2010, “Veracruz, 1955”: 264-265)

El título del poema evoca el Huracán Janet que azotó Veracruz en el año 1955. La composición sugiere, asimismo, una dialéctica de la materia. Ésta se aprecia, en primer lugar, al nivel del movimiento del oleaje que se poetiza como una incesante muerte y resurrección realizada en el balanceo de las olas. Esa fluctuación es regida por la regla de la anegación engendradora, según la cual cada ola que muere conduce al nacimiento de otra y así sucesivamente. Se trata de un ciclo mínimo perceptible a ojos vistas, a pesar de que los intervalos entre muerte y nacimiento son muy cortos. En segundo lugar, el ciclo se sitúa en una escala temporal mucho mayor. Mayor es también el poder destructor del mar, que parece purgar la tierra “para que siga siendo mundo este mundo”. La destrucción adquiere, entonces, un carácter purificador y redentor porque sin ella, la tierra dejaría de dar su “fruto”. Se puede decir, por tanto, que cuando la destrucción ocurre como fuerza endógena cósmica, su efecto aniquilador posee un aspecto positivo, porque se vincula con la renovación del mundo y la conservación de su esencia. Aunque los estragos del cosmos son objeto de inquietud y de amargura, la poesía de Pacheco tiende a aceptarlos por el hecho de que dan lugar a una regeneración del ecúmeno. Esta utilidad es precisamente la que desaparece cuando se aborda la degradación cósmica desde la perspectiva de una incidencia extrínseca: la del hombre. Desembocamos así en el segundo apartado de esta reflexión: la precariedad cósmica como fuerza exógena en la lírica de José Emilio Pacheco.

## **V.2 La mirada cósmica como preocupación ecológica**

La preocupación ecológica se integra en la problemática de lo efímero en la medida en que lo que está en juego es a la vez la viabilidad del entorno frente a las vejaciones que le impone el hombre y la supervivencia de la propia raza humana automutilada por sus creaciones. Juan Domingo Argüelles declara que el carácter efímero de la existencia inquieta a Pacheco “en función de todo aquello que dejamos de hacer en beneficio del planeta; le alarma la inhumanidad del hombre y suele admirar la animalidad de la bestia y del insecto que han demostrado ser más respetuosos de la vida y de la libertad de los demás”. A Pacheco “le aterran la autodestrucción del género humano y los estropicios irremediables que el mismo hombre comete sobre la naturaleza” (2001: 91).

La rapidez con la cual se esfuman ecosistemas que durante siglos hicieron habitable el ecúmeno sólo encuentra parangón en el avance galopante de la civilización del consumo que alcanza hasta las comarcas más alejadas de los centros urbanos. La periferia se convierte paulatinamente en centro, lo que se hace casi siempre a costa de la naturaleza y de las costumbres ecológicamente más sostenibles. Este panorama difícilmente puede suscitar fe y esperanza en un poeta tan escéptico como Pacheco y explica, en parte, la recurrencia del signo apocalíptico en sus composiciones. Su escritura se une a la de una multitud de creadores que convierten la literatura en espacio de expresión y de concienciación sobre la catástrofe ecológica y sus secuelas irreversibles. El acervo crítico del mexicano aflora de forma particular en la preocupación “verde”. Los analistas de su obra suelen destacar este aspecto de su quehacer literario. En “Los indicios del fin: la poesía ecologista de José Emilio Pacheco” (2001), por ejemplo, Niall Binns muestra cómo las preocupaciones clásicas del escritor mexicano, que son el paso del tiempo, el sufrimiento y la escritura, se nutren de la inquietud por el entorno. La frecuencia de la problemática y los recursos puestos a su servicio hacen de José Emilio Pacheco uno de los ejemplos ya imprescindibles para un acercamiento al ecologismo poético hispanoamericano de las últimas décadas. A esto hay que añadir, según Binns, el hecho de que el escritor es “un conocedor por fatalidad de los problemas ambientales: nació y sigue hoy viviendo en la capital de México, probablemente la ciudad más contaminada del mundo” (2001).

En “José Emilio Pacheco: poesía y disidencia” (2003), Selena Millares sitúa la obra poética de Pacheco en una línea de demarcación respecto a los excesos de “un proyecto colectivo del que se declara parte involuntaria, de una inercia que ve abocada al fracaso y poblada de destrucción en nombre del progreso”. La estudiosa pone de relieve en el discurso poético de Pacheco “la reivindicación de la pureza, de ese reino primigenio del que el hombre contemporáneo se siente desterrado, inmerso en la barbarie de la civilización”. Su quehacer poético se convierte así en un instrumento de denuncia contra “la embestida del progreso” que “ultraja ese espacio primero, ese centro de equilibrio del individuo, que añora el silabeo de las aguas, el idioma de los pájaros”. El poeta aboga por “el refugio en un mundo sin relojes ni plásticos ni aguas contaminadas con presagios de muerte, en el abismo de disolución al que aboca la vorágine urbana con su voracidad”. Para Millares, Pacheco aspira mediante esta poética de la catástrofe a “volver al agua, a la tierra, al sol, al viento, al ser original” (2003: 1882).



Daniel Torres explora las posibilidades del prosaísmo en esta estética signada por los males de fin de siglo y la crítica de la postmodernidad. El escepticismo es una de las estrategias dominantes en esta crónica del desastre y “la voz que emerge de los versos se erige en un gran aguafiestas que le ve siempre el talón de Aquiles al espacio de lo electrónico en los límites de nuestra cultura” (2006: 123-124). Podríamos comenzar por rastrear brevemente los primeros indicios de una inquietud ecológica en la poesía de José Emilio Pacheco.

### **V.2.1 Primeros estigmas de una preocupación ecológica en la poesía de Pacheco**

Habitualmente, la crítica de Pacheco sitúa los primeros atisbos del sentimiento ecológico en su escritura a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Judith Roman Topletz constata, en efecto, que “the poetry of *No me preguntes cómo pasa el tiempo* opens new dimensions in Pacheco’s expression of time’s destruction. One of the more ominous additions to this theme is the idea that man is the accomplice of time; that people have to destroy in order to survive” (1983: 133)<sup>262</sup>. Para estudiosos como Luis Antonio de Villena, ese tercer volumen poético afirma la madurez del poeta y pone en escena dos de los acentos dominantes de su quehacer literario: “la sátira y la ética”, no tanto como corolario de la adhesión del creador a una ideología política específica, sino simplemente como instrumentos de una toma de partido personal, una insurrección “contra las estructuras y desafueros de un poder que esclaviza y somete al hombre”. No se trata de una poesía “marxista ni real-socialista”, sino de una modalidad surgida de “la muy pesimista reflexión que el poeta realiza sobre la situación del hombre y del mundo” (1986: 30). La tercera obra poética de Pacheco se presenta, entonces, como una “precursora del ecologismo y el anticonsumismo, como vectores de una nueva vida civil y de respeto al hombre” (33).

Esta periodización del ecologismo en Pacheco me parece acertada, si bien es útil también destacar, en ciertas partes de *El reposo del fuego*, estigmas reveladores de una incipiente inquietud “verde”. La primera página del libro incorpora ya referencias como “las viscosas / manchas del aire tóxico” (*T.T.2010*: 37). En otras partes del libro, la

---

<sup>262</sup> (La poesía de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* abre nuevas dimensiones en la expresión pachequiana de los estragos del tiempo. Una de las más siniestras adiciones a este tema es la idea de que el hombre es el cómplice del tiempo; que la gente tiene que destruir para sobrevivir) (traducción mía).

contaminación se expresa mediante una conciencia de la degeneración del espacio natural que ocupa la actual ciudad de México, cuya mutación irreconocible conlleva a una pérdida de afecto:

La ciudad en estos años cambió tanto  
que ya no es mi ciudad, su resonancia  
de bóvedas en ecos. Y sus pasos  
ya nunca volverán.

Ecos pasos recuerdos destrucciones.  
(T.T.2010: 53)

La transformación negativa de la ciudad conduce a una sensación de extrañeza y se destruye el vínculo afectivo que existía antes entre el poeta y la ciudad. El posesivo *mi* deja de expresar una relación de complicidad entre el ciudadano y su espacio. Éste se convierte, al contrario, en un lugar ajeno. El crecimiento urbano conduce muy a menudo a una despersonalización del espacio, a una desorientación del ciudadano cuya vida ya se había fundido, de alguna manera, con el paisaje. Al producirse una excesiva metamorfosis, el nuevo panorama no sólo suscita indiferencia y hostilidad en el antiguo habitante, sino también desajustes afectivos porque se han destruido aquellos referentes, con los que se identificaba. Niall Binns explica la importancia de esta “tradición del lugar” en la escritura ecologista cuando constata que el desmoronamiento de las ilusiones de autonomía humana muestra que la identidad no se reduce a un agregado de características individuales, sino que incluye nuestra relación con el entorno en el que nos movemos: “somos seres situados, aunque la modernidad se haya negado a reconocerlo: ser siempre es estar. Ver el entorno como una especie de espacio despersonalizado es sucumbir a la trampa y la condena de lo moderno: vivir en el desarraigo y la alienación” (2004: 18-19). El poema de Pacheco reivindica precisamente una intimidad con el entorno en el sentido en que enfatiza el afecto que une cada individuo al espacio en que vive. La despersonalización del lugar es tanto más negativa cuanto que se hace a espaldas de la naturaleza. Se evoca así, en el sexto fragmento, la putrefacción de las aguas del antiguo lago con un estilo interrogativo que se enriquece del tópico del *ubi sunt* para preguntar acerca del paradero de algunos de los componentes de la antigua Tenochtitlán:

¿Hasta cuándo, en qué islote sin presagios,  
hallaremos la paz para las aguas,  
tan sangrientas, tan sucias, tan remotas,

tan subterráneamente ya extinguidas,  
de nuestro pobre lago, cenagoso  
ojo de los volcanes, dios del valle  
que nadie vio de frente y cuyo nombre  
los antiguos callaron?

¿Qué se hicieron  
tantos jardines, las embarcaciones  
y los bosques, las flores y los prados?  
Los mataron  
para alzar su palacio los ladrones.  
¿Qué se hicieron los lagos, los canales  
de la ciudad, sus ondas y rumores?  
Los llenaron de mierda, los cubrieron  
para abrirse paso a todos los carruajes  
de los eternos amos de esta tierra,  
de este cráter lunar donde se asienta  
la ciudad movediza, la fluctuante  
capital de la noche.

(T.T.2010: 55)

Esta vez, el motivo clásico del *ubi sunt* ya no sirve para acentuar la fugacidad de la vida humana, como hemos visto en el capítulo precedente, sino que lamenta la veloz degradación del entorno. Los elementos que conferían encanto a la ciudad azteca se han extinguido o polucionado. Las aguas lacustres son una de las pérdidas más dolorosas en este texto y su desaparición está reforzada mediante la reduplicación del adverbio de intensidad y el tono enfático de los versos “tan sangrientas, tan sucias, tan remotas, / tan subterráneamente ya extinguidas”. La importancia del “lago”, subrayada por la fórmula afectiva “nuestro pobre lago”, se consolida a través de metáforas como “ojo de los volcanes” o “dios del valle” que se nutren de reminiscencias precortesianas. La decadencia del entorno natural de la ciudad de México se remonta, según el poeta, al Virreinato. Por esta razón, el personaje histórico del “virrey” sufre una crítica virulenta a lo largo del poema:

Dijo el virrey: *Los hombres de esta tierra  
son seres para siempre condenados  
a eterna oscuridad y abatimiento.  
Para callar y obedecer nacieron.*

La injuria del virrey flota en el lodo.  
Ningún tiempo pasado ciertamente  
fue peor ni fue mejor.

(T.T.2010: 55)

Las aclaraciones de Carmen Alemany Bay resultan útiles para entender el papel nefasto del virrey, que aparece repetidas veces en el texto de Pacheco. Para la estudiosa,

el poema remite a la historia colonial de México mediante la referencia a un virrey “del que no se dice su nombre, pero sí que fue el causante de la desertización de la laguna”. Se trata del “tercer Marqués de Montesclaros, Juan Manuel de Mendoza y Luna (1571-1628), quien con tal título gobernó México de 1603 a 1607, año en el que pasó a ser Virrey del Perú”. Bajo su mando, “realizó obras para desaguar la laguna y reorganizar la traída de aguas; y a pesar de ser uno de los virreyes que suavizó la situación de los indios y dio protagonismo a la clase criolla, caerán sobre él todas las culpas de la situación del México actual” (2008: 6). Esta acusación se transparenta en la “reapropiación” irónica de las palabras del virrey, destacadas en cursiva en el cuerpo del poema. Para Alemany Bay, sin embargo, no se trata de una cita exacta sino de una estrategia discursiva que forma parte de uno de los recursos predilectos del poeta: “el de cambiar o perfilar las palabras que fueron dichas por alguien e insertarlas en el texto para darle una mayor vigencia y actualidad” (6)<sup>263</sup>. El hablante trata de sobreponerse a la tentación maniqueísta que impera habitualmente en la crítica de las injusticias. Así, la denuncia de las atrocidades coloniales no conduce a una idealización del pasado precortesiano. La ironía de la historia ha puesto de manifiesto los errores de los antiguos amos: “la injuria del virrey flota en el lodo”. No obstante, el embrutecimiento y la enajenación del virreinato no hacen de los tiempos precolombinos, por ello, un período edénico: “Ningún tiempo pasado ciertamente / fue peor ni fue mejor”. Pacheco coincide en este caso con Manrique en la medida en que en el poeta medieval español, sólo en apariencia, “cualquiere tiempo passado / fue mejor” (1986:47). Quizá la marca más visible de este rechazo del maniqueísmo sea, desde el punto de vista enunciativo, el paso de la inculpación del virrey a la colectividad del “nosotros”, como se aprecia en el séptimo fragmento:

México subterráneo... El poderoso  
virrey, emperador, sátrapa hizo  
de los lagos y bosques el desierto.

---

<sup>263</sup> Livia Soto-Duggan analiza este tipo de estrategias discursivas en su estudio “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”. Para ella, nos encontramos ante una de las prácticas estéticas actuales que busca “poner en entredicho el concepto tradicional de autoría”. En la poesía de Pacheco, este esfuerzo de ocultamiento suele aparecer bajo la forma de “máscaras y de la superposición de voces de distintas culturas y épocas. La máscara se manifiesta a través del desdoblamiento apostrófico del hablante escindido”, otras veces en el discurso atribuido a un determinado personaje, pudiendo ser “una narración objetiva, omnisciente, en tercera persona”. Lo mismo ocurre cuando el poeta se sirve de lenguas extranjeras sin que se pueda considerar tales escritos como traducciones o versiones. En tales casos, “el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del primer autor enmascara al segundo” (1983).

Hemos creado el desierto: las montañas,  
rígidas de basalto y sombra y polvo,  
son la inmovilidad.

Vibra el estruendo  
que hacen las aguas muertas resonando  
en el silencio cóncavo.

Es retórica,  
iniquidad retórica hasta el llanto.

(T.T.2010: 56)

La fluctuación de personas gramaticales –del “virrey” como responsable de la desertización a la primera persona del plural “nosotros”– permite que la acusación del virrey como instigador de la degradación ecológica de la ciudad de México se diluya un tanto en la responsabilidad colectiva. Se construye así una visión ecologista que reconcilia la historia lejana con la contemporánea, y que irá consolidándose a lo largo de los libros posteriores.

En *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, por ejemplo, los fragmentos de la serie “Los amores (Estudio y profanación de Pierre Ronsard)” expresan de una forma más explícita la crítica “verde” de José Emilio Pacheco. Lo que hace el autor, a lo largo de estos breves textos, es apropiarse de algunas composiciones de Ronsard para revestirlos de sus propias intenciones. Entre la temática dominante en estos poemas, destacan la fugacidad del amor y de la poesía y la inquietud por la polución del entorno. Uno de los textos que lo ilustran es el fragmento 4, que comienza con un epígrafe ronsardino: “Je plante en ta faveur cet arbre de Cybelle”<sup>264</sup>. Si en el poeta postrenacentista francés “plantar un árbol” era una forma de eternización del amor, en Pacheco, en cambio, el árbol pierde esta capacidad inmortalizadora. Ya no es el lugar apropiado para que los amantes perennicen sus nombres y el recuerdo de sus amores, sino un elemento precario, condenado a desaparecer bajo la voracidad de la civilización antiecológica:

---

<sup>264</sup> Se trata del verso inicial de un soneto de Ronsard, sacado de su poemario *Sonnets pour Hélène*. La primera estrofa reza: “Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle, / Ce pin, où tes honneurs se liront tous les jours: / J’ay gravé sur le tronc nos noms et nos amours, / Qui croistront à l’envy de l’escorce nouvelle” (1921: 128). (Cito aquí la edición de Roger Sorg, elaborada a partir de la última versión de los poemas de Ronsard de 1587, lo cual explica la ortografía francesa todavía arcaizante de varias palabras). (Planto en tu favor este árbol de Cibeles / Este pino, sobre el cual leerán cada día tus honores: / He grabado sobre el tronco nuestros nombres y nuestros amores / Que crecerán a porfía de la corteza nueva”) (traducción mía). El vegetal, sobre cuya corteza el yo lírico ronsardino afirma haber grabado su nombre y el de la amada, pretende servir como testimonio duradero de su pasión amorosa. La corteza del árbol está vista como la hoja testimonial de un idilio que los dos amantes tratan de perennizar más allá de su propia vida efímera. Los amantes esperan ante todo que tanto sus nombres, inscritos en la corteza, como el mismo árbol que los lleva triunfen de los percances e infortunios de la vida.

El tronco de aquel árbol en que un día  
inscribí nuestros nombres enlazados  
ya no perturba el tránsito en la calle.  
Ya lo talaron, ya lo hicieron leña.  
(T.T.2010, "Los amores", fragmento 4: 111)

Pacheco reescribe el poema de Ronsard, ironizando sobre la supuesta perdurabilidad de los nombres de los amantes y confiriendo al texto una dimensión ecológica. Lo que se problematiza ahora es la supervivencia del árbol de cara al avance galopante de la telaraña urbana. Se observa en el poema de Pacheco una doble ironía: la primera consiste en discutir la utopía desarrollada por el texto de Ronsard sobre la perennidad del árbol y la del testimonio de la pasión amorosa grabado en su corteza. La segunda ironía se dirige a la sociedad urbana, que tala el árbol para permitir una mayor fluidez del tráfico. El verso "ya no perturba el tránsito en la calle" denuncia, pues, una urbanización hecha a costa de la naturaleza y suena como una reproducción irónica de las razones aducidas por las autoridades municipales para tumbar el árbol. Finalmente, al presentar el árbol ya talado y ya convertido en leña, el hablante de Pacheco convida irónicamente al sujeto lírico ronsardino a contemplar las cenizas del árbol y a revisar sus ilusiones de supervivencia amorosa. Esto anuncia ya el sitio que ocupará la crítica del urbanismo exacerbado en esta poesía "verde". El quinto fragmento de *No me preguntes...* continúa el diálogo irónico-ecologista de Pacheco con los poemas de Ronsard:

Para que en la montaña tu recuerdo quedase  
un manantial purísimo consagré a tu memoria.  
Hoy en el manantial medran los sapos  
y sólo prueban su agua los mosquitos.  
(T.T.2010, "Los amores", fragmento 5: 111)

En el poema de Ronsard, el sujeto lírico consagraba las bellas aguas de una fuente al recuerdo eterno de su amor hacia Hélène. Esta hermosa fuente, cuyo fluido es asimilado al "vino" por Ronsard, se transforma, en el poema de Pacheco, en "manantial" donde "medran los sapos / y sólo prueban su agua los mosquitos". El "sapo" y los "mosquitos" desacralizan el bucolismo idílico ronsardino y enfatizan la corrupción y la insalubridad reinante.

Sería sin duda pretencioso querer abarcar la totalidad de rasgos que presenta la inquietud ecológica de Pacheco en un solo estudio. Examinaré a lo largo del siguiente apartado sólo algunos de los aspectos que presenta esta línea estética, analizando en la

medida de lo posible textos pertenecientes a diferentes libros. El objetivo es ofrecer de forma sinóptica la expresión textual de una de las preocupaciones fundamentales del autor.

## V.2.2 El naufragio ecológico en el resto de la poesía de Pacheco

Acabamos de ver que los primeros signos de una conciencia del desastre ecológico son perceptibles desde el segundo poemario de Pacheco, y que *No me preguntes...* significará solamente un avance mucho más flagrante en esta sensibilidad. Quisiera detenerme ahora sobre algunas de las líneas cardinales que resumen la lírica ecologista del autor, examinando en un principio los modos de evocación del *oikos* perdido. Después, abordaré la crítica del urbanismo antiecológico en la que surge a veces, irónicamente, el binomio “naturaleza/cultura”. También destacaré el redescubrimiento de la realidad circundante y no-humana como una de las facetas esenciales de la lírica “verde” de Pacheco. Por último, acabaré el capítulo explorando los tonos a menudo apocalípticos de esta poesía.

### V.2.2.1 La escritura como espacio de evocación del *Oikos* perdido

El desastre medioambiental no acarrea una simple *constatación* del envenenamiento creciente del entorno. Lo acompaña a menudo un sentimiento de pérdida, una *nostalgia*<sup>265</sup> en su sentido etimológico de “regreso”, la idea de que un prístino estado del mundo se ha extinguido ineludiblemente. Desde este punto de vista, lamentar la transformación negativa del entorno es *volver* a un ayer, que fue mejor. Se trata de colocarse en el ángulo del que compara, y no simplemente del que repara, por ejemplo, en los estragos de una marea negra. En su libro *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Niall Binns señala, en efecto, la dicotomía

---

<sup>265</sup> El sentimiento de nostalgia suele verse como la exaltación de una supuesta antigua edad de oro para quienes no asumen el paso del tiempo como algo necesario y beneficioso. Jonathan Bate apunta al respecto que el argumento de la *nostalgia* de una edad mejor aparece en algunos seres humanos como una mera “enfermedad cultural” (a cultural disease). Para Bate, eso permite, al menos, entender que el hombre ubicado en las sociedades actuales adolece de algo que no encuentra en el mundo (2000: 2). Este sentimiento de nostalgia se manifiesta también en lo que Lawrence Buell denomina “Pastoral ideology” (ideología pastoril), porque remite a una forma de vida que muchos empiezan a añorar a medida que se extiende la civilización del cemento, del ruido y de la contaminación. Así, la obsesión por lo pastoril se ha hecho casi sinónima del retorno a un ideal de vida menos urbanizado y más natural: “‘pastoral’ has become almost synonymous with the idea of (re)turn to a less urbanized, more ‘natural’ state of existence” (1995: 31).

que caracteriza el ansia de futuro del hombre moderno y la “conciencia del desarraigo” que entraña una nostalgia del lugar, abandonado precisamente en el vértigo ascensional del futuro. El arte interviene en la sublimación de la nostalgia, de modo que el antiguo Edén “se reconstruye como *morada*, como *lar*, como un *oikos* perdido” (2004: 22-23). La obra de José Emilio Pacheco remite a ese *entonces* mejor, a esa especie de edad de oro “verde” de la que nos alejamos a medida que se extienden las grandes aglomeraciones sobre el planeta. Tanto en la poesía como en la narrativa, Pacheco suele remitir a una época de armonía perdida que sólo persiste en la memoria melancólica. Este antaño mejor es evocado, por ejemplo, por el narrador-personaje de *Las batallas en el desierto*, cuando recuerda aquel “mundo antiguo” que fue el de su juventud, un mundo en el que “aún quedaban ríos” y aún “se veían las montañas”, lo cual daba sentido a las clases de “geografía del DF” (2001: 8). En la poesía, algunas composiciones explicitan desde su título esta postura deliberadamente melancólica, como se puede comprobar en “The dream is over”, de *Irás y no volverás*:

Ya no hay plantas ni peces en el Erie.  
Ya está muerto,  
como el lago de México.  
(*Todo ante mí se vuelve alegoría*)  
(T.T.2010, “The dream is over”: 117)

El texto habla de uno de los grandes lagos de América del Norte: el Erie. Su desecación está comparada con la del “lago de México”, retomando así una problemática iniciada, como se ha visto anteriormente, desde *El reposo del fuego*. La capital mexicana, como emblema de paraíso perdido, se evoca mediante la referencia al “lago de México”. Daniel Torres cree que la metáfora del trueno en Pacheco se debe interpretar como el retorno nostálgico al ayer y la compara con un texto de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, “Soliloquio del Individuo”. La composición pone en escena a un personaje, verdadero arquetipo de la situación humana actual, quien decide desandar el tiempo y la historia para volver a los principios. Los adelantos tecnológicos obtenidos por la creatividad ya no satisfacen al hombre quien prefiere regresar al punto de partida: “Mejor es tal vez que vuelva a ese valle, / A esa roca que me sirvió de hogar”. Con todo, el intento de retorno al pasado, de “grabar el mundo al revés” termina con un fracaso, ya que “la vida no tiene sentido”. Esta conciencia de lo absurdo, con la que Parra concluye su poema, resquebraja hasta cierto grado la solución del retorno al ayer que Torres identifica en la metáfora pachequiana del “trueno”. Para el crítico, esta



imagen debe interpretarse como “la vuelta del Individuo a ese valle y a esa roca esenciales y originarios” (2006: 122).

Por otra parte la vertiginosa degradación conlleva a una visión del entorno como un teatro de “alegorías”, es decir, como si todo cuanto rodea al hombre no fuese sino el lenguaje de la extinción. El verso “Todo ante mí se vuelve alegoría” es una reactivación de “Le cygne” (El cisne), de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. La elección de este intertexto no es fortuita, ya que los dos poetas expresan un sentimiento similar frente a las transformaciones de sus entornos respectivos, para Pacheco, la capital mexicana, y para Baudelaire, el París decimonónico. En “Le cygne”, el poeta francés lamenta: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel)<sup>266</sup>. La mutación de la ciudad conlleva aquí a una pérdida de la antigua imagen que sobrevive sólo como una alegoría en la memoria:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.  
(*Les Fleurs du Mal*, “Le cygne”: 178)<sup>267</sup>

La melancolía de Baudelaire reina también en el poema de Pacheco. El título “The dream is over” –se acabó el sueño–, el ansia de los elementos que participaban del ecosistema lacustre (no sólo el Erie sino también el “lago de México”) y el verso de Baudelaire son síntomas de esta melancolía. Thomas Hoeksema comenta acerca de este poema que “la devastación en Vietnam y la contaminación del Lago Erie son los sucesos particulares que activan la conciencia social de Pacheco”. Hoeksema interpreta el verso “*Todo ante mí se vuelve alegoría*” como un simple “énfasis” puesto de relieve por “la línea cursiva”, una afirmación del deseo de “universalizar el momento presente”. Sin este proceso, “se perdería la perspectiva de los acontecimientos contemporáneos. La naturaleza transformadora de la alegoría evita que Pacheco sea un crítico social”. Para Hoeksema, “al proporcionar los sucesos contemporáneos sus referentes alegóricos, saca a luz un estigma recurrente en la historia del hombre: nuestra sed natural de destruir la vida (1994: 98). Desde mi punto de vista este verso es una cursiva no enfática sino

---

<sup>266</sup> (¡El viejo París ya no es (la forma de una ciudad / cambia más rápido desgraciadamente que el corazón de un mortal!) (traducción mía).

<sup>267</sup> (¡París cambia! ¡pero nada en mi melancolía / Se ha movido! palacios nuevos, andamios, bloques, / Viejos barrios, todo para mí se vuelve alegoría, / Y mis queridos recuerdos son más pesados que rocas) (traducción mía).

intertextual, que actualiza un poema baudelairiano cuyo telón de fondo es la metamorfosis de la ciudad. En la perspectiva de Pacheco, la corrupción del Erie, simple metonimia de un mundo en desintegración, reviste un carácter “alegórico” en la medida en que la historia humana no es más que un espectáculo de ruinas comunes a diferentes épocas e incluso a diferentes espacios geográficos<sup>268</sup>. Hay que fijarse en la primera versión del poema para entenderlo claramente:

–En el Erie no queda vida natural  
–como en México  
[*Todo ante mí se vuelve alegoría*]  
(INV73<sup>269</sup>, “The dream is over”: 14)

En esta versión inicial, la evocación de la degradación del lago Erie se limitaba a la mención general de la “vida natural”, sin particularidades. En la versión posterior, se nota, en cambio, un esfuerzo de particularización que se transparenta en la referencia a elementos precisos de esa “vida natural”; las “plantas” y los “peces” suplantán así la generalidad del primer verso del modelo anterior y definen una subida de grado en la conciencia ecológica del poeta. Una de las notas más frecuentes es la vuelta de la mirada hacia las víctimas indefensas de la corrupción del planeta. En poemas como “El estrecho de Georgia” de *Irás y no volverás*, o “El pulpo” de *Los trabajos del mar*, las especies animales y acuáticas son las víctimas por antonomasia de la contaminación provocada por el vertido de crudo o por residuos tóxicos. “El estrecho de Georgia” comienza por enfrentar al lector con un paisaje de ensueño formado por un águila “en la punta del pino” en medio del insular atardecer de Vancouver. Esta bonita visión se transforma a lo largo del poema, cediendo lugar a una auténtica postal del horror ecológico:

El águila fue hallada en la maleza,  
no heráldica  
ni ardiente en el crepúsculo.  
En descomposición.  
Se alimentó de peces  
que envenenaron pesticidas, basura,  
desechos industriales.

---

<sup>268</sup> Este sentido *espacial* de la analogía, desarrollada por “The Dream is Over”, ha sido destacado por Niall Binns en su análisis del poema. Según el crítico, si bien “el hablante-viajero habla de otros lugares”, no deja de referirse al mismo tiempo analógicamente a la realidad mexicana y, por extensión, al planeta entero. Binns traslada así la analogía *temporal* –aquella que asimila el París decimonónico del intertexto baudelairiano con la degradación ecológica del Erie– a una analogía *espacial* basada en la similitud entre el drama ecológico canadiense y el mexicano (2004:121).

<sup>269</sup> Cito la primera versión de *Irás y no volverás* de 1973.

Sobre Vancouver ya no vuelan águilas.  
Hoy la gente ve monstruos en la playa.  
(T.T.2010, “El estrecho de Georgia”: 119)

El “águila” y los “peces” representan la naturaleza envenenada por las creaciones de la industria, de la ciencia y del consumismo. Sus vectores son aquí los “pesticidas”, la “basura” y los “desechos industriales”. La isla de Vancouver se convierte en el arquetipo de la naturaleza agredida por las consecuencias nefastas de las actividades humanas. En el resto del poema, se recurre nuevamente al referente precolombino, revelando así la nostalgia de una cohesión perdida entre el hombre y la naturaleza:

El estrecho de Georgia une y separa  
de tierra firme a Aztlán,  
el paraíso azteca ya tan muerto  
como su capital:  
*la ciudad del ombligo de la luna.*

En The Musqueam Reserve  
hay tres campos de golf.  
Los antiguos señores de la tierra  
cargan los instrumentos deportivos  
de los monstruos marinos.  
(T.T.2010, “El estrecho de Georgia”:119-120)

La fórmula “*la ciudad del ombligo de la luna*” se refiere a la antigua capital azteca Tenochtitlán. La evocación del mundo precolombino mediante una expresión apreciativa –“el paraíso azteca”– es signo de la exaltación de la armonía natural de ese *oikos* antiguo que el sujeto lírico desearía restituir a la capital mexicana. Merece igualmente la pena preguntarse si la frecuente alusión al pasado precolombino de México en la poesía ecologista de Pacheco no encierra una revaloración de las actitudes ecológicas de los períodos prístinos de América. José Ramón Naranjo (2004) analiza, por ejemplo, las implicaciones del *Popol Vuh* sobre el concepto de “ecología profunda”,<sup>270</sup>. El crítico insiste sobre la visión de un “universo orgánico y animado”,

---

<sup>270</sup> Según José Ramón Naranjo, el concepto de “ecología profunda” supera la simple preocupación del hombre por su devenir ante un mundo en trance de disgregación. Se trata de “una corriente que rebasa el posicionamiento antropocéntrico del tradicional movimiento ecológico e involucra su dimensión global. Postula una visión del mundo de una mayor profundidad e interconexión”. La mirada deja de enfocar al ser humano como eje de la naturaleza para integrar cada componente en el concierto solidario de la vida telúrica. De esta forma, una de las ideas maestras de la “ecología profunda” estipula que “la totalidad no es una simple suma de las partes, sino la red de relaciones que hay entre ellas”. Esto ha dado lugar a la recuperación de la figura mitológica de Gaia, diosa griega de la tierra, para servir de emblema a un ideal de vida y, en definitiva, a un modo de relacionarse con el entorno. Naranjo indica acerca del

característica tanto de la Europa premoderna como de la América precolombina, “cosmovisión de arraigo respetuoso” en la que el hombre venera la tierra y la respeta. La irrupción de un pensamiento desacralizador, promovido por Francis Bacon y otros, “hijos irreconocibles de la profanación e industrialización del mundo y de la desmitificación e hiperracionalización de la conciencia humana”, condujo a la ruptura de este equilibrio. Desde ese momento, “la Naturaleza dejaba de ser un ente sagrado y mágico. Ahora puesta al servicio del capitalismo naciente, sería sometida a interrogatorio en busca de sus secretos y dominada” (2004: 86).

Ya me he referido, en el segundo capítulo de este trabajo, a la función “ecofeminista” de la Coatlicue azteca en algunas composiciones de Octavio Paz. La diosa azteca es el símbolo del contraste entre las capacidades regeneradoras de las fuerzas telúricas y un referente urbano estéril y deshumanizador. Manteniéndome en esta perspectiva, diría que la memoria del pasado prístino mexicano en la poesía de Pacheco encierra cierta exaltación de un estilo de vida y de una relación del hombre con el espacio que se han deteriorado considerablemente. Tal postura podría tildarse de “mítica” o “inútilmente nostálgica”, o considerarse como una renuencia del sujeto a valorar positivamente el estado actual de su entorno en beneficio de una falsa edad de oro. A estos argumentos se puede responder recordando, con Carmen Alemany Bay, que cuando Pacheco evoca el pasado prehispánico y la conquista, “adopta la postura de quien piensa que no hay tiempo para la nostalgia por alguna felicidad pasada ya que la única pervivencia del pasado es la acumulación de ruinas, de crímenes y de injusticias” (2008: 5). Otra argumentación consiste en preguntarse, como hace Niall Binns, si toda mitificación del pasado es necesariamente perniciosa. Para Binns, “el mito de tiempos mejores perdidos no tiene por qué inmovilizar al ser humano; al contrario, resulta imprescindible para que sepa vivir el presente en su plenitud”. Si el pasado proporciona al que desanda lo andado los amarres oportunos para valorar y mejorar el presente, “poner freno a la imaginación y limitarse al panpanvinismo del presente es mutilar la existencia” (2004: 25). Pacheco es sin duda consciente de este doble riesgo y quizá por ello adopta una actitud tan lúcida. No puede impedir, sin embargo, que sus evocaciones

---

interés de los relatos míticos precolombinos que “resultan especialmente sugerentes respecto al tema que nos ocupa, porque permiten establecer algunas analogías y conexiones verdaderamente fértiles e insospechadas entre elementos aparentemente tan dispares como la literatura mítica indigenista, y en particular el *Popol Vuh*, la obra más destacada del pueblo maya-quiché, y algunos de los últimos descubrimientos en el campo de la Ecología y de la Biología”. Tanto es así, prosigue el crítico, que “actualmente, en Hispanoamérica, gran parte de estas necesidades profundamente ecológicas se articulan en torno a imágenes o relatos tomados del mundo indígena. Éste sirve como una especie de muestra de una edad de oro ecológica y en no pocos casos de una posible y deseada sociedad futura” (2004: 86-87).

del México prehispánico traigan a la memoria de su lector reminiscencias de aquel universo de armonía cósmica que poetizan las imágenes nerudianas del “útero verde”, de los “ríos arteriales” y de las “pampas planetarias” procedentes de la primera sección del *Canto general*, “Amor América 1400” (1983: 7-10). El verbo poético de Pacheco, desde luego, nunca alcanza el fervor lírico de Neruda; aun así, adquiere un relieve particular la constante confrontación entre el mundo precortesiano y la agonía ecológica de la ciudad de México.

Por otra parte, los “tres campos de golf” que aparecen en “The Musqueam Reserve” forman parte de la crítica de la domesticación utilitarista de la naturaleza. Al mencionar estas instalaciones en medio de la “Musqueam Reserve”, el hablante denuncia las implicaciones “mercantilistas” de semejantes transformaciones. El sentimiento de arraigo humano se ve violado por los imperativos del capitalismo y el espacio anteriormente familiar se despersonaliza reduciéndose a su función económica. El texto reviste así una significación irónico-satírica que propone un distanciamiento de la urbanización descontrolada que desatiende las conexiones afectivas entre los habitantes de un determinado lugar y su entorno natural. En “Tacubaya, 1949”, todavía en *Irás y no volverás*, se rememora melancólicamente el *oikos* perdido como un contraste entre la ciudad “verde” de la infancia y la aglomeración desértica que la ha suplantado:

Allá en el fondo de la vieja infancia  
eran los árboles, el simulacro de río,  
la casa tras la huerta, el sol de viento,  
los años calcinados.

Un desierto  
que hoy se sigue llamando Tacubaya.

Nada quedó.  
También en la memoria  
las ruinas dejan sitio a nuevas ruinas.

(*T.T.2010*, “Tacubaya, 1949”: 129)

El retorno a “la vieja infancia” está poblado de rememoraciones de un entorno mucho más sano, con “árboles”, un “simulacro de río” y “la casa tras la huerta”. Estos elementos se han extinguido y han dejado lugar a “un desierto”. La corrupción del antiguo paraíso infantil entraña también una pérdida del sentido referencial de los topónimos. Me refiero a que, desde la perspectiva del hablante, el cambio profundo del barrio vacía su topónimo de su carga positiva y afectiva anterior. Frente a este deterioro, se debería quizá rebautizar el lugar para que encaje con su nueva fisonomía. Así, al

menos se mantendría intacto en la memoria el antiguo lugar, junto con su nombre, en vez de “profanarlo” conservándolo como designación toponímica de un espacio irreconocible.

En textos más recientes de Pacheco, este sentimiento de desilusión ante las mutaciones del entorno y sus consecuencias sobre los ecosistemas adquiere a menudo un tono apremiante. En composiciones como “La dorsa” o “La primavera en Maryland” de *La edad de las tinieblas*, por ejemplo, la creación poética adopta un lenguaje directo y lúcido para insinuar la urgencia de una toma de conciencia colectiva ante las secuelas cada vez más palmarias de la contaminación. “La dorsa” es una señal de alarma acerca de una especie vegetal en vía de extinción:

A la velocidad con que extinguimos las especies pronto la dorsa habrá desaparecido bajo el cambio climático. Esta flor sólo se da en el Valle de México. Se distingue por ser invisible. Crece en los pavimentos y en los muros, en los cables eléctricos y en los desagües. Nadie de fuera puede reconocerla porque no tiene olor. Únicamente los de aquí sabemos hallar dorsas: su aroma a Nada nos acompaña desde la cuna.

(*T.T.2010*, “La dorsa”: 755)

El prosaísmo acentúa la perspectiva ecologista del hablante y la estilización de la experiencia adopta una diafanidad que incrementa la eficiencia de la carga ética del mensaje. Ocurre algo similar en el otro texto evocado, “La primavera en Maryland”. Aquí, todo empieza como un agradable descubrimiento de la armonía natural durante una estancia en Maryland. El sujeto contempla el “esplendor solar y vegetal”, “la gloria de las flores y de las frondas que parecen brotadas de la nieve”, todo esto vivificado por la “música” y por los “vuelos y colores” de los pájaros que “disipan por un instante el horror del valle de lágrimas”. Esta “sensación de dicha y paz” se evapora de pronto cuando el yo del poema escucha las explicaciones alarmantes del ornitólogo:

Lo que veo es otro Auschwitz y una escenificación poética de lo que el hiperrealismo de las pantallas arroja como noticias todos los días. El concierto no representa sino la trágica supremacía del más fuerte.

Estas aves, añade, se encuentran aquí porque son las vencedoras en una guerra de exterminio. Han hecho un largo viaje de ida y vuelta a este suelo natal a fin de regir en tiempo cálido los mejores lugares para comer, acoplarse, anidar y reproducirse.

(*T.T.2010*, “La primavera en Maryland”: 772)

Lo que era, a primera vista, una manifestación de la armonía cósmica esconde, entonces, una grave perturbación del ecosistema. De hecho, según las explicaciones del

“ornitólogo”, las aves que ahora llenan el espacio con su trino “son tropas de asalto que han desterrado a la mayoría en campos de exterminio en donde no podrán alimentarse lo suficiente para emprender el vuelo de regreso”. Por consiguiente, “se quedarán a morir en el exilio o caerán en la voracidad de las mareas” (*T.T.2010*, “La primavera en Maryland”: 772). Este desastre ornitológico tiene mucho que ver con el trastorno causado por la acción humana sobre su hábitat natural:

Por obra de la ambición humana los lugares de hibernación desaparecen a gran velocidad. Se van estos refugios como se ausentan de la Tierra las abejas y las ranas. Si nada hacemos por frenar tales acciones no tardará en llegar un momento en que no existan primavera ni pájaros.

(*T.T.2010*, “La primavera en Maryland”: 773)

Como en el poema precedente, “La dorsa”, se problematiza la supervivencia de ciertos especímenes vegetales o animales. La perspectiva deliberadamente ecologista del hablante se aprecia en la advertencia incitante “Si nada hacemos por frenar...”. El estilo profético suele recurrir a este tipo de fórmulas conminativas para estimular un cambio de comportamiento. La crítica del urbanismo persigue fines similares, como a continuación veremos.

### **V.2.2.2 Crítica del urbanismo antiecológico**

La postura crítica del hablante se aprecia especialmente en composiciones que convierten los elementos vegetales en víctimas preferidas de la contaminación y de las constantes transformaciones del espacio urbano. En semejantes casos, Pacheco resignifica la dualidad “naturaleza/cultura” e invierte los roles del depredador y de la víctima. El peligro ya no proviene de la supuesta hostilidad de una naturaleza sin domesticar, sino del mundo “civilizado”. El imperativo domesticador de las sociedades pulidas es ridiculizado por una conciencia poética profundamente escéptica. Inmerso en la rutina cotidiana de la ebullición urbana, el *yo* lírico-cívico pasea una mirada atenta sobre la aparente banalidad de decisiones, actos y gestos que contribuyen a empeorar el estado de la ciudad en la que se mueve.

Entre los poemas donde más destaca esta crítica urbana, figuran “Malpaís” y “Paseo de la reforma” de *Los trabajos del mar* y “Ensayo general” de *La arena errante*. El primer texto, “Malpaís”, es el poema que abre y da título a la cuarta sección de *Los*

*trabajos*.... El epígrafe que acompaña la composición tiene una función esclarecedora, ya que explica el sentido del mexicanismo “malpaís”. Revela que, según el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, “malpaís” alude a un “Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava”. El poema extiende el significado restringido de este término a la ciudad de México en general. La composición empieza con una descripción de los efectos de la contaminación sobre el paisaje de la capital mexicana:

Ayer el aire se limpió de pronto  
y aparecieron las montañas.  
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo  
sin algo más que la conciencia de que están allí circundándonos.  
Caravana de nieve el Iztaccíhuatl.  
Crisol de lava en la caverna del sueño,  
nuestro Popocatepetl.

Ésta fue la ciudad de las montañas.  
Desde cualquier esquina se veían las montañas.  
Tan visibles se hallaban que era muy raro  
fijarse en ellas.

Sólo nos dimos cuenta de que existían las montañas  
cuando el polvo del lago muerto,  
los desechos fabriles, la ponzoña  
de incesantes millones de vehículos  
y la mierda arrojada a la intemperie  
por muchos más millones de excluidos,  
bajaron el telón irrespirable  
y ya no hubo montañas.

(T.T.2010, “Malpaís”: 289-290)

Los gases resultantes de la contaminación acaban formando una tupida cortina tóxica que impide admirar el panorama de la capital mexicana con las múltiples montañas que le sirven de sello distintivo. Sólo el fugaz claro provocado por la limpidez repentina del aire permite al sujeto poemático reconectar con el encanto paisajístico de la ciudad. En esta inesperada diafanidad del aire, las montañas que custodian la megalópolis surgen en toda su majestuosidad. Así, el Iztaccíhuatl aparece como una “caravana de nieve” y el Popocatepetl como un “crisol de lava en la caverna del sueño”. Podemos decir, por consiguiente, que la contaminación no sólo hace el aire irrespirable, sino que también impide el goce de la vista ante los impresionantes monumentos que la naturaleza ha regalado al valle de México. Nuevamente surge en esta lamentación una referencia al antiguo *oikos* a través de los versos “Ésta fue la ciudad de las montañas / Desde cualquier esquina se veían las montañas”.



La capacidad devastadora del hombre alcanza su paroxismo en los “fraccionamientos” del Ajusco, y el hablante lírico intuye el final inminente de esta montaña al tiempo que se sorprende de “nuestros poderes destructivos”. Una idea parecida se repite en “Montaña”, de *El silencio de la luna*, cuando el personaje describe la “montaña asesinada para abrirnos camino / y abolir sus entrañas. / Doble tajo / que cruzamos sin verlo” (*T.T.2010*, “Montaña”: 410). Vuelven a triunfar aquí las habilidades destructoras del ser humano, de modo que incluso la habitual invulnerabilidad de las montañas ya no resiste la furia domesticadora de las máquinas. En “Malpaís”, con todo, la montaña será redimida por una energía cósmica regeneradora:

Cuando no quede un árbol,  
cuando ya todo sea asfalto y asfixia  
o malpaís, terreno pedregoso sin vida,  
ésta será de nuevo la capital de la muerte.

En ese instante renacerán los volcanes.  
Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.  
El aire inerte se cubrirá de ceniza.  
El mar de fuego lavará la ignominia,  
se hará llama la tierra y lumbre el polvo.  
Entre la roca brotará una planta.  
Cuando florezca volverá la vida  
a lo que convertimos en desierto de muerte.

Soles de lava, astros de ira, indiferentes deidades,  
allí estarán los invencibles volcanes.  
(*T.T.2010*, “Malpaís”: 290)

El verso “cuando ya todo sea asfalto y asfixia” asocia la civilización del cemento a la muerte, idea reforzada en un plano prosódico por el juego fónico de los significantes “asfalto” y “asfixia”. La energía cósmica renovadora descrita en el primer apartado de este capítulo es la que triunfa en la composición. Como ya hemos visto, si la naturaleza posee en Pacheco la capacidad de autogenerarse incluso después de grandes cataclismos, en “Malpaís” esta potencia transformadora es la última esperanza de restituirle a la tierra su fisonomía originaria. Las múltiples vejaciones del hombre sobre el entorno dejarán lugar a un restablecimiento del orden primordial gracias a la intervención de las fuerzas telúricas. Así, los volcanes hoy fraccionados y aparentemente vencidos “renacerán” y entrarán en erupción. La voz del poeta-profeta toma aquí modulaciones apocalípticas, y el futuro del indicativo se convierte en tiempo verbal preferido, tiempo que produce un efecto de certeza en el lector. Carmen Dolores

Carrillo Juárez nota en este caso el triunfo de “los tonos de descripción de la catástrofe y el sentencioso característicos del estilo profético” (2008: 118). Las últimas estrofas resultan particularmente sugerentes a este respecto y el “profeta lírico” describe como si leyera en una bola de cristal, y con acentos a menudo sanjuanescos, las calamidades que azotarán la superficie de la tierra: “Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava. / El aire inerte se cubrirá de ceniza. / El mar de fuego lavará la ignominia, / se hará llama la tierra y lumbre el polvo”. En esta catástrofe restituidora, vuelve a intervenir una de las fuerzas primordiales predilectas de Pacheco: el fuego. El poder ígneo es, en efecto, el encargado de limpiar “la ignominia”. Además, de las cenizas resultantes de la combustión “brotará una planta”. El elemento acuático, al contrario, uno de los protagonistas habituales de la destrucción, se disuelve metafóricamente aquí en el oxímoron “mar de fuego” que hace referencia al flujo de lavas incandescentes que purificarán la tierra y prepararán el nacimiento de nuevas plantas y vidas.

Francisca Noguerol remarca en este sentido que “los volcanes – Popocatepetl, Iztaccíhuatl, Ajusco– se encuentran estrechamente vinculados a la ciudad de México. Puesto que en ellos ‘reposa el fuego’, aparecen signados por la posibilidad ambivalente de destruir y crear al mismo tiempo”. También funcionan como “símbolos de eternidad”, entidades que “permanecerán cuando los hombres se hayan extinguido” (2009: 81). Es precisamente lo que vuelve a expresarse en “Malpaís”, salvo que aquí el poder destructor humano viola incluso la invulnerabilidad de las montañas, matizando así la “eternidad” de la que habla Noguerol. Aun así se puede decir que esa “eternidad” acaba triunfando después de la catástrofe cósmica restablecedora.

La pesadilla ecológica de la capital mexicana se transparenta igualmente en “Paseo de la Reforma”, texto que pertenece todavía a *Los trabajos...* Por su título, nos instala en una de las calles centrales de la capital mexicana. Aunque el poeta termina nombrando explícitamente esta ciudad, el título basta por sí solo para que el lector defina el referente espacial en cuestión. La composición retrata la trágica suerte de un “fresno” que sucumbe al humo tóxico del tráfico urbano tras sobrevivir al tiempo y a la furia de las fuerzas naturales:

Este fresno tan bien plantado  
que ni el rayo ni la tormenta pudieron  
estremecer,  
que ni el hacha  
osó injuriar con su afilado silbido;  
este monumento

a la belleza del mundo;  
este pródigo  
que nos dejó respirar y alabó  
los ojos con su estampa  
y fue luz  
pero también dio sombra y duró  
más que nuestras edades y todo.  
Éste que parecía eterno  
o estable al menos  
ha muerto asfixiado  
y masacrado con otros mil  
por el gas venenoso que echan  
los autobuses  
en la innoble y letal colonia  
penitenciaria  
que hasta hace poco llamamos  
Ciudad de México.

(*T.T.2010*, “Paseo de la Reforma”: 293-294)

El empleo reiterativo del deíctico demostrativo “este” en referencia al “fresno” revela un afán de señalamiento enfático que contribuye a potenciar la sensación de realidad inmediata del árbol. Es como si el sujeto poético estuviera justo delante del vegetal, una proximidad a la vez espacial y afectiva. Conviene notar, de hecho, cómo desde el inicio, la descripción pone en escena características del fresno que sólo puede haber conocido un observador familiarizado. El lenguaje apreciativo insiste también en las múltiples funciones que el hablante confiere al fresno. Aparece como un “monumento / a la belleza del mundo”, como un elemento saludable “que nos dejó respirar”, como un componente decorativo que “alabó / los ojos con su estampa” y, por último, como un refugio que “dio sombra”. Otra característica importante es su longevidad, ya que “duró / más que nuestras edades y todo”. En apariencia, nada predisponía este “fresno tan bien plantado” que “parecía eterno / o estable al menos” a una muerte inminente. El lenguaje laudatorio que domina en su descripción cede el sitio a un léxico negativo contra los efectos tóxicos del tráfico, del “gas venenoso” de los autobuses. La tragedia no afecta, no obstante, a un solo fresno sino también a “otros mil”. Además, el referente espacial “Ciudad de México” pierde todo significado positivo y deviene en “la innoble y letal colonia / penitenciaria”. Elizabeth Monasterios Pérez indica a este respecto que la capital mexicana es, en realidad, “la post-ciudad agonizante, el sitio desde donde Pacheco articula una de las críticas más contundentes que la poesía de fin de siglo le ha hecho a la modernidad”. Monasterios Pérez añade que “a partir de esta conciencia crítica la relación con el mundo se ve marcada por la

experiencia de ser y estar en una realidad desquiciada, apocalíptica y terminal” (2001: 98).

Este panorama pesadillesco confiere un doble significado a la muerte en “Paseo de la Reforma”: por un lado, la desaparición de los árboles es vivida como un sinónimo de la expiración de la propia ciudad; por otro, esta extinción ecológica conlleva a una pérdida de valor semántico similar a la que he descrito acerca del poema “Tacubaya, 1949”. La expresión “Ciudad de México” ya no posee las virtudes del pasado, cuando aún no habían triunfado de la vegetación el cemento y el asfalto. La nueva urbe es una especie de distorsión grotesca que es ilícito seguir llamando “Ciudad de México”, como si nada hubiera cambiado. El destino del “chopo” del poema “Ensayo general”, de *La arena errante*, es otro ejemplo trágico del urbanismo *ecocida*:

El chopo sabe que lo van a matar y tiene miedo. Lo dice con el rumor de su follaje. Sentiré su final como una pérdida. No voy a estar presente cuando lleguen los ejecutores con sus cuerdas y sus sierras eléctricas.

Hace doscientos años el chopo ya daba aire y sombra a esta tierra. No vivirá más por culpa de sus raíces. Las ilegales, las ávidas han desbordado las fronteras fijadas al subsuelo. Crecen, se extienden, se enroscan y se adueñan de los cables y tuberías que nos permiten vivir.

Somos por consiguiente los enemigos del chopo. Vamos a destruirlo nosotros los compasivos, los ecológicos, los incapaces de renunciar a uno solo de nuestros privilegios para que siga vivo un árbol, la única nota de luz entre los bloques de cemento donde florecen todas las rabias y todas las derrotas.

Nuestra última posibilidad de convivencia fracasó en Sarajevo y en Kosovo. Te armas, me armo, todos nos armamos. El ensayo general es hoy a las cinco de la tarde.

(T.T.2010, “Ensayo general”: 543-544)

El discurso reviste el “chopo” de atributos humanos mediante un léxico de la afectividad que se evidencia en los signos “sabe”, “tiene miedo” y “lo dice”. Hay también un sentimiento de compasión por parte del hablante ante el destino del “chopo”. La elección del verbo “matar” en vez, por ejemplo, de “talar”, “cortar” o “derrumbar” refuerza la humanización del chopo, así como la solidaridad del hablante con el árbol. Esta simpatía se hace explícita en declaraciones como “Sentiré su final como una pérdida”. La resignificación de la dualidad “naturaleza/cultura” puede describirse en esta composición a partir de la bipolarización “ejecutores”/“chopo”, donde los primeros desempeñan el papel del agresor cruel e insensible, mientras que el segundo es la víctima indefensa. El discurso satura cada uno de estos actores líricos con atributos

específicos. Así, el signo “ejecutores” no está sólo cargado de resonancias criminales sino que sugiere además, por su forma plural, la aparatosidad de una faena en la cual se caricaturiza la civilización de la técnica y del urbanismo desenfrenado, el asalto de un pelotón contra una sola víctima desamparada. El título del poema, “Ensayo general”, participa de esta pomposidad nefasta y sirve para ridiculizar la cultura *ecocida* de la ciudad. Más esquemáticamente, diré que la dualidad “naturaleza/cultura” es resaltada mediante oposiciones como “singular/plural”, “sensibilidad/insensibilidad” o también “vida/muerte”. La “ejecución” del “chopo” suena, por consiguiente, como un triunfo negativo y bárbaro de la técnica “civilizada” sobre la naturaleza, como la dominación impostergable de aquello que no encaja con los moldes de la “cultura”. El drama consiste, precisamente, en que el triunfo de este principio ordenador se convierte en arma arrojada contra el propio ser humano.

El segundo párrafo insinúa irónicamente las razones que se aducen para tumbar el chopo: “No vivirá más por culpa de sus raíces”. El desbordamiento de las raíces del árbol es interpretado por las autoridades urbanas como una impertinencia de la naturaleza en un espacio “controlado” por la técnica. En la perspectiva de “los ejecutores”, el árbol, signo de vida por antonomasia, pasa a la categoría de enemigo de la vida, ya que sus raíces “se enroscan y se adueñan de los cables y tuberías que nos permiten vivir”. El tercer párrafo y el último hacen más explícita la postura ecologista del hablante, al ironizar sobre los supuestos defensores de un “ecologismo” que prescribe la tala de árboles, seres “incapaces de renunciar a uno solo de nuestros privilegios para que siga vivo un árbol”. En este contexto, en el que reina la grisura de los edificios, el poeta sufre como en carne propia la destrucción del chopo que fue la “única nota de luz” en un espacio desnaturalizado. “Ensayo general” es probablemente una de las composiciones más “verdes” de Pacheco, no sólo porque erige un signo emblemático del ecologismo en víctima del impulso devastador humano, sino también porque se ataca a cierta forma de “ecologismo”<sup>271</sup>.

Por otra parte, la meditación “verde” sobre este episodio en apariencia banal abre camino a un cuestionamiento de la Historia humana. La convicción de que la

---

<sup>271</sup> Esta irónica evocación permite apreciar, por otra parte, la agitación partidista que se ha tejido en torno al problema ecológico. Rafael Alemañ Berenguer alude a esta lucha con las siguientes palabras: “La palabra ‘ecología’ y su derivada ‘ecologista’ han alcanzado unas cotas de popularidad antes desconocidas en cualquier otro ámbito de la ciencia. Los biólogos especializados en ecología, los ecólogos, deploran que se les confunda con activistas de un movimiento social con cuyos planteamientos no siempre coinciden. Frente a ellos, los ecologistas militantes reprochan en ocasiones a los científicos su falta de beligerancia en problemas medioambientales que afectan al conjunto de la humanidad” (2004: 310).

evolución histórica no es más que una sucesión de desastres se aprecia en la rememoración de episodios oscuros como “Sarajevo” y “Kosovo”. El acervo crítico dominante a lo largo de la composición se enriquece de la tonalidad profundamente coloquial del hablante en fragmentos como “Te armas, me armo, todos nos armamos”. Este prosaísmo es una de las notas dominantes del discurso ecologista de Pacheco. El lector tiene la impresión no tanto de *leer* como de *escuchar* las confesiones que le desgrana un interlocutor familiar. Daniel Torres distingue en parecida escritura un eclipse del sujeto lírico, que da lugar a un “*desinfle* pertinente que le permite hablar desde la cotidianidad integrando e incorporando el discurso de la vida en el arte” (1990: 13). Tales opciones discursivas por parte de José Emilio Pacheco no son unánimemente valoradas por la crítica sino que, al contrario, han desencadenado memorables polémicas<sup>272</sup>.

Por otra parte, la personificación del árbol en “Ensayo general” encierra, además de su dimensión ecologista, un aspecto sobre el cual me gustaría insistir. Se trata de la peculiar atención que el poeta dedica a los componentes de la materia, a la frecuencia con la que anima los elementos en apariencia inertes. Al hacerlo, Pacheco aboga por una redefinición de las relaciones entre los distintos componentes del cosmos y es preciso integrar tal postura en su propuesta ecológica.

---

<sup>272</sup> Es clásica ya en la crítica de Pacheco la virulenta y apasionada polémica que surgió en la revista *Hispanérica* (números 18 y 20) a raíz del giro estético que conoció el lenguaje poético de Pacheco al final de la década del sesenta. La discusión opuso principalmente a Gabriel Zaid con Hugo Rodríguez-Alcalá. El primero defiende la poeticidad de una escritura depurada y alejada de todo retoricismo, una “poesía que sí se entiende”. Para él, la aparente sencillez de esta poesía no implica su ligereza en el plano del contenido. Arremete contra las valoraciones negativas de Rodríguez-Alcalá con estas palabras: “lamentamos tener que explicarle esto a un profesor de literatura. Hay una incompreensión desconcertante hacia la poesía ‘que sí se entiende’. Paradójicamente, resulta que los profesores leían con más cuidado y acababan entendiendo más la ‘que no se entendía’. Les daba ocasión para pedir becas, investigar y organizar toda una industria hermenéutica. En cambio, la poesía ‘que sí se entiende’ los toma desprevenidos. No entienden nada porque creen entender. Abandonan las cautelas más elementales. Creen que un poema que no ofrece dificultades para ser leído burdamente es un poema burdo. Creen que está escrito a lo fácil lo que leen a lo fácil. No sienten nada de lo que creen que hay que sentir, y les pasa de noche un gusto nuevo para el cual no tienen expectativas hechas” (1977: 92). Por su parte, Hugo Rodríguez-Alcalá cree que ha llegado el tiempo de “formular juicios silenciosos por la mayoría de los críticos”, sospechas acerca de una suerte de descenso de nivel poético. El crítico argumenta que su intención, al reaccionar sobre la estética de Pacheco, ha sido “expresar una opinión sincera y decir la verdad en medio de un silencio” que se le antoja “cómplice respecto a obras menos que mediocres, las cuales, sin embargo, suscitan una aprobación incondicional de quienes carecen de sentido estético o ejercen la crítica con lamentable insinceridad” (1978: 48).

### V.2.2.3 Hacia un redescubrimiento de la realidad circundante

En su ya citado libro, Niall Binns subraya la necesidad, por parte del hombre moderno, de un tránsito del “lugar de la tradición” a “la tradición del lugar”. Se trata de redescubrir el vínculo que une a los seres humanos con el espacio en que viven, de tomar conciencia plenamente de que no somos sino seres *situados*. Debemos por ello volver la mirada hacia el mundo natural que nos rodea y prestar atención a sus componentes y a sus espectáculos. De esta manera, se transformará positivamente nuestra actitud muy “moderna” de prepotencia respecto del espacio, que ha llevado a un antropocentrismo pernicioso, no sólo para el entorno sino también para los propios hombres. Es preciso “abrir nuestros ojos y todos los sentidos a lo nuevo y a lo viejo”, explica Binns, “recordar que la poesía, como los seres humanos, está siempre situada, y por lo tanto indagar en la relación de sus raíces” (2004: 18-19).

En varios aspectos, la obra de José Emilio Pacheco defiende esta actitud de reverencia cósmica. Su poema “Las ostras”, de *El silencio de la luna*, es uno de los más claros ejemplos de adhesión a lo que él mismo denomina en esta composición “atención enfocada”. Se trata de un interés por la realidad circundante que se manifiesta a través de minuciosas descripciones que penetran los componentes de la materia. En esta escritura, el sujeto poético se hace portavoz del idioma de las cosas y transforma su mudez aparente en elocuencia poética. Este *parti pris des choses*, según reza uno de los títulos de Francis Ponge (1967), no gobierna sólo la estética de “Las ostras”, sino también la de secciones enteras como “Escenas del invierno en Canadá”, de *Islas a la deriva*. El análisis del poema “Las ostras” permitirá subrayar aspectos que iremos profundizando en otras composiciones de Pacheco:

Pasamos por el mundo sin darnos cuenta,  
sin verlo,  
como si no estuviera allí o no fuéramos parte  
infinitesimal de todo esto.  
No sabemos los nombres de las flores,  
ignoramos los puntos cardinales  
y las constelaciones que allá arriba  
ven con pena o con burla lo que nos pasa.

Por esa misma causa nos reímos del arte  
que no es a fin de cuentas sino atención enfocada.  
No deseo ver el mundo, le contestamos.

Quiero gozar la vida sin enterarme,  
pasarla bien como la pasan las ostras,  
antes de que las guarden en su sepulcro de hielo.  
(T.T.2010, "Las ostras": 434-435)

Según el poema, la plena ubicación del ser humano en su espacio natural debe acompañarse de una cultura de la mirada. *Darse cuenta* del mundo es recordar ante todo que existe y que los hombres lo comparten con las restantes formas de vida. Se trata de volver a descubrir la magia de la contemplación cósmica que el hombre moderno ha perdido, en parte a causa de la cultura de la prisa y la concepción utilitarista de la materia. Desde la perspectiva de una cultura capitalista, que da primacía a la eficiencia y al rigor en la gestión del tiempo, estimular las aptitudes contemplativas del hombre podría, sin embargo, interpretarse como un elogio de la pérdida de tiempo y de la pereza, precisamente porque supondría apartar la atención del frenesí y de los imperativos de la producción. De hecho, se suele tildar al contemplador de vago y censurar su aparente "inercia" como un estorbo a la eficiencia económica. Esta mirada despectiva, propia de las sociedades industriales, es la de aquellos que se ríen del arte en el poema de Pacheco. El autor, no obstante, reivindica la habilidad para atender los fenómenos que nos rodean y disfrutar de las singularidades de la naturaleza en vez de ignorarlas. La contemplación que promueve Pacheco, lejos de toda mística, procura inspirar al hombre una mayor deferencia hacia los componentes no-humanos del cosmos. Buena parte de sus composiciones habitualmente integradas en el registro de la "poesía zoológica" (Villena, 1986: 41), de los textos "alegórico-satíricos" (Parrilla Sotomayor, 2006: 266) o simplemente de la "fábula" –"bestiary, fable-like poems" (Docter, 1991: 144)–, (Villareal, 2010: 15-16) son ante todo un testimonio de su propia capacidad observadora, de su propia "atención enfocada". Sus poemas surgen de una especie de don de la mirada, de cautela del ojo que se cuela en los recónditos lugares, o simplemente alza el velo de la extrema familiaridad de las cosas para hallar, casi intacto, el lenguaje de las cosas mudas, la poesía cotidiana de los elementos que nos rodean. La contemplación de Pacheco entraña, entonces, un doble proceso: en primer lugar, restituye a la realidad su interés en cuanto existente autónomo; en segundo lugar, la mirada que penetra esta realidad la dota de una trascendencia que le devuelve su esplendor perdido por el olvido, el desdén o la insensibilidad de los hombres.

Otra vez, se revelan claves los textos de la tercera sección de *Islas a la deriva* ya evocada, "Escenas del invierno en Canadá". En prácticamente todas estas



composiciones, el lirismo de Pacheco deslumbra por la pintura de una naturaleza captada en su primor instantáneo. La crónica de la catástrofe cede lugar momentáneamente al placer de la mirada que procura perennizar casi fotográficamente un panorama de ensueño. En muchos casos esta poesía logra contagiar al lector, comunicándole mediante recursos sinestésicos los colores, las temperaturas y las formas del mundo circundante. Mary Kathryn Docter opina que este aspecto de la lírica pachequiana es sobre todo visible en sus libros de los años 60 y 70 y en composiciones surgidas de experiencias de viaje: “The poet’s role in these texts is again that of passive observer, and the poems themselves function as memory –a verbal camera recording particular places, peoples or incidents”. Cada verso se puede entender, entonces, como “a different page of a lyric photo album, momentarily freezing each image (at least for a moment) on the page and in the memory” (1991: 262)<sup>273</sup>. En este sentido, buena parte de los textos de la sección son auténticas “postales invernales” conseguidas mediante la descripción. La última composición de la sección, “Souvenir”, es ilustrativa del esfuerzo del poeta por eternizar con la palabra, “a falta de una cámara, un pincel / o habilidad para el dibujo”, el esplendor de ese entorno natural fascinante:

Aún queda nieve entre los árboles. Hay hojas  
calcinadas de otoño bajo los setos.  
Las ramas, blancas o pardas, todavía se desploman  
bajo el agravio de su desnudez. Sin embargo,  
la ardilla al fin ha abandonado el subsuelo  
y el primer petirrojo ya escarba  
en su coto de caza, ya pesca  
las lombrices que han vuelto a la hierba.

El sol opaco pinta bosques de sombra  
en la mancha de nieve. Ya todo  
se dispone a vivir nuevamente.

Contemplo el móvil cuadro en la pared: esta ventana.  
No volverán mis ojos  
a detenerse en el jardín.  
Seguirá la casa  
con algo de nuestras voces y nuestras vidas.

Es demasiado el equipaje. No puedo  
guardarme ni siquiera una hoja muerta  
y calada de invierno.

A falta de una cámara, un pincel  
o habilidad para el dibujo, me llevo

---

<sup>273</sup>

(El papel del poeta en esos textos es otra vez el de un observador pasivo, y los poemas mismos funcionan como la memoria –una cámara verbal que graba lugares peculiares, personas o incidentes. [Cada verso se puede entender, entonces, como] una página diferente de un lírico álbum fotográfico que fija cada imagen (al menos por un momento) en la página y en la memoria) (traducción mía).

–como única constancia de haber estado–  
unas cuantas palabras.  
(T.T.2010, “Souvenir”: 185-186)

La palabra poética está concebida aquí en su capacidad plástica, en su habilidad para proporcionar una descripción casi *eksfrástica*<sup>274</sup> del cuadro espacial. Desde el principio del poema, el ojo del hablante recorre como el objetivo de una cámara los detalles del paisaje inmediato. “El sol opaco” que “pinta bosques de sombra / en la mancha de la nieve”, “el primer petirrojo” que “ya escarba / en su coto de caza” y “ya pesca / las lombrices que han vuelto a la hierba” crean una impresión de concordia telúrica que el sujeto poético quisiera guardar para siempre. Sabe, sin embargo, ante la inminencia de la partida y la propia mutación cósmica, que está viviendo una felicidad efímera: “Contemplo el móvil cuadro en la pared: esta ventana. / No volverán mis ojos / a detenerse en el jardín”. Conviene notar de paso cómo el signo “cuadro” es utilizado aquí como para concretar esta captación artística del espectáculo cósmico. En este sentido, el goce que produce la contemplación cósmica es asimilado al que podría producir la observación de un cuadro de pintura.

El sentimiento de lo efímero se aprecia también en “la casa” en la que ha transcurrido la estancia, y que ahora persistirá sólo “con algo de nuestras voces y nuestras vidas”. El título del poema, “Souvenir”, alude a ese intento de llevarse algún recuerdo de los momentos vividos ahí. Lo atestigua la penúltima estrofa del poema: “Es demasiado el equipaje. No puedo / guardarme ni siquiera una hoja muerta / y calada del invierno”.

A falta de un *souvenir* material concreto, el hablante sabe que el poema, esas “cuantas palabras” que se lleva consigo, pueden, a pesar de su imperfección, servir “como única constancia de haber estado”. Escribir es, entonces, uno de los medios para prolongar la experiencia vivida. De hecho, las composiciones de “Escenas del invierno en Canadá” no sólo constituyen el más valioso *souvenir* del retiro canadiense del poeta, sino también una invitación lírica al lector para que redescubra a su vez los encantos de

---

<sup>274</sup> La *ekfrasis*, considerada más generalmente, alude a la descripción de un cuadro artístico. Desde mi punto de vista, la poética de Pacheco echa mano de esta habilidad descriptiva para presentar cuadros naturales que retienen su atención. Francisca Nogueroles destaca la importancia de la *ekfrasis* en la poesía de nuestro autor con las siguientes palabras: “en un formato muy cercano al del dietario, el sujeto que se desplaza apunta sus reflexiones sobre lo que concita su atención”. El poeta es capaz de consignar sus impresiones acerca de cuadros de pintura como “Venus anadiomena por Ingres” o “El Jardín de las Delicias”, apuntes que “dan fe del interés de Pacheco por la *ekfrasis* y de la importancia que adquiere la imagen en su literatura” (2009: 72-73).

la naturaleza. En “Una rosa, las rosas”, la “mirada enfocada” implica ante todo proteger la vida más frágil que representa una flor:

Nadie corte a la rosa que está allí,  
detenida en su trémulo esplendor  
para el que no hay mañana.  
Nadie la corte: déjenla morir  
para que exista siempre en el jardín  
una rosa, otra rosa.

(T.T.2010, “Una rosa, las rosas”: 185)

Respetar el entorno equivale en este texto a reverenciar lo mínimo, a recordar que lo frágil y lo efímero es tan importante en la naturaleza como lo resistente y lo perenne. Dejar que muera la “rosa” es propiciar su retorno cíclico. El título “Una rosa, las rosas” quiere decir, pues, que en cada rosa hay una infinidad de rosas en potencia, varios ciclos de muerte y resurrección. Cortar la rosa, en cambio, se interpreta como una violencia exógena que ultraja a la “rosa” y a su especie. Concebida simbólicamente, la flor en este poema representaría al conjunto de la naturaleza y la mano que la corta es, por supuesto, el impulso destructor del hombre. Además, como símbolo de la belleza, la rosa aquí sugiere el encanto de lo natural que descubrimos en una revelación epifánica. “La rama” poetiza uno de estos advenimientos instantáneos en que el esplendor de una parcela del cosmos retiene la mirada:

De pronto la visión  
de la rama desnuda por la ventana.  
Su dibujo crispado se encamina,  
arabesco o araña,  
entre la nieve.

Esta caligrafía del invierno  
trae la esperanza de un renacimiento.  
Pero nunca será tan bella  
como hoy su menuda muerte.  
Savia que hierve inmóvil o duerme.

Inscripción en el aire. Nave.  
Este jardín, como mil jardines,  
pudo ser, sin saberlo, el paraíso.

(T.T.2010, “La rama”: 179-180)

El inicio del poema presenta la escena como un descubrimiento repentino y deslumbrante. El hablante otea la rama desde el interior de una casa y fija la mirada en su apariencia. Varias imágenes sirven para sugerir al lector esta visión instantánea; así,

se destaca el “dibujo crispado” de la rama, que da la sensación de algo que “se encamina” como lo haría un “arabesco” o una “araña” “entre la nieve”. Los copos que se depositan sobre esta rama son interpretados como una “caligrafía del invierno”. El segmento de árbol suspendido en el aire y revestido de copos crea igualmente la impresión visual de una “nave” sobre la mar. Todas esas sensaciones gratas culminan en la visión del “jardín” como un “paraíso” que se desconoce a sí mismo. “Con la ignorancia de la nieve” poetiza una experiencia similar:

Miro caer la nieve. Estoy en medio  
de la nieve que cae iluminada  
por una luz del otro mundo.

La nieve existe porque su descenso  
deja su huella en mí, lo cubre todo  
con su seda apagada.

Entre el aire de nieve me encamino  
hacia la noche de Toronto, inmensa  
llanura, lividez desamparada.

Abro otra puerta. No hay misterio: entiendo  
que el mundo comenzó por ser de nieve.  
En lo hondo de la nieve las estrellas  
se dirían de nieve iluminada  
y próxima a caer: apocalipsis  
silencioso y voraz como la nieve.

(T.T.2010, “Con la ignorancia de la nieve”: 181-182)

Se advierte en el texto una evocación reiterativa de la nieve que se puede interpretar como una referencia a su abundancia en el paisaje invernal. El sujeto lírico no sólo contempla la nevada, sino que también se coloca deliberadamente en medio de ella como haría entretenidamente un niño fascinado por la caída de los copos. Dejarse acariciar por la nieve es gozar de uno de los espectáculos más hermosos de la naturaleza. El cuerpo se deja empapar por esa materia que sólo “existe porque su descenso / deja su huella en mí”. Dejarse cubrir por la nieve es como sumergirse en la armonía de la naturaleza que “lo cubre todo / con su seda apagada”. La referencia explícita a “la noche de Toronto” sirve de anclaje real a la situación descrita y esclarece el sentido del título de la sección: “Escenas del invierno en Canadá”. Es de por sí bastante revelador que el poeta haya consagrado una sección entera a experiencias de la naturaleza vividas en el extranjero. Es como si en este espectáculo de la nevada canadiense el poeta reconectara con las fuerzas revitalizadoras de la naturaleza, como si

redescubriera de alguna manera los privilegios de una “atención enfocada”. La sección no habla de personajes ni de anécdotas que también hubieran podido tener cabida en esta poesía de viaje, sino que dedica toda la atención a los cuadros que el invierno boreal despliega ante sus ojos<sup>275</sup>. En “Lago Ontario”, en cambio, la belleza del paisaje es turbada al final del poema por las secuelas perniciosas de “los letales detergentes”:

Aquí en el medio no se le ve fin  
al lago que zozobra en el firmamento,  
poblado de islas fugitivas, gaviotas  
en permanente desbandada.  
Mar se diría pero no huele a sal,  
aunque a veces las ondas se hacen oleaje.  
Todo es azul mientras lo navegamos,  
todo belleza y calma.  
Hasta que al acercarnos a la ciudad  
surgen las manchas pardas casi negruzcas  
y los áisbergs de espuma sucia  
de los letales detergentes.

(*T.T.2010*, “Lago Ontario”: 185)

La pureza aparente del Lago Ontario polariza la atención del hablante en buena parte del poema. Se evocan sus “islas furtivas”, la población de “gaviotas / en permanente desbandada”, el movimiento del “oleaje”, pero también el “olor” y el “azul” de las aguas. Esta “belleza y calma” se transmuta en fealdad conforme se acerca el espacio urbano. Así, pasamos de un paisaje idílico a un panorama aterrador. La ciudad suele encarnar el lugar de la catástrofe, referente que en tales casos no apunta sólo al espacio canadiense. Establece una analogía con la situación de la urbe del poeta, la capital mexicana cuyo drama ecológico siempre se mantiene presente, aunque en segundo plano. En este sentido, me parece acertada la observación de Niall Binns según la cual “el hablante-viajero habla de otros lugares pero a la vez se refiere, analógicamente, a lo suyo: a lo mexicano, o bien, mediante la sinécdoque, a lo global” (2001). La irrupción de la pesadilla ecológica en medio de este panorama de ensueño

---

<sup>275</sup> Un proceso similar se observa también en el poema “La isla”, también perteneciente a la sección “Escenas del invierno en Canadá”. En esta composición, la contemplación de la concordia cósmica lleva al yo lírico a disolverse entre los restantes elementos del paisaje. A lo largo del texto, se evitan los detalles que estorbarían la captación lírica del paisaje. El poema no aporta ningún dato sobre las condiciones del viaje o de la llegada a la isla y se concentra inmediatamente sobre la descripción del paisaje otoñal. Las hojas muertas lo pueblan todo y el sujeto poético persiste en una suerte de solipsismo que se revela como una condición favorable a la contemplación cósmica: “Sólo me acompañó a la playa el crepúsculo”. El texto se cierra con una fusión simbólica del yo con las hojas muertas y la isla: “La isla y yo éramos / hojas también y nunca lo supimos” (*T.T.2010*, “La isla”: 183).

me lleva a abordar una de las notas dominantes del discurso ecologista de José Emilio Pacheco: el sentimiento del Apocalipsis.

#### V.2.2.4 Acentos apocalípticos

La reputación de Pacheco como “poeta del Apocalipsis” –“doomsday poet” (Topletz, 1983: 169)– obliga a integrar en su cosmología poética la constante sospecha del holocausto final como clave de su escritura. Se trata del sentimiento de que la historia humana y el estado del planeta desembocarán fatalmente en una catástrofe última. La frecuencia y la agudeza de este sentimiento a lo largo de su obra es uno de los aspectos más comúnmente destacados por la crítica. Niall Binns relaciona esta sensibilidad con el resurgimiento durante las últimas décadas de una “literatura apocalíptica”. Así, en Ernesto Cardenal, por ejemplo, la utilización de la imaginería y del estilo de San Juan sirve para resaltar la hondura de la calamidad ecológica. La desintegración descrita por el nicaragüense deja lugar, no obstante, a nuevos albores. Se trata, explica Binns, de la “visión binaria de un pesimismo que desemboca en el optimismo”, acaso porque Cardenal es ante todo un poeta religioso. En José Emilio Pacheco, al contrario, “sin el respaldo de la fe cristiana, el optimismo resulta bastante más difícil”. Composiciones como “Séptimo sello”, de *Irás y no volverás*, no presentan ninguna salida esperanzadora (2001). Esta opinión es compartida por Carmen Dolores Carrillo Juárez cuando señala, acerca de los primeros poemarios de Pacheco, que “a diferencia de los profetas bíblicos que se afianzan a la esperanza de los tiempos nuevos, Pacheco la excluye seguro de que en el fin de este tiempo no hay nada” (2006: 198).

El dramático estado de la capital mexicana, además, abre la posibilidad de un “apocalipsis mexicano” según Binns, pero un “apocalipsis sin dios; un apocalipsis sin el hombre” (2001). Debemos, con todo, no sistematizar este sentimiento apocalíptico que reina en el mundo literario de Pacheco para no perder de vista que su poesía plantea también la oportunidad de una renovación restituidora. Selena Millares constata, por ejemplo, que bajo esta ciudad “ahogada por aromas de azufre en visiones plutónicas que retratan la historia contemporánea”, bajo esta urbe “fantasmal y moribunda, poblada de perros hambrientos”, también “laten las voces antiguas de los dioses que no han muerto, y que un día han de volver para borrar la ignominia”. En otras palabras, “siempre habrá de quedar la eternidad de los elementos, que han de perdurar más allá del fin de la

civilización que se profetiza” (2003: 1882). La destrucción del planeta se patentiza, por ejemplo, en “Muelle de Nueva Orleans” de *Los trabajos del mar*:

Un río jamás emplea la palabra *reposo*.  
El Misisipi no se limita a ilustrar  
con su fluir el paso de nuestras horas.  
El Misisipi socava  
la tierra firme. Y un día  
terminará con todo lo que no es agua  
y acabará por imponer su ley de arena a los mares.  
(T.T.2010, “Muelle de Nueva Orleans”: 271)

El signo *reposo*, destacado tipográficamente en el primer verso, nos remite, una vez más, a la metáfora heracliteana del fuego. El verso niega, de hecho, la posibilidad de hallar quietud en el río. Los versos siguientes hacen explícita la analogía entre el flujo marítimo y la fugacidad de la existencia humana, “al ilustrar / con su fluir el paso de nuestras horas”. El “Misisipi” encarna también el poder destructor y restablecedor de las fuerzas telúricas: “socava / la tierra firme” y prepara el diluvio que “un día / terminará con todo lo que no es agua”. Luis Antonio de Villena ha declarado que una de las especificidades del libro *Los trabajos del mar* es que da lugar a “un potente sonar de la trompeta del Apocalipsis. En su fondo, *Los trabajos del mar* es un libro de denuncia apocalíptica, un grito de impotencia contra el mal y la destrucción del mundo, y por tanto de agonía” (1986: 68). En este fragmento, la catástrofe se prepara en el seno mismo de la tierra, que ansía “imponer su ley de arena a los mares”. La voz lúgubre del profeta supera aquí la del poeta. Mary Kathryn Docter apunta a este respecto que “although he consistently denies the prophetic role, Pacheco’s voice has always been the harbinger of disaster, the trumpet-sound of the apocalypse” (1991: 214)<sup>276</sup>. Su predilección por una escritura profética ha llevado a ciertos estudiosos a investigar las modulaciones y las marcas discursivas esenciales de esta voz vaticinadora<sup>277</sup>. El poema de arriba, “Muelle de Nueva Orleans”, demuestra la convicción pachequiana de que si el

<sup>276</sup> (Aunque niega constantemente el rol de profeta, la voz de Pacheco siempre ha sido el precursor del desastre, el trompetazo del apocalipsis) (traducción mía).

<sup>277</sup> En su trabajo ya mencionado, Carmen Dolores Carrillo Juárez destaca las siguientes características como marcas intertextuales fundamentales de la modalidad profética en José Emilio Pacheco: “la apropiación de tradiciones y la misión social de iluminar y cuidar el lenguaje”; la creación de una voz lírica “que se puede identificar ficcionalmente como la de un poeta-profeta: los poemas están escritos, por si se dudara, de una imitación de la tradición bíblica, en versículos”; la adopción de una perspectiva marginal: “Aunque Pacheco nunca ha sido un poeta marginal, ha recreado una voz que se asume así. Si el poeta es aquel que al iluminar el mundo ataca valores o amenaza el orden establecido, como los profetas bíblicos, entonces su voz es la de un ser que habla desde los lindes o el exilio”. La utilización de un tono sentencioso también lo vincula con lo profético, así como la adopción de los versículos y el vocabulario bíblico en ciertas composiciones (2008: 113 y ss).

mundo ha de destruirse, esto se hará mediante las fuerzas internas del cosmos. Todavía en *Los trabajos...*, encontramos composiciones de idéntico alcance apocalíptico, como “El puerto” o “Malpaís”, un texto ya comentado. En el primer ejemplo, la contaminación del mar por el hombre provoca la cólera de las aguas y el hablante intuye la cercanía del apocalipsis:

El mar bullente en el calor de la noche,  
el mar que lleva adentro su cólera,  
el mar sepulcro de las letrinas del puerto,  
nunca mereció ser este charco que huele a ciénaga,  
a hierros oxidados, a petróleo y a mierda,  
lejos del mar abierto, el golfo, el océano.

No hay olas en este mar encadenado, esta asfixia  
cada vez más oscura en la noche que se ahoga pudriéndose.  
No espejo sino el reverso de azogue, la cara sombría.

Ya progresamos hacia el fin del mundo.  
(*T.T.2010*, “El puerto”: 265-266)

La utilización del mar como depósito de todos los tipos de desechos e inmundicias es interpretada como un acto de profanación que desencadenará algún día la cólera marítima. Como consecuencia de este sacrilegio, la antigua especularidad de la superficie acuática desaparece. Esta pérdida de reflexión se expresa mediante la imagen “reverso de azogue” en la que vuelve a intervenir el simbolismo negativo del “azogue” al que ya me he referido en las páginas anteriores. Se trata de la “cara sombría” del agua poluta, que apunta simultáneamente a una especularidad imposible como a un presagio funesto: “Ya progresamos hacia el fin del mundo”.

La intuición del apocalipsis al final de esta composición es parecida a los oscuros vaticinios que hace el hablante lírico en “Malpaís”. Retrata una ciudad totalmente desnaturalizada sobre la cual fluye el magma proveniente de las entrañas de los volcanes: “Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava. / El aire inerte se cubrirá de ceniza. El mar de fuego lavará la ignominia, / se hará llama la tierra y lumbre el polvo” (*T.T.2010*, “Malpaís”: 290). No volveré sobre la profecía de la regeneración telúrica que defiende este poema, ya que me he referido a ella como un vector de la ciclicidad de la materia o de un renacimiento posible en virtud de la facultad purificadora del fuego volcánico. “Séptimo sello”, de *Irás y no volverás*, también poetiza el advenimiento del fin del mundo como consecuencia última de las sucesivas vejaciones sufridas por la naturaleza bajo la acción humana:



Y poco a poco fuimos devorando la tierra.  
Emponzoñando ya hasta su raíz,  
no queda un árbol  
ni un vestigio de río.  
El aire entero es podredumbre,  
los campos son océanos de basura.  
Soy el último humano.  
Sobreviví a la ruina de mi especie.  
Puedo reinar sobre este mundo,  
pero de qué me sirve.  
(T.T.2010, "Séptimo sello": 138)

Es obvio que la elección del título inscribe el poema en la estela del Apocalipsis de San Juan; al dejar de lado los precedentes sellos en provecho del séptimo, el poeta trata de conseguir un efecto de hipertrofia que sea capaz de sugerir los espantosos horizontes a los que están condenados la tierra y los seres humanos. Rigurosamente hablando, no existe una relación estrecha entre este poema y el intertexto bíblico evocado por el título "Séptimo sello". La referencia al Apocalipsis de San Juan sólo sirve para robustecer el pesimismo del hablante ante la degradación ecológica. La aniquilación de toda forma de vida es una consecuencia de los estragos de la ciencia y de la técnica sobre el medio ambiente a lo largo de la historia. El vacío absoluto que gobierna "Séptimo sello" no es el resultado del enfrentamiento entre fuerzas opuestas, como ocurre en el Armagedón bíblico. Aquí, la autoaniquilación del hombre deriva de su engeguedora sed de dominación y de progreso. El precario superviviente del que habla el texto se encuentra solo en un mundo despoblado y sin ningún asidero.

Este ambiente angustioso reina también en "Diluvio", de *Siglo pasado (Desenlace)*, salvo que aquí el poeta se inspira en el episodio bíblico del Diluvio, especie de "primer Apocalipsis" descrito en la Génesis:

Ahora la lluvia le dice *basta* a la tierra.  
Quiere ocupar lo que fue suyo. Desde hoy  
todo será de nuevo el absoluto imperio del agua.

Se reblandecen y se vienen abajo  
los monumentos erigidos para glorificar nuestra nada,  
para creernos un poco menos efímeros.

Sólo hubo un Arca. Sus vestigios se pierden  
en el Monte Ararat inalcanzable. Ya no hay salida.  
El aire mismo está anegado de lluvia.  
Lo que era el sol se ha vuelto apenas la sombra  
en donde cae para siempre la lluvia.  
No arde la luz enteramente construida de agua.

Nadie pensaba que el mundo  
se iba a acabar otra vez por la lluvia.  
(*T.T.2010*, “Diluvio”: 592-593)

Como en el relato bíblico, la lluvia es la fuerza encargada de ahogar la tierra y desmoronar los monumentos erigidos por el hombre. En el relato religioso, el Diluvio es motivado por la corrupción de la humanidad; en el poema de Pacheco, las aguas diluviales cumplen una misión idéntica, ya que derrumban “los monumentos erigidos para glorificar nuestra nada”. Es evidente que esas construcciones, que se hicieron en detrimento de la naturaleza, sirven “para creernos un poco menos efímeros”. Para negarle al hombre toda esperanza de redención o de supervivencia ante la lluvia mortal, el hablante descarta hasta el eventual rescate del Arca de Noé: “Sólo hubo un Arca. Sus vestigios se pierden / en el Monte Ararat inalcanzable. Ya no hay salida”. Atrapado, entonces, en este callejón sin salida, el hombre del mundo lírico de Pacheco no sólo adquiere conocimiento de la inanidad y la fragilidad de sus creaciones ante el ímpetu vengativo de las fuerzas naturales, sino que también se hunde en un abismo de tinieblas: “Lo que era el sol se ha vuelto apenas la sombra / en donde cae para siempre la lluvia”. Sin sus construcciones para albergarse, sin el Arca providencial de Noé del que el ser humano incluso quedaría excluido aunque sobreviviera, sin siquiera la luz del sol para orientarse en su naufragio y su caos, el hombre de “Diluvio” es un patético “dios” destronado que se ahoga en un abismo infinito<sup>278</sup>.

Una de las más recientes expresiones de la conciencia pachequiana del apocalipsis se observa en textos como “El color del calor” o “Nada de eso”, de *La edad de las tinieblas*. El primer poema describe el calor insoportable resultante del cambio climático como un descenso del planeta a sus entrañas, “en donde sólo existe el fuego oscuro”:

No me explico que en un día gris pueda hacer tanto calor. Es como si el viento y la lluvia se hubieran ido para siempre y un vengativo sol invisible reinara sobre el planeta muerto de sed.  
Me dicen en la aldea: “Hay calor amarillo y calor verde. El de ahora es calor rojo. No, el infierno no ha ascendido a la superficie. Es que a causa del progreso la Tierra desciende al orbe subterráneo en donde sólo existe fuego oscuro. Poco a poco bajamos sin darnos cuenta hasta

---

<sup>278</sup> Es interesante ver cómo en el poema “Milenio”, todavía en *Siglo pasado...*, el Apocalipsis deja de contemplarse como si fuera un acontecimiento futuro; más bien, todo ocurre como si ya reinase en la tierra, a través de las múltiples formas del sufrimiento humano. Ante esta situación, la Parusía es deseada por el personaje lírico para poner fin a este panorama terrorífico: “¿No le parece justo que vuelva Cristo / y actúe como dicen los Evangelios?” (*T.T.2010*, “Milenio”: 597).

el centro en llamas. Nos fundiremos con la hoguera en que empezó este error ya irreparable”.

(T.T.2010, “El color del calor”: 753)

La tierra ha rebasado los límites del calor humanamente soportable. Las altas temperaturas, la falta de lluvia y de viento y el “vengativo sol” conducen a una desecación extrema del planeta. El apocalipsis no consiste en una ascensión del infierno a la superficie de la tierra, sino en el proceso opuesto; la tierra es la que baja hacia sus entrañas por causa del “progreso”. Este descenso está presentado como una escalada lenta e irreversible al cabo de la cual “nos fundiremos con la hoguera en que empezó este error ya irreparable”. El otro ejemplo, “Nada de eso”, protagoniza una planta, la “hiedra”, mediante una ridiculización del ser humano que permite reflexiones de índole cosmológica:

Tarde o temprano el mundo volverá a ser nuestro reino. Sobrevivimos a muchas especies hostiles. Ustedes no constituyen la primera ni mucho menos la más fuerte. No durarán, eso ya es evidente. No son invulnerables. Por sí mismos no pueden ocupar sino el ínfimo suelo. En cambio las plantas nos elevamos hacia el sol y sabemos adentrarnos bajo la superficie.

(T.T.2010, “Nada de eso”: 762-763)

La inminencia de la extinción de la raza humana intuida por la planta devolverá el universo al reino de las hiedras. La alegoría demuestra, una vez más, el escepticismo de José Emilio Pacheco ante toda pretensión de perennidad humana. Mario Vargas Llosa ha declarado que una de las apuestas de la creación en José Emilio Pacheco consiste en invadir las cosas, en “instalarse en el corazón de la materia inerte y allí, imitando su inmovilidad y su silencio, conquistar la supervivencia” (1994: 39). Francisca Nogueroles nota que el recurso a la alegoría en Pacheco utiliza tanto “bienes de la alta cultura” como elementos de la realidad. La estudiosa inserta esta actitud en la tradición lírica hispanoamericana, donde se aprecia, por ejemplo, en poetas como Neruda o Parra: Pacheco “se aproxima a las cosas para invadirlas, como ya hiciera Pablo Neruda en sus *Odas elementales* –aunque éste aún las ponía al servicio del hombre– o el mismo Nicanor Parra, quien acuñó la famosa sentencia ‘la poesía reside en las cosas’” (2009: 79). En el poema de Pacheco, el fin de la especie humana es visto por la “hiedra” como la extinción favorable de una “plaga” que apesta la tierra. De las cenizas de esta especie pernicioso rebrotará del mundo la armonía perdida: “Cuando

ustedes sean polvo en el polvo, ceniza en la ceniza, las plantas nos extenderemos inmortales y triunfantes para abarcar todo nuestro planeta, ya para siempre libre de plagas como tu especie agonizante” (*T.T.2010*, “Nada de eso”: 763).

El sentimiento del apocalipsis, como se puede comprobar, utiliza diversos tonos, desde el profético-conminatorio hasta el alegórico-satírico. La finalidad buscada es la misma en todos los casos: retratar una realidad desquiciada, fruto de la incapacidad humana de compaginar sus ansias de mejoramiento y de supervivencia con las exigencias de la naturaleza en medio de la cual está inmerso el hombre. Ante el ansia humana de afirmación histórica, la voz de José Emilio Pacheco se erige como un clamor insistente, o como las trompetas de los ángeles exterminadores que desata el “Séptimo sello”. Llevando al extremo su pesimismo lúcido, Pacheco comunica a su lector el desasosiego de una conciencia atormentada por la escalada irreversible de la destrucción. Puesto que la desintegración ha rebasado el control humano, la esperanza de José Emilio Pacheco anida en las virtudes purificadoras del fuego cósmico para un resurgimiento telúrico postapocalíptico.

A modo de conclusión a este capítulo, recordemos que se ha tratado de analizar las implicaciones del sentimiento de la caducidad en el plano del cosmos, distinguiendo básicamente dos formas de precariedad: una *endógena*, tributaria de las propias leyes de la materia, y otra *exógena*, como secuela de la acción humana. En primer lugar, he abordado la “cosmología poética” de José Emilio Pacheco bajo la metáfora primordial del “fuego”. He estudiado las tres formas principales de esta metáfora ígnea en la perspectiva de la precariedad cósmica: la paradoja de la persistencia y del cambio, la autodisgregación de la materia y la ciclicidad de los elementos. En todos estos casos, la poesía de Pacheco, al igual que la de Octavio Paz, se tiñe de resonancias presocráticas, que revelan su interés por indagar las leyes que gobiernan el universo. Hemos visto que Pacheco, al igual que Paz, concibe la perdurabilidad del mundo como una dialéctica de la materia. Esto quiere decir que, para durar, el mundo tiene que pasar por inacabables ciclos de transformaciones. La dificultad de hallar *reposo* en el *fuego* es lo que genera el sentimiento de lo efímero. El sujeto poético trata de asumir esta tensión entre fuerzas contrarias como una ley favorable y la esperanza última de rescatar una naturaleza viciada por los efectos nefastos de la ciencia y de la técnica.

En segundo lugar, he ido más allá de la fragilidad endógena para estudiar los signos de una caducidad *exógena*, desencadenada por las sucesivas acciones y empresas

humanas sobre el entorno. Algunos de los rasgos señalados en el caso de Octavio Paz han aparecido también en Pacheco, entre ellos la crítica del urbanismo que desatiende los demás componentes del medio ambiente y considera al ser humano como el maestro de la creación. Una de las demarcaciones esenciales de Pacheco respecto a Paz estriba en la lucidez del primero, la ausencia de una propuesta de enraizamiento, extrahistórico, extratemporal o mítico-poético como la que crea el *otro* tiempo paciano, un tiempo reversible y vertical que es el lugar preferible para reconectar con la armonía perdida. El mundo lírico de Pacheco no postula un más allá poético, temporal o místico, una “verde” tierra de promisión accesible por la imaginación o la fe. Más bien, el poeta huye de todo *azul* falaz y trata de conseguir, desde el *más acá* de una escritura lúcida, una concienciación global que ayude a ralentizar siquiera la caída de la tierra, catapultada hacia hogueras infernales de “calor rojo”.

Una de las medidas preconizadas por nuestro autor para que el hombre contemporáneo vuelva a la casa del entorno es el redescubrimiento de la realidad circundante, desapercibida a fuerza de familiaridad, o por las derivas del antropocentrismo. Se trata, en suma, de impulsar una mirada “verde” que, desde la perspectiva de Pacheco, es aquella que repara en la magia y la hermosura de las cosas – plantas, animales, insectos, peces, montañas, ríos, fenómenos atmosféricos y estelares– con su lenguaje callado y su ejemplo cósmico de coexistencia armoniosa. Esta actitud, que quizá deberíamos denominar “materialismo ético”, choca, sin embargo, con el espectáculo de las atrocidades que jalonan la historia humana y la nefasta terquedad del hombre. Por esta razón, y por más contradictorio que parezca, el poeta suele depositar sus esperanzas de renovación cósmica en una catástrofe última, pero un cataclismo considerado desde el punto de vista de su función reparadora o restitutoria de la plenitud destrozada. El próximo capítulo, con el que se cierra mi recorrido de la poesía de Pacheco, hace pasar la problemática de la precariedad, del plano cósmico al de la creación poética. Nuestra metáfora del fuego sigue válida en este nuevo capítulo, sólo que ahora hace referencia al proceso creador en sí mismo.



## CAPÍTULO VI: JOSÉ EMILIO PACHECO Y LA CONCIENCIA DE LA PRECARIEDAD DE LA POESÍA

A lo largo de este capítulo, abordaré el tercer polo de la problemática de lo efímero en José Emilio Pacheco: la caducidad de la poesía. Los dos capítulos anteriores han analizado la precariedad en el plano de la existencia humana y de la materia. Esta última etapa de mi recorrido enfoca la caducidad desde una perspectiva esencialmente *estética*, es decir, atendiendo al proceso creador en sí mismo y la incidencia del tiempo sobre la obra de arte. Como señalaba al estudiar este aspecto en Octavio Paz, el rechazo de una momificación de la obra de arte es una manera de admitir la perfectibilidad del texto, la posibilidad de alcanzar una expresión más adecuada y de conferir al poema una mayor durabilidad. Todo ocurre como si la obra sufriera un proceso de degradación a lo largo de su existencia, ya sea porque su retórica de pronto resulta obsoleta, o simplemente porque su autor la considera mejorable. Ya en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en un breve texto de apenas dos versos, Pacheco nos recuerda que “Todo poema es un ser vivo: / envejece” (*T.T.2010*, “Sabor de época”: 106). Esta afirmación pone de relieve el escepticismo del poeta de cara a la supuesta “eternidad” del arte y a su capacidad de trascender el tiempo y de sobrevivir años después de la desaparición de su autor.

Christine Buci-Gluksmann señala que la “paradoja del arte” reside en su carácter efímero, ya que “si el creador es mortal, arte implica una especie de autoposición de sí que salva la historia de un pueblo como la memoria de la humanidad”. Hay que preguntarse, con todo, si este “arte antidesestino” puede considerarse como “un desafío a toda conciencia de lo efímero”, es decir, “una especie de redención estética de la vida y de la historia, en el tiempo extratemporal de las formas.” (2006: 12). La poesía de Pacheco niega el arte redentor o “antidesestino” mediante una escritura que relativiza el concepto mismo de “obra literaria” e invita a reexaminar la función autorial así como el acto de lectura. Reducido a un mero esbozo, a una retórica del “intento”, su poesía constituye un verdadero desafío para el editor y el crítico deseoso de aprehender cierta estabilidad en una escritura que reivindica precisamente el movimiento constante. Volveremos a enfrentarnos, entonces, a la metáfora ígnea del capítulo anterior, pero esta vez en la carne misma del poema considerado como simple esbozo.

Como reconocí al describir las variaciones de la poesía de Octavio Paz, frente a un material tan precario, el concepto mismo de “corpus” de trabajo se torna problemático. Frente a la pluralidad de ediciones, me ha parecido más justo utilizar como referencia las versiones más recientes de Pacheco que he venido citando hasta aquí, es decir, las de *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. Puesto que se trata de valorar una poesía en continua mutación, la edición más reciente me servirá de punto de referencia para hacer las observaciones pertinentes respecto a las ediciones anteriores<sup>279</sup>. La razón aducida en el caso de Paz también sirve aquí: las versiones más recientes se adecuan a la voluntad del poeta corrector. Puesto que escribir es, según declara el propio Pacheco, un “cuento de nunca acabar” (1978: 9), partamos, pues, de la reelaboración más “actualizada” del “cuento”.

A mi modo de ver, la reflexión en torno a la caducidad de la poesía en José Emilio Pacheco es analizable desde tres principales niveles que trataré de reflejar en cada una de las etapas de este capítulo. El primero remite a la *praxis* de la reescritura propiamente dicha, y consistirá en un cotejo de diferentes versiones de una misma composición para describir los rasgos característicos de la autocorrección o la evolución de una primera escritura. Observaré la historia editorial de algunos poemas, desde su primera publicación –o edición *princeps*– hasta la versión precariamente “definitiva”. En el segundo, investigaré la problemática de la caducidad del arte atendiendo al discurso poético de José Emilio Pacheco sobre la escritura y el fenómeno estético. Ya no miraré la evolución de una composición sino la obra de Pacheco en cuanto *metapoesía*, “la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad y reflexiona sobre la propia creación poética” (Pérez Parejo, 2007: 11)<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> Para facilitar las referencias a ediciones diferentes de un mismo texto o libro, adopto como sistema de abreviatura un modelo idéntico al que he empleado con Octavio Paz. Cada libro será abreviado con un código alfanumérico compuesto de las iniciales del título y su año de publicación. Así, tratándose de las sucesivas ediciones de *Tarde o temprano* de 1980, 1986, 2000 y 2010, tendremos respectivamente *T.T.80*, *T.T.86*, *T.T.2000* y *T.T.2010*. Este sistema de abreviatura se utilizará también cuando se cite un poemario publicado separadamente. Así, por ejemplo, la edición *princeps* de *Los elementos de la noche* (1963) corresponderá a *LEN63* y así sucesivamente. Para evitar repeticiones en los casos de poemas inalterados en ediciones diferentes, indicaré entre paréntesis las abreviaturas de los volúmenes correspondientes. Por ejemplo, en el caso de las ediciones de *Tarde o temprano* (1980) y *Tarde o temprano* (1986), señalaré entre paréntesis la abreviatura del volumen, seguido del título del poema, si procede, y de su página, por ejemplo: (*T.T.80*, *T.T.86*, “Casida”: 19).

<sup>280</sup> Críticos como Daniel Torres, en efecto, destacan en el quehacer poético de Pacheco el *continuum* de una escritura “que reflexiona sobre sus direcciones desde sus propios límites. Se parte del exteriorismo



Por último, trataré de mostrar en qué medida la apropiación de la tradición literaria universal por Pacheco se integra parcialmente en la conciencia de la vanidad del arte. Me parece, en efecto, que el diálogo del escritor mexicano con los clásicos trasciende el simple afán culturalista de ese “poeta de clerecía” del que habla Luis Antonio de Villena (1986: 76), y que permite en cierta medida *actualizar* libros y autores de otras épocas. Auténtico elixir de rejuvenecimiento, la práctica de la intertextualidad pachequiana entronca, en este caso, con la problemática de la precariedad del arte. Lo sugiere por ejemplo, desde su título, una reflexión de Vicente Cervera Salinas sobre José Emilio Pacheco y Juan Gelman<sup>281</sup>. Si la poesía está condenada a sufrir los estragos del tiempo, quizá la reescritura de las obras ajenas permita hasta cierto grado conjurar por un tiempo el olvido. Concebido como un mero borrador, el texto poético ajeno deviene en espacio poroso susceptible de reavivarse en el acto de recepción creadora que es la lectura.

## VI.1 Una estética de la reescritura

Los lectores de José Emilio Pacheco, tanto los de su poesía como los de su prosa, están ya familiarizados con una *praxis* que hace de cada creación un palimpsesto susceptible de sufrir nuevas revisiones<sup>282</sup>. De hecho, aunque me circunscribiré aquí a la obra lírica del escritor mexicano, es necesario recordar que las modificaciones ocurren de igual modo en los textos en prosa<sup>283</sup>. En cualquiera de estos dos géneros, la tarea de

---

evocado por Cardenal (la poesía hecha con las cosas directas de la realidad) para llegar a un interiorismo que dialoga con ese exterior” (1990: 13).

<sup>281</sup> Me refiero al artículo “Juan Gelman y José Emilio Pacheco reavivan el hontanar poético europeo” (2007).

<sup>282</sup> A primera vista, la reescritura resulta de una insatisfacción del creador ante su trabajo, de un deseo de mejorarlo en vez de “capitular ante la avasalladora imperfección”, según el propio Pacheco (1978: 9). Elizabeth Monasterios Pérez duda, no obstante, de que la sed de perfección baste para explicar una *praxis* que adquiere ya un estatus específico dentro del proceso creador: “¿Debemos compartir, con algunos críticos, el argumento de que se trata de ‘revisiones que otorgan barnices de madurez a libros esencialmente juveniles’? (Villena, 18). Ni lo uno ni lo otro. Frecuentemente la última aparición de un poema no es una reproducción a la letra de la primera versión, pero, cosa extraña, tampoco su versión última. Tan constante es esta preocupación por provocar alteraciones y cambios, que empieza a significar y adquirir estatuto teórico, hasta convertirse en una modalidad específica a esta práctica poética” (2001: 70).

<sup>283</sup> Jorge Ruffinelli nota, por ejemplo, que con su reedición en 1977, la novela *Morirás lejos* que vio la luz por primera vez diez años antes, en 1967, “resultó casi otra novela”. Pacheco explica en el prólogo a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* que “corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos, con la certeza de que, como dice otro partidario de la autocrítica activa, Frank O’Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años. Prefiero ver en los textos

reescribir es motivada por el mismo imperativo y persigue una misma finalidad. Jorge Ruffinelli explica que “re-escribir es, para Pacheco, des-escribir, aligerar el texto de todo aquello que no *expresa*. La expresión es eficaz por su economía, sin llegar al hermetismo de la escritura meramente simbólica, ni a negar su antípoda, la proliferación barroca” (1994: 174). Nos encontramos ante una concepción de la actividad artística que involucra cambios en la relación del lector y del crítico con la obra. Elizabeth Monasterios Pérez piensa que “con pocas excepciones la crítica especializada ha evadido o no ha asumido esta problemática” de la reescritura en Pacheco. “Predomina la tendencia a optar por la última aparición y estudiarla como si se tratara de una versión definitiva. Cuando el carácter ‘mutante’ de los textos es puesto en consideración, prevalece la idea de conjurar su desorden”. Por otra parte, prosigue la estudiosa, estos “textos mutantes o nómadas” hacen añicos la tradicional estabilidad de la obra a la que se habían familiarizado el lector y el crítico. La tarea de este último se complica, pues, ya que “nunca tendremos la certeza de poseer una versión definitiva” (2001: 74).

Al emprender una exploración de la poesía “mutante” de Pacheco, quisiera, por consiguiente, comenzar por admitir la caducidad de esta misma mirada crítica, condenada de antemano a la precariedad de sus conclusiones. También debo rechazar de nuevo toda pretensión de exhaustividad. Reutilizaré el *modus operandi* empleado en el estudio de las versiones de Paz, distinguiendo también en Pacheco tres grados de alteraciones: “leves”, “medianas” y “profundas”.

Varios imperativos llevan al escritor a la modificación de sus composiciones anteriores. El criterio temporal desempeña un papel fundamental en las reescrituras de José Emilio Pacheco, como asegura Mario Benedetti: el mexicano crea con la convicción de que “toda poesía, y por ende la suya, sufre la erosión del tiempo” (1994: 126). El propio Pacheco lo ha dejado claro en su “Nota” a *Tarde o temprano* (edición de 1980), con las siguientes palabras: “Respecto a lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás”; la otra actitud consiste en ver la poesía “no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse”. Pacheco rechaza la primera actitud y adopta la segunda: “no acepto la idea de ‘texto definitivo’. Mientras viva seguiré corrigiéndome”. (1980: 10).

---

iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas” (1991: 10).

Podría decirse, entonces, que la conciencia esencialmente dolorosa del *tempus fugit* es transformada por Pacheco en energía creadora. Como apunta Mary Kathryn Docter, “although poetry is painfully caught in time’s cycles, it is precisely this temporality which leads to Pacheco’s conviction that the text can be improved” (1991: 256)<sup>284</sup>. Al revisar el poema, al empujarlo más allá de sus fronteras iniciales, el autor trata, de algún modo, de alargar la vida y la capacidad significativa de su obra.

Arte de lo inacabado, de la *modificación* y no de la *momificación*, el poema de Pacheco se presenta como un extraño organismo vivo sometido a la misma caducidad que el ser humano. Esta apuesta por una estética del esbozo, sin embargo, suscita varias interrogaciones. De hecho, volver al primer poema es retroceder al pasado y tratar de “rectificar” lo que no fue necesariamente una torpeza. Como escribe José Ángel Valente en la “Segunda nota preliminar” a *Las palabras de la tribu*, “no se sabe si es más difícil reparar lo que creímos aciertos que lo que creímos errores” (1994: 15). Luis Antonio de Villena piensa lo mismo cuando afirma que enmendar las composiciones del pasado es “corregir, con ello, lo que, en la juventud, no siempre son defectos, y el poeta que acomete esa tarea se define –con ella– *culpable* de aquella juventud misma” (1986: 18).

Entre las opiniones que valoran positivamente las correcciones de Pacheco se puede mencionar, por ejemplo, las reflexiones de Jorge Fernández Granados expuestas en su introducción a la antología *La fábula del tiempo*. Para este crítico, las revisiones del mexicano son un ajuste “pertinente y riguroso” en el que se advierten imperativos estéticos y éticos. El autor no busca una fidelidad al texto original, sino “al deber no culminado de la lectura y la escritura (o de la relectura y la reescritura)”. Su tarea también está íntimamente vinculada con el criterio del tiempo: “Estos poemas no tienen forma definitiva porque son un producto del tiempo y en el tiempo. No se conciben pues como fin sino como proceso permanente” (2007: 18)<sup>285</sup>.

Desde el punto de vista teórico, la cuestión de la reescritura ha sido abordada por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Según Genette, la modificación se suele presentar bajo dos formas principales: por *reducción* o por *aumento* (1989: 290). Esto no entraña meros cambios de dimensión sino que se trata de

---

<sup>284</sup> (Aunque la poesía es captada dolorosamente en los ciclos del tiempo, es precisamente esta temporalidad la que lleva a la convicción pachequiana de que el texto es susceptible de mejorarse) (traducción mía).

<sup>285</sup> También hay que mencionar, en el caso de las correcciones de los textos en prosa de Pacheco, la valoración apreciativa que hace Jorge Ruffinelli acerca de la reescritura de uno de los relatos de *La sangre de Medusa*, “Incipit Comoedia”: “El buen lector le agradecerá a Pacheco esta reescritura: ha transformado la prosa del joven aún vacilante de 1961 en la rigurosa y elocuente del escritor maduro, dueño absoluto de sus medios de expresión, de 1990” (1994: 175).

“operaciones más complejas o más diversas que bautizamos, algo groseramente, como reducciones y aumentos, en consideración a su efecto global que es, efectivamente, disminuir o aumentar su longitud”. Conlleva necesariamente una determinada categoría de alteración: “reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él, pero no sin *alterarlo* de diversas maneras, específicas en cada caso”. Genette distingue así dos principales formas de modificaciones: las “reductoras” y las “ampliadoras” (292). Para el teórico, “no se puede reducir un texto sin disminuirlo, o más exactamente, sin quitarle alguna(s) parte(s)”. Este trabajo, al que se refiere como un “atentado”, no supone forzosamente “una disminución de valor”, ya que “se puede eventualmente ‘mejorar’ una obra suprimiendo quirúrgicamente alguna parte inútil y, por tanto, molesta”. Por consiguiente, la “reescritura se apoya sobre (y a su vez confirma) una práctica de *lectura* en el sentido fuerte, es decir, de opción de la intención”. Todo acto de relectura es, pues, una tarea de selección en la que el texto se reconfigura de acuerdo con una serie de factores que comienzan a actuar en el proceso mismo de la génesis textual. Si “leer es para bien (o para mal) *elegir* y elegir es dejar”, también es cierto que “toda obra es más o menos amputada desde su verdadero nacimiento, es decir, desde su primera lectura” (293-294).

A diferencia de la *reducción*, la *ampliación* consiste en desarrollar un texto inicial mediante la inserción de acciones o peripecias, como ocurre, por ejemplo, en la dramaturgia francesa de los siglos XVII y XVIII, cuando autores como Corneille o Racine adaptan al teatro moderno tragedias griegas, de tal modo que llenen los cinco actos exigidos por la Poética. Otra forma de ampliación se logra mediante lo que Genette denomina “expansión”. Se trata principalmente de una “dilatación estilística” en la que se duplica o triplica la longitud de las frases del hipotexto. Genette compara este tipo de ampliación con “la rana que quiere volverse tan grande como el buey”. Así entendida, la *ampliación* suele equivaler a un ejercicio de estilo que consagra recursos retóricos como la hipotiposis, la enumeración o el dialogismo (329 y ss.). No quisiera explayarme más de lo necesario sobre este segundo tipo de corrección porque es menos relevante que la *reducción*.

Ya indiqué, al estudiar las correcciones de Octavio Paz, que suelen persistir en el texto reescrito huellas suficientes para reconocer la versión anterior. Desde la perspectiva de una teoría de la reescritura, José Enrique Martínez Fernández opina que, incluso cuando los vestigios del texto inicial toman otras formas, el propio autor

corrector suele esclarecer el sentido de la reescritura de su obra (2001: 162-163). En cualquier caso, el análisis de la corrección a lo largo de la poesía de Pacheco permitirá corroborar buena parte de estas aclaraciones teóricas. Para empezar, distinguiré cambios que consisten en reorganizar la distribución de los poemas en secciones y libros, sin entrar todavía de lleno en la textualidad de las revisiones propiamente dichas.

### VI.1.1 Las reestructuraciones de José Emilio Pacheco

Para llevar a cabo este trabajo, contaremos con algunas de las ediciones originales de Pacheco y las diferentes reediciones de la recopilación *Tarde o temprano* existentes hasta este momento: la primera, que data de 1980 (*T.T.80*), la segunda, de 1986 (*T.T.86*), la tercera, de 2000 (*T.T.00*), y la cuarta, de 2010 (*T.T.10*), que cuenta con sus dos poemarios más recientes: *Como la lluvia* (2009) y *La edad de las tinieblas* (2009). El viaje a través de las ediciones originales y las reescrituras que las siguieron muestra no sólo rectificaciones en el cuerpo del poema, sino también reorganizaciones que afectan a las secciones de un mismo libro. Algunas se suprimen, mientras que otras cambian de título, se enriquecen de poemas nuevos o pierden parte de sus textos iniciales.

En la primera edición de *Los elementos de la noche* (1963) (*LEN63*), por ejemplo, aparecían cuatro secciones: “Primera condición”, compuesta de siete poemas: “Árbol entre dos muros”, “Canción para escribirse en una ola”, “Del frágil laberinto”, “Soneto”, “Mar que amanece”, “Casida”, y “La enredadera”. A partir de *T.T.80*, la sección se enriquece de “El sol oscuro”, mientras que “Del frágil laberinto” sufre una mutación tan profunda que apenas si se reconoce en el nuevo título de “Jardín de arena”. La segunda sección de *LEN63*, “De algún tiempo a esta parte”, estaba integrada por las composiciones “Los elementos de la noche”, “Tarde enemiga”, “De algún tiempo a esta parte”, “Égloga octava”, “Estancias”, “Los linajes”, “Límites”, “Fuga”, “Presencia”, “*Hortus conclusus*”, y “Éxodo”. Estos once poemas se conservan en *T.T.80*, a pesar de que algunos cambian de título. Así, “Los linajes” (39) se transforma en “Contra un diálogo inmóvil” (26). Este título se conserva en *T.T.86* (26), pero vuelve a cambiar en “La falsa vida” a partir de *T.T.00* (25), conservándose hasta *T.T.10* (25). Lo mismo ocurre con el poema “Límites” de *LEN63* que se convierte en “Luz y silencio” a partir de *T.T.80* (27). El soneto “Fuga” se transforma en “La materia deshecha” desde *T.T.80*

(28) y “*Hortus conclusus*” pasa a ser “Como aguas divididas” en *T.T.80* (29). La tercera sección conserva sus dos composiciones originales, “Inscripciones” y “Crecimiento del día”, a pesar de los retoques que sufre de una edición a otra. En cambio, desaparece a partir de *T.T.80* la cuarta sección de *LEN63*, “Aproximaciones”, compuesta inicialmente de los poemas “The Expiration” (John Donne) “La chevelure” (Charles Baudelaire), “Le bateau ivre” (Arthur Rimbaud), “Ore a Brasov” (Salvatore Quasimodo) y “A un poeta nemico” (Salvatore Quasimodo). En *T.T.80*, estas traducciones o “aproximaciones” a textos ajenos se separan de las composiciones propias y se reúnen al final de la recopilación bajo el título “Aproximaciones, (1958-1978)”. Como su título indica, se trata de veinte años de traducciones que son, en realidad, un diálogo con la tradición literaria universal. José Miguel Oviedo explica que *Tarde o temprano* (1980) pone al alcance del lector de Pacheco “lo que puede considerarse el grueso de sus traducciones poéticas realizadas hasta entonces. La variedad que ofrecen esas traducciones es amplísima: cubre todas las épocas, varias lenguas y muchos tonos y estilos”. Además, añade el crítico, “el simple número de las versiones es impresionante: representan más o menos la cuarta parte del total de los textos en esa edición” (2010).

Las secciones “Aproximaciones”, que integraban las primeras ediciones de *Los elementos de la noche*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás*, son extraídas de su lugar inicial a partir de *T.T.80* e integradas en una “macrosección” que sólo se mantendrá hasta *T.T.86*, donde cubre la porción del volumen que va de la página 246 a la página 321. Lo mismo ocurre con la sección “Epílogo: lectura de la ‘antología griega’”, de la edición originaria de *Islas a la deriva* (*ID76*) y la “Imitación de Juvenal” que sirve de “epílogo” a *Los trabajos del mar* de 1983. A partir de *T.T.00*, esa macrosección desaparece de la recopilación y, si atendemos las palabras de José Miguel Oviedo<sup>286</sup>, el poeta se propuso publicarla en 2010 como un volumen aparte. Estamos ya en 2012 y, sin embargo, que yo sepa, todavía no se ha publicado el volumen.

---

<sup>286</sup> Oviedo explica que “en las dos siguientes reediciones (1986 y 2000) esa sección ha crecido aún más hasta llegar a convertirse en corpus tan vasto que el autor ha tenido que desgajarlo de la última reedición de 2009, pues casi iguala las 800 páginas de su obra personal para ir a formar un libro autónomo que será publicado este año por la editorial Era en México” (2010).

## VI.1.2 Alteraciones leves

Generalmente, los retoques más profundos suelen ocurrir en las composiciones tempranas de un escritor, mientras que las obras de la madurez sufren escasas variaciones. Este principio se aplica también a la poesía de José Emilio Pacheco. Las alteraciones ligeras que me propongo señalar a lo largo de este apartado se caracterizan por no trastornar sustancialmente la longitud de un texto, su significado o su distribución métrica. Van de la revisión de un título de poema o de sección hasta la supresión o revisión de ciertas palabras.

También hay que incluir aquí auténticas *correcciones*, es decir, la supresión de alguna errata que se había colado en la edición anterior. Es el caso, por ejemplo, con el título del poema “Le nouvel mythe de Sisyphe”, en la primera edición de *Irás y no volverás*, de ahora en adelante *INV73* (1973: 50). Este título francés contiene un fallo lingüístico debido al uso erróneo de la forma “nouvel” en vez de “nouveau”. Se corrige este error en la primera modificación del texto, en *Tarde o temprano* 1980 (*T.T.80*), y el título pasa a ser “Le nouveau mythe de Sisyphe” (1980: 127). El título se conserva así en *T.T.86* (127), pero vuelve a cambiar en *Tarde o temprano* 2000 (*T.T.00*), donde se traduce del francés al castellano, siendo de ahora en adelante “Nuevo mito de Sísifo” (2000: 133)<sup>287</sup>. Esta traducción pone de manifiesto una desaparición del artículo determinado de las primeras versiones, lo cual me parece más adecuado para sugerir la idea de “simple variación” aportada por el poeta al relato mítico. También quisiera hacer notar, de paso, que la adopción del título francés en las primeras ediciones del poema informaba sobre el intertexto con el que Pacheco había dialogado. Si ese intertexto correspondiera al mito griego, no tendría sentido un título francés; en cambio, la elección de este último orienta al lector hacia un diálogo con *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus. El poema propiamente dicho no presenta cambios especiales y sigue expresando, como en el ensayo de Camus, la problemática del absurdo del esfuerzo humano. También se puede ver en esta recuperación del mito una alegoría no sólo de la

---

<sup>287</sup> Pacheco tiende a revisar y traducir al castellano títulos que aparecían en otras lenguas como también se puede comprobar con “To grow old” de *NPPT69* (37). En un principio, el poeta lo rectifica en *T.T.80*, pero conservándolo en inglés: “Growing old” (76). Finalmente, en *T.T.00*, el título se traduce al castellano: “Envejecer” (76).

vida humana, sino también de la escritura. Cada experiencia de creación, considerada inacabada y sujeta a nuevos retoques, repite la penosa e inacabable ascensión de Sísifo. Pacheco sería, en este caso, el hombre condenado a descender hasta el fondo del valle a retomar animosamente su poema “caído”. El ascenso por la montaña representaría el esfuerzo creativo, mientras que la vertiente cuesta abajo sobre la que rueda el poema sería el tiempo corrosivo que desgasta la obra de arte. El retorno de Sísifo sería, por su parte, la vuelta incesante del poeta al valle de la sempiterna reescritura.

*INV73* ofrece otro ejemplo de título revisado: se trata de “Sólo nos es dada la esperanza por aquellos que no tienen esperanza”, palabras de Walter Benjamín que, en las ediciones posteriores, pasan del título al epígrafe. A partir de *T.T.80*, el poema se titula “Prometeo” y se mantiene tal cual hasta las últimas ediciones. La revisión del título obedece probablemente al deseo de acortarlo y de poner más en evidencia al personaje mítico de Prometeo. Esta figura permite al poeta expresar su visión del mundo y de la escritura dominada por el sufrimiento del que Prometeo es el emblema:

–Y recuérdalo bien  
Hay otros temas  
¿Por qué obstinarse  
en la caducidad y el sufrimiento?–

Me dijo Prometeo  
Sus cadenas  
resonaron de nuevo  
cuando el buitre  
reanudó su tarea entrañable  
(*INV73*, “Sólo nos es dada la esperanza...”: 51)

En la versión de 1980, que se mantiene inalterada en *T.T.86* (128), se advierte un reajuste de la línea poética anterior. La primera segmentación de 1973 dividía el poema en versos formados por dos, tres o cuatro palabras apenas. Después, se reúnen estos versos cortos para conseguir una cohesión estrófica más densa. Ya no se trata de dos estrofas, sino de una sola cuya homogeneización se prosigue hasta la versión de *T.T.00*, que permanece intocada en *T.T.10*. El paso de *INV73* a *T.T.80* no ha conllevado transformaciones en el plano léxico y éstas sólo se observan en el tránsito de *T.T.80* a *T.T.00*. Me refiero al cambio de la fórmula inicial “Y recuérdalo bien” por “No lo olvides jamás” en *T.T.00*, como se puede apreciar a continuación:

–Y recuérdalo bien: hay otros temas  
¿Por qué obstinarse



en la fugacidad y el sufrimiento?–  
Me dijo Prometeo  
Sus cadenas  
resonaron de nuevo cuando el buitre  
reanudó su tarea entrañable  
(*T.T.80, T.T.86, “Prometeo”*: 128)

–No lo olvides jamás: hay otros temas.  
¿Por qué obstinarse  
en la fugacidad y el sufrimiento?  
–me dijo Prometeo. Sus cadenas  
resonaron de nuevo cuando el buitre  
reanudó su tarea entrañable.  
(*T.T.00, “Prometeo”*: 134)

Otro cambio leve consiste en una utilización más sistemática de la puntuación en *T.T.00*. En la versión de *INV73*, la carencia de puntuación es total, aparte de los signos de interrogación, mientras que la corrección de *T.T.80* fusiona versos que correspondían a líneas poéticas diferentes en el poema inicial e introduce ya los dos puntos en el primer verso: “–Y recuérdalo bien: hay otros temas”. El resto del poema, en cambio, no presenta ningún otro signo. A diferencia de estas primeras ediciones, la sintaxis del texto de *T.T.00* está pautaada de forma rigurosa, sugiriendo, desde mi punto de vista, un cambio de actitud respecto a la poesía y a la escritura. Participa probablemente de un esfuerzo para abrir el discurso de la poesía a una expresión diáfana, evitando todo oscurecimiento expresivo del mensaje poético. Lo podemos comprobar en las siguientes tres versiones de “A la que murió en el mar”:

El tiempo *que destruye todas las cosas*  
ya nada puede contra tu hermosura  
muchacha

Ya tienes para siempre veintidós años  
ya eres peces  
corales  
musgo marino  
las olas que iluminan la tierra entera  
(*INV73, “A la que murió en el mar”*: 43)

*El tiempo que destruye todas las cosas*  
ya nada puede contra tu hermosura  
muchacha

Ya tienes para siempre veintidós años  
Ya eres peces corales musgo marino  
las olas que iluminan la tierra entera  
(*T.T.80, T.T.86, “A la que murió en el mar”*: 125-126)

*El tiempo que destruye todas las cosas  
ya nada puede contra su hermosura.  
Ya tiene para siempre veintidós años.  
Ya se ha vuelto corales, musgo marino.  
Ya es ola que ilumina la tierra entera.*  
(T.T.00, “A la que murió en el mar”: 131)

En la primera versión, el hablante lírico se dirige al *tú* mediante el apóstrofe directo. La segunda persona del singular y la interpelación mediante el signo “muchacha” sugieren en el texto inicial cierta proximidad afectiva entre el “yo” y el “tú” líricos. Desde el punto de vista de la distribución tipográfica de la línea poética, el texto original representa la muerte del personaje como un proceso de transformación progresiva. Eso se manifiesta gráficamente por una distribución en escalera de la línea poética en los segmentos “ya eres peces/ corales/ musgo marino”. De esta forma, cada elemento se aparenta a una etapa en la escala decreciente del deterioro corporal y su disolución en la materia marina. La experiencia de la muerte está poetizada en este caso casi eufóricamente, ya que no sólo arranca al personaje de las garras del tiempo –“El tiempo *que destruye todas las cosas / ya nada puede contra tu hermosura*”– sino que además da paso a un proceso de refundición de la materia humana en el reciclaje matricial del mar. T.T.80 anula esta línea poética escalonada, fundiendo los tres segmentos anteriores en un solo verso sin puntuación que presenta además, desde el punto de vista de la figuración gramatical, cierto dinamismo positivo: “Ya eres peces corales musgo marino”. Ese dinamismo tiene a mi juicio un carácter eufórico y no negativo, a pesar de la temática funesta, por la fusión del ser con el cosmos a la que ya me he referido. El cuerpo de la difunta pasa por sucesivas etapas de anegación que son respectivamente la de los “peces”, la de los “corales” y, por último, la del “musgo marino”. La versión de 2000, por su parte, presenta una mayor cohesión estrófica con respecto a las versiones anteriores. Ahora nos encontramos ante cinco versos dodecasílabos cuyo isosilabismo crea, a pesar de la ausencia de rima, una mayor sensación de unidad.

Volviendo específicamente a la cuestión de la puntuación, se advierte desde la primera edición de *No me preguntes...* (NPPT69) una desaparición esporádica de los signos de puntuación en determinadas composiciones. Textos como “Un defensor de la prosperidad” (NPPT69, 17), “Ser sin estar” (NPPT69, 20; T.T.80, T.T.86, 65), “1968” (NPPT69, 23; T.T.80, T.T.86, 71), “Homenaje a la cursilería” (NPPT69, 27) o “Aceleración de la historia” (NPPT69, 29) son unos cuantos testimonios de ello. Sin

embargo, a partir de *Tarde o temprano* (1980), el poeta puntúa algunos de estos textos, un proceso que se sistematiza ya a partir de *T.T.00*.

Puesto que los dos primeros poemarios de José Emilio Pacheco –*Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966)– presentan una puntuación normal, la supresión de la puntuación en parte de las producciones posteriores me parece tributaria de la pervivencia de cierto afán experimentalista que acompaña la eclosión de la llamada “antipoesía” y otras escrituras neovanguardistas de los años sesenta<sup>288</sup>. Esto explicaría la presencia de dicho recurso gráfico no sólo en *No me preguntes...*, sino también en los poemarios que se van a escribir sobre todo a lo largo de la década de los setenta: *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976) y, hasta cierto punto, *Desde entonces* (1980). De hecho, aparte de los dos puntos, de los puntos suspensivos y del signo de interrogación, la casi totalidad de los textos que integran las ediciones originales de estos tres libros carecen de puntuación. Estas características tipográficas se repiten en *T.T.80*. El libro *Desde entonces* (1980) representa una transición hacia el retorno sistemático de la puntuación. La primera edición del volumen presenta una mezcla entre poemas puntuados y sin puntuación, lo que denota una suerte de vacilación del creador ante un recurso que ya desaparecerá por completo con los textos publicados en plena década de los ochenta. *Los trabajos del mar* son un ejemplo ilustrativo. Ninguna de las composiciones de la primera edición de este libro carece de puntuación. Ahora, el poeta pone los puntos y las comas donde antes no había nada, lo que obligaba al lector a reconstruir la sintaxis de los versos de forma intuitiva, ayudándose de las mayúsculas que marcaban el principio de las frases. La escritura diáfana de Pacheco, así como esta utilización reglamentaria de las mayúsculas para marcar el comienzo de la

---

<sup>288</sup> En su artículo “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”, Álvaro Salvador señala que en torno a los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se perciben en el panorama literario hispanoamericano propuestas estéticas que se pueden resumir en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, “un interés por ‘rehumanizar’ los discursos, esto es, por acercarlos a la sensibilidad general, al inconsciente colectivo, a la vida de la comunidad, a través de recursos estilísticos que funcionen como elementos tendentes a romper la distancia tradicional entre la solemnidad del arte y el hombre de la calle”. En segundo lugar, “un interés por la recuperación de ciertos valores que los movimientos históricos de vanguardia pusieron en funcionamiento, destacando entre éstos la necesidad de un arte, al menos ‘subversivo’, es decir, un arte que se identifique con la vieja utopía de cambiar la vida”. Para el crítico, no se debe reducir la antipoesía al tono conversacional, a unas “palabras de familia” ni al “vocerío de la plaza pública”. Consiste también en “la incorporación de la ‘savia surrealista’ que deje al hombre abierto en canal sobre la mesa de disecciones” (1992: 614-616). Rocío Oviedo analiza la persistencia de la vanguardia en la poesía de José Emilio Pacheco. Dentro de los rasgos que considera como un legado vanguardista, retendrá tan sólo en el plano tipográfico la utilización de los espacios que la estudiosa asemeja con la estética cubista (1993: 62). Me parece que la supresión de la puntuación obedece a motivos similares en los libros que he evocado.

oración gramatical ayudaban a separar las diferentes oraciones del poema. Observemos los siguientes ejemplos para comprobarlo:

Calles de niebla y longitud de olvido  
Tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidez impune  
Hora de cobre que al partir reúne  
calles de niebla y longitud de olvido  
tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidez impune  
(*NPPT69*, “Rondó 1902”: 65)

La puntuación que introduce a continuación *T.T.00* ya es sugerida por las mayúsculas del ejemplo anterior, que permitían distinguir en el conjunto de la composición tres frases diferentes:

Calles de niebla y longitud de olvido.  
Tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidez impune.  
Hora de cobre que al partir reúne  
calles de niebla y longitud de olvido,  
tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidez impune.  
(*T.T.00*, “Rondó 1902”: 87)

Esto no es un caso aislado sino que, a partir de *T.T.00*, el poeta puntúa sistemáticamente todas sus composiciones anteriores así como las de sus libros siguientes hasta la más reciente recopilación de *T.T.10*. Puesto que nos encontramos ante un poeta vivo, sería aventurado hablar de una adopción definitiva de la puntuación, ya que nada impide que en publicaciones ulteriores el escritor vuelva a adoptar una sintaxis de la indeterminación. Quiero ver sobre todo, en esta sistematización de la puntuación en la escritura de Pacheco, un deseo de coherencia con la apuesta del coloquialismo y del prosaísmo.

Los cambios menores no se limitan a la puntuación; también consisten en alteraciones en el plano léxico-sintáctico. El poeta vuelve sobre determinadas ideas y las reformula para conseguir una más clara expresión. El verso, el párrafo, o el poema no varían casi nada en el plano semántico, sino que denotan la búsqueda de un decir más apropiado. Observemos estas variaciones, por ejemplo, en el siguiente fragmento de “Transparencia de los enigmas” de *No me preguntes...*:

En serio pensemos en todas las cosas que ya se avecinan. El mundo tiene hartura de la solemnidad de los profetas y el óxido corroe los goznes de sus visiones, porque la historia sabe, recuerda su deber de trastornar las profecías.

Alabemos a Patmos y a la hirviente montaña de las Lamentaciones. Pero aquí no se trata de videncia ni me refiero al pensamiento mágico que puebla de sombras las esferas y convierte en palabras los enigmas de las figuras atrapadas en cartas.

(*NPPT69*, “Transparencia de los enigmas”: 14)

Se trata de los dos principales párrafos del poema en su versión de origen. Ésta se conserva casi idéntica en las recopilaciones de 1980 y 1986 (*T.T.80*, *T.T.86*, 61), si exceptuamos algún reajuste al nivel de la puntuación. *Tarde o temprano* (2000) introduce leves alteraciones que consisten esencialmente en la eliminación de sustantivos o segmentos considerados poco relevantes. También se reconstruyen ciertas oraciones para aligerar la expresión:

Pensemos en serio en todas las cosas que se avecinan. El mundo ya está hartado de profetas; el óxido se adueña de sus visiones. La historia tiene el deber de trastornar las profecías.

Alabemos a Patmos y a la montaña de las Lamentaciones. Pero aquí no se trata de videncia ni de relatos sugeridos por la baraja ni de sombras que se insinúan en esferas.

(*T.T.00*, “Transparencia de los enigmas”: 65)

Se eliminan varias palabras sin cambiar por ello el mensaje esencial del texto inicial. Sigue siendo una crítica de las actitudes místicas y proféticas. Frente a ésta, el poeta promueve una mirada realista, atenta a la dolorosa experiencia de la historia humana.

Modificaciones de la misma clase ocurren en “Homenaje a la cursilería”. El texto original ha conocido dos alteraciones correspondientes a las recopilaciones de 1980 y 2000, como se podrá comprobar en las tres versiones del poema reproducidas a continuación:

1)

Dóciles formas de entretenerse / olvido:  
recoger piedrecillas de un río sagrado  
estampar becquerianas violetas en los libros  
para que amarillean ilegibles /

besarla lentamente y en secreto  
cualquier último día  
antes de la execrada separación  
al filo mismo

del adiós tan romántico  
y sabiendo  
    aunque nadie  
    se atreva  
    a confesarlo  
que nunca volverán las golondrinas  
    (NPPT69, “Homenaje a la cursilería”: 27)

2)  
Dóciles formas de entretenerse /  
    olvido:  
recoger piedrecillas de un río sagrado,  
estampar becquerianas violetas en los libros  
para que amarilleen ilegibles /

besarla lentamente y en secreto  
cualquier último día  
antes de la execrada separación  
al filo mismo  
del adiós tan romántico  
y sabiendo  
(aunque nadie se atreva a confesarlo)  
que nunca  
    volverán  
    las golondrinas.  
    (T.T.80, T.T.86, “Homenaje a la cursilería”: 72-73)

3)  
Dóciles formas de entretenerse, olvido:  
recoger piedrecillas de un río sagrado  
y guardar las violetas en los libros  
para que amarilleen ilegibles.

Besarla muchas veces y en secreto  
en el último día,  
antes de la terrible separación;  
a la orilla  
del adiós tan romántico  
y sabiendo  
(aunque nadie se atreva a confesarlo)  
que nunca volverán las golondrinas.  
    (T.T.00, “Homenaje a la cursilería”: 72)

En la primera versión, aparte de la falta de puntuación de la que ya he hablado, se percibe un afán de segmentación que se manifiesta tanto en la barra del primer verso y del cuarto como en la atomización del penúltimo verso del poema en tres líneas, formadas cada una por apenas dos palabras. Además, estas tres líneas poéticas<sup>289</sup> están destacadas del margen normal de los restantes versos como si el poeta procurase con tal procedimiento resaltar visualmente el dolor ante la certeza inconfesada de una

---

<sup>289</sup> He señalado en las páginas anteriores que el concepto de “línea poética” se utiliza a lo largo del estudio en el sentido propuesto por Francisco López Estrada en su *Métrica española del siglo XX*, donde lo define como “un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior”. El término permite sobre todo diferenciar estas unidades tipográficas de los versos clásicos (1983: 119).

separación inminente y definitiva. A partir de la segunda versión, que se mantiene en *T.T.86*, se inicia una resegmentación que separa “olvido” del primer verso en el que figuraba antes. Se introduce la puntuación, se reúnen en un solo verso parentético los tres segmentos anteriores. El último verso, por su parte, es el que sufre una desmembración en tres fracciones que se ordenan escalonadamente en el espacio tipográfico, sugiriendo con una suerte de “suspense sintáctico” la fatalidad de una separación anunciada en el resto del poema. En la versión de *Tarde o temprano* (2000), que se mantiene hasta ahora, desaparecen todos los juegos tipográficos que acabo de describir. Esto no hace sino confirmar el proceso de simplificación que he evocado en las páginas anteriores.

Las alteraciones livianas se aprecian también en textos más cercanos en el tiempo que los libros que acabo de analizar. Los cambios que se observan cuando comparamos la edición original de *Los trabajos del mar* (1983) (*TM83*)<sup>290</sup>, por ejemplo, con los textos de *T.T.00* se reducen muy a menudo a una simple redistribución de los versos según una línea poética diferente. Se llega a reemplazar alguna que otra palabra, pero el texto permanece prácticamente el mismo. Basta con examinar los siguientes ejemplos para comprobarlo:

De lejos llega la marejada gris en el aire.  
Viento en la sal del mar, cuerpo a cuerpo,  
    oscura batalla,  
mientras el sol se mete en su ausencia.  
Innumerable látigo las olas:  
    cada una vive  
de la muerte de otra. Toma su fuerza  
para diseminarla. No hay destrucción  
como este sismo de agua.  
    (*TM83*, “Veracruz, 1955”: 18)

De lejos llega la marejada gris en el aire.  
Viento en la sal del mar,  
cuerpo a cuerpo, oscura batalla,  
mientras el sol ha muerto de ausencia.

Innumerable látigo las olas:  
cada una vive  
de la muerte de la otra.  
Toma su fuerza  
para diseminarla.  
No hay destrucción  
como este sismo de agua.  
    (*T.T.00*, “Veracruz, 1955”: 264)

---

<sup>290</sup> La primera edición de este libro data de 1983, publicada por Era en México, pero manejo la edición española de 1984 en Cátedra.

Una comparación de los dos fragmentos demuestra que en el plano léxico, sólo se ha cambiado el cuarto verso. En vez de “mientras el sol se mete en su ausencia”, el poeta elige “mientras el sol ha muerto de ausencia”. La otra variación ocurre en la segmentación de los versos originales en fracciones menores que permiten que la nueva versión gane en verticalidad. Creo que al perder la horizontalidad del primer modelo, el poeta trata de insinuar el movimiento sucesivo de las olas, la brevedad con la que cada una de ellas vive antes de disolverse en la siguiente. Se trata de una tentativa por llevar a la página impresa el espectáculo de las aguas que desenrollan sus olas ante la mirada del sujeto lírico. En otras composiciones, en cambio, la corrección se aprecia sobre todo en un plano léxico a través de la supresión o mutación de algunas palabras. Así ocurre en “El puerto” o en “Costas que no son más”:

El mar que bulle en el calor de la noche,  
el *mar bituminoso* que lleva adentro su cólera,  
el mar sepulcro de las letrinas del puerto,  
nunca mereció ser este charco que huele a ciénaga,  
a hierros oxidados, a petróleo y a mierda,  
lejos del mar abierto, el golfo, el océano.

No hay olas en este lago encadenado, esta asfixia  
cada vez más oscura en la noche que se ahoga  
pudriéndose.  
No espejo sino el reverso de azogue, cara sombría.

Ya progresamos hacia el fin del mundo.  
(*TM83*, “El puerto”: 20)

*Tarde o temprano* (2000) aporta leves cambios a esta versión inicial. El primer verso se reformula en “El mar bullente en el calor de la noche” y se suprimen las palabras en cursiva del segundo verso, transformándolo en “el mar que lleva adentro su cólera” (*T.T.00*, “El puerto”: 265-266). El poema “Costas que no son más” sufre cambios parecidos, comenzando por la propia dedicatoria que pasa de “A José Durand” (*TM83*, “Costas que no son más”: 25) a “A la memoria de José Durand en Berkeley (1981-1983)”. Comparemos, por ejemplo, un fragmento de la primera versión con su reescritura posterior:

2

Ola rima con luna en la noche clarísima de azogue.  
Nadie puede encender el sol ni frenar el océano,  
el misterioso oleaje que no tiene  
misericordia de nosotros.



Lo que dice la arena al mar es acaso:  
 –No te serenes nunca. Tu belleza  
 es tu absoluto desconsuelo.  
 Si alguna vez  
 encontraras sosiego perderías  
 tu condición de mar.  
 Si te calmas  
 dejará de fluir el tiempo.  
 (TM83, “Costas que no son mías”: 25)

La versión de *Tarde o temprano* (2000) consiste en una reformulación de algunos de los versos del poema original. Así ocurre con el primer verso citado, “Ola rima con luna en la noche clarísima de azogue”, que se reescribe en “En la noche de azogue ola rima con luna”, o con el primer verso del tercer fragmento que pasa de “Lo que dice la arena al mar es acaso” a “Lo que la arena dice al mar tal vez sea”. Se trata, como se puede ver, de alteraciones mínimas que tratan de pulir la expresión. Estas observaciones se aplican también a “Prosa de la calavera”. Me conformaré con el siguiente trozo para mostrar el afán del poeta por afinar su composición a lo largo de sus relecturas. En la primera versión, se leía, por ejemplo:

Omnipresente como en Tenochtitlán, donde mi imagen recordaba a todos y a toda hora la conciencia del fin. El fin de cada azteca y la cultura azteca.

Después fui, al punto de convertirme en lugar común, símbolo de la sabiduría. Porque lo más sabio es también lo más obvio.  
 (TM83, “Prosa de la calavera”: 35)

En *T.T.00*, estas líneas sufren retoques que tratan esencialmente de pulir la expresión invirtiendo la sintaxis de la primera frase y cambiando ciertas palabras a lo largo del fragmento:

Mi imagen omnipresente en Tenochtitlan, recordaba a todos y a toda hora la conciencia del fin, el fin de cada azteca y del mundo azteca.

Después me volví lugar común para simbolizar la sabiduría. Lo más sabio suele ser lo más obvio.  
 (T.T.00, “Prosa de la calavera”: 272)

En estos casos, como en los precedentes, corregir es ante todo pulir el estilo sin afectar el contenido del texto. A veces, la corrección podría pasar desapercibida cuando el cambio introducido es tan sutil como el paso de unas minúsculas a unas mayúsculas

alegóricas. El poema “Crónica de Indias” de *No me preguntes...* nos ofrece un interesante ejemplo de ello. En la primera versión de 1969, después de una irónica rememoración de la codicia y las injusticias de la Conquista, el hablante concluye con las siguientes palabras:

Para evitarles tentaciones  
confiscamos su oro;  
para hacerlos humildes  
los marcamos a fuego y aherrojamos.  
Dios bendiga esta empresa  
hecha en su nombre.

(*NPPT69*, “Crónica de Indias”: 38)

A partir de *T.T.80*, se transforman las minúsculas de “su nombre” por mayúsculas. De este modo, las vejaciones hechas en “Su Nombre”, parecen acentuar el alcance irónico del poema. El intento, por parte de los invasores del Nuevo Mundo de enmascarar su codicia bajo la falacia evangelizadora, es ridiculizado aquí para incrementar la sensación de contradicción entre los principios proclamados por los invasores y la vileza de sus actos.

“Estancias”, de *Los elementos de la noche*, presenta características similares. Como sugiere su título, el poema se compone de una sucesión de octavas generalmente endecasílabas con rima consonante cruzada en los seis primeros versos y pareada en los dos últimos de cada estrofa. Tenemos así a modo de esquema rímico /A-B-A-B-A-B-C-C/. Puesto que se trata de una forma clásica, exige más cuidado a la hora de modificarla, lo cual no ha impedido distintas alteraciones. En la primera versión, como en la más reciente, el texto consta de cuatro octavas. A partir de la primera edición de *Tarde o temprano* de 1980, se mantienen las cuatro estrofas pero se suprime la numeración. Luego, en la versión de 2000, se revisan algunos versos como muestran los siguientes ejemplos:

Una paloma gris que se deshace  
pule en el aire su desnudo vuelo.  
En ese instante de la luz que nace  
brilla el perfecto, el desmedido cielo:  
nube y paloma que en su vago enlace  
son un mismo dibujo sobre el suelo.  
Así en la sombra o en algún espejo  
eres tú mi contorno y mi reflejo.

(*LEN63*, “Estancias”: 37)

Una paloma gris que se deshace

pule en el aire su desnudo vuelo.  
En el instante en que la luz renace  
brilla en su gloria el desmedido cielo:  
nube y paloma que en su vago enlace  
son un mismo dibujo en este suelo.  
Pero en la noche o en el hondo espejo  
las tinieblas diluyen tu reflejo.  
(T.T.00, “Estancias”: 24)

Aparecen leves retoques a partir del tercer verso, cambios de palabras o transformaciones de versos como la del último verso en especial. En el poema original, la primera octava acababa con un énfasis sobre el *tú* lírico: “eres tú mi contorno y mi reflejo”, una versión que persiste hasta T.T.86 (25). En la reescritura de 2000, se suprime esta insistencia y se atenúa el lirismo inicial, quizá por considerarlo algo “sentimental”. Con todo, al lado de estas ligeras modificaciones, cabe distinguir aquellas que entrañan diferencias mucho más notables, sin que por ello deje de ser reconocible el poema original.

### VI.1.3 Modificaciones medianas

En esta segunda categoría, incluiré composiciones que entrañan una transformación mediana, tanto en el plano léxico como en el semántico. El criterio cuantitativo y cualitativo se hace notar en este caso mucho más que en el precedente grupo, mostrando un poco más un rechazo de la retórica barroca de los primeros poemas en provecho de una mayor precisión conceptual. Textos como “Casida”, de *Los elementos de la noche*, recaen dentro de esta clase de retoques. Algunos de los versos de su primera versión han sido eliminados o reformulados a partir de la primera edición de *Tarde o temprano* de 1980. Basta con comparar los dos ejemplos siguientes para apreciar los cambios ocurridos:

Alrededor del alba  
despiertan las campanas,  
sonoro temporal que se difunde  
y suena  
en las últimas bóvedas  
de la noche, en el aire  
que la luz ha pulido  
con su árida resaca.  
Dulce motín, paloma de un instante,  
ave que zarpa en llamas y regresa.  
Milagro, día deshecho

que recoge el silencio.  
(LEN63, “Casida”: 22)

Alrededor del alba  
despiertan las campanas,  
sonoro temporal  
que se difunde y vibra  
en las últimas bóvedas  
de la noche, en el aire  
que la luz  
reconquista.

Vuelan como palomas  
los instantes.  
Y otra vez  
cae el silencio.  
(T.T.80, T.T.86, “Casida”: 19)

Esta última versión es la que se mantendrá a partir de 1980, a pesar de algunos reajustes en la distribución de la línea poética. La mayor diferencia ocurre cuando el poema transita de *LEN63* a *T.T.80*. En primer lugar, se reemplaza “suena” por “vibra”; luego, los versos “que la luz ha pulido / con su árida resaca” se reducen a unas cuantas palabras: “que la luz / reconquista”. Por último, se reescriben los cuatro últimos versos del texto original con el mismo afán de concisión y se busca un mayor aligeramiento de la expresión. Las imágenes que describían en el primer modelo la fugacidad del “instante” –“dulce motín, paloma de un instante, / ave que zarpa en llamas y regresa. / Milagro, día deshecho”– desaparecen ahora y se sintetizan en un breve fragmento que se separa del resto del poema. La estrofa comienza con un símil que compendia la anterior acumulación metafórica. Esto confiere al final del poema una concisión que refuerza la sensación de ligereza o de volatilidad del instante desarrollada en la composición.

Correcciones de la misma clase se observan cuando comparamos las dos siguientes versiones del soneto “Presencia”, de *Los elementos de la noche*:

¿Qué va a quedar de mí cuando me muera  
sino esta llave ilesa de agonía;  
estas pocas palabras con que el día  
apagó sus cenizas y su hoguera?

¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera  
esa daga final? Acaso mía  
será la noche áspera y vacía  
que nace y fluye de una oscura era.

No quedará el trabajo, ni la pena  
de creer y de amar. El tiempo abierto,  
semejante a las aguas o al desierto,

ha de borrar de la confusa arena  
todo lo que me salva o encadena.  
Mas si alguien vive yo estaré despierto.  
(LEN63, “Presencia”: 45)

¿Qué va a quedar de mí cuando me muera  
sino esta llave ilesa de agonía,  
estas breves palabras con que el día  
regó ceniza entre la sombra fiera?

¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera  
esa daga final? Acaso mía  
será la noche fúnebre y vacía.  
No volverá a su luz la primavera.

No quedará el trabajo ni la pena  
de creer ni de amar. El tiempo abierto,  
semejante a los mares y al desierto,

ha de borrar de la confusa arena  
todo cuanto me salva o encadena,  
Y si alguien vive yo estaré despierto.  
(T.T.00, “Presencia”: 27)

Los versos más revisados son el cuarto y el octavo. Se trata de pulir el texto inicial sin perder de vista en este caso las exigencias métricas del texto. Hay que añadir que entre estas dos versiones extremas –la primera y la última– se operan otras alteraciones en la edición intermediaria de *T.T.80*, idéntica a la de *T.T.86*. Se cambia, por ejemplo, el verso “apagó sus cenizas y su hoguera” por “dejó cenizas de su sombra fiera” y “que nace y fluye de una oscura era” se transforma en “que vuelva a ser de pronto primavera” (*T.T.80*, *T.T.86*, “Presencia”: 29). Estas modificaciones señalan la constante insatisfacción del poeta y su convicción de que una forma poética no se debe paralizar en un modelo inmutable. Carmen Dolores Carrillo Juárez explica que “la reescritura tiene en José Emilio Pacheco el carácter obsesivo del apasionado y del comprometido con su trabajo. Su pasión de tallador se aprecia, por ejemplo, en el trabajo de reescritura de sus primeros poemas en el que ha tendido a la concentración de imágenes”. Lo que busca el autor en estas recreaciones es “hacer coincidir la forma intuita con la forma lograda. Así, instala toda su poesía en una génesis perpetua” (2008: 56).

Esta “génesis perpetua” se aprecia también en los fragmentos que integran la serie “Inscripciones” de *Los elementos de la noche*. Se ha mantenido más de la mitad

del texto original, suprimiendo principalmente el exceso de retórica mediante una depuración del verso, como a continuación se verá:

Piedras que inútilmente pule el tiempo.  
Muro entre dos distancias levantado  
que nada cubre ya, porque lo cubren  
la destrucción, la yerba, acaso el viento.  
Puerta cerrada de un jardín que nunca  
ha existido o yace entre sus ruinas.  
Muro de polvo: siglos que se yerguen  
contra el paso de nadie, bajo el tiempo.  
(LEN63, "Inscripciones": 51)

En la versión de 1980, inalterada en *T.T.86* (30), el poema no cambia casi, excepto el cuarto verso que reemplaza "la yerba" por "la hiedra". La configuración que toma el texto a partir de 2000 es la que más cambios ha significado respecto al poema de origen:

Muro que sin descanso pule el tiempo,  
altar de piedra y polvo ya deshecho,  
puerta cerrada de un jardín que nunca  
ha existido o yace entre sus ruinas,  
reino del musgo, losa que se yergue  
contra el paso de nadie y bajo el tiempo.  
(T.T.00, "Inscripciones": 29)

Los ocho versos del modelo de 1963 se han reducido a seis y varias palabras han sido reemplazadas o eliminadas. Si en la primera versión las "piedras" eran "inútilmente" pulidas por el tiempo, en *T.T.00*, es el "muro" el que sufre "sin descanso" la erosión temporal. El "muro de polvo" y los "siglos que se yerguen" en el texto original se transmutan en la nueva versión en el "reino del musgo" y la "losa que se yergue". El cuarto fragmento de la serie sufre una amputación aún más importante que las supresiones que acabo de describir:

Sobre el espacio del segundo  
el tiempo  
deja caer la luz sobre las cosas:  
vil llanura de objetos  
que me contemplan,  
mudos  
-pero con algo en ellos que es una voz eterna.  
(LEN63, "Inscripciones": 52)

Se retoca ligeramente el poema en *T.T.80*, reemplazando el cuarto verso “vil llanura de objetos” por “fiel llanura de objetos”; también se reúnen en un solo verso los segmentos “que me contemplan, / mudos” del texto inicial (*T.T.80*, *T.T.86*, 31). Es en *T.T.00*, sin embargo, donde ocurre la mayor metamorfosis: todo el comentario introducido después de los dos puntos se elimina y se adopta una nueva segmentación en la que el primer verso y el segundo –el segmento desbordante “el tiempo” de las dos ediciones anteriores– ahora forman un solo verso, reduciendo así el nuevo poema a un pareado:

Sobre un espacio del segundo el tiempo  
deja caer la luz sobre las cosas.  
(*TT.00*, “Inscripciones”: 30)

También podría incluirse en este apartado de retoques medianos los reajustes que afectan el décimo texto de la serie “Crecimiento del día”. Se trata de un soneto que cierra *Los elementos...* Como en los casos ya analizados, los cambios aportados al texto son básicamente de índole estilística e implican la búsqueda de una mayor precisión conceptual:

Te detienes al centro del verano  
y brota un año más, otra clausura.  
–La tarde está brillando en la espesura  
y llena la caricia de tu mano.

El día se tiende en el confuso llano.  
El aire es una voz: calla y murmura.  
Todo se pierde o todo se apresura,  
y se oscurece en el confín lejano.

Será tuya la noche, será tuya  
esa oquedad sin nombre, ese vacío  
en que reina la nada, el poderío

del instante perpetuo y desterrado:  
El tiempo circular, acantilado;  
la arena que a su paso te destruya.  
(*LEN63*, “Crecimiento del día”, fragmento X: 56-57)

El texto presenta las siguientes transformaciones a partir de *T.T.80* hasta *T.T.00*: el tercer verso, “La tarde está brillando en la espesura”, cambia en “La tarde se levanta en la espesura” (*T.T.80*, *T.T.86*, 35), luego en “se diluye la tarde en la espesura” (*T.T.00*, 33); el cuarto verso, “y llena la caricia de tu mano”, se reescribe en un principio como “y desdibuja el mundo con su mano” (*T.T.80*, *T.T.86*, 35), donde la “mano” deja de

pertenecer al *tú* lírico para atribuirse a “la tarde” personificada. El poeta no se conforma con esta versión sino que la transforma nuevamente en “El mundo se renueva y es en vano” en la edición de 2000 (*T.T.00*, 33), donde ya no se expresa la acción de la tarde, sino la inútil renovación del mundo. La historia editorial de esta primera estrofa puede analizarse, por tanto, como una tentativa por atenuar la efusión sentimental de la inspiración inicial, pero conservando lo esencial del contenido de origen. Es distinto lo que sucede, sin embargo, con otras composiciones, que han sufrido transformaciones tan profundas que en algunas ocasiones cuesta reconocerlas. Merece la pena insistir sobre algunas de ellas para apreciar la amplitud de las amputaciones.

#### **VI.1.4 Revisiones profundas**

La *praxis* de las correcciones en el quehacer poético de José Emilio Pacheco no es nada homogénea. Las composiciones más severamente enmendadas son las de los primeros libros, es decir, *Los elementos de la noche*, *El reposo del fuego* y *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Aunque también se pueda registrar casos de profundos cambios en los demás libros, pocas veces alcanzan el porcentaje de retoques que sufren los primeros poemarios. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que son obras de juventud, intentos de hallar una expresión y un estilo propios. Mary Kathryn Docter también repara en esta diferencia de alteraciones a lo largo de la trayectoria de José Emilio Pacheco. Según ella, los cambios más significativos ocurren en los dos primeros libros del poeta, obras de su juventud, mientras que los retoques aportados a los libros posteriores no son muy notorios y no alteran el sentido del original (1991: 198).

Es lógico colegir, por tanto, que las composiciones de *Los elementos de la noche* son los testimonios más interesantes de la variabilidad que afecta la obra de Pacheco. Desde su primera edición en 1963, el libro conoció una primera modificación con la publicación de *T.T.80*. El primer poemario de Pacheco está integrado, en esta nueva edición, por textos compuestos de 1958 a 1978. El poema liminar, “Árbol entre dos muros”, ilustra con bastante claridad las variaciones que han sufrido muchas de las restantes composiciones del volumen. Cuantitativamente hablando, el poema ha pasado de una extensión original de más de setenta versos a apenas unos veinticuatro, o sea, una amputación del orden del setenta por ciento respecto al texto de 1963. La corrección ha consistido, no sólo en una disminución cuantitativa, sino también en una transformación



cualitativa. Así, se han reescrito varios versos y eliminado la profusión de imágenes del texto original. Observemos los siguientes fragmentos:

Sitiado entre dos noches  
(entre dos multitudes cuyo pacto  
un mismo sonido deshilvana y recubre;  
entre dos pozos, dos cuencas arrasadas  
de sorda agua que espera;  
entre dos cielos que corren a su alcance;  
dos cantiles roídos que suelen despeñarse en sus hoscas mitades;  
dos cadenas de espejos, navegables murallas;  
dos bestias aladas que se muerden la cola),  
el día esplende, gira sobre su aire y su memoria;  
deja caer sus fechas, sus ciudades, sus rostros.  
Alza –caballero impaciente, ángel desmoronado–  
su enorme espada de claridad;  
su espada como un mar de luz que se levanta afilándose,  
como un vaso sin labios que contuviera el espesor del mundo,  
como un tallo que embiste contra el marfil de esta pregunta inerme  
–ojo devorador, fiesta carnívora en la espesura del reloj al minuto.  
(LEN63, “Árbol entre dos muros”: 11)

El poema se abre con lo que parece ser un intento de descripción del “día”. Ya he señalado que el título “Árbol entre dos muros” metaforiza el signo “día” a partir de la imagen vegetal del “árbol” encarcelado “entre dos muros”. Esto significa que se atribuye a la noche un valor negativo y adverso ya que obstaculiza la expansión del “árbol” que es el “día”. A diferencia de las versiones posteriores, donde el poeta elimina los detalles enfáticos, el primer modelo insiste con metáforas puras en el rasgo disfórico de estas “dos noches”. Las “dos noches” que encierran el “árbol” son presentadas como “dos pozos, dos cuencas arrasadas / de sorda agua que espera”, “dos cielos que corren a su alcance”, “dos cadenas de espejos navegables”, “dos bestias aladas que se muerden la cola”. Todos estos versos cualifican un solo segmento de modo insistente y reiterativo: las “dos noches”.

El énfasis se mantiene a lo largo del poema, de modo que un elemento evocado es enseguida retomado enfáticamente mediante una concatenación de símiles y metáforas, que crean una sensación de sobrecarga léxico-retórica. Es como si cada fórmula encontrada no satisficiera al enunciador, lo cual lo llevase a buscar otra, o como si tratara de contagiar al lector con los sentimientos que experimenta frente al paisaje cósmico. Así, a continuación, en el verso “el día esplende, gira sobre su aire y su memoria”, el signo “día” es a su vez enfatizado por los versos subsiguientes. Se dice del “día” que “esplende, gira sobre su aire y su memoria”, pero también que “deja caer sus

fechas y ciudades y rostros”, “alza” como un “caballero impaciente” o un “ángel desmoronado / su enorme espada de claridad”. Se pone aún más énfasis en la representación figurativa del momento diurno. La claridad del día está representada mediante la imagen de la “espada” que, a su vez, da lugar a nuevas imágenes: “mar de luz que se levanta afilándose, / como un vaso sin labios que contuviera el espesor del mundo”.

El paso de esta edición original a *T.T.80* supone una severa revisión del fragmento, que se reduce a tan sólo siete versos. La corrección consiste no sólo en una eliminación del extenso paréntesis que comienza en el segundo verso y se cierra casi a mitad de fragmento, sino también en la supresión de las demás imágenes enfáticas que rebosan en el texto. Los recursos retóricos portadores de esa exuberancia inicial son, sin duda, la anáfora y el énfasis. Estas dos figuras constituyen auténticas señas de identidad de una poesía eminentemente *lírica*, con una peculiar explotación de las dotes descriptivas del poeta. Se pinta no tanto la realidad exterior, sino los sentimientos que este paisaje origina en la conciencia del poeta. Es como si éste se esforzara por dar cuenta de una realidad enfocando las imágenes que provocan en el espíritu su ensimismamiento contemplativo. Por este motivo, es una poesía intimista, e incluso a veces “impresionista”, donde la pintura de la experiencia objetiva está profundamente coloreada por la facultad imaginativa y la subjetividad del hablante. Es probablemente esta faceta de la escritura de Pacheco la que evoca Andrew P. Debicki cuando indica que en su primer libro, “Pacheco escoge vocablos que subrayan efectos subjetivos y controla el ritmo, las personificaciones y el encabalgamiento para producir una especie de ‘correlato objetivo’ de estados de ánimo”. Con este recurso, el poeta “hace entrar al lector plenamente en la actitud y la experiencia de la obra” (1994: 63).

Se consigue, pues, en *T.T.80* un primer aligeramiento en el que la oposición entre “día” y “noche” surge con una mayor claridad que en la versión anterior. También es más perceptible, a partir de *T.T.80*, el intento de alcanzar cierta cohesión estrófica, una segmentación de los versos que permita distinguir tipográficamente el fragmento del resto del poema:

Sitiado entre dos noches,  
pozos de agua que espera,  
el día nace, gira sobre su aire y su memoria,  
alza su espada de claridad:  
mar de luz que se levanta afilándose,  
vaso en que vibra el resplandor del mundo,

selva que aísla del reloj al minuto.  
(*T.T.80, T.T.86, “Árbol entre dos muros”*: 15)

El poeta no se conforma con este modelo que, aunque permanece intocado en *T.T.86*, volverá a modificarse en *T.T.00*. La cohesión estrófica iniciada en *T.T.80* se precisa aún más en esta tercera edición de *Tarde o temprano*, como se ve en el esfuerzo por homogeneizar en cierta medida la longitud de los versos y la extensión de las estrofas:

Sitiado entre dos noches  
el día alza su espada de claridad,  
hace vibrar al esplendor del mundo,  
brilla en el paso del reloj al minuto.  
(*T.T.00, “Árbol entre dos muros”*: 15)

Se aprecia aquí, otra vez, la eliminación de las imágenes enfáticas que menudeaban en el texto inicial; se evita la sobrecarga creada por la digresión parentética y otras formas de insistencia, para ir así casi sin rodeos a la idea. El resto del poema pasa por etapas similares:

Mientras avanza, el día se devora  
y sus ruinas se esparcen sobre un reino asolado.  
Mas tú, señora, creces sobre ese largo acatamiento,  
sobre el filo desnudo de ese acontecer que nos llega de lejos,  
de algún cielo agrietado en el que el orden  
comienza a pisotear las desangradas piedras.

El día pasa por mi frente como el oleaje encorva el pensamiento;  
cuando camina se envejece, y yo miro su espalda,  
sus pies hendidos de romero y galeote, su huella encadenada  
hasta tocar los soles que vencen al abismo.  
(*LEN63, “Árbol entre dos muros”*: 11-12)

Si no fuera por el mantenimiento del verso “Mientras avanza el día se devora”, nada aseguraría al lector de *T.T.80* de que el siguiente fragmento es una readaptación de la composición de 1963. Aparte de ese verso, no encontramos en el fragmento ningún indicio que sirva para identificar fácilmente huellas de la escritura anterior:

Mientras avanza el día se devora.  
Y cuando llega ante las rojas puertas,  
frontera en donde acaba toda permanencia,  
muestra la noche su luz, su don, su llama,  
brusco río que toma alas  
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

El día impenetrable y hueco  
empieza a calcinarse.  
Dejo caer tu nombre: haz de letras impávidas.  
Y de tu nombre surgen la luna y su claro linaje,  
como isla que brota y se destruye  
o una moneda que escondí en el aire.  
(*T.T.80, T.T.86, “Árbol entre dos muros”*: 15-16)

La versión de 2000 prosigue el proceso de depuración suprimiendo nuevos fragmentos. Con el aligeramiento del texto, se eliminan la abundancia léxica y la multitud de ideas que podían repetirse en un mismo poema. De hecho, no sólo se hace palpable la actitud de un hablante que ensueña la experiencia de la rotación cósmica, sino también el lirismo de un *yo* que ansía un *tú* en diferentes momentos del poema entero. A partir de *T.T.00*, en cambio, la evocación de la amada y la contemplación cósmica se mezclan y alcanzan una ligereza que las confiere un tono menos doloroso. El espectáculo del universo y las reminiscencias amorosas han pasado por el tamiz del tiempo y de la contención emocional:

Mientras avanza el día se devora.  
Y cuando llega hasta la puerta roja  
arde su luz, su don, su llama  
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

Ante el día calcinado dejo caer tu nombre:  
haz de letras hurañas,  
isla en llamas que brota y se destruye.  
(*T.T.00, “Árbol entre dos muros”*: 15)

Como observa Jorge Fernández Granados, en algunos casos el proceso de corrección en Pacheco da la sensación de crear un texto diferente, como si el texto nuevo fuera obra de otro poeta. El crítico señala, a propósito de las correcciones de “De algún tiempo a esta parte”, que “la distancia que separa a la primera versión de la más reciente es casi tanta como la que producirían dos poetas distintos ante un mismo tema” (2003). Esta observación se puede reiterar acerca de otros títulos del libro, como el poema epónimo “Los elementos de la noche”. El texto de origen constaba de unos veinticinco versos que, en la versión más reciente, se han reducido a sólo trece. Como en “Árbol entre dos muros” que acabo de comentar, las primeras amputaciones severas ocurren en *T.T.80*, donde el poema pierde la mitad de su consistencia inicial. Citaré sólo algunos fragmentos para ilustrar la evolución del poema en sus tres etapas:

Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído,  
se derrumban los días, la fe, las previsiones.  
En el último valle  
la destrucción se sacia  
de los lentos exilios que describe su vuelo.

Aquí se hunde la frente del vencido.  
Todos los vaticinios  
son ligeras ciudades que la ceniza afrenta,  
vórtices apagados en que la lluvia extingue  
la indescifrable historia que iluminó el relámpago.  
Y el instante,  
cumple sus defunciones,  
resucita despojos.

En el lento cadáver de las horas  
la noche va dejando transitorios venenos;  
contra el aire se rompen las palabras, los días.  
(LEN63, “Los elementos de la noche”: 27)

Las correcciones sufridas por este fragmento en la primera enmienda de 1980 pueden sintetizarse del siguiente modo: se reúnen las tres estrofas citadas en dos; se cambia el último verso de la primera estrofa –“de los lentos exilios que describe su vuelo”– por “en ciudades vencidas que la ceniza afrenta”; se reescriben la segunda y la tercera estrofa, sintetizando sus ideas esenciales de modo que a partir de la nueva edición formarán una sola unidad estrófica:

La lluvia extingue  
el bosque iluminado por el relámpago.  
La noche deja su veneno.  
Las palabras se rompen contra el aire.  
(T.T.80, T.T.86, “Los elementos de la noche”: 20)

Es esta nueva versión la que se conservará a lo largo de las reediciones posteriores hasta la actualidad. El resto del poema padece mutaciones similares. Es interesante observar la depuración que ocurre en la segunda parte de la composición cotejando las dos ediciones de 1963 y 1980:

Nada se restituye, nada otorga  
el verdor a los valles calcinados.  
Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente,  
ni los huesos del águila volverán por sus alas.

Porque ese tiempo frágil como muro de hielo  
concedió a las esfinges sus enigmas inmóviles.  
Tarde, esfera incompleta que la luz constelaba,  
ya zarpa de sus ruinas,  
la sucesión, el páramo de fuego.  
(LEN63, “Los elementos de la noche”: 27-28)

Nada se restituye, nada otorga  
el verdor a los campos calcinados.  
Ni el agua en su destierro  
sucederá a la fuente  
ni los huesos del águila  
volverán por sus alas.  
(*T.T.80, T.T.86*, “Los elementos de la noche”: 20-21)

La revisión ha consistido esta vez en una eliminación de la última estrofa del modelo anterior y una resegmentación de los versos en líneas poéticas más breves. Los retoques de *T.T.00* no aportarán cambios sustanciales a esta configuración, excepto la supresión de la redundancia del pronombre indefinido “nada” en el primer verso y la suplantación de “valles calcinados” por “tierra calcinada”. Además, el posesivo “sus” del último verso se transforma en el artículo “las” y se reúnen los cuatro últimos versos de la edición anterior en sólo dos como se puede comprobar a continuación:

Nada se restituye ni devuelve  
el verdor a la tierra calcinada.  
Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente  
ni los huesos del águila volverán por las alas.  
(*T.T.00*, “Los elementos de la noche”: 19)

En algunas ocasiones, la amputación del texto original es tan severa que lo que se conserva de éste alcanza apenas el diez por ciento de la versión anterior. Es lo que ocurre con “Los linajes”, título que cambia varias veces a lo largo de las ediciones. En un principio, se transforma en “Contra un diálogo inmóvil” en *T.T.80* y pasa a ser “La falsa vida” a partir de *T.T.00*. Con una extensión inicial de más de sesenta versos, pierde más del treinta por ciento de su extensión en *T.T.80*, reduciéndose a una cuarentena de versos. Nuevas revisiones intervienen en *T.T.00* con el mismo rigor, limitando la composición a una decena de versos. Lo mismo ocurre con “Límites” (*LEN63*, 42-43), cuyo título se cambia por “Luz y silencio” desde *T.T.80* (27-28). El texto pierde en esa edición más del setenta por ciento de su extensión inicial, reduciéndose a una decena de versos. Otros textos conocen un destino similar, entre ellos “*Hortus conclusus*”, que se transmuta en “Como aguas divididas” a partir de *T.T.80*.

Sintetizando, diría que *Los elementos de la noche* pierde al menos el cincuenta por ciento de su extensión en la revisión de *T.T.80*. La edición de *T.T.86* no aporta cambios verdaderamente significativos como los de *Tarde o temprano* 2000. De las versiones de 2000 a las de 2010, que es la más reciente, no he encontrado revisiones

destacadas, excepto quizá la reunión en una sola estrofa de fragmentos que antes estaban separados<sup>291</sup>.

Las observaciones que acabo de hacer acerca de *Los elementos de la noche* se pueden reiterar en el caso de *El reposo del fuego*. Sin embargo, el segundo volumen poético de Pacheco difiere del primero en que no ha sido objeto de supresiones, revisiones o reorganizaciones tan profundas como las que han afectado *Los elementos*... Una buena prueba de ello es que todas las composiciones de la edición original de 1966 se han mantenido hasta la fecha a pesar de las reescrituras. El libro original estaba dedicado a Mario Vargas Llosa y constaba de tres secciones<sup>292</sup> de quince fragmentos cada una. Esta organización inicial y el número de los textos se mantuvieron a lo largo de las ediciones de *Tarde o temprano* hasta la fecha. El único cambio importante se encuentra en la disposición de los poemas en el espacio tipográfico. En la edición *princeps* de *El reposo...* (RF66), cada uno de los poemas aparecía aislado en su página, aunque tuviera un solo verso, como el segundo texto de la tercera sección del libro: “Toda la noche vi crecer el fuego” (RF66, 56). A partir de T.T.80, no obstante, esta presentación cambia y los textos pierden esa especie de paginación “autárquica” y comienzan a compartir su espacio con otros fragmentos cuando lo permite su longitud. También irá transformándose la dedicatoria inicial –“A Mario Vargas Llosa”– y se suprimirán algunos epígrafes. Así, a partir de T.T.80, la dedicatoria se amplía “A Patricia y Mario Vargas Llosa” y en T.T.00 “A Patricia Llosa y Mario Vargas Llosa” y “A la memoria de Luis Cernuda”. En la primera publicación, la segunda y la tercera sección se abrían respectivamente con un epígrafe de Stéphane Mallarmé sacado de su soneto “Le tombeau d’Edgar Poe”: “Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur” (RF66, 29), y otro de Robert Lowell, procedente de “As a Plane Tree by the Water”: “Darkness has called to darkness, and disgrace / Elbows about our windows...” (RF66, 51).

Michael J. Doudoroff señala que estos epígrafes, junto con el de Job al principio de la primera sección, “invocan una oscuridad amenazante y proporcionan una evidente alusión al libro anterior” (1994: 148). Los epígrafes de la segunda y tercera sección

---

<sup>291</sup> En T.T.00, el poema “Tarde enemiga”, por ejemplo, consta de cuatro estrofas marcadas por blancos tipográficos (19-20). En T.T.10, al contrario, sólo consta de dos estrofas (19-20). No se sabe si hay que achacar este tipo de fenómenos a un error de edición o a una voluntad deliberada del poeta de cambiar la apariencia de sus estrofas. En cualquier caso, no se acompaña aquí de correcciones que afecten el cuerpo del poema.

<sup>292</sup> Para José Miguel Oviedo, estas tres secciones se pueden entender como “tres cantos” que corresponden a otras tantas fases de la reflexión del poeta sobre la destrucción, la temporalidad y la permanencia (1994: 46).

desaparecen a partir de *T.T.80* y el del libro de Job 36, 20, “No anheles la noche en que desaparecen los pueblos de su lugar” (*RF66*, 9), es el que ahora se convierte en epígrafe colectivo. Refuerza el sentimiento de angustia y de ocaso que se transparenta en las primeras páginas. José Miguel Oviedo dice al respecto que el libro se abre “bajo una atmósfera densa, inquietante, cargada de ominosos presagios: el mundo arde en una hoguera apocalíptica”. Este sentimiento de colapso es nutrido por una imaginaria presocrática en la que el “Fuego y el Aire se enlazan en una suerte de danza mortal que propaga el desastre por todas partes mientras la conciencia poética lo contempla derrotada y perpleja” (1994: 47).

En lo que se refiere a la forma y al contenido de los textos, el segundo poemario de Pacheco apuesta claramente por una economía verbal que no deja de sorprender al lector de la primera edición de *Los elementos de la noche*. Esta concentración expresiva, que ha sido señalada por algunos críticos (Topletz, 1983: 5; Carrillo Juárez, 2008: 56; Noguerol, 2009: 26), explica sin duda la diferencia cuantitativa entre las amputaciones de *Los elementos...* y las de *El reposo....* Aun así, considerando el libro y algunas de sus composiciones individualmente, volveremos a enfrentarnos a revisiones de un porcentaje similar al que acabo de describir en *LEN63*. Comparemos, por ejemplo, las siguientes versiones del fragmento 14 de la primera sección:

¿Qué ponzoña ritual unge los cuerpos,  
cuántos buitres carcomen nuestra vida,  
la ciega esclavitud que nos desgaja?  
Qué dolor de la marca, qué chasquido  
lanza el ávido hierro al someternos.  
¿Cómo lavar la herida si la letra  
que fue impuesta a la sangre  
permanece?  
(*RF66*, Primera sección, fragmento 14: 27)

La reedición de 1980 sólo ha alterado los dos últimos versos. La interrogación de “¿Cómo lavar la herida si la letra / que fue impuesta a la sangre / permanece?” de la versión inicial se transforma en afirmación de una obligación. Pasamos así de la perplejidad y de la duda a la insurrección valiente: “Hay que lavar la herida y que la letra / tatuada en nuestra sangre / sea deshecha” (*T.T.80*, *T.T.86*, 42). Se modifica nuevamente el texto en la versión de *T.T.00*:

¿Cuántos buitres carcomen nuestra vida?  
¿Qué oscura esclavitud nos aprisiona?  
Cómo duelen la marca y el chasquido



que hace el ávido hierro al someternos.  
Hay que lavar la herida, deshacerse  
de la letra tatuada en nuestra sangre.  
(*T.T.00*, Primera sección, fragmento 14: 42)

En esta versión la consustancialidad del sufrimiento humano está mejor formulada que en la primera edición. Se elimina el primer verso del poema de 1966 para evitar una repetición de ideas con el verso siguiente. Además, la idea de una “letra / que fue impuesta a la sangre” del ser humano encuentra mayor vigor metafórico en “la letra tatuada en nuestra sangre”.

El primer fragmento de la segunda sección es también uno de los textos más amputados. En *RF66*, se componía de una veintena de versos. El ajuste empieza en *T.T.80*, cuando se reescriben algunos versos y otros se suprimen. La mayor revisión ocurre, no obstante, en *T.T.00*, donde el texto queda reducido a sólo siete versos, lo cual corresponde a un aligeramiento del orden del sesenta por ciento respecto a la extensión de origen:

Moho, salitre, pátina: descenso  
del polvo al refluir sobre las cosas.  
¿Qué obstinado roer devora el mundo?  
Y esa debilidad comunicada  
arde en el transcurrir, se hunde en el día  
que al desgastar su término comienza.

Nace el desastre, el miedo que ha engendrado  
la ira que esculpe en fuego  
a nuestro tiempo.

Mas ¿quién desea morir, quién no pretende  
pasos menos estrechos, salvaciones  
en vida y realidad, y la existencia  
con los seres y sitios que ha querido?

Otro, el emperador, el responsable,  
junto a quien consintió, busca que nada  
alcance a perdurar ni continúe.

Tembloroso chacal, señor de ruinas,  
dueño de Babilonia y sus escombros:  
tu poder será el moho y el salitre,  
tu oscuridad de pátina y descenso.  
Serás polvo llevado por el mundo.  
En tanto que nosotros duraremos.  
(*RF66*, segunda sección, fragmento 1: 31-32)

Moho, salitre, pátina, descenso  
del polvo al refluir sobre las cosas.  
¿Qué obstinado roer devora el mundo,  
arde en el transcurrir, empaña el día

y en la noche malsana recomienza?  
Nace el desastre, el miedo que ha engendrado  
la ira y esculpe en fuego a nuestro tiempo.  
(*T.T.00*, 44)

Como se puede ver, se han conservado tan sólo las dos primeras estrofas de la versión de 1966, fundiéndolas además en una sola unidad. La supresión del resto del poema obedece probablemente al deseo de evitar lo anecdótico y la autocompasión que asomaban en la tercera estrofa. En efecto, la pregunta retórica de los versos “¿quién desea morir, quién no pretende / pasos menos estrechos, salvaciones / en vida y realidad, y la existencia / con los seres y sitios que ha querido?” revela el ansia de autoconservación de la vida en el *yo* lírico. Esta aspiración de perdurabilidad aparecía obstaculizada por la omnipotencia del “emperador”, que en el texto desempeña el papel del cruel agresor. Al depredar así la vida, el monarca omnipotente aparecía en la primera versión bajo la metáfora animal del “tembloroso chacal” y las antonomasias “señor de ruinas” y “dueño de Babilonia”. Me parece posible relacionar esta crítica virulenta con el discurso anticolonial que despunta en algunas partes del libro, especialmente en el fragmento ya citado en el que se vitupera la autoridad del “virrey”.

Con todo, los dos primeros poemarios de Pacheco no son los únicos libros profundamente retocados. Algunas de las composiciones de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* han conocido un destino similar a lo largo de las reediciones. Para no alargar más de lo necesario este primer apartado, comentaré algún que otro texto y sólo evocaré de paso otros ejemplos destacables. La primera edición de *No me preguntes...* data de 1969. Se componía, entonces, de cinco secciones y de un “apéndice” titulado “Cancionero apócrifo”, integrado por textos atribuidos a Julián Hernández y Fernando Tejada, heterónimos del poeta. Volveré muy someramente sobre este peculiar aspecto de la heteronimia en las páginas consagradas a la práctica de la intertextualidad. Como ya he indicado, la sección reservada a las “aproximaciones” es desligada del volumen desde *T.T.80*. Las composiciones sufren también unas revisiones que, en algunos casos, son tan profundas que cuesta relacionarlas con su modelo original. Poemas destacables dentro de esta categoría de enmiendas severas son, por ejemplo, “Última fase”, “Ser sin estar”, que luego se convierte en “Agosto, 1968”, y “El centenario de Rubén Darío”. En los dos primeros textos, “Última fase” y “Ser sin estar”, nos encontramos ante una revisión tan radical que da lugar a poemas muy distintos de los de 1969:

La historia es contagiosa:  
piensa en Nínive,  
reflexiona en los persas,  
no te olvides  
de cuanto viste en Roma:  
Ningún imperio puede  
durar mil años  
ni hay colonizados  
que los aguanten.  
(*NPPT69*, “Última fase (febrero 1968)”: 19)

El texto se conserva intacto en *T.T.80* y *T.T.86* (64-65), pero se reescribe profundamente en *T.T.00*. Se elimina del título la referencia entre paréntesis y el poema queda reducido a sólo dos brevísimos versos: “Ningún imperio puede / durar mil años” (*T.T.00*, “Última fase”: 67). Al suprimir del título la referencia temporal “(febrero 1968)”, el poeta trata de liberar su composición de una contingencia histórica demasiado clara y transitoria –los trágicos acontecimientos relacionados con las revueltas estudiantiles de finales de la década del sesenta: el famoso “Mayo de París”, la “Primavera de Praga” y, por supuesto, la masacre de Tlatelolco– para buscar cierta universalidad. “Ser sin estar” sufre una revisión de características parecidas:

Te preguntas  
si entre tantos desastres que no esperabas  
mecanismos cuyo admirable funcionamiento desconoces  
gérmenes afilados que fermentan  
para matar al mundo  
hombres que luchan por borrar al hombre  
no serás ya un fantasma  
o el último vestigio de un fantasma  
o la sombra  
de una especie extinguida  
que interrumpe  
con la mirada absorta e implorante  
la abyecta procesión del matadero  
(*NPPT69*, “Ser sin estar [agosto 1968]”: 20)

La revisión de *T.T.80* suprime el verso “hombres que luchan por borrar al hombre” y la palabra “abyecta” del último verso, de modo que el texto se termina con “la procesión del matadero”. *T.T.86* (65) conserva la versión de *T.T.80*; en cambio, *T.T.00* no sólo transforma el título en “Agosto, 1968”, sino que, además, toda la composición se reduce a sólo dos versos interrogativos:

¿Habrá un día en que acabe para siempre  
la abyecta procesión del matadero?  
(*T.T.00*, “Agosto, 1968”: 67)

El único indicio de que dispone el lector para establecer la filiación del poema con el texto de 1969 es el último verso del texto corregido en el que se rescata el adjetivo “abyecta”, que había sido suprimido como ya he dicho de la versión de *T.T.80*. Esto demuestra, además, que el poeta corrector no sólo trabaja con la última reescritura de sus composiciones, sino también con la edición *princeps*, sin la cual la coincidencia de “la abyecta procesión del matadero” de *T.T.00* con el texto de 1969 sería, al menos, una curiosa coincidencia.

Ante mutaciones tan considerables, quisiera reiterar las dudas que formulaba a propósito de las alteraciones de Octavio Paz, concretamente en lo que se refiere a la datación de los poemas corregidos. Puesto que cada actualización de los poemas de José Emilio Pacheco conserva, sin embargo, las fechas de escritura del poema original, podríamos preguntarnos: ¿hasta qué punto es legítimo dar a una versión profundamente transformada la misma fecha de creación que la del poema original? Elizabeth Monasterios Pérez formula la misma interrogación acerca de *Los elementos de la noche* con las siguientes palabras: “el primer problema que plantea el estudio de un libro como *Los elementos...* es esta ausencia de estructura formal fija, que nos enfrenta a la abstracción de un título. ¿Qué texto materializa este título? ¿el de 1963, 1980 o quizá el de 1984?” (2001: 74). Si como piensa Jorge Ruffinelli, “re-escribir” en Pacheco es ante todo “des-escribir” (1994: 174), se me antoja problemático plantear una *des-escritura* entendida, precisamente, como la *posteridad* enmendadora de una escritura necesariamente *anterior*. Al actualizar el texto, no las fechas de recreación, esta *praxis* instaaura una especie de reversibilidad utópica del tiempo y del ser, o si se prefiere, inscribe el nuevo poema en una dimensión que he denominado *pseudo-tiempo arqueológico*, ya que remite falsamente al momento del primer esbozo. Sabemos, sin embargo, que ese instante es por definición inalcanzable y que la revisión es en muchos casos, no una simple edición sino verdaderas “apariciones” (Monasterios Pérez, 2001: 69). Judith Roman Topletz advierte, por ejemplo, que “the recasting of a poem captures both stylistic and temporal transformations”. Esto supone que “one version of a poem is not superior to another, rather, each represents one form drawn from an evolving continuum which is the poem in motion” (1983: 200)<sup>293</sup>. Esta idea de “poem in motion”

---

<sup>293</sup> (La reescritura de un poema captura a la vez transformaciones estilísticas y temporales. [Esto supone que] una versión no es superior a otra, sino que cada una representa una forma sacada de un *continuum* cambiante que es el poema en movimiento) (traducción mía).

–poema en movimiento, en continua transformación– hace de la primera fecha conservada una mera ficción paratextual, sin otra función que la de informar vagamente sobre el momento del primer esbozo.

Es esencial aclarar, en definitiva, las relaciones que existen entre la práctica de la reescritura en Pacheco y la cuestión del tiempo. Me parecen acertadas las conclusiones de Monasterios Pérez cuando considera que las recreaciones ininterrumpidas de los textos propios ponen en evidencia, en primer lugar, “la pertinencia de la metáfora del movimiento y la transformación como espacio de constitución de una estética temporalista”. En segundo lugar, nos enfrentan a “las debilidades de la tesis de periodización frecuentemente aplicada a esta poesía, al constatar que ya el primer libro registra en potencia una serie de características atribuidas a la producción posterior” (76).

Con todo, las mutaciones constantes que acabo de describir en la historia editorial de algunas composiciones de José Emilio Pacheco representan solamente el nivel *práctico* de un proyecto estético que involucra, además, una dimensión *teórica* o *metapoética*. En este caso, el texto se define a sí mismo como el esbozo de una *poética*, es decir, que pone en evidencia una *teoría de la escritura* y de la textualidad. Esta concepción del texto, desde los lindes de la actividad creadora, como plataforma de un ideario poético invita a una reflexión.

## **VI.2 La metapoésía como discurso sobre la precariedad de la poesía**

Vicente Cervera Salinas distingue el trabajo de José Emilio Pacheco de la poética de la generación anterior, la de Octavio Paz, caracterizada por el fulgor del “verbo creador, épico, mítico, paradisíaco, poético-filosófico o convocador de remotas utopías”. Pacheco cultiva, más bien, una irreverencia que comparte con otros escritores cuyo despuntar estético suele situarse en la década de los sesenta (2007)<sup>294</sup>. El

---

<sup>294</sup> Muchos críticos coinciden a la hora de integrar a José Emilio Pacheco en una generación de poetas considerados como promotores del lirismo conversacional hispanoamericano. Samuel Gordon, por ejemplo, explica que “al promediar la década de los sesentas, una nueva promoción de poetas despeinó a lectores y críticos conversando y tuteándolos desde la ventana abierta por una poesía que no parecía pura ni impura, política ni social, comprometida ni lírica. Tampoco intimista. Peor aún. Ni siquiera era inútil. Ya se había aceptado y comprendido su inutilidad. Entre quienes se asomaron por aquella ventana, buena parte de la crítica ha creído distinguir a Nicanor Parra y Jaime Sabines, a Roque Dalton y Enrique Lihn, a Ernesto Cardenal y Mario Benedetti, a Antonio Cisneros y Roberto Fernández Retamar, a Juan Gustavo Cobo Borda, a Juan Gelman y a José Emilio Pacheco”. Estos poetas, prosigue Gordon, se caracterizan por

mexicano no sólo se aparta de la palabra imaginativa de los “fundadores”, sino que también pone en tela de juicio las sacrosantas creencias en torno a la durabilidad temporal de la poesía, su naturaleza sagrada y la función social de su autor. Esto se manifiesta a menudo por una escritura escéptica e irónica que propone una nueva mirada ante el texto. Daniel Torres analiza las implicaciones de este posicionamiento teórico, interrogando la estética del “prosaísmo” en José Emilio Pacheco, una escritura en la que el arte “reflexiona sobre sus direcciones desde sus propios límites” (1990: 13).

Quisiera aludir aquí a algunos aportes teóricos que ayudarán a aclarar el concepto de “metapoesía” que emplearé en estas páginas. Ramón Pérez Parejo reconoce que la metapoesía en sí misma no es nada nueva en la historia de la literatura. Uno de los factores primordiales que han contribuido a su florecimiento reciente es la crisis del lenguaje como tema metaliterario perceptible sobre todo a lo largo de las décadas del setenta y ochenta. En lo que se refiere específicamente al lenguaje poético, asistimos a una creciente afirmación de “la metapoesía, la poesía experimental y la poética del silencio, muchas veces relacionadas entre sí”. Las tres nacen en un contexto cultural marcado por la recuperación de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, la Deconstrucción y las teorías semióticas constructivistas que llevan a los poetas a constatar la ineficacia del lenguaje frente a lo inefable de los sentimientos y a la descripción de la realidad. Como consecuencia, el lenguaje poético “se concentra en sí mismo (metapoesía), se quiebra (poesía experimental) o se reduce a la mínima

---

evitar todo discurso grandilocuente y toda solemnidad de tono. Más bien, “en un tono distinto que rozaba a veces el susurro, incorporaban una poesía narrativa que contaba historias fútiles, detalles banales; que prefería el tono coloquial de lo cotidiano”. Es una escritura en que caben “la desesperanza y el descreimiento, el fin del siglo y el del milenio. El final de la modernidad. Todo junto”. Con todo, advierte Gordon, se trata menos de una generación que de una promoción, “porque, aún cronológicamente, se trata de un fenómeno supra-generacional. Más que insurgir o ignorar, estos poetas dejaron de lado la experimentación y el hermetismo que habían caracterizado a la vanguardia. Acaso el hartazgo de la pura experimentación los trajo de regreso a la expresión diáfana, a la sencillez aparente” (1990: 255). Daniel Torres describe la estética de estos poetas como una resultante de su afán por “comunicar y llegar a su lector incluyéndolo y haciéndolo partícipe”. Es, pues, una poesía “concebida como vaso comunicante. El artista no es sino un instrumento que permite el diálogo entre generaciones diferentes (1990: 23). Vicente Cervera Salinas, a diferencia de Samuel Gordon, privilegia la idea de “generación” y no de simple “promoción”, ya que, según él, la mayoría de los escritores que la integran nacieron más o menos alrededor de los años treinta: Álvaro Mutis (1923), Ernesto Cardenal (1925), Roberto Juarroz (1925), Jaime Sabines (1926), Enrique Lihn (1929), Roberto Fernández Retamar (1930), Roque Dalton (1935) o Antonio Cisneros (1942). Cervera Salinas explica que “la perspectiva del poeta ante la historia sólo ofrece para los autores de esta época un espectáculo denigrante y perverso, ajeno a toda posibilidad de redención pedagógica o moral”. Ante este panorama desalentador, “el discurso poético alza su particular geometría vertical, que diría Juarroz, es decir, su emergencia como voz que traspasa los designios de la nada a que la historia nos aboca, por medio de los dones de la imaginación”. La facultad creadora se convierte así en “bastión de resistencia del individuo ante los avatares del sujeto circuido por las galas nihilistas que el tiempo histórico promulga y sella. Asimismo, los timbres líricos que emiten estos autores participan de una misma renuencia al tono solemne, hímnico, laudatorio o sencillamente elevado y áulico” (2007).

expresión (poesía del silencio)” (2007: 11-14). Dejando de lado las restantes facetas, Pérez Parejo analiza sobre todo la “metapoesía” a la que define como “la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad y reflexiona sobre la propia creación poética”. Dentro de los núcleos temáticos predilectos de esta sensibilidad, Pérez Parejo menciona “la retrospectiva, el lenguaje, el amor a la poesía, la comunicación lírica, la inspiración, las musas, la conveniencia de dejar de escribir, la propia construcción del texto, las dificultades de la escritura, la enajenación, la inefabilidad, etc.” (11).

Esta predilección por una poesía vuelta hacia sí misma se justifica por su capacidad y eficacia en la búsqueda de la esencia de la actividad lírica, pero también en su tentativa de acercamiento a la realidad: “Se trata de un proyecto de indagación sobre cómo el poema constituye la forma más legítima de realizar un conocimiento estético, el único posible desde la creación poética”. Se supera la pura indagación estética para llegar a “un proceso cognoscitivo del individuo y del poema a través del lenguaje, una forma de entender su relación con el mundo a través de las palabras” (21).

La escritura de José Emilio Pacheco es un interesante ejemplo de discurso autorreflexivo. Críticos como Mario J. Valdés San Martín han notado cómo, sin escribir grandes tratados de Poética, Pacheco propone en sus composiciones una visión de la creación poética. Este *ars poética*, cuyas fuentes se remontan a la Roma de Horacio, es un cuerpo teórico que ha ido madurando a lo largo de la escritura de Pacheco y lo encontramos transcrito en una serie de textos concretos (2006: 84). Luis Antonio de Villena, por su parte, ha señalado la posibilidad de que la metapoesía no sea para nuestro autor más que un “acto *culturalista*” que permitiría al creador “comprobar la dureza, la resistencia del medio” y “conocer el tacto o las propiedades del metal” (1986: 38). En efecto, Pacheco insiste en que todo se pierde; todo, incluso el arte se deteriora bajo la erosión del tiempo. Por consiguiente, la sentencia celayana, evocada en las páginas anteriores, según la cual “La poesía se gasta. Sólo tiene un momento. / Escribamos de prisa lo imperfecto” (2002: 788), encuentra un eco especial en el quehacer poético de José Emilio Pacheco. Judith Roman Topletz también ha reparado en cómo “ironically, as the poet transcribes the traces of change into verse, he fears the





“llamas”, “fuego”, “viento”– construyen la alegoría de lo que podría llamarse la “condición poética”.

El otro interés del texto que, como ya he indicado, cierra *El reposo del fuego*, es que anuncia ya una de las notas dominantes de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. De hecho, es a partir del tercer poemario de Pacheco donde se plantea más nítidamente la apuesta por la metapoesía. Ésta surge a menudo como una sospecha instalada en el mismo lenguaje, una pérdida de seguridad ante lo que Stéphane Mallarmé denominaba las “palabras de la tribu” en “Le tombeau d’Edgar Poe” (1984: 94). Así, en el poema “Job 18, 2”, de *No me preguntes...*, el “idioma” se ha vuelto un artefacto infecundo y la tarea de pulirlo es tan fútil como si se intentara sacar agua de una tierra desértica:

¿Cuándo terminaréis con las palabras?,  
interroga  
en el libro de Job  
Dios –o su escriba.

Y seguimos puliendo, desgastando  
un idioma ya seco; tentativas  
de hacer que brote el agua en el desierto.  
(*T.T.2010*, “Job 18, 2”: 78)

En “Digo”, composición perteneciente a *Como la lluvia*, la conciencia de la ineficacia del lenguaje toma la forma de un “decir” frágil, efímero que, nada más salir de la boca del poeta, “se va” enseguida “en la corriente que no vuelve”:

Digo,  
Como si decir algo fuera capaz  
De hacerlo aparecer entre la sombra del sol,  
Resonancia del día sin nombre.

Digo,  
Y se va el decir  
En la corriente que no vuelve.  
Cuando menos conjuro la mudez,  
Dejo una raya en la pared de nadie,  
Un verso de aire en el agua.  
(*T.T.2010*, “Digo”: 642-643)

El poema pone en entredicho el poder demiúrgico de la palabra, aquella capacidad creadora del verbo que celebraba Octavio Paz, por ejemplo, en “Niña” de *Bajo tu clara sombra*. Los dos textos, el de Pacheco y el de Paz, sintetizan, en efecto, dos actitudes diferentes ante el lenguaje: la duda y el escepticismo, por un lado, la

confianza y la seguridad, por otro. Poner en *acto* el lenguaje equivale a *nombrar* en Octavio Paz y a *decir* en José Emilio Pacheco. La “niña” del texto de Paz va creando el mundo y los objetos a medida que articula los vocablos correspondientes a cada una de las entidades designadas:

Nombras el árbol, niña.  
Y el árbol crece, sin moverse,  
alto deslumbramiento,  
hasta volvernos verde la mirada.

Nombras el cielo, niña.  
Y las nubes pelean con el viento  
y el espacio se vuelve  
un transparente campo de batalla.

Nombras el agua, niña.  
Y el agua brota, no sé dónde,  
brilla en las hojas, habla entre las piedras  
y en húmedos vapores nos convierte.

No dices nada, niña.  
Y en su cresta nos alza  
la marea del sol y nos devuelve,  
en el centro del día, a ser nosotros.

(*OPI*, “Niña”: 46)

La voz de la “niña” convoca a la existencia el mundo y los objetos, haciéndolos brotar milagrosamente en la simultaneidad de una nominalización demiúrgica. En el poema de Pacheco, en cambio, el hablante es consciente de los límites de un *decir* engendrador. Entre la palabra articulada, *dicha*, y la manifestación de la cosa nombrada, se alza un abismo hecho de “sombra” y de tiempo: “Digo, / Y se va el decir / En la corriente que no vuelve”. Esta “corriente” irreversible no es sino la propia fugacidad del lenguaje que se desgasta en el tiempo inestable de las formas. Se perciben aquí ciertas resonancias heracliteanas en la medida en que, si “se va el decir”, si la palabra se esfuma, es porque la realidad cambia incansablemente, de modo que, en rigor, ningún vocablo, pronunciado sólo en el *hic et nunc* de la emisión de voz, acierta a dar cuenta simultáneamente de todas las porciones efímeras de sus referentes.

Esta precariedad del lenguaje contagia el trabajo del poeta, obligando al creador a utilizar un idioma inadecuado, cuyos significantes no dan nunca en el blanco, sino que sólo rozan los márgenes de una realidad escurridiza y metamórfica. Guillermo Sucre señala que al poeta no le queda otra solución que servirse de ese lenguaje desarticulado, hacerlo de nuevo significativo desde su estado degradado: “Al borde del silencio, la poesía de Pacheco propone, no obstante, otro lenguaje: una palabra viva en un tiempo

también vivo de la historia. De ahí quizá que su escritura misma no sea explosiva”. Uno de los rasgos dominantes de la estética de Pacheco es, según Sucre, el “desdén irónico” frente a las supersticiones estilísticas o de “vanguardia”. Además, concluye el crítico, “su despojamiento intenso es una suerte de pasión o de búsqueda de la nueva palabra, crítica de la poesía que no excluye la complicidad con ella” (1971: 586). Rita Catrina Imboden expresa una idea similar cuando apunta que Pacheco oscila entre “la desesperación (por la marginación exterior) y el gesto de una esperanza humilde. En realidad, sigue queriendo ser un ‘pequeño dios’ con el deseo ‘de hacer que brote el agua en el desierto’, o sea, de otorgar sentido a las palabras desgastadas por el uso común”. Al mismo tiempo, el poeta sabe que “esta empresa no será exitosa, pues cada intento implica su propio fracaso” (2006: 284).

La actitud irreverente ante el verbo creador se manifiesta en otros poemas de *No me preguntes...* como “Crítica de la poesía”, típico metapoema en el cual Pacheco ironiza sobre el proceso de creación:

*He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza.  
La sal, el mar desecho...  
Se borra lo anterior, se escribe luego:  
Este convexo mar, sus migratorias  
y arraigadas costumbres,  
ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.*

(La perra infecta, la sarnosa poesía,  
risible variedad de la neurosis,  
precio que algunos pagan  
por no saber vivir.  
La dulce, eterna, luminosa poesía.)

Quizá no es tiempo ahora.  
Nuestra época  
nos dejó hablando solos.  
(T.T.2010, “Crítica de la poesía”: 75)

La tipografía permite distinguir dos niveles de escritura imbricados en esta composición. Las cursivas destacan ejemplos de formulaciones poéticas que el hablante presenta en un simulacro de acto creativo. El hecho de “borrar lo anterior” para elegir otra fórmula está descrito como una copia de la tradición poética y no como una emanación auténtica del escritor, poniendo así en entredicho la noción de “originalidad”. El lenguaje irreverente irrumpe en la segunda estrofa mediante un léxico desmitificador: “La perra infecta, la sarnosa poesía”, que se opone irónicamente al último verso de la estrofa, en el que se finge un elogio a la poesía: “La dulce, eterna,

luminosa poesía”. El hablante lírico se burla así de algunas de las ideas tradicionalmente atribuidas al proceso creador. El poema termina con una hipótesis de idéntico valor irónico, según la cual la época actual ya no sería de los poetas. José Miguel Oviedo señala que esta “época” a la cual alude Pacheco “ha derogado el concepto de la poesía y el papel del poeta frente a ambas: las palabras y las cosas han cambiado de significado”. Eso ha contribuido a ensanchar los límites del género hasta el extremo de que hoy se llega a dudar de la existencia de verdaderas fronteras intergenéricas. De hecho, prosigue Oviedo, “los viejos sistemas clásicos de referencia se han vuelto obsoletos pero no los hemos remplazado por otro, con validez suficiente; decimos ‘Poesía’ y sentimos que estamos tocando un vacío, algo que sólo intuimos” (1994: 53).

“Conversación romana” contrasta la resistencia de los versos con la de algunos productos de la sociedad de consumo. El poema no deja más huella que la de “una envoltura plástica arrojada / a las aguas del Tíber” y dura sin duda muchísimo menos que un “Volkswagen”:

No quiero responder ni preguntarme  
si algo escrito hoy dejará huellas  
más profundas que un casco desechable  
o una envoltura plástica arrojada  
a las aguas del Tíber.

Acaso nuestros versos duren tanto  
como un modelo Ford 69  
–y muchísimo menos que el Volkswagen.  
(T.T.2010, “Conversación romana”: 91)

Escribir poesía es, entonces, asumir los límites de una actividad que ha perdido todo prestigio y que ahora es comparable a cualquier objeto de la civilización de consumo. La desmitificación del arte como “antidestino” se aprecia también en uno de los fragmentos de “Legítima defensa”. La incapacidad del creador de conseguir la supervivencia por medio de sus escritos es asimilada al intento de la “vil mosca” por transformarse en “abeja”:

Dijo Samuel (tal vez sin darse cuenta  
de que estaba citando):  
“Escribo para ser admirado  
en el año 2000. Y mis palabras  
quedarán para siempre.”

Sed de inmortalidad.  
Miré hacia afuera:  
en el jardín luchaba una vil mosca

por sacar de la flor néctares, polen.  
Vana tarea  
intentar convertirse en abeja  
a estas alturas.  
(T.T.2010, “Legítima defensa”, fragmento 4: 105-106)

El poeta nos incita a abandonar la ilusión de Samuel, su “sed de inmortalidad”. Esta pérdida de seguridad respecto a la perdurabilidad de la obra de arte se hace explícita en *No me preguntes...* y sigue desarrollándose en la poesía posterior. *Irás y no volverás* representa, a mi parecer, un momento clave en la evolución de esta conciencia escéptica. El libro consagra al tema de la poesía su quinta sección, bajo el título vallejiano de “Considerando en frío, imparcialmente”. La frase proviene, efectivamente, del primer verso de uno de los textos de *Poemas humanos* de César Vallejo<sup>296</sup>. Con todo, Pacheco recontextualiza este intertexto, rebasando así el tema vallejiano de la condición humana para enfocar el de la condición de los poetas y de la poesía.

La sección “Considerando en frío, imparcialmente” problematiza la escritura desde tres aspectos esenciales: la figura del poeta, la relación entre poesía y vida, y la meditación sobre el trabajo poético, sobre la que insistiré particularmente. En “Instantáneas”, por ejemplo, el hablante vislumbra anticipadamente la ruina futura de sus versos:

Dentro de poco tiempo estos poemas  
sonarán más ridículos que ahora.  
Como no hay fijador en el mercado  
se irán desvaneciendo mis palabras  
instantáneas caducas mal tomadas.  
(*Irás y no volverás*, “Instantáneas”, 152)

El título “Instantáneas” permite comparar la vida efímera del poema a la de una fotografía hecha y revelada en un espacio de tiempo muy corto. La esperanza de vida de los versos es tan efímera que lo que ahora parece acierto se convierte temprano en motivo de burla. La idea ya se ha evocado en las páginas anteriores, al comentar el poema “Conversación romana” de *No me preguntes...* Mary Kathryn Docter explica que, en José Emilio Pacheco, “the poem is a *living* organism, it is not above time, but rather subject to its constant flow. A fleeting substance, it is an insufficient medium

---

<sup>296</sup> “Considerando en frío, imparcialmente, / que el hombre es triste, tose y, sin embargo, / se complace en su pecho colorado; / que lo único que hace es componerse / de días; / que es lóbrego mamífero y se peina...” (*Poemas humanos* “Considerando en frío, imparcialmente”: 147).

which most often fails to capture the heart of the matter or the fullness of experience” (1991: 7-8)<sup>297</sup>. Ante la mutabilidad incesante, la expresión lírica atraviesa la realidad sin tocarla apenas; está condenada a habitar la arista dejada por los objetos en el vértigo de sus metamorfosis. Por esta razón, la actividad creadora, así como la misma poesía, están regidas por la ley de la transitoriedad:

Todos somos poetas de transición:  
La poesía jamás se queda inmóvil.  
(T.T.2010, “Manifiesto”:152)

El poeta y su arte están condenados al mismo destino. Ser “poetas de transición” quiere decir que la obra de arte está circunscrita a un momento determinado, transcurrido el cual suena anacrónica y caduca. No obstante, Pacheco está planteando no la fugacidad de la poesía sino la del poema. Cuando afirma que “La poesía jamás se queda inmóvil”, se está refiriendo en realidad a esa encarnación verbal de la poesía que es el poema, ya que la poesía en sentido absoluto existe más allá del tiempo. Conviene recordar a este respecto que, para Octavio Paz, el poema existe porque “la poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano”. Mucho más que una mera forma literaria, el poema es “el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (2008: 14). María Zambrano dice, por su parte, que el poema es un *logos* de consumo inmediato e urgente “que se presta a ser devorado” en el *hic et nunc* de su recepción (2006: 23). A este *logos* encarnado, Paz opone “lo poético”, es decir, la “poesía en estado amorfo”. Puesto que “sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente” (14), el poema puede considerarse como la epifanía por excelencia de la poesía, el advenimiento en el cual lo amorfo adquiere consistencia y forma en la carnadura del lenguaje. En José Emilio Pacheco, la caducidad del poema se transparenta en la rápida decadencia de los estilos y los gustos de cada época histórica. Lo ilustra mediante un texto en el que dialoga con Amado Nervo: “Una cartita rosa a Amado Nervo”:

Lo cursi es la elocuencia que se gasta.  
No te preocupes  
si sonreímos con tus versos dolientes  
y nos sentimos hoy por hoy superiores.

Tarde o temprano

---

<sup>297</sup> (El poema es un organismo vivo, no está encima del tiempo pero más bien sujeto a su flujo constante. Sustancia fugaz, es un medio insuficiente que, muy a menudo, no acierta a capturar el corazón de la materia o la plenitud de la experiencia) (traducción mía).

vamos a hacerte compañía.  
(*T.T.2010*, “Una cartita rosa a Amado Nervo”: 153)

La convicción de que toda elocuencia está condenada a la caducidad determina sin duda el estilo sobrio de Pacheco y su rechazo a la retórica de sus primeros libros. Cuando recuerda al lector la vocación efímera de su poesía, convierte esta caducidad en la cifra misma de la durabilidad de su arte. La ruina inexorable parece atenuarse ante la asunción de la temporalidad de la escritura y su perfectibilidad. Edgar O’Hara declara, en este sentido, que “siendo el poeta el primero en no dar crédito a la perdurabilidad de la palabra, transmite un escepticismo que *no* es del todo negativo para sus planes”. En efecto, prosigue O’Hara, “a través del poema que se siente inseguro desde su escritura, Pacheco otorga a la poesía un tipo de confianza basado en la conciencia de su limitación y, por lo tanto, proclive a destacar en la realidad aquello que la distingue” (1982: 16). Sólo desde esta perspectiva se entiende la poética del esbozo defendida por Pacheco en “A quien pueda interesar”, uno de los “manifiestos” más ostensibles de esta línea creadora:

Otros hagan aún el gran poema,  
los libros unitarios, las rotundas  
obras que sean espejo de armonía.  
A mí sólo me importa el testimonio  
del momento inasible, las palabras  
que dicta en su fluir el tiempo en vuelo.  
La poesía anhelada es como un diario  
en donde no hay proyecto ni medida.  
(*T.T.2010*, “A quien pueda interesar”: 152)

La poesía, concebida como un dictado del tiempo fugitivo, debe adaptar su forma a la volatilidad del devenir. En “A sabiendas”, de *Como la lluvia*, la absurdidad del acto poético se expresa mediante una alegorización de las huellas que deja el cangrejo sobre la playa: “Toda la noche escribe el cangrejo en la arena húmeda / El poema infinito de los mares. / Lo hace aunque sabe que al atardecer / Vendrán las olas a borrar su escritura” (*T.T.2010*, “A sabiendas”: 115). La tarea del poeta se asemeja a la del “cangrejo” en la medida en que, al igual que se borran las huellas dejadas por el cangrejo sobre la arena, la vitalidad del poema también se va alterando en el tiempo. Crear es, por consiguiente, aceptar este juego absurdo como lo hace estoicamente el “cangrejo”, y adoptar una poética de la precariedad. Como señala José Miguel Oviedo, “ante la alternativa del silencio o la confusión babélica de la retórica, el poeta opta por

un decir escueto, como de borrador, a medias entre la prosa y el verso, entre el análisis y la síntesis, profundamente marcado por la clara conciencia de su carácter efímero y absurdo” (1994: 51). Pacheco defiende una escritura concebida como ejercicio de humildad, tal como se aprecia en “Muelle”, de *Como la lluvia*. En esta composición, la tarea del poeta requiere liberarse de la “arrogancia” porque, en rigor, no encierra ningún mérito. Consciente de esto, el creador debe ser capaz de tirar su composición “al abismo sin fondo”:

No hay justificación de mi arrogancia  
Al hacer un poema como si fuera importante.  
Y desde el muelle sin esperanza arrojarlo  
Al abismo sin fondo.  
(T.T.2010, “Muelle”: 680)

Esta *estética de la humildad* se fundamenta no sólo en la certidumbre de que toda creación tiene una existencia y una eficacia efímeras, sino también en el principio de impersonalidad de la obra. El poeta verdaderamente humilde es el que no firma sus textos, el que trabaja por el mero placer de una labor inútil, sin aspirar ni a la inmortalidad de los dioses ni a los honores de los premios o a la admiración de los hombres. La auténtica obra de arte es, para Pacheco, un esfuerzo desinteresado que se deja anónimamente a la posteridad, como esa escultura de arcilla que poetiza en “Pájaro maya en arcilla”, de *Como la lluvia*:

El artesano que esculpió este pájaro  
Supo juntar el cielo con el suelo.  
  
Voló la tierra inerte entre sus manos.  
Ascendieron las nubes a su arcilla.  
  
No pensó en que era arte la oración  
Ni que siglos después en otro mundo  
Alguien iba a elogiar sus perfecciones.  
  
En su lengua no había  
Vocablos para firmas ni contratos,  
  
Su vuelo ahora se burla  
De tanta vanidad que se hará polvo.  
(T.T.2010, “Pájaro maya en arcilla”: 665-666)

Algunas de las ideas esenciales que caracterizan la teoría poética de José Emilio Pacheco están transcritas en esta composición. En primer lugar, hay que destacar la belleza con la que el texto elogia otra obra de arte. No describe *ecfrásticamente* la



escultura maya, pero sí sugiere al lector el mérito del artista maya quien “supo juntar el cielo con el suelo”. “Pájaro” y “arcilla” pertenecen, efectivamente, a dos dimensiones diferentes de la realidad, lo aéreo y lo telúrico. La escultura maya fusiona ambas esferas, demostrando que la tierra puede volar y las nubes *ascender* “a su arcilla”. Es interesante el oxímoron creado por la ruptura semántica entre la acción descrita por el verbo ascender y la dirección de este movimiento ascensional. En vez de subir, la nube baja “a su arcilla”, lo cual reconcilia los opuestos.

La segunda fase del poema consiste en ensalzar la humildad del escultor maya autor de la obra. De hecho, al poeta le llama la atención la falta de firma que confiere impersonalidad a la obra. Esta gratuidad del trabajo artístico polariza la mayor parte del poema y abarca las cuatro últimas estrofas. Se critica así, subrepticamente, la cultura de los premios, el culto de la personalidad y la *cosmética* publicitaria de la sociedad contemporánea, que antepone a la obra la figura de su autor y los aspectos económicos de su trabajo. El poema se cierra con la certeza de que todos estos esfuerzos no son sino cifras de una “vanidad que se hará polvo”. Esta idea se retoma en otro poema del mismo volumen: “Reunión anual de la Academia de Rimadores”. Aquí, la precariedad de la poesía toma la forma del rápido envejecimiento de sus autores:

Para conmemorar el bicentenario  
De aquella antología en que comenzamos:  
*Novísimos poetas de vanguardia*,  
Convoca la Academia de Rimadores  
A su reunión anual.  
Y como siempre sucede  
Los antiguos adolescentes  
Tenemos un pie en el abismo  
Y unas Obras Completas para la Nada.

Figuras lamentables y ya vencidas  
De estos pobres nosotros,  
Los hoy decanos.  
Cabezas canas  
Y al lado nuestro la divina edecana.

Con la decrepitud  
De los aquí reunidos contrasta  
La lozanía  
De la eterna muchacha  
Que nace a diario  
Y en dondequiera y a toda hora  
Y es para siempre joven:  
La Muerte.

(T.T.2010, “Reunión anual...”: 705)

El veloz ciclo de las generaciones literarias es un indicio de la precariedad de las producciones artísticas. La antología *Novísimos poetas de vanguardia* poseía en su tiempo el hechizo de la juventud y de lo nuevo. Ahora, varios años después, el poeta percibe toda la ironía del adjetivo “novísimos”. El paso del tiempo no ha dejado tras sí más que “cabezas canas” y “unas Obras Completas para la Nada”. Más que una fórmula de autocompasión, la referencia a “estos pobres nosotros, / los hoy decanos” es una irónica advertencia a las generaciones noveles. En este sentido, la presencia funesta de la muerte, personificada por “la eterna muchacha / Que nace a diario / Y en dondequiera y a toda hora”, hace de esta “Academia de Rimadores” más un coloquio de sombras que un grupo literario. En el apartado siguiente, trataré de mostrar en qué medida la poderosa intertextualidad que fecunda la poesía de Pacheco constituye uno de los intentos de resucitar, aunque efímeramente, los poetas de las sombras –“the Poets of the Shadows” (R. J. Friis, 2001)– que se extinguieron en la espiral de las generaciones literarias.

### **VI.3 La intertextualidad: reanimación y recontextualización de la tradición lírica universal**

Julia Kristeva señaló que “al no ser el texto ese lenguaje comunicativo que codifica la gramática, no se contenta con *representar* –con *significar* lo real”. También “participa en la servidumbre, en la transformación de lo real que aprehende en el momento de su no-clausura”. El acto de lectura crea, entonces, una “significancia” a partir de “una infinidad diferenciada cuya combinación ilimitada no topa nunca con límites” (1981: 10-12). Umberto Eco, posteriormente, formaliza estas reflexiones bajo la noción de “Obra abierta”. Para el crítico italiano, la conciencia de que el texto se presta a múltiples manipulaciones es una singularidad de la época contemporánea, sobre todo en lo que se refiere al creador: “tal conciencia está presente sobre todo en el artista”, y éste, “en vez de sufrir la ‘apertura’ como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura” (1985: 75). Livia Soto-Duggan, por su parte, observa que “aunque la literatura es por definición intertextual, en nuestra época se ha agudizado la conciencia que se tiene de la inevitabilidad de su uso en lo que John Barth ha llamado ‘la literatura del agotamiento’”. Es una concepción de la actividad literaria fundamentada en el sentimiento de que “el repertorio limitado de posibilidades verbales y literarias se ha

desgastado” (1983). Uno de los aspectos más frecuentemente destacados por la crítica de José Emilio Pacheco es, precisamente, esta intertextualidad. El tema ha dado lugar a múltiples valoraciones en las que se subrayan los aportes enriquecedores de otros autores en el quehacer literario del poeta mexicano.

Para Topletz, por ejemplo, la intertextualidad es una prueba de que el interrogante del tiempo trasciende el simple nivel temático en nuestro autor para alcanzar el proceso mismo de la creación poética (1983: 10). De este modo, Pacheco no sólo poetiza el tiempo sino que éste también influye sobre su actividad creadora, determinando sus recursos, sus movimientos y sus ciclos. Por su parte, Mary Kathryn Docter hace notar que “whereas some have attempted to ignore or downplay the presence of others in their poetry, Pacheco celebrates it. Hence, the enormous importance of culturalism and intertextuality in his work. He views his poetry –and all literature– as a collective exercise which should be published anonymously” (1991: 9)<sup>298</sup>. En su libro *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows* (*José Emilio Pacheco y los poetas de las sombras*), Ronald J. Friis percibe el tránsito, a principios del siglo XX, de una poesía inspirada en la realidad externa, a una escritura enraizada en el lenguaje mismo. Este cambio ha significado la evolución de la imagen y del papel del poeta de mago o “pequeño dios”, a testigo más secular o compilador de intertextos (2001: 15)<sup>299</sup>. Ante esta situación, Friis propone combinar la problemática del tiempo con la textualidad, en la poesía de Pacheco, para poder describir adecuadamente la función de la intertextualidad en nuestro autor. En un principio, el crítico distingue dos tipos de influencias: la “agonística” y la “intertextual”. La teoría agonística procede de las ideas de Harold Bloom sobre la pugna entre el poeta joven y la presencia contundente de sus antecesores para lograr una voz propia. Es esencialmente “a competitive pattern of influence” (una visión competitiva de la influencia) (195, nota 3), mientras que la intertextualidad está vivida productivamente: “On both surface thematic levels, as well as on deeper allegorical planes of meaning, Pacheco steadily develops his

---

<sup>298</sup> (Mientras que algunos han tratado de ignorar o restarle importancia a la presencia de otros en su poesía, Pacheco la celebra. De ahí la enorme importancia del culturalismo y de la intertextualidad en su obra. Considera su poesía –y el conjunto de la literatura– como un ejercicio colectivo que se debería publicar anónimamente) (traducción mía).

<sup>299</sup> María Rosa Olivera-Williams expresa una idea similar cuando constata que “el lenguaje de la poesía de José Emilio Pacheco se crea por medio de la fragmentación, re-creación y redistribución de otros textos literarios y sociales”. Esto no sólo supone una “defamiliarización” de esos intertextos, sino también la del propio sujeto poético: “Los textos incorporados en sus poemas se despojan de su consistencia ideológica y el poema se convierte en un proceso productivo de defamiliarización del sujeto”. En virtud de su eclecticismo y de su heterogeneidad, la voz del sujeto poético de Pacheco es uno de los ejemplos más sugerentes del pensamiento posmoderno (1996: 178).

faith in intertextuality until, in his work of the 1980 and after, he is able to accept it nearly unconditionally” (17)<sup>300</sup>.

Coincido con el crítico sobre la necesidad de asociar la preocupación por el tiempo con la práctica textual para dar cuenta de forma eficaz de la intertextualidad. Se tratará de mostrar cómo la apropiación del legado cultural universal es un intento de rescatarlo del tiempo y reavivarlo mediante relecturas que son, al fin y al cabo, una recontextualización y una apropiación. Ante el convencimiento de que toda la tradición literaria sufre la erosión del tiempo, Pacheco reanima el fuego que duerme bajo los rescoldos de estos textos y los confiere un sesgo específico propio de su época y de su perspectiva personal del arte. Vicente Cervera Salinas propone una reflexión en torno al quehacer poético de José Emilio Pacheco y Juan Gelman en el marco de una reactivación de la herencia poética europea. El estudioso muestra cómo “ese arsenal que la tradición cultural alberga es atraído e incluso atrapado por el poeta a modo de habitáculo verbal con que protegerse de las llagas y el deterioro”. Este “rescate” de los textos ajenos coincide con la mirada del poeta ante sus propias composiciones. En efecto, el poeta es consciente de que la “morada” de la creación poética “tiene un rasgo terrible: se sabe precedera y rehúsa su condición de trascendencia” (2007: 4).

### VI.3.1 La glosa subversiva

En Pacheco, no se trata verdaderamente de *corregir* el poema ajeno, sino de dialogar subversivamente con los “poetas de las sombras”. Esta recreación reaviva no sólo el texto, sino también sus autores, sacándolos de la “sombra” en la que los ha hundido el tiempo y la fugacidad. Así, cuando leemos, por ejemplo, el “Ecolio a Jorge Manrique” de Pacheco, convocamos ineludiblemente al autor de las *Coplas*, enriqueciendo así la recepción del poema. Dialogamos con el poeta medieval desde otro margen, el de nuestro tiempo y de nuestra cultura. Brotan, entonces, nuevas significaciones que el lector está invitado a descubrir, al margen de su lectura del poema original.

Convertido en “formidable trujamán de poemas ajenos” (Noguerol, 2009: 97), Pacheco, elabora en semejantes “aproximaciones” una “cirugía plástica” mediante la

---

<sup>300</sup> (Tanto al nivel de los temas de superficie como en lo que atañe a los niveles alegóricos más profundos de significación, Pacheco desarrolla continuamente su fe en la intertextualidad, llegando a aceptarla casi incondicionalmente en su obra de los 80 y la de las décadas siguientes) (traducción mía).

cual los textos más lejanos consiguen un toque de contemporaneidad. De pronto, el lector percibe otro discurso, otra proximidad con una obra que parecía confinada en una determinada perspectiva de lectura o aislada en una época específica. Llámese “aproximación” o “escolio”, la apropiación por Pacheco del patrimonio lírico universal es un ejercicio de “arqueología” vivificadora ante la despiadada voracidad del devenir histórico. Puesto que, como afirma el poeta en *El reposo del fuego*, “es hoguera el poema/ y no perdura”, releer y reescribir es lograr que “el fuego/ renazca en su interior” (*T.T.2010*, 60).

Para aprehender el grado de enraizamiento de la intertextualidad en la escritura de Pacheco, habría que recordar que sus “aproximaciones” surgen, como he indicado en las páginas anteriores, desde su poemario inicial. La primera edición de *Los elementos de la noche* ya incluía una sección consagrada a traducciones de otros poetas, un proceso que se mantendrá a lo largo de su obra posterior, con la excepción de *El reposo del fuego*. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es un momento clave en la orientación deliberadamente intertextual del discurso lírico del poeta mexicano. La edición original de este tercer volumen incorpora, aparte de las tradicionales “aproximaciones”, varios textos que dialogan con la obra de otros autores. “Los amores (Estudio y profanación de Pierre Ronsard)”, como el mismo título sugiere, es un ejemplo de reescritura subjetiva de la obra del poeta de la *Pléyade* francesa. En esta tarea de apropiación, Pacheco adapta el lirismo amoroso de Ronsard a la sensibilidad irónica contemporánea. Consideremos los siguientes ejemplos:

Cuando los dos estemos muertos  
nada habrá de estas rosas  
ni de estos versos.  
Mientras dure el amor  
ámame, entonces.  
(*T.T.2010*, “Los amores...”, fragmento 1: 110)

Antes de que seas vieja ya me habrás olvidado.  
Y si por confusión sueltas mi nombre  
a tu lado una joven dirá:  
—¿Quién era ése?  
(*T.T.2010*, “Los amores...”, fragmento 3: 110)

Al dejarme creíste ganar algo, muchacha.  
Ahora, pasado el tiempo, hablas de mí con otro.  
Dices que sólo valgo cuando empañó  
la blancura insondable de una página.  
Y crees que la poesía va a preservar mi nombre.

Te agradezco esa última, esa inútil

manera de quererme.  
Te equivocas  
(lo digo sin dolor y sin desprecio a nada):  
mis versos vivirán menos que tu belleza.  
(T.T.2010, “Los amores...”, fragmento 7: 112)

El primer poema rebate la tesis del triunfo de los versos sobre la muerte y el olvido. Ronsard ha plasmado en algunas de sus composiciones una concepción casi sagrada de la creación poética, erigiéndola en instrumento de conquista de la inmortalidad. Así, si los amantes y el poeta son pasajeros, los versos, en cambio, son una especie de talismán que preserva del olvido absoluto. La “profanación” de Pacheco destruye este mito y proclama, más bien, la fragilidad de los versos. Promueve asimismo el *carpe diem*, la urgencia de aprovechar el amor “mientras dure”.

El segundo texto plantea ideas similares, partiendo de uno de los sonetos más célebres de Ronsard, dirigido a su amada Hélène. En esta composición, el poeta se consuela de las frustraciones causadas por un amor no correspondido, vaticinando para Hélène una vejez de amargura y arrepentimiento. Esta actitud viene sustentada por la convicción de que la escritura y la obra de arte constituyen baluartes contra la tiranía del tiempo, una alternativa de redención ante las vicisitudes de la existencia y la corrupción de la carne. Si la juventud y la gracia del cuerpo se esfuman, el arte, en cambio, permanece como un testimonio de la existencia y un consuelo ante la extinción. Los tormentos amorosos del poeta francés encuentran, por tanto, una especie de alivio en la anticipación del marchitamiento físico de la amada indiferente y su olvido eterno.

Pacheco opone a esta utopía ronsardina la certeza de la caducidad de la palabra poética e incluso el recuerdo frívolo que la humanidad guarda de los artistas. El olvido al que se refiere el hablante de Ronsard no comenzará, desde la perspectiva de Pacheco, con el envejecimiento de la amada, sino incluso mucho más temprano: “Antes de que seas vieja ya me habrás olvidado”. Además, contrariamente a lo que espera Ronsard, la posteridad no guardará ningún recuerdo de la existencia del poeta. Ante esta certeza, Pacheco revierte las afirmaciones de Ronsard para que expresen más bien la indiferencia de la posteridad ante los poetas. Ronsard estaba convencido de que la sola evocación de su nombre por Hélène suscitaría la admiración de la sirvienta que la acompañaría en sus tristes momentos de arrepentimiento. En la transformación de Pacheco, al contrario, Hélène evoca el nombre del poeta, no con nostalgia sino “por confusión”. Para colmo de los males, la muchacha no exclama de admiración sino que se pregunta “quién era ése”.

Podemos coincidir, entonces, con Carrillo Juárez cuando señala que, en José Emilio Pacheco, la intertextualidad fluctúa entre dos polos: el homenaje y la parodia. El poeta “se apropia de un texto con una actitud que oscila entre la gama de la continuidad a la subversión” (88). La reescritura de los poemas de Ronsard está dominada en este caso por la “subversión” que toma a menudo la forma de una parodia burlesca. El recurso subraya el escepticismo del poeta de cara a la hipótesis de la invulnerabilidad de la poesía y de la continuidad de su autor en la memoria colectiva. El segundo ejemplo transmite las mismas ideas y revierte la visión ronsardina acerca de la preeminencia de la poesía sobre la belleza física. Más bien, Pacheco afirma el triunfo de la belleza de la amada sobre los versos: “(lo digo sin dolor y sin desprecio a nada): / mis versos vivirán menos que tu belleza”. Perdida su antigua aureola, la creación poética ya no asegura ni la supervivencia de su autor ni la del texto, a no ser que se acepte el pacto de una escritura colectiva, de una *obra abierta* dejada a la inspiración de otros. Como explica María Luisa Fischer, la voz colectiva de Pacheco no se debe entender como la asunción de la representación de un grupo social, ni como la adopción del lenguaje de la calle. Más bien, consiste en “insertar su propia voz en una tradición literaria y poética donde la noción de autoría individual se desdibuja y donde todo viaje a una tradición literaria se propone como un viaje de ida y vuelta” (1992: 109).

Este doble movimiento sintetiza el enriquecimiento mutuo que se opera entre el texto del pasado y el poeta-lector del presente. Para Carrillo Juárez la intertextualidad abre camino a una ganancia que estriba en la recepción del poema. Se produce “un nuevo sentido, no necesariamente porque no haya sido visto antes, sino porque es descubierto significativamente por un destinatario y desde un contexto diferente” (2008: 18). Es lo que ocurre con un texto como “¿Qué fue de tanto amor?”, de *La arena errante*. Aquí, el diálogo con el poema de Manrique se materializa a través de la reescritura de distintos versos y por un apóstrofe directo al autor de las *Coplas*...:

No pregunte, don Jorge, qué se hicieron  
las juventudes perdidas y los amores fracasados,  
los versos lamentables que se inspiraron en ellos.  
Ni siquiera los salva citar las *Coplas*,  
éstas al parecer eternas  
(aunque mañana quién sabe).

Todo se ha deshecho.  
Ha regresado al polvo.  
Está a punto  
de ser vacío

en el vacío que aquel amor  
colmó por un instante.  
Pero ya basta.  
(T.T.2010, “¿Qué fue de tanto amor?”: 510-511)

La conciencia de la vanidad, dominante en el texto de Manrique, se mantiene en el poema de Pacheco, salvo que enfatiza ahora, no la fugacidad de la vida sino la vulnerabilidad de la poesía. Al tiempo que elogia las *Coplas*, “al parecer eternas”, el hablante pachequiano matiza enseguida la aparente perpetuidad de la obra de Manrique mediante un paréntesis dubitativo: “(aunque mañana quién sabe)”. Un aspecto interesante en esta composición es que, al tiempo que se reescribe un intertexto muy conocido, se reflexiona sobre los límites mismos de la intertextualidad como instrumento de rescate. De hecho, el hablante es consciente de que “citar las *Coplas*” no preserva el hipertexto<sup>301</sup> de la extinción. Si el hipotexto ya es un poema consagrado y en apariencia perenne, el hipertexto, en cambio, reconoce su precariedad porque es ante todo un conjunto de “versos lamentables”. La reescritura es, por lo tanto, mucho más efímera que su modelo original. Carrillo Juárez explica en este sentido que, desde la perspectiva de José Emilio Pacheco, “la traducción es más efímera que el original porque es una lectura que corresponde a un aquí y un ahora. Por eso, Pacheco cree que cada generación debe hacer su traducción de los clásicos. Quizá allí radique el mayor reconocimiento al original”. Uno de los textos de la cuarta sección de *Como la lluvia* expresa esta certeza. El objeto “libro” y el acto de la lectura se poetizan mediante una alegorización del árbol y sus componentes:

Hojas llenas de ojos.  
Cuántos pasaron  
La vista por estas frondas.  
El árbol  
Desde el tocón reverdece  
Cada vez que mueve sus páginas  
El viento de otra mirada.

Mañana qué distinto  
Será leerlas  
Con otros ojos  
Hoy impensables todavía.

Entre hojas y ojos circula –o no–

---

<sup>301</sup> Utilizo los conceptos de hipertexto e hipotexto rigurosamente en el sentido desarrollado por Gérard Genette en el marco de la *hipertextualidad*. Con ella, el crítico se refiere a “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 14).



El aire respirable  
De la poesía.

(T.T.2010, “Una primera edición de *Cantos de vida y esperanza*”: 702)

Según el poeta, todo libro puede contemplarse como un árbol lleno de “hojas” que miles de “ojos” recorren a lo largo de las generaciones. Cada lector transita por las “frondas” que son las hojas del libro, sus historias y sus personajes, y las deja para las generaciones siguientes. Entre los aspectos destacables aquí figura la longevidad o, mejor dicho, la vivacidad del árbol: “Desde el tocón reverdece”. En el sistema simbólico de esta alegoría vegetal, el “tocón” encarna la “muerte” del libro, su caducidad en el tiempo histórico que, no obstante, tiene el poder de retoñar “Cada vez que mueve sus páginas / El viento de otra mirada”. La lectura está vista, por consiguiente, como un acto de reactivación y de regeneración de las chispas apagadas de la “hoguera” que es el poema, según enuncia el último fragmento de *El reposo del fuego*: “Es hoguera el poema / y no perdura / Hoja al viento / tal vez / También tristísima / Inmóvil ya / desierta / hasta que el fuego / renazca en su interior” (T.T.2010, 60). El “fuego” no renace del “interior” del poema restituyendo significados idénticos a los que descubrieron los lectores del pasado. Por el contrario, la novedad reside en la diferencia de la mirada de “otros ojos / Hoy impensables todavía”. El texto se convierte así, diríamos, en un curioso *aparato circulatorio de poesía*, nutrido vivificadoramente en la matriz de su renovada recepción. Esta *pragmática* de la obra es el motor de la vivacidad del “árbol” que proporciona a la posteridad el “aire respirable / De la poesía”. Pacheco nos propone, por consiguiente, una lectura *activa*, una auténtica apropiación del legado poético para integrarlo en nuestra contemporaneidad y, de esta forma, redimirlo de su precariedad. La traducción desempeña un fin similar en la obra de nuestro autor.

### **VI.3.2 La traducción apropiadora y renovadora**

La traducción representa la única alternativa para que los lectores tengan acceso a textos escritos en idiomas diferentes del suyo. En José Emilio Pacheco, esta tarea no consiste en una simple transposición palabra por palabra. Da paso sobre todo a una modalidad de escritura, a una *poética de la versión* que el propio poeta-traductor denomina “aproximación”. Carrillo Juárez señala a este respecto que “si la

intertextualidad es la relación de copresencia de un texto en otro, las aproximaciones de Pacheco se constituyen en diálogos efectivos en un texto en un momento determinado de la lengua” (194). En otras palabras, se debe volver a construir el poema para integrarlo fácilmente en la nueva lengua. Considerada desde esta perspectiva, la traducción y los cambios que conlleva “le permiten al poema seguir vivo y difundirse más allá de su lengua original”. Lejos de generar el mismo texto que el anterior, el poema traducido “forma un entramado que no niega su clara procedencia, pero al ser trasplantado e interpretado forma un nuevo texto” (198).

He señalado en las páginas anteriores la importancia cuantitativa de las “aproximaciones” de Pacheco, una consistencia que le ha llevado a separarlas del cuerpo principal de su poesía en sus recopilaciones posteriores. Me propongo volver a algunas de estas traducciones para comentar los rasgos dominantes que se desprenden de sus lecturas de poetas de otros idiomas. Puesto que estas “aproximaciones” no figuran en las ediciones de *Tarde o temprano* posteriores a 1986, como ya se ha dicho, no me queda otra alternativa que recurrir nuevamente a las primeras ediciones.

Carrillo Juárez nota que “en general en sus aproximaciones, Pacheco no propone una traducción vista como una tarea académica que permita cotejar textos sino como un juego intertextual que exige asimilación y transformación del texto del cual se parte”. Se observan dos grados de conformidad con el texto original: en el primero, “Pacheco traduce con más apego al texto original”; en el segundo, “los niveles de adaptación y actualización varían hasta el extremo de ser sólo un motivo de inspiración para componer un poema distinto que sólo tiene un nexo tangencial con el anterior” (247-248). Buena parte de las versiones de Pacheco ilustran esta primacía de la propia sensibilidad sobre el texto original. A esto cabría añadir, sobre todo en el caso de las composiciones en verso clásico, los imperativos métricos que obligan al poeta-traductor a alterar palabras e imágenes para conseguir rimas y significados nuevos. En estos casos, el poeta es consciente de que todo intento de restituir el léxico del texto original conduciría a la dudosa acrobacia de rimas forzadas y a un calco grotesco de la lengua de origen. Veremos, por consiguiente, que en las aproximaciones a los poemas franceses, si bien el “traductor” se esfuerza por conservar el tema del texto original, también reformula y altera imágenes, y reescribe segmentos, confiriendo así a su versión una sensación de novedad. Observemos, por ejemplo, la siguiente versión de “La cabellera” de Charles Baudelaire. Indicaré a continuación, en nota a pie de página, el texto original y una traducción en la que se busca una mayor fidelidad al original:

Manantial que se encrespa contigo a la cintura  
en perfumados rizos que el desvelo ha sellado.  
Oh magia que permite la cálida ventura  
del recuerdo que duerme sobre este río extasiado  
y en el aire fulgura como un astro incendiado.

Lento país de sombra, pradera calcinada,  
orbe oscuro y radiante que el sol ha ennegrecido  
de tinieblas y abismos, alta joya aromada.  
Si el alma de los otros en la música nada,  
mi corazón, a veces, en tu pelo ha dormido.

Caminaré hasta el sitio de cuerpos vegetales  
donde la savia enciende las feroces pasiones.  
Que tus trenzas sean olas, impulsos torrenciales.  
Naveguen, mar de ébano, mis sueños las visiones  
De mástiles, remeros, negras embarcaciones.  
(T.T.80, "La cabellera": 290-291)<sup>302</sup>

Un análisis de este fragmento y su cotejo con el texto original baudelairiano demuestran una serie de rasgos que ponen en evidencia la libertad del traductor. El poema comienza con la metáfora del "manantial" para referirse a la cabellera de la amada. Esta imagen no existe en el texto de Baudelaire, quien utiliza más bien el término "toison", dotado de un valor denotativo más cercano a "vellón" o "melena", como se puede comprobar en la traducción de Carmen Morales y Claude Dubois. En esta versión "ortodoxa", los traductores tratan de restituir en la medida de lo posible la imaginaria del texto original. Así, el primer verso baudelairiano es traducido por ¡Oh melena, ondeando hasta los hombros!" (2007: 46). La versión de Pacheco, al contrario, readapta buena parte de las imágenes de Baudelaire. Mientras la cabellera del texto de partida se encrespa en torno a la nuca o los hombros ("encolure"), Pacheco expresa esta

---

<sup>302</sup> "O toison, moutonnant jusque sur l'encolure! / O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir ! / Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs dormant dans cette chevelure, / Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! // La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, / Tout un monde lointain, absent, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! / Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum. // J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ; / Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève ! / Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts" (*Les Fleurs du Mal*, "La chevelure": 110). He aquí la traducción que ofrecen Carmen Morales y Claude Dubois de estas estrofas: "¡Oh melena, ondeando hasta los hombros! / ¡Oh rizos, ¡Oh, perfume cargado de indolencia! / ¡Éxtasis! ¡Para poblar esta noche la oscura alcoba / De recuerdos que duermen en esta cabellera, / La quiero agitar en el aire como un pañuelo! // ¡La lánguida Asia y la ardiente África, / Todo un lejano mundo, ausente, casi difunto, / Vive en tus profundidades, selva aromática! / Como bogan otros espíritus por la música, / El mío, ¡oh, amor mío!, nada en tu perfume. // Iré allí donde el árbol y el hombre, llenos de savia, / se aturden lentamente bajo el ardor de los climas; / Fuertes trenzas, ¡sed el oleaje que me lleve! / Contienes, mar de ébano, un deslumbrante sueño / De velas, de remeros, de gallardetes y de mástiles" (2007: 46).

idea mediante la metáfora del “manantial” que “se encrespa contiguo a la cintura”. En la “aproximación” del mexicano, se advierte también una transformación de la mirada baudelairiana, sobre todo en lo que respecta a la sensibilidad claramente exótica que suele asomar en sus poemas sobre el viaje. El exotismo poético de Baudelaire se aprecia, a partir de la segunda estrofa, en la referencia a “La langoureuse Asie et la brûlante Afrique” (la lánguida Asia y la ardiente África). Estos continentes representan, en la conciencia lírica baudelairiana, motivos para un persistente *appel du large*, una invitación al viaje y al descubrimiento de lo exótico. Al evitar los referentes espaciales que son explícitos en el sexto verso de Baudelaire, Pacheco silencia las resonancias exóticas del texto original, de tal forma que el verso “La langoureuse Asie et la brûlante Afrique” se resignifica simplemente en “Lento país de sombra, pradera calcinada”.

Este proceso se observa también en los versos 11 y 12: “J’irai là-bas où l’arbre et l’homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l’ardeur des climats”, quizá la concreción más clara del ansia baudelairiana de exotismo. El “J’irai là-bas” (Iré allí) posee en Baudelaire una carga de voluntad y de certeza que subraya la embriaguez de la llamada de la lejanía y la seducción de lo desconocido. Pacheco lo reduce a un simple movimiento en un espacio indiferenciado, lo cual desprovee el verso de su fuerza expresiva original: “Caminaré hasta el sitio de cuerpos vegetales”. Subrayemos de paso cómo, en este verso específico, Pacheco sintetiza, mediante la imagen de los “cuerpos vegetales”, la intuición telúrica baudelairiana de una naturaleza en la que el árbol y el hombre están “llenos de savia”. De hecho, la conciencia exótica de Baudelaire se representa Asia y África como espacios naturales casi vírgenes y, por lo tanto, poetiza la exuberancia biológica de esta naturaleza, fundiendo el “árbol” y el “hombre”, al llenarlos de la misma “savia”. La “traducción” de Pacheco, en cambio, neutraliza esta visión del mundo reteniendo solamente la prosopopeya de los “cuerpos vegetales”, cuyo interés es, al mismo tiempo, humanizar el “árbol” y *vegetalizar* al “hombre”.

Estas alteraciones en la “traducción” no entrañan, sin embargo, en la perspectiva de Pacheco, una pérdida de valor respecto al modelo original, sino que en ellas reside el secreto de la apropiación y actualización del poema. En palabras de Carrillo Juárez, “el poema traducido pasa del *aguamadre* de *su lengua* a una en que sobrevive y de alguna manera la voz del poeta-traductor deja huella. El poema no pasa incólume por la traducción” (199). En una perspectiva similar, Elizabeth Monasterios Pérez invita a no juzgar las “aproximaciones” de Pacheco como una falta de originalidad por parte del poeta-traductor, sino a destacar el “efecto de discontinuidad” que instauran, así como la

proximidad que generan con otras obras. Al acercarse a lo diferente, las aproximaciones de Pacheco “exploran zonas de contacto y atracción con lo diferente”. De ello resulta una “desestabilización del texto y de su lectura, ya que las condiciones que tradicionalmente los estabilizaban (la primacía de un original, que impone el concepto de versión definitiva; y la continuidad y homogeneidad textual), pierden su carácter necesario”. La nueva recepción depende, más bien, de “procesos contingentes de movimiento y transformación, donde se eclipsan las presencias absolutas y los sentidos unívocos”. Monasterios Pérez aproxima esta *poética* de la traducción a “experiencias artísticas interdisciplinarias como la puesta en escena de un texto fílmico (donde todo es movimiento y montaje) o la concepción cubista de la obra de arte (lograda en base a la incorporación de unidades autónomas estructurales en situación de metamorfosis)” (2001: 73-74). Esta escritura es, como señala José Miguel Oviedo, “el resultado de un acto estético por el cual simplemente se selecciona y rescata un texto ajeno y ya perfectamente absorbido, neutralizado por la tradición”, como es el caso del texto baudelairiano que acabo de comentar. A través de “este arte de la elección precisa, la cita subversiva y la glosa discordante”, prosigue Oviedo, Pacheco “ha convertido la poesía en una especie de *ready-made*, un producto cuyo mérito no está en ningún dudoso acto creador, sino en su impacto como *trouvaille* y en su hábil manipulación” (1994: 54). Esta “hábil manipulación” ocurre también en el “Ecolio a Jorge Manrique”, de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, cuando el poeta convierte la “mar”, ya no en “el morir” manriqueano, sino en “la eterna / circulación de las transformaciones”. Puede decirse otro tanto del poema “Sol de Heráclito”, de *Desde entonces*, donde la conocida afirmación enunciada por el sexto fragmento de Heráclito es completada, como si tal añadidura formase parte del texto original del filósofo presocrático:

*El sol es nuevo cada día,  
pero los ojos que lo ven brillar  
no disfrutan  
de esa capacidad  
–añadió Heráclito  
en líneas omitidas por los copistas  
o devoradas  
en el célebre incendio de Alejandría.  
(T.T.2010, “Sol de Heráclito”: 220)*

El juego consiste en atribuirle a Heráclito la negación introducida a partir del segundo verso. Para conferirle mayor veracidad, el poeta trata de persuadirnos de que

esta añadidura se habría perdido a causa de distintas circunstancias históricas, como una omisión de los “copistas” o el “célebre incendio de Alejandría”. Así, estamos ante la asignación ficticia de un fragmento de discurso a un autor, no para contradecirle como ocurre en el “Escolio...”, sino para resaltar la postura personal del poeta. Lo que consigue el poeta, en esos casos, es crear una sensación de veracidad en el lector, como si éste aceptara los argumentos propuestos como eventualidades perfectamente verosímiles. Es innegable, de hecho, que varios fragmentos de Heráclito se han perdido a lo largo de los siglos y también forma parte de la historia de la humanidad el incendio de Alejandría.

En definitiva, traducción y reescritura participan de una misma dinámica de apropiación del patrimonio cultural universal para promover su divulgación y conseguir que las creaciones humanas, prisioneras de la fugacidad, rejuvenezcan, aunque efímeramente, en cada época y en cada sociedad. Pacheco estimula a cada generación para que haga su propia lectura de los clásicos a través de una concepción activa de la lectura y de la traducción; pero también somete su obra a este principio de *no clausura* y de anonimato, para que sea el lector el verdadero configurador del sentido de la obra. Esta “defensa del anonimato”, expuesta en “Carta a George B. Moore...”, convierte el poema en “lugar del encuentro / con la experiencia ajena”, para que los lectores escriban el poema que sólo ha sido esbozado por su creador. Puesto que “no leemos a otros” sino que “nos leemos en ellos”, reescribir o traducir a los demás es también inventarnos a nosotros mismos, participando de este modo en las circulaciones del canto.

### **VI.3.3 La heteronimia como lectura revitalizadora**

Otro recurso, que consiste precisamente en reinventarse ficcionalmente para hablar desde otro “yo”, es la máscara o la heteronimia. No me explayaré sobre este aspecto, ya que sólo me interesa parcialmente, es decir, en cuanto posible recurso intertextual. Como estrategia escritural, consiste en la utilización de figuras autoriales ficticias que permiten el enmascaramiento del autor real. Sus rasgos ya han merecido la atención de la crítica de José Emilio Pacheco, como se puede comprobar en trabajos como el artículo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” de Lilvia Soto-Duggan Soto (1983) o, más recientemente, el estudio *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, de Marú Ruelas (2010). En este segundo trabajo, la estudiosa parte de la historia de las prácticas literarias de la

heteronimia para poner de manifiesto la singularidad de este recurso escritural en la poesía de Pacheco. Para Ruelas, a diferencia de Antonio Machado o Fernando Pessoa, cuyos heterónimos se elaboran de forma completa y con el propósito de crear una ilusión de vida, Pacheco crea máscaras que “se quedan a medio camino”. Nuestro autor “no logra despersonalizarse por completo, ya que su estilo y su voz están presentes en sus entes ficticios” (2010: 161-162). La heteronimia sería así un medio que ha encontrado el poeta “para convocar la hipertextualidad de sí mismo y de otros”. Le permitiría “validar la práctica del palimpsesto y justificar el plagio involuntario, no porque sienta la exigencia de ocultar su voz y desdoblarse en otro para decir lo que siente y piensa”. Más bien, las máscaras de Pacheco le permiten “ser portavoz de sí mismo, continuar y completar su crítica poética y, de soslayo, evidenciar que el acto escritural puede ser manipulado de manera inteligente para trazar nuevas propuestas que resulten lúdicas e involucren al lector”. Así, más que de receptividad, la voz del heterónimo exige una participación activa a la lectura. Es, además, “un gesto de humildad, una autoparodia de la voz de Pacheco empleada para criticarse a sí mismo” (162-163).

La “dulce, eterna, luminosa poesía” que evoca irónicamente el hablante lírico de “Crítica de la poesía” (*T.T.2010*, 75) sugiere, entonces, una suerte de autoflagelación que, por ser simultánea al acto creador, redime al poeta lúcido de las ilusiones de supervivencia de un arte considerado como “antidestino”. Desde esta perspectiva, yo diría que la heteronimia trasciende ya ampliamente la simple mención explícita de nombres apócrifos –Julián Hernández o Fernando Tejada– para entroncar con el viejo debate sobre la enunciación en el universo lírico. De hecho, tal vez debamos extender la problemática de la heteronimia en general al análisis de algunas de las personas gramaticales que conforman la actorialización lírica en la escritura de José Emilio Pacheco. Es muy probable que la voz apócrifa subyazca bajo la vaguedad referencial del *yo*, del *tú* o del *él* líricos. Del autor que se enmascara mediante la careta de un nombre falso al poeta que se disfraza bajo deícticos personales equívocos, no hay más que un paso que, a menudo, se franquea rápidamente.

Al cabo de este capítulo, recordemos brevemente las grandes líneas que han determinado la reflexión. Su cometido básico ha sido meditar en torno a las implicaciones de la categoría de lo efímero en el proceso de la escritura en José Emilio Pacheco. En un primer momento, he analizado la estética de la reescritura de los poemas

del mexicano para mostrar que se trata de una poesía cambiante, proteica, en perpetuo movimiento. Convencido de que todo texto puede ser mejorado, Pacheco somete sus composiciones a una revisión que, como hemos visto, afecta en grados diferentes los poemas. Aparecen así alteraciones que he calificado de “leves”, “medianas” y “profundas”. Se ha podido ver que los textos más severamente retocados recaen principalmente en el grupo de los libros de juventud. Esto no sorprende porque las obras escritas en la juventud suelen ser consideradas por los propios creadores como simples tanteos o primeros esbozos. Por consiguiente, no se observan grandes diferencias con las revisiones analizadas en el caso de Octavio Paz. Las primeras tentativas poéticas permiten, sin embargo, el nacimiento de un esqueleto que irá configurándose a lo largo de las ediciones y de la madurez. Esta última no es, con todo, sinónima de perfección, ya que el creador sigue revisando, aunque en menor grado, consciente de que como un organismo vivo, sus obras envejecen, son hijas del tiempo devorador.

Tras esta primera fase del acercamiento, me ha parecido útil enriquecer la problemática incorporando, aunque menos detalladamente que el apartado anterior, la propuesta teórica o *metapoética* de esta escritura. He señalado la tesis que defiende la obra de Pacheco desde sus propios límites, sobre la perdurabilidad del arte. Sin escribir tratados de Poética o de Ontología del Arte, José Emilio Pacheco se sirve de sus versos como espacio de desarrollo de una teoría de la temporalidad de la creación poética, una postura que confiere coherencia a su discurso y a su quehacer literario. Distanciándose deliberadamente de toda postura conservadora o sacralizadora del objeto cultural llamado *poema*, Pacheco rechaza la momificación del legado cultural universal a través de una *praxis* de la intertextualidad en la que la glosa subversiva y la traducción apropiadora liberan el texto de sus amarres originales. El poeta proyecta así el texto más allá de sus determinaciones prístinas e instaura una *pragmática* de la lectura que hace de cada recepción una *re-creación*. La propia escritura se convierte en el continuo bosquejo de una forma abierta a la inspiración de la colectividad. La diferencia fundamental entre Pacheco y un poeta como Paz reside en la desacralización de la palabra poética, que parece bajar abruptamente los peldaños del altar en el que la habían colocado los “fundadores” de los que habla Saúl Yurkievich (2002).



## **CONCLUSIONES**

A la hora de concluir este estudio, quisiera detenerme nuevamente, a modo de síntesis, en dos aspectos que han sido fundamentales a lo largo de la tesis: a) las semejanzas y las diferencias que existen entre la poética de Octavio Paz y la de José Emilio Pacheco respecto a la problemática de lo efímero; b) la propuesta de una salida a la aporética metafísica del tiempo a partir de los dos autores examinados. En primer lugar, se ha notado que si bien Octavio Paz y José Emilio Pacheco comparten la misma inquietud metafísica acerca del problema del tiempo, sus obras ponen de manifiesto actitudes diferentes ante la experiencia de la sucesión, a pesar de las innegables similitudes observables entre los dos poetas. Antes de abordar estas diferencias y coincidencias, merece la pena recordar algunos aspectos necesarios para una adecuada valoración del itinerario poético de José Emilio Pacheco respecto al de Octavio Paz.

Convendría señalar, de entrada, que buena parte del itinerario de Pacheco se desarrolla en un contexto marcado por la avasalladora influencia de Octavio Paz. No me refiero sólo al gran poeta que fue Paz, sino también al erudito y al intelectual activo y comprometido con los grandes debates de su época. Desde este punto de vista, Octavio Paz es, si se permite la analogía, como un planeta gigante que arrastra en su poderosa órbita a una multitud de meteoritos. Sagaz ensayista, pensador y fundador de varias revistas, Octavio Paz ha sido un mastodonte de la vida intelectual y cultural de México. Ante este panorama, sería fácil considerar a Pacheco un poeta epígono. La presencia de la obra paciana en la formación poética de Pacheco es evidente; a fin de cuentas, es una obra que, como indica Marú Ruelas, “ha trascendido al paso del tiempo y ha hecho escuela en un sinnúmero de jóvenes poetas” (2010: 66). Pacheco es consciente de ello y, a diferencia de lo que ocurre habitualmente entre un poeta joven y un escritor ya reconocido, no se advierte en él una violenta voluntad de posicionamientos estético-ideológicos opuestos. Al contrario, Pacheco tiende a asumir y admitir sin complejos la influencia o el legado de Octavio Paz, así como el de otros clásicos coterráneos suyos. Tanto es así que en una memorable composición suya de *Siglo pasado (Desenlace)*, “Contra Harold Bloom”, afirma: “Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines. / Por el contrario, / no podría escribir ni sabría qué hacer / en el caso imposible de que no existieran / *Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas*” (T.T.2010: 602). Esta afirmación no invalida, con todo, la singularidad de los caminos creativos de José Emilio Pacheco respecto a los derroteros artísticos de Octavio Paz. En parte, esos caminos creativos se distinguen, precisamente, por el diálogo intertextual y el rechazo de la individualidad buscada por Paz. En su “Nota sobre la otra

vanguardia”, Pacheco señala la bifurcación que introduce su generación respecto a la que le precede. Explica este cambio enfocando especialmente la autorepresentación del poeta. Pacheco opone así la figura del poeta “mago” a la del “bufón doliente y el ser degradado”. En la nueva concepción, “escribir versos no es jugar al ‘pequeño dios’, sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, puede expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras” (1979: 330). Transponiendo estas reflexiones a la pareja Paz-Pacheco, señalaré que Pacheco se aleja de los caminos creativos de Paz, pero sin que esto implique una abierta voluntad de conflicto, o un parricidio torcedor de *cuellos de cisnes de engañoso plumaje*. Quizá por su sentido de la moderación y de la templanza, o porque la poesía de su generación se desarrolla preferentemente dentro de los lindes de lo coloquial y lo conversacional, Pacheco crea un universo lírico propio que rezuma, desde luego, inquietudes similares a las de Paz, pero envueltas en un tono y un lenguaje distintos.

Quizá también tenga que ver en esta actitud de Pacheco la del propio Paz quien, en vez de engreírse sobre su Pegaso, supo prestar una mano de auxilio a los artistas de vuelo más modesto. En virtud de sus consejos y su receptividad ante la joven generación, creo que se puede considerar a Paz como un padre “nutricio” más que un padre autoritario y represivo. La antología *Poesía en movimiento* es un testimonio de la atención que un poeta ya reconocido dedica a creadores jóvenes, que sueñan con integrar el círculo literario de su tiempo. Bien se sabe que a veces, en tales casos, el aspirante, por más talentoso o ambicioso que sea, se enfrenta a un muro de reticencia, de desprecio o de indiferencia por parte del escritor mayor. A mi parecer, al antologar a Pacheco junto con otros poetas noveles, Paz no sólo ofrecía al público un panorama de la joven poesía mexicana de los setenta, sino que también hacía el gesto de alentar y estimular a un grupo de escritores que, aún hoy en día, enriquecen el panorama de las letras mexicanas.

Dicho esto, hace falta subrayar, más concretamente, los puntos de intersección y las diferencias entre los dos autores. Lo haré siguiendo los tres grandes ejes estructurales de esta tesis, es decir, las relaciones que el concepto de lo efímero trava con la ontología humana, la fenomenología de la materia y la estética del arte. En primer lugar, señalaré que José Emilio Pacheco encarna en general la cara dolorosa de la fugacidad. En este poeta domina un tiempo lineal y adverso, aprehendido en la lucidez de una conciencia profundamente pesimista. La persistencia de lo percedero en la poesía de Pacheco hace de ella una especie de canto lírico en el que el barítono de la

melancolía triunfa casi siempre de las intermitencias esperanzadoras del tenor. En esta sinfonía en gris mayor, los claros sólo despuntan momentáneamente y, más temprano que tarde, se disuelven en la voz poético-profética anunciadora de calamidades y calaveras. La propia memoria fracasa en su intento de retroceder al pasado, lo cual suprime toda esperanza de reconectar siquiera *mnemónicamente* con el ayer vivido, proclamando así una linealidad amenazadoramente irreversible. De este modo, la experiencia de la fugacidad supone un enfrentamiento del ser humano con la certeza de su extinción bajo la forma de una muerte continua e impostergable. Agente de corrupción y fuente de sufrimiento, el tiempo de Pacheco devuelve al lector insistentemente a su angustia ontológica más auténtica: la conciencia de sangrar día a día.

En Octavio Paz también encontramos estos momentos de inquietud y desesperanza ante la voracidad del tiempo. En su caso, tales instantes corresponden generalmente a un reflujo de la angustia ante la finitud humana, que nunca se disuelve del todo a pesar de los hallazgos, utópicos quizá, de la imaginación poética. Sin embargo, me parece que es mediante esta suerte de lúcida utopía o de utópica lucidez que Paz redime la existencia humana de la tiranía de su transitoriedad. La fugacidad que impera en el universo poético de Pacheco revela el predominio de un patrón temporal lineal e irreversible, que se ve reflejado en la rotundez del título de una de sus antologías: *Ayer es nunca jamás*. Siempre en busca de la cara más degradada de los seres y los objetos rozados por el devenir, José Emilio Pacheco proclama la omnipotencia devoradora de Cronos y la frivolidad de la esperanza.

Octavio Paz, en cambio, está convencido de que aunque Cronos lo engulle todo, hay momentos en que regurgita a sus hijos y, entonces, el pasado vuelve. Así lo intuye el lector en ese “caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre” que poetizan los primeros versos de “Piedra de sol”. El poeta nos invita, pues, a experimentar el poder restaurador de la memoria y a habitar, siquiera fugazmente, los instantes de eternidad que nos abre de vez en cuando la *otra orilla* en medio del océano de la impermanencia. Del mismo modo, volver al ayer, reubicarse en la infancia no es imposible, siempre que se sepa identificar y captar tales momentos epifánicos. En otras palabras, hay que darle vuelta a lo efímero para descubrir su otra cara, ese “efímero positivo” de Christine Buci-Glucksmann (2006: 22), en el que la energía de lo fugaz embriaga a la conciencia que se siente infeliz ante lo pasajero. El “mediodía”, el “ahora” o el “destiempo” sirven a Octavio Paz para seccionar la línea del devenir e instaurar un

tiempo vertical, alejado de la pasiva concatenación sintagmática. Desembocamos así lógicamente en el concepto bachelardiano de *acto*, evocado en la introducción general de este trabajo, que se asemeja mucho a la noción de *bifurcación* que he explorado en Paz. Es precisamente ahí donde, a mi modo de ver, la doctrina lírica del instante paciano entronca con la “pedagogía de la discontinuidad” de Bachelard. En los dos casos, se enfatiza la trascendencia metafísica del instante entendido como posibilidad del ser de realizarse mediante una interrupción de la linealidad temporal. Al rechazar la idea de la vida como una continuidad de fenómenos orgánicos, Bachelard aboga por una discontinuidad que ensalza la individualidad del presente. De forma similar, cuando Paz acecha persistentemente la singularidad del instante, crea una verticalidad, es decir, una *intuición cualitativa del tiempo* que cortocircuita la horizontalidad *cuantitativa* del devenir.

Es verdad que, como adelantaba en las primeras páginas de este trabajo, la morada del instante en sí no suprime, estrictamente hablando, la fugacidad, ya que todo instante es por definición frágil. Tarde o temprano, el *ahora* se disipa y el espíritu que se había anegado en la duración pura vuelve a registrar la sucesión. Así, el instante que antes nos había parecido “eterno” sucumbe al *éxtasis* Heideggeriano de lo *sido*. No obstante, la transmutación de la fluidez sintagmática del tiempo en provecho de su despliegue paradigmático mediante el instante tiene un sentido profundamente *ontológico*, en la medida en que propone al ser otra forma de acontecer, otra alternativa de historicidad. Ya no se trata de la continuidad indiferenciada de instantes que fluyen en un solo cauce, sino de una serie de rupturas que no se intuyen como continuidad más que por cierto determinismo propio de la memoria antropológica del ser.

En segundo lugar, se ha contemplado la problemática de lo transitorio en los dos poetas desde el punto de vista de los fenómenos cósmicos. Se observa una convergencia de ideas entre la visión cósmica de Paz y la de Pacheco. Por una parte, existen en los dos poetas los signos concretos de una angustia cósmica. Por otra, Paz y Pacheco coinciden al postular la perdurabilidad de la materia desde una perspectiva dialéctica. Esto tiene evidentes resonancias presocráticas: para durar, la materia que constituye el universo está sometida a inacabables transformaciones. Siendo el cambio necesario a la renovación cósmica, toda nostalgia de la quietud o del *estatus quo* sería perniciosa y absurda. La imposibilidad de hallar reposo en el fuego deja de ser un motivo de angustia y da lugar, más bien, a una armonía natural desgraciadamente rota por la catástrofe ecológica. Tanto Paz como Pacheco se enfrentan a este último problema y formulan

soluciones específicas. Así, mientras Paz propone reconciliarnos con la naturaleza, erigiendo la armonía del poema en modelo para la sociedad, Pacheco invita a un redescubrimiento de los componentes del entorno. Se trata de evitar los errores en los que ha incurrido la humanidad a causa de nuestra excesiva familiaridad con los elementos que nos rodean. Esta actitud, que el propio poeta define como “atención enfocada”, ha de dar paso a una mayor conciencia ecológica que permita conjurar de ahora en adelante las trampas del antropocentrismo en provecho de una mayor integración de los restantes componentes del ecúmeno.

En tercer lugar, he mostrado que el problema de la fugacidad encierra en Octavio Paz y José Emilio Pacheco una dimensión *estética*. A través de un conjunto de prácticas escriturales, Paz y Pacheco defienden el carácter dinámico del acto creador, la génesis continua del texto como una alternativa ante la conciencia de la transitoriedad y de la perfectibilidad de las obras. Lo hemos podido comprobar mediante la historia editorial de varias de las composiciones iniciales de los dos escritores. Ambos autores rechazan la idea del texto definitivo, convencidos de que todo poema envejece como cualquier otro ser vivo. Esta postura creadora demuestra, además, que las relaciones entre la literatura y lo efímero trascienden el solo nivel del contenido para involucrar cuestiones tan complejas como el juicio estético o el estilo de cada época y de cada autor. Todos estos criterios refuerzan la célebre expolición de Baudelaire a la que ya me he referido en la introducción de esta tesis<sup>303</sup>.

La reescritura, que podemos considerar, en síntesis, como una de las fuerzas *efimerizantes* de la creación poética de Paz y Pacheco, involucra también el mundo de la edición que es, como hemos podido comprobar, un actor de primer plano en las sucesivas reediciones de una composición inicial. Esto invita finalmente, como señalé al principio, a un replanteamiento del concepto crítico de *corpus*. Añadiré que también obliga a afinar o readaptar los instrumentos de una *textología* cuyo objeto de estudio es tan proteico. Ante esta continua desmaterialización del *texto* en sus sucesivas reediciones, la idea de *obra* deja de significar algo *hecho* para remitir a una *entrega* precaria, condenada a reconfigurarse continuamente en el palimpsesto de la relectura-reescritura.

Más allá de los tres niveles de la fugacidad que acabo de resumir, se advierte como mayor punto de coincidencia entre Octavio Paz y José Emilio Pacheco una suerte

---

<sup>303</sup> “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable” (2008: 92).

de *dialéctica de lo efímero*. Contemplada ya sea desde el ángulo de la existencia humana, desde la perspectiva de la vida de la materia o bien de la perdurabilidad de la poesía, la muerte pierde su concepto finalista y se convierte en motor de una vida que, como el ave Fénix, renace siempre de sus propias cenizas. Herencia prehispánica o presocrática, esta concepción instaaura una ciclicidad que curva la linealidad atroz y asegura que lo que ahora muere volverá a nacer en la vivacidad regeneradora de la materia. Esta redención exige, con todo, que se supere el egoísmo, ya que, rigurosamente hablando, el *yo* no retorna nunca, sino neutralizado en la matriz telúrica. La temporalidad de la materia, en cambio, es menos dramática que la del ser humano, porque la naturaleza se renueva cíclicamente y las flores marchitas vuelven a nacer. En la materia cósmica, la individualidad cede lugar a la especie y el cambio deja de interpretarse como una pérdida para convertirse en la condición de posibilidad de la perpetuación del género.

Por otra parte, más allá de lo dicho hasta aquí, me parece que la problemática del tiempo y de lo efímero en dos escritores contemporáneos de la categoría de Octavio Paz y José Emilio Pacheco es sintomática del sentimiento de vértigo que el hombre de hoy experimenta ante las mutaciones cada vez más rápidas de la sociedad. No pretendo, por supuesto, que este sentimiento de vértigo causado por lo efímero sea específico a la actualidad, ya que es rastreable a lo largo de la modernidad. Es significativo, por ejemplo que, como indiqué en la introducción de esta tesis, poetas como Baudelaire hayan asociado precisamente el proyecto de esta modernidad con lo efímero. Se puede decir, entonces, con Marshall Berman, que “todo lo sólido se desvanece en el aire” desde los inicios mismos de la modernidad. Sin embargo, me parece que la sensación de fugacidad es aún más perceptible hoy en día, probablemente a causa de los flujos continuos, los imperativos de la productividad y del consumismo desenfrenado. Se ha instaurado una auténtica cultura de la precariedad en la que la instantaneidad y lo efímero agudizan la sensación de aceleración del tiempo. De hecho, los ritmos frenéticos de la vida urbana, la degradación del entorno natural en provecho de la galopante civilización del cemento y del asfalto son factores que acentúan considerablemente este sentimiento de transitoriedad.

Desde esta perspectiva, no sorprende que, en la cogitación poética de Paz y Pacheco, aparezcan interrogantes relacionados estrechamente con la vida moderna, tales como la tragedia ecológica o el urbanismo descontrolado. Para Paz, redescubrir el tiempo auténtico es librarse de la falacia de un progreso fundamentado en un devenir

lineal y el culto al futuro. Mi análisis no ha hecho más que rozar este aspecto sociológico y económico de lo efímero, que merecería una indagación más en profundidad, quizá en el marco de una crítica de la modernidad.

Merece la pena ahora detenerme brevemente sobre la otra finalidad que perseguía mi acercamiento a lo efímero. Se trataba de indagar el interrogante del tiempo, evitando un discurso teórico como el que suele dominar en las aproximaciones metafísico-científicas al enigma del tiempo. He querido, así, mostrar en qué medida un examen de lo efímero a partir del mundo lírico puede ayudar a desvelar la complejidad de la intuición temporal y la contribución de la creación poética al conocimiento del tiempo. Una de las ventajas del lenguaje poético en esta tarea estriba en el modo en que trasciende las limitaciones del lenguaje ordinario y la lógica de la razón analítica y de los sistemas filosófico-científicos, para poner de manifiesto la complejidad de la intuición del tiempo. Se ha podido ver que captar el tiempo supone aprehenderlo, no como un objeto concreto, sino como el agente de todas las transformaciones. Cobran importancia, entonces, las huellas que el cambio continuo deja en los seres y las cosas, sometidos todos ellos a la ley de la temporalidad. La poesía de Paz y Pacheco se presenta como una ventana abierta sobre el tiempo, considerado como un interrogante fundamental, tanto para la existencia como para la realidad y la expresión artística. No proponen una especulación abstracta acerca del tiempo, sino que enraízan su meditación en distintas esferas de la experiencia. He analizado tres esferas que se me antojan de gran interés para la indagación acerca del tiempo: el plano existencial, el cósmico y el artístico.

La *ontología del fuego* anunciada al comienzo de este estudio se esclarece, entonces, cuando advertimos que la esencia del tiempo no reside en ninguna característica *sui generis*, que podríamos aislar de las cosas para estudiarla como si se tratase de un objeto concreto. Más bien, si todo lo que vive está inmerso en la vertiginosa carrera de la fugacidad, si todo en torno nuestro arde y se consume en una hoguera interminable, es precisamente porque nada de todo ello podría inscribirse fuera de su temporalidad y seguir siendo hoy lo que era antes. El tiempo *es* en la medida en que lo produce la historicidad de los seres y las cosas. Puesto que esta historicidad no es un estado sino un proceso, la experiencia de lo efímero parece rechazar todo intento de aprehensión, perdiendo así toda validez epistemológica. Con todo, se trata sólo de una falacia, ya que lo transitorio no deja de *ser* al esfumarse: es simultáneamente conciencia de una transformación y asunción de su continuidad e incluso de sus consecuencias.



Esta especie de *estatus ontológico de lo efímero* nos dice mucho sobre el tiempo. Si el devenir ha de pensarse, debemos otearlo desde las huellas que deja al pasar o desde aquello que está sujeto a su transcurso. Es lo que ha motivado la exploración de las tres dimensiones estudiadas en cada uno de los autores.

Dicho de otro modo, la existencia humana, los componentes cósmicos y las obras de arte no dicen el tiempo sino desde lo efímero que es, como hemos visto, su “vibración vuelta sensible” (Buci-Glucksmann 2006: 21). Las representaciones discursivas de lo efímero a lo largo de la obra poética de Octavio Paz y José Emilio Pacheco dicen el tiempo sin intentar pararlo y contemplarlo. Salir de la aporética comienza, por consiguiente, por una reubicación situacional de la temporalidad, esto es, por la experiencia *radicada* de lo fugitivo, porque sólo en ella alcanzamos verdaderamente a captar la esencia del tiempo. Desvincular el tiempo de la existencia y del mundo para contemplarlo aisladamente es crear un falso tiempo, una pura entelequia y, por tanto, significaría fortalecer las aporías creadas por las especulaciones teóricas. Lo pasajero, en cambio, *dice* el tiempo, lo señala a nuestra mirada y, al hacerlo, habla del ser y del mundo que no son sino en la medida en que pasan y se transforman. Quiero decir que, en rigor, el paso del tiempo no implica nada para el tiempo sino para quienes viven inmersos en su ley: el ser, el mundo y las creaciones humanas. La aportación de Paz me parece, con todo, más enriquecedora que la de Pacheco, no sólo porque su teoría del instante revela una dimensión habitualmente desapercibida del tiempo, su verticalidad, sino también porque el análisis de otros aspectos de su sistema poético nos retrotraen al tiempo original. De hecho, la presencia simultánea en un mismo universo poético de la intuición del instante, del *kairós* de la inspiración y de la fugacidad de *Chrónos* nos retrotrae al *Chrónos prôtogonos*, al tiempo primordial helénico antes de que lo empobrecieran la filosofía platónica, el cristianismo y la modernidad. Nos encontramos, por tanto, desde mi punto de vista, ante una sugerente tentativa de desentrañar los enigmas del ser, del mundo y del tiempo desde la subjetividad reveladora del discurso poético.



## **BIBLIOGRAFÍA**

*Para evitar una bibliografía excesivamente extensa, he preferido incorporar sólo las obras citadas a lo largo de esta tesis. El sistema de citas utilizado requiere una organización de las obras en escasos apartados, para así facilitar la consulta. Con el fin de conservar el orden adoptado en los capítulos centrales, comienzo con las obras de Octavio Paz y sigo con las de José Emilio Pacheco. Asimismo, reúno en un solo apartado la bibliografía crítica correspondiente a ambos autores. Finalmente, recopilo bajo el título de “Bibliografía General” las demás obras citadas.*

## **CORPUS Y OTRAS OBRAS CITADAS DE OCTAVIO PAZ Y JOSÉ EMILIO PACHECO**

### **Corpus y otras obras citadas de Octavio Paz**

#### **Corpus**

- Paz, Octavio (2004). *Obra poética II (1969-1998)*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica<sup>304</sup>.
- - -, (2006). *Obra Poética I (1935-1970)*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica<sup>305</sup>.

#### **Otras obras citadas de Octavio Paz**

##### **Poesía**

- - -, (1942). *A la orilla del mundo*, México: Poesía Hispanoamericana.
- - -, (1949). *Libertad bajo palabra*, México: Tezontle.
- - -, (1960). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1974). *Libertad bajo palabra*, 2<sup>a</sup> ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2005). *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, 6<sup>a</sup> ed. de Enrico Mario Santí, Madrid:

##### **Cátedra**

---

<sup>304</sup> A lo largo del estudio, este volumen ha sido generalmente citado mediante la abreviatura de *O.P.II*.

<sup>305</sup> A lo largo del estudio, este volumen ha sido generalmente citado mediante la abreviatura de *O.P.I*.

- - -, (2007). *Piedra y sol (Poemas elegidos)* (antología, edición de Luis Antonio de Villena), Madrid: Visor.
- - -, (1975). *Pasado en claro*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1979). *Poemas (1935-1975)*, Barcelona: Seix Barral.
- - -, (1981). *Poemas (1935-1975)*, Barcelona: Seix Barral.

### **Ensayos**

- - -, (1974). *Las peras del olmo*, Barcelona: Seix Barral.
- - -, (1985). *Pasión crítica*, Barcelona: Seix Barral.
- - -, (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral.
- - -, (1999). *Obras completas I. La casa de la presencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- - -, (2001). *El laberinto de la soledad*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- - -, (2003). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2008). *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2008). *Los hijos del limo*, Santiago de Chile: Tajamar.

## **Corpus y otras obras citadas de José Emilio Pacheco**

### **Corpus**

Pacheco, José Emilio (2010). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, Barcelona: Tusquets Editores<sup>306</sup>.

### **Otras obras citadas de José Emilio Pacheco**

#### **Poesía**

- - -, (1963). *Los elementos de la noche*, México: Unam.
- - -, (1966). *El reposo del fuego*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1969). *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México: Joaquín Mortiz.
- - -, (1973). *Irás y no volverás*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1976). *Islas a la deriva*, México: Siglo XXI Editores.

---

<sup>306</sup> A lo largo del estudio, este volumen ha sido generalmente citado mediante la abreviatura de *T.T.2010*.

- - -, (1978). *Ayer es nunca jamás* (antología, prólogo de José Miguel Oviedo), Caracas: Montes Ávila Editores.
- - -, (1986). *José Emilio Pacheco* (antología, edición de Luis Antonio de Villena), Madrid: Júcar.
- - -, (1980). *Tarde o temprano*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1984). *Los trabajos del mar*, Madrid: Cátedra.
- - -, (1985). *Alta traición* (antología, edición de José María Guelbenzu), Madrid: Alianza Editorial.
- - -, (1986). *Tarde o temprano*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2000). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2007). *La fábula del tiempo* (antología, edición de Jorge Granados Fernández), Santiago de Chile: LOM Ediciones
- - -, (2009). *Contraelegía* (antología, edición de Francisca Noguerol), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional.

### **Narrativa**

- - -, (1991). *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México: Era.
- - -, (2001). *Las batallas en el desierto*, Santiago de Chile: LOM.
- - -, (2008). *El principio del placer*, México: Era

## **CRÍTICA SOBRE OCTAVIO PAZ Y JOSÉ EMILIO PACHECO**

Alemaný Bay, Carmen (2005). “José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial”, [en línea], consultado el 14 de marzo de 2009, [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5938/1/ASN\\_05-06\\_02.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5938/1/ASN_05-06_02.pdf)

Añón Valeria (2008). “Antigüedades mexicanas: memoria e intertextualidad en la poesía de José Emilio Pacheco”, en *Orbis Tertius*, año XIII, núm. 14, [en línea], consultado el 30 de abril de 2011, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-14/04.%20Anon.pdf>

Areta, Gema (1999). “Sólo a dos voces: poesía y ensayo en Octavio Paz”, en *Anales de literatura hispanoamericana* núm. 28, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 445-453.

- Argüelles, Juan Domingo (2001). *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*, México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- Astorga, Omar (2004). “La filosofía de Octavio Paz”, en *Araucaria (Revista de la Universidad de Sevilla)*, Año/vol. 5, núm. 011, [en línea], consultado el 10 de julio de 2010, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/282/28211510.pdf>
- Aznárez, Juan Jesús (2003). “José Emilio Pacheco”, en *El País*, Madrid 3 de mayo de 2003, p.10.
- Balmer, Pierre Maurice (1991). “El mediodía en la poesía de Octavio Paz”, en *Thesaurus*, tomo 46, núm. 2, pp. 245-289, [en línea], consultado el 16 de octubre de 2010, [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/46/TH\\_46\\_002\\_063\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/46/TH_46_002_063_0.pdf)
- Bareiro-Saguier, Rubén (1971). “Octavio Paz y Francia”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 251-264.
- Bellini, Giuseppe (1976). *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Eliseo Torres.
- - -, (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.
- Binns, Niall (2001). “Los indicios del fin: la poesía ecologista de José Emilio Pacheco”, en *Literatura y lingüística*, núm. 013, [en línea], consultado el 10 de marzo de 2009, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35201310&iCveNum=5566>
- Caisso, Claudia (1996). “La poesía de José Emilio Pacheco”, en *Escritos* (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje), núm. 13-14, pp. 239-258, [en línea], consultado el 21 de mayo de 2010, <http://www.esritos.buap.mx/escr13/239-258.pdf>
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2006). “La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica”, en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 193-220.
- - -, (2008). *Espacio de confluencia. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Pacheco*, México: El Colegio de México.
- Castañón, Adolfo (2009). “El poeta como revisor: notas para la relectura de *Pasado en claro*”, en Anthony Stanton et al., *Octavio Paz: entre poética y política*, México: El Colegio de México, pp. 69-101.
- Cervera Salinas, Vicente (2007). “Juan Gelman y José Emilio Pacheco reavivan el hontanar poético europeo”, en *Tonos. (Revista electrónica de estudios*

- filológicos*), núm. XIII, [en línea], consultado el 9 de abril de 2010,  
[http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_F\\_gelman.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_F_gelman.htm)
- Chiles, Frances (1987). *Octavio Paz. The Mythic Dimension*, New York: Peter Lang.
- Correa Rodríguez, Pedro (2005). “Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico”, en *Tonos (Revista electrónica de estudios filológicos)*, [en línea], consultado el 27 de mayo de 2009,  
<http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo.htm>
- Debicki, Andrew P. (1994). “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 62-80.
- Diwan de Masri, Betina Bahía (2004). *Ensoñación cósmica. Poética de “El reposo del fuego” de José Emilio Pacheco*, México: Praxis.
- Docter, Mary Kathryn (1991). *The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco* (tesis doctoral, director: José Miguel Oviedo), Los Ángeles: Universidad de California, U.M.I. (University Microfilms International).
- Dorra, Raúl (2006). “Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo”, en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI Editores, pp. 53-70.
- Doudoroff, Michael J. (1994). “José Emilio Pacheco: recuento de la poesía, 1963-86”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 145-169.
- Durán, Manuel (1971). “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 97-116.
- Fernández Granados, Jorge (2003). “José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiempo”, en *Espéculo* núm. 23, [en línea], consultado el 24 de agosto de 2009,  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html>
- - -, (2007). “Prólogo”, en José Emilio Pacheco, *La fábula del tiempo*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, pp. 7-20.
- Fischer, María Luisa (1998). *Historia y texto poético*, Concepción: LAR.
- Forgues, Roland (1992). *Octavio Paz. El espejo roto*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Franco, Jean (1971). “¡Oh Mundo por Poblar, Hoja en Blanco! El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 147-160.
- - -, (1987). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Ariel.



- Friis, Ronald J. (2001), *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses.
- García Ponce, Juan (1974). “La poesía de Octavio Paz”, en Ángel Flores et al., (1974). *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 19-27.
- Gimferrer, Pere (1980). *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama.
- Goetzinger, Judith (1971). “Evolución de un poema: tres versiones de ‘Bajo tu clara sombra’”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 203-232.
- González Lanuza, Eduardo (1974). “A la orilla del mundo”, en Ángel Flores et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 118-122.
- González, Javier (1990). *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Gordon, Samuel (1990). “Los poetas ya no cantan. Ahora hablan”, en *Revista Iberoamericana* núm. 150, vol. 56, Madrid: Artes Gráficas Benzal S.A., págs. 255-266.
- Guberman, Mariluci da Cunha (1998). *Octavio Paz y la estética de la transfiguración de la presencia*, Valladolid: Universitas Castellae.
- Guelbenzu, José María (1985). “Prólogo”, en José Emilio Pacheco (1985). *Alta traición*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-15.
- Hirsh, Eduardo (2001). “Octavio Paz en busca de un instante”, en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York/Fundación Octavio Paz, pp. 56-66.
- Hoeksema, Thomas (1994). “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco” en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp.81-101.
- Huerta, David (2001). “El laberinto de las once sílabas”, en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 106-115.
- Imboden, Rita Catrina (2006). “‘Los grillos (Defensa e ilustración de la poesía)’ de José Emilio Pacheco”, en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 280-301.
- Jiménez Cataño, Rafael (1992). *Octavio Paz. Poética del hombre*, Pamplona: Universidad de Navarra.

- Jiménez de Báez, Yvette (1995). “La palabra poética en umbral: *El silencio de la luna* de José Emilio Pacheco”, en *Actas XII* (AIH), [en línea], consultado el 16 de septiembre de 2010,  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_6\\_043.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_043.pdf)
- Lombó Mulliert, Pablo (2009). “Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México: El Colegio de México, pp. 261-276.
- López Colomé, Pura (2008). “José Emilio Pacheco en cabeza ajena”, en *Letras libres*, [en línea], consultado el 15 de marzo de 2009,  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12903>
- MacAdam, Alfred (1991). “Tiempos, lugares, encuentros” (entrevista a Octavio Paz, traducción de Guillermo Sheridan), en *Vuelta* n° 181, México: Vuelta S.A., pp. 10-21.
- Magis, Carlos H. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*, México: El Colegio de México.
- Matamoros, Blas (2000). “La poética de Octavio Paz”, en Rocío Oviedo et al., *México en la encrucijada. (Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo)*, Madrid: Gondo, pp. 73-78.
- Medina, Rubén (1993). “*Libertad bajo palabra* y el revisionismo de Octavio Paz” en *Literatura mexicana*, vol. 4, núm. 1, pp. 65-85, [en línea], consultado el 15 de junio de 2011, [www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/27252](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/27252)
- Millares, Selena (2003). “José Emilio Pacheco: poesía y disidencia”, en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, (Actas del XXXIII Congreso del IILI, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo et al.), Universidad de Salamanca, pp. 1879-1886.
- Monasterios Pérez, Elizabeth (2001). *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, La Paz: Plural Editores.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Adonde yo soy tú somos nosotros (Octavio Paz: crónica de vida y obra)*, México: Hoja Casa Editorial.
- - -, (2001). “Primer acercamiento a las *Obras Completas* de Octavio Paz”, en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 215-218.
- Murillo González, Margarita (1987). *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, México: UNAM.

- Negrín, Edith (2009). “José Emilio Pacheco: algunos ayer y un presente fugitivo”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 64, México: UNAM, pp. 32-38.
- Noguerol, Francisca (2009). “Introducción”, en José Emilio Pacheco, *Contraelegía* (antología, edición de Francisca Noguerol), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, pp. 9-99.
- O’Hara, Edgar (1982). “Pacheco: un monumento a lo efímero”, en *Plural* núm. 133, México: Excelsior, pp. 15-22.
- Olivera-Williams, María Rosa (1994). “La muerte como fuerza creadora en la poesía de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 134-144.
- , (1996). “El monólogo dramático en la poesía de José Emilio Pacheco”, en *Revista Iberoamericana* núm. 174, pp. 175-184, [en línea], consultado el 30 de septiembre de 2009, <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6327/6503>
- Ortega, Julio (1994). “Poemas de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 102-107.
- Oviedo, José Miguel (1984). “*Los trabajos del mar* de José Emilio Pacheco”, en *Vuelta* núm. 89, vol 8, México: Abeja S.A., pp. 33-35.
- , (1994). “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 43-61.
- , (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 4, Madrid: Alianza.
- , (2009). “Hacia *Vuelta*, hacia el comienzo”, en Anthony Stanton et al., *Octavio Paz: entre poética y política*, México: El Colegio de México, pp. 103-124.
- , (2010). “La obra de José Emilio Pacheco, en sus ‘aproximaciones’”, [en línea], consultado el 19 de mayo de 2011, <http://www.almendron.com/tribuna/29756/la-obra-de-jose-emilio-pacheco-en-sus-%C2%ABaproximaciones%C2%BB/>
- Oviedo, Rocío (1993). “Continuidad de la vanguardia en México: José Emilio Pacheco”, en Luis Sainz de Medrano et al., *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 45-71.
- Pacheco, José Emilio (1971). “Descripción de ‘Piedra de sol’”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 135-146.

- Palau de Nemes, Graciela (1971). “Blanco de Octavio Paz: una mística espacialista”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 183-196.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo (2006). “La condición humana en *El silencio de la luna* de José Emilio Pacheco”, en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 257-279.
- Peña, Cynthia Marcela (2002). *¿Águila o sol? de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano de Luis Cernuda: el poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias*, (tesis doctoral, directora: Janet Pérez), Texas Tech University, [en línea], consultado el 10 de diciembre de 2010, <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-07312008-31295017082800/unrestricted/31295017082800.pdf>
- Perdigó, Luisa Marina (1975). *La estética de Octavio Paz*, Madrid: Playor.
- Pezioni, Enrique (1974). “Discos visuales”, en Ángel Flores et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 259-263.
- Poniatowska, Elena (1994). “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 18-34.
- Popovic Karic, Pol (2006). “Prólogo”, en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 9-10.
- Requena, Julio (1974). “Poética del tiempo”, en Ángel Flores et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 38-73.
- Rodríguez Alcalá, Hugo (1978). “Sobre José Emilio pacheco y ‘la poesía que sí se entiende’”, en *Hispanamérica* núm. 20, Buenos Aires: Hispanamérica, págs. 45-48.
- Rodríguez Cerdá, Virginia (1995). “La tradición del haikú en Octavio Paz”, [en línea], consultado el 4 de noviembre de 2010, <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140518/192090>
- Roman-Odio, Clara (1993). *La paradoja del deseo: reescritura textual y reestructuración de códigos en los poemas largos de Octavio Paz* (tesis doctoral, directora: María A. Salgado), University of North Carolina at Chapel Hill: U.M.I (University Microfilms International).
- Ruelas, Marú (2010). *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, México: Editorial CUCSH-UDG (Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara).

- Ruffinelli, Jorge (1994). "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 170-184.
- Ruiz de la Cierva, María del Carmen (1995). *Octavio Paz: cultura literaria y teoría crítica* (tesis doctoral, director: Antonio García Berrio), Madrid: Universidad Complutense [en línea], consultada el 15 de mayo de 2010, <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3003601.pdf>
- Ruiz, Iván (2005). "“Piedra de sol’: ¿afinidades entre pintura y poesía?”", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87, pp.145-173, [en línea], consultado el 25 de junio de 2010, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=36908705>
- Ruy Sánchez, Alberto (1990). *Una introducción a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz.
- Salvador, Álvaro (1992). "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad", en *Revista Iberoamericana*, núm. 159, pp. 611-622 [en línea], consultado el 17 de noviembre de 2010, <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5067/5225>
- Sánchez Zamorano, José Antonio (1999). "Historia y poesía en Octavio Paz", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, [en línea] pp. 1205-1221, consultado el 27 de octubre de 2009, <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI9999221205A.PDF>
- Santí, Enrico Mario (2005). "Introducción", en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, Madrid: Cátedra, pp. 9-63.
- Satz Tetelbaum, Mario (1990). "Octavio Paz entre Heráclito y Nezahualcóyotl", en *El águila y el viento. Homenaje a Octavio Paz*, Murcia: Comisión Quinto Centenario / Paraninfo, pp. 63-72.
- Savater, Fernando (1991). "Octavio Paz en su inquietud" (entrevista), en *Vuelta* núm. 178, México: Abeja S. A., pp. 10-12.
- Schneider, Luis Mario (1974). "Historia singular de un poema de Octavio Paz", en Ángel Flores et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 113-117.
- Seabrook, Roberta (1971). "La poesía en movimiento: Octavio Paz", en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 161-175.

- Sefamí, Jacobo (2003). “Desde las grietas de la infancia: un fragmento de *Pasado en claro*, de Octavio Paz”, en *Literatura mexicana*, vol. 14, núm. 1, pp. 139-160, [en línea], consultado el 20 de enero de 2010, [www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/28493](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/28493)
- Sheridan, Guillermo (2001). “Octavio Paz: la sonrisa de las estatuas”, en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 187-197.
- - -, (2004). *Poeta con paisaje (Ensayos sobre la vida de Octavio Paz)*, México: Era.
- Sosa, Víctor (2000). *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, México: Secretaría de Cultura de Puebla.
- Soto-Duggan Livia (1983). “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” en *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 18, [en línea], consultado el 2 de julio de 2010, <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1232&context=inti&seid=1#search=%22Realidad+de+papel:+m%C3%83%C2%A1scaras+y+voce+en+la+poes%C3%83%C2%ADa+de+Jos%C3%83%C2%A9%22>
- Stanton, Anthony (1998). *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2006). “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”, en *Literatura mexicana*, núm. 17, [en línea], consultado el 10 de mayo de 2010, <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/17-2/stanton2.pdf>
- - -, (2009). “Árbol adentro, cima de una obra poética”, en Anthony Stanton et al., *Octavio Paz: entre poética y política*, México: El Colegio de México, pp. 125-152.
- - -, (2009). “Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros”, en *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, núm. 1, [en línea], consultado el 14 de abril de 2010, <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/STANTON/Stanton.html>
- Sucre, Guillermo (1971). “La fijeza y el vértigo”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 47-72.
- - -, (1971). “Poesía crítica: lenguaje y silencio”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 575-597.

- - -, (1975). *La máscara, la transparencia*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Tarn, Nathaniel (2001). "Paz, la antropología y el futuro de la poesía", en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 79-88.
- Topletz, Judith Roman (1983). *Time in the Poetry of José Emilio Pacheco: Images, Themes, Poetics* (tesis doctoral, director: Merlin Forster), Austin: Universidad de Texas at Austin, U.M.I. (University Microfilms International).
- Torres, Daniel (1990). *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid: Pliegos.
- - -, (2006). "Preocupaciones de fin de siglo en la poesía reciente de José Emilio Pacheco", en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 119-137.
- Valdés San Martín, Mario (2006). "Ars poética de José Emilio Pacheco", en Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez et al., *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México: Siglo XXI, pp. 84-100.
- Valls, Noël (2000). "The Moral Voice of Octavio Paz", [en línea], consultado el 8 de marzo de 2009, [http://www.mmsi.org/ma/42\\_01/valis.pdf](http://www.mmsi.org/ma/42_01/valis.pdf)
- Vargas Llosa, Mario (1994). "La poesía de José Emilio Pacheco", en Hugo J. Verani et al., *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: Era, pp. 39-42.
- - -, (2001). "El lenguaje de la pasión", en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 37-41.
- Vélez, Nicanor (2001). "La casa del tiempo o la fundación de la poesía: historia de una edición", en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 201-211.
- Vera, Luis Roberto (2008). "Octavio Paz y Frida Kahlo: la herencia precolombina", en *Casa del tiempo* (Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México), vol. I, Época IV, número 2, [en línea], pp. 41-56, consultado el 23 de octubre de 2010, [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/02\\_iv\\_dic\\_ene\\_2008/casa\\_del\\_tiem po\\_eIV\\_num02\\_41\\_56.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/02_iv_dic_ene_2008/casa_del_tiem po_eIV_num02_41_56.pdf)
- Verani, Hugo J. (2009). "Octavio Paz: el poema como caminata", en Anthony Stanton et al., *Octavio Paz: entre poética y política*, México: El Colegio de México, pp. 37-68.

- Villareal, Minerva Margarita (2010). “Prólogo”, en José Emilio Pacheco *Elogio de la fugacidad*, México: Era, pp. 15-19.
- Villena, Luis Antonio de (1986). “Introducción”, en *José Emilio Pacheco* (antología), Madrid: Júcar.
- , (2007). “Prólogo”, en Octavio Paz, *Piedra y sol (Poemas elegidos)*, Madrid: Visor, pp. 9-22.
- Volkow, Verónica (2001). “La obra de Octavio Paz frente al nuevo milenio”, en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Instituto Cultural Mexicano de Nueva York / Fundación Octavio Paz, pp. 116-125.
- Wilson, Jason (1980). *Octavio Paz: un estudio de su poesía* (traducción de Daniel Zadunaisky), Bogotá: Pluma.
- Xirau, Ramón (1955). *Tres poetas de la soledad*, México: Robredo.
- , (1971). “El hombre: ¿Cuerpo o no-cuerpo?”, en *Revista Iberoamericana* núm. 74, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 29-33.
- Yurkievich, Saúl (1974). “*Topoemas*”, en Ángel Flores et al., *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 254-258.
- , (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Edhasa.
- Zaid, Gabriel (1977). “El problema de la poesía que sí se entiende”, en *Hispanamérica* núm. 18, Buenos Aires: Hispanamérica, págs. 89-92.

## OTRA BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicolás (1994). *Historia de la filosofía*, tomos I y II (traducción de Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar), Barcelona: Hora.
- Abrams, M. H. (1969). *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth: Hartcourt Brace College Publications.
- Acierno, Silvia; Baquero Cruz, Julio (2008). “Introducción”, en Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (edición bilingüe francés-castellano de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz), Madrid: Langre, pp. 9-50.
- Alarcos Llorach, Emilio (2000). *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.
- Alemañ Berenguer, Rafael (2004). *Ciencia y Apocalipsis*, Madrid: Equipo Sirius.



- Anónimo (1975). *Popol-Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés* (traducción de Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza), Buenos Aires: Losada
- Apollinaire, Guillaume (1971). *Alcools*, París: Gallimard.
- Arana, Juan (2000). *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aristóteles (1995). *Física* (traducción y edición de Guillermo R. de Echandía), Madrid: Gredos.
- Bachelard, Gaston (1982). *El aire y los sueños* (traducción de Ernestina de Champourcin), México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2002). *La intuición del instante* (traducción de Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (traducción de Ida Vítale), México: Fondo de Cultura Económica.
- Bate, Jonathan (2000). *The Song of the Earth*, Londres: Picador.
- Baudelaire, Charles (1947). *Les Fleurs du Mal* (edición de Blaise Allan), Lausanne : La Guilde du Livre.
- - -, (2007). *Las Flores del Mal* (traducción de Carmen Morales y Claude Dubois), Madrid: Nórdica Libros.
- - -, (2008). *Le peintre de la vie moderne*, (edición bilingüe francés-castellano de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz), Madrid: Langre.
- Bellini, Giuseppe (1976). *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Eliseo Torres.
- Bergson Henri (1970). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París : PUF.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Berman, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (traducción de Andrea Morales Vidal), Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Binns, Niall (2004). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- - -, (2007). “Epílogo”, en Jorge Riechmann, *Con los ojos abiertos (Ecopoemas 1985-2006)*, Madrid: Baile del Sol, pp. 311-326.
- Bobes Naves, María del Carmen (2008). *Crítica del conocimiento literario*, Madrid: Arco Libros.
- Borges, Jorge Luis (2003). *Obra poética 2, (1960-1972)*, Madrid: Alianza Editorial.
- Bousoño, Carlos (1981). *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Madrid: Gredos.

- Brun, Jean (1976). *Heráclito o el filósofo del eterno retorno* (traducción de Ana M. Aznar Menéndez), Madrid: Edaf.
- Buci-Glucksmann, Christine (2006). *Estética de lo efímero*, (traducción de Santiago E. Espinela), Madrid: Arena Libros.
- - -, (2008). “Les spirales du temps: de l’immémorial à l’éphémère”, [en línea], consultado el 11 de agosto de 2010, [http://www.dombis.com/info/CBG\\_Les\\_spirales\\_du\\_temps.pdf](http://www.dombis.com/info/CBG_Les_spirales_du_temps.pdf)
- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination (Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture)*, Harvard University: Belknap Press of Harvard University.
- Cabrera Serrano, Antonio (1993). “Introducción”, en Giovanni Vattimo, *Poesía y ontología*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 9-20.
- Camacho Guizado, Eduardo (1969). *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos.
- Camphausen, Rufus (2001). *Diccionario de la sexualidad sagrada* (traducción de Borja Folch), Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Camus, Albert (1942). *Le mythe de Sisyphe (Essai sur l’absurde)*, París : Gallimard.
- Cardenal, Ernesto (1971). *La hora cero y otros poemas*, Barcelona: El Bardo.
- - -, (2001). *Epigramas*, Madrid: Trotta.
- Catulo, Cayo Valerio (1986). *Poesías de Catulo* (traducción de Juan Petit), Barcelona: Amelia Romero.
- Celaya, Gabriel (2002). *Poesías Completas*, tomo II (edición de José Ángel Ascunce et al.), Madrid: Visor.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1990). *Dictionnaire des symboles*, París : Jupiter.
- Cioran, E. M. (1988). *La caída en el tiempo* (traducción de Esther Seligson), Barcelona: Laia / Montes Ávila Editores.
- - -, (1991). *En las cimas de la desesperación*, (traducción de Rafael Panizo), Barcelona: Tusquets Editores.
- - -, (1995). *Del inconveniente de haber nacido* (traducción de Esther Seligson), Madrid: Taurus.
- - -, (1997). *Breviario de podredumbre* (traducción e introducción de Fernando Savater), Madrid: Taurus.
- - -, (1997). *Silogismos de la amargura* (traducción de Rafael Panizo), Barcelona: Tusquets Editores.

- Cisneros, Marcelino de (1994). *Finitud y trascendencia (Problema metafísico central de la postmodernidad)*, Madrid: Iberediciones.
- Cohen, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía (Teoría de la poeticidad)* (traducción de Soledad García Mouton), Madrid: Gredos.
- Cotardiè, Philippe de la; Penot, Jean-Pierre (1999). *Dictionnaire de l'Astronomie et de l'Espace*, París: Larousse-Bordas/HER.
- Darío, Rubén (1985). *Poesía* (edición de Ernesto Mejía Sánchez), Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Darwiche, Frank (2007). "Introduction à une étude originelle de l'éphémère" en *Sciences Humaines Combinées*, núm. 1, [en línea], consultado el 18 de septiembre de 2009, <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=36>
- Douplitzky, Karine (coord.) (2003). *Éternel éphémère (Cahiers de médiologie N° 16)*, París : Fayard.
- Eco, Umberto (1985). *Obra abierta* (traducción de Roser Berdagué), Barcelona: Ariel.
- - -, (2000). *Tratado de semiótica general*, tomo 1, (traducción de Carlos Manzano), Barcelona: Lumen.
- - -, (2005). *Cómo se hace una tesis* (traducción de Lucía Baranda y Alberto clavería Ibáñez), Barcelona: Gedisa.
- Eliade, Mircea (2000). *El mito del eterno retorno*, (traducción de Ricardo Anaya), Madrid: Alianza Editorial / Emecé.
- Fontanille, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature (Essais de méthode)*, París : PUF.
- Forster, Merlin H. (1970). *La muerte en la poesía mexicana*, México: Diógenes.
- Gabas Pallás, Raúl; Escudero, Jesús Adrián (1999). "Prólogo", en Martin Heidegger, *El concepto de tiempo*, Madrid: Trotta, pp. 9-18.
- Galeano, Eduardo (2008). *El libro de los abrazos*, Madrid, México, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gallegos Díaz, Cristián (2006). "Aportes a la teoría del sujeto poético" en *Espéculo* núm. 32, [en línea], consultado el 22 de abril de 2009, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>
- Gamoneda, Antonio (2004). *Reescritura*, Madrid: Abada Editores.
- Gautier, Théophile (1947). *Émaux et camées* (edición de Jean Pommier), París: Giard et Droz.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*, París : Seuil.

- - -, (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus.
- Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold, et al. (1996). *The Ecocriticism Reader*, Georgia, Athens: The University of Georgia Press.
- González Valerio, María Antonia (2003). “Filosofía y poesía en el pensamiento de María Zambrano”, en *Signos filosóficos*, núm. 9, pp. 17-24, [en línea], consultado el 2 de febrero de 2009, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34300902>
- Gorostiza, José (1983). *Muerte sin fin y otros poemas*, México: Lecturas Mexicanas / Fondo de Cultura Económica.
- Granata de Egües, Gladys (2008). “Presencia de la elegía clásica en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca”, [en línea], consultado el 13 de julio de 2010, [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2617/granatarlm30.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2617/granatarlm30.pdf)
- Hall, Edward T. (1984). *La danse de la vie. Temps culturel et temps vécu*, (traducción de Anne-Lise Hacker), París : Seuil.
- Haya, Vicente (2007). “Prólogo”, en *Haiku-Do. El haiku como camino espiritual*, Barcelona: Kairós, pp. 9-16.
- Heidegger, Martin (2000). *El ser y el tiempo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- - -, (2006). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo* (traducción de Jaime Aspiunza), Madrid: Alianza Editorial.
- - -, (2007). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (traducción de Jaime Aspiunza), Madrid: Alianza Editorial.
- Heráclito (2009). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones* (edición de José Luis Gallero y Carlos Eugenio López), Madrid: Árdora.
- Hernández, Miguel (2004). *Poesía*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Hugo, Victor (1995). *Les Contemplations*, París: Flammarion.
- Ibérico, Mariano (1946). *El sentimiento de la vida cósmica*, Buenos Aires: Losada.
- Jiménez, Juan Ramón (1978). *Leyenda (1896-1956)*, Madrid: Cupsa Editorial.
- Kant, Emmanuel (2003). *Crítica de la razón pura* (traducción y edición de Pedro Ribas), Madrid: Alfaguara.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica*, tomo II (traducción de José Martín Aranciaba), Madrid: Fundamentos.

- Lafon, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*, París : Seuil.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.
- León-Portilla, Miguel (1979). *La filosofía náhuatl*, México: UNAM.
- - -, (1983). *Los antiguos mexicanos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- - -, (1995). *Toltecatoytl (Aspectos de la cultura náhuatl)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Leray, Morgane (2007). “Littérature et éphémère”, en *Sciences Humaines Combinées*, núm. 1 [en línea], consultado el 14 de enero de 2010, <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=70>
- López Castellón, Enrique (2004). “Introducción”, en Friedrich Nietzsche (2004). *Así habló Zaratustra*, Madrid: Edimat Libros, pp. 5-33.
- López Estrada, Francisco (1983). *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos.
- López Velarde, Ramón (1983). *La suave patria y otros poemas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- López-Casanova, Arcadio (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca: El Colegio de España.
- Lozano, Jorge et al. (2009). *Análisis del discurso. (Hacia una semiótica de la interacción textual)*, Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio (2003). *Proverbios y cantares*, Madrid: El País.
- Mallarmé, Stéphane (1984). *Poésies*, París: Gallimard.
- Manrique, Jorge (1986). *Coplas a la muerte de su padre* (edición de Carmen Díaz Castañón), Madrid: Castalia.
- Marramao, Giacomo (2008). *Kairós. Apología del tiempo oportuno* (traducción de Helena Aguilá), Barcelona: Gedisa.
- Martí, José (2003). *Versos sencillos*, Madrid: Betania.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme (anthropologie historique du langage)*, París : Verdier.
- Michaud, Guy (1959). “Le thème du miroir dans le symbolisme français”, en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, núm. 11, pp. 199-216 [en línea], consultado el 3 de febrero de 2010, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1959\\_num\\_11\\_1\\_2147](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147)

- Morin, Edgar (1994). *El hombre y la muerte*, Barcelona: Kairós.
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Naranjo, José Ramón (2004). “La ecología profunda y el *Popol Vuh*”, en *Anales de Literatura hispanoamericana (Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana)*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, págs. 85-100.
- Neruda, Pablo (1983). *Canto general*, Barcelona: Orbis.
- - -, (2002). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid: El País.
- Nezahualcōyotl (1972). *Nezahualcōyotl* (edición de José Luis Martínez), México: Secretaría de Educación Pública.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Así habló Zaratustra* (edición de Enrique López Castellón), Madrid: Edimat Libros.
- Ors, Eugenio d' (2009). *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*, Madrid: Encuentro.
- Otero Blas de (2007). *Ancia*, Madrid: Visor.
- Pacheco, José Emilio (1979). “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* núm. 106-107, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 327-334.
- Parra, Nicanor (1988). *Poemas y antipoemas* (edición de René de Costa), Madrid: Cátedra.
- Paz Gago, José María (1999). *La recepción del poema (Pragmática del texto poético)*, Kassel: Reichenberger.
- Pérez Parejo, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*, Madrid: Visor.
- Platas Tasende, Ana María (2007). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa Calpe.
- Poeta, Salvatore J. (1989). “El proceso de luto y el proceso elegíaco en las tres versiones de ‘A un poeta muerto’ de Luis Cernuda”, en *Actas X* (Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas) [en línea], consultado el 29 de marzo de 2011, [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_022.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_022.pdf)
- Ponge, Francis (1967). *Le parti pris des choses*, París: Gallimard.

- Pujeaut, Stéphanie (2007). “Éphémère, un négatif ?”, en *Sciences Humaines Combinées*, núm. 1 [en línea], consultado el 3 de septiembre 2010, <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=75>
- Quevedo, Francisco de (2007). *Poesía varia* (edición de James O. Crosby), Madrid: Cátedra.
- R.A.E. (1997). *Diccionario de la Lengua Española*, tomo I, 21ª edición, Madrid: Espasa Calpe.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit III (Le temps raconté)*, París : Seuil.
- Riechmann, Jorge (2010). *Entre la cantera y el jardín*, Madrid: ALDEA.
- Riffaterre, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*, París : Seuil.
- Rodríguez-Izquierdo y Gavala, Fernando (1972). *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid: Fundación Juan March.
- Romilly, Jacqueline de (1992). “Préface”, en Monique Trédé, *Kairos. L'à-propos et l'occasion*, Paris: Klincksieck, pp. 7-9.
- Ronsard, Pierre de (1921). *Sonnets pour Hélène* (edición de Roger Sorg), París : Bossard.
- San Agustín (1974). *Confesiones*, Madrid: Editorial Católica.
- Sánchez Ron, José Manuel (1992). *Espacio-tiempo y átomos. Relatividad y mecánica cuántica*, Madrid: Akal.
- Schopenhauer, Arthur (2004). *El mundo como voluntad y representación*, tomo 1, (traducción y edición de Pilar Pérez de Santa María), Madrid: Trotta.
- Scott, A. F. (1979). *Current Literary Terms. A Concise Dictionary*, London: Macmillan Press.
- Séneca (2010). *Séneca*, Madrid: El País.
- Serna Arango, Julián (2009), *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*, Barcelona: Anthropos.
- Trayser, Marina (2005). *De l'éphémère au durable ou les aménagements éphémère étudiés sous l'angle de la durabilité*, [en línea] consultado el 10/03/2011, [http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,41,5,20060614113834-BI/Trayser\\_Marina\\_memoire\\_DESS.pdf](http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,41,5,20060614113834-BI/Trayser_Marina_memoire_DESS.pdf)
- Trédé, Monique (1992). *Kairos. Là-propos er l'occasion*, Paris : Klincksieck.
- Unamuno, Miguel de (2006). *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid: Alba Libros.
- Valente, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets Editores.
- - -, (1999). *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid: Alianza Editorial.

- Valéry, Paul (1988). *Cahiers 1894-1914* (edición de Nicole Celeyrette-Pietri y Judith Robinson-Valéry), Paris: Gallimard.
- Vallejo, César (1988). *Poemas en prosa. Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*, Madrid: Cátedra.
- Verlaine, Paul (1979). *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens* (edición de Jacques Borel), París: Gallimard.
- Villaurrutia, Xavier (2001). *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Villon, François (1930). *Oeuvres de François Villon* (edición de Auguste Longnon), París : La Cité des Livres.
- Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Zubiri, Xavier (1996). *Espacio. Tiempo. Materia*, Madrid: Alianza Editorial.