

## Octavio Paz: un crítico literario moderno\*

Patricia Trujillo Montón

*Universidad Nacional de Colombia*  
ptrujillom@unal.edu.co

Los criterios de Octavio Paz sobre la poesía, su función, su proceso de escritura y la tradición literaria se consolidaron en medio de los debates sobre la poesía moderna que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo xx. Estas polémicas prolongaron, por una parte, el debate modernista sobre la autonomía de la literatura y el derecho del escritor hispanoamericano a acceder a todas las tradiciones de la literatura occidental como fuentes de inspiración y de reflexión. Por otra, estuvieron marcadas por la discusión de la obra crítica de algunos poetas modernos, principalmente Paul Valéry, T. S. Eliot y los miembros de la generación del 27. Este artículo explora el proceso de dilucidación de las ideas críticas de Paz en diálogo con estos autores.

*Palabras clave:* Octavio Paz; crítica literaria; poesía moderna; tradición literaria; Paul Valéry; T. S. Eliot.

### *Octavio Paz: A Modern Literary Critic*

The criteria of Octavio Paz about poetry, its function, the process of writing it and literary tradition were consolidated among the debates about modern poetry that took place in the first half of the twentieth century. These debates prolonged, on the one hand, the Modernist polemics about literary autonomy and the right of Hispanic American writers to have access to all Western literary traditions as sources of inspiration and reflection. On the other hand, they were marked by the discussion of the critical works of some modern poets, mainly Paul Valéry, T. S. Eliot and the members of the Spanish *generación del 27*. This article explores the process of elucidation of the critical ideas of Octavio Paz in dialogue with these authors.

*Keywords:* Octavio Paz; Literary Criticism; Modern Poetry; Literary Tradition; Paul Valéry; T.S. Eliot.

---

\* Primera versión recibida: 22/04/2007; última versión aceptada: 15/05/2007. ISSN: 0122-011X

Octavio Paz fue el ensayista y crítico literario más prolífico entre los poetas de su generación. Aparte de publicar más de diez recopilaciones de ensayos y notas sobre arte y literatura, escribió cuatro libros sobre poesía concebidos orgánicamente: *El arco y la lira* (1952), *Los hijos del limo* (1974), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978) y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). *El arco y la lira* fue su primer libro de largo aliento sobre literatura. Y es, como él mismo lo llamó, una especie de “defensa de la poesía”, una reflexión sobre su naturaleza, sobre el poema en tanto objeto estético, sobre el papel que juega la inspiración o la imaginación en su creación y sobre su relación con la historia. La forma como fue concebido y como está organizado no implica, como *Los hijos del limo* o el ensayo más extenso de *La otra voz* (1990), una descripción histórica del desarrollo de la poesía moderna. Es, por el contrario, una consideración sobre la poesía en términos generales y bastante atemporales a partir de la experiencia del autor en su escritura de poesía. Incluso el apartado dedicado a las relaciones entre poesía e historia se ocupa, principalmente, de la tensión que se establece entre el carácter histórico del lenguaje y la pretensión de la poesía de ser intemporal.

*Los hijos del limo*, por el contrario, fue concebido como una disertación sobre el desarrollo de la poesía moderna en Occidente. El libro tuvo su origen, como *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillén y *Las corrientes literarias en la América hispánica* de Pedro Henríquez Ureña, en la cátedra Charles Eliot Norton, de la universidad de Harvard. Al contrario de sus predecesores de lengua española en esta cátedra, Paz no disertó sobre su tradición literaria. Prefirió, por el contrario, reafirmar su derecho, en tanto poeta hispanoamericano, a toda la tradición literaria moderna a través de una serie de conferencias sobre la poesía occidental a partir del siglo xvii.<sup>1</sup> Paz no presentó la tradición

---

<sup>1</sup> Octavio Paz fue invitado a dar las conferencias Charles Eliot Norton en 1972. Cinco años antes, el invitado fue Jorge Luis Borges, así que Paz fue

literaria occidental como un orden sincrónico de grandes obras, como lo hizo Jorge Guillén con la tradición literaria española en *Lenguaje y poesía*. El libro de Paz fue escrito, como el de Henríquez Ureña, bajo una perspectiva que destacaba los desarrollos y las tensiones históricas de la poesía. No obstante, en lugar de elegir un método de periodización casi exhaustivo, como había hecho Henríquez Ureña, Paz eligió los tres períodos que consideraba más significativos para el desarrollo de la poesía moderna: el romanticismo alemán e inglés, el simbolismo francés y su contraparte, el modernismo hispanoamericano, y las vanguardias del siglo xx (1974/1986, 10).

*Xavier Villaurrutia en persona y en obra* y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* son estudios sobre un solo autor, que mezclan las consideraciones biográficas e históricas con una valoración crítica de la obra de ambos. Es significativo que Paz dedicara estudios exhaustivos a estos dos autores, porque los dos fueron, para él, hitos dentro de la tradición de la poesía moderna en México. Xavier Villaurrutia fue su predecesor inmediato de mayor importancia. Fue un modelo de poeta crítico y animador cultural para el joven Paz, quien se iniciaba en la crítica literaria por los años en que aquél publicó su poema capital, *Nostalgia de la muerte* (1938). Aparte de haber impulsado la revista *Ulises*, órgano de expresión del grupo Contemporáneos, y de haber escrito numerosos artículos y ensayos de crítica literaria, Villaurrutia participó en la elaboración de las dos antologías más importantes de la poesía moderna en México en la primera mitad del siglo xx: *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y *Laurel* (1941). De hecho, Paz trabajó junto con Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil Albert en la elaboración de la segunda, escribió un artículo en 1943 en defensa de la antología cuando ésta suscitó controversias, y redactó un largo epílogo para la reimpresión que se

---

el cuarto escritor de lengua española en ocupar la cátedra. Borges dio una serie de charlas sobre la metáfora, la poesía épica, los orígenes del verso y sus convicciones sobre la poesía. Estas conferencias, al contrario de las de Henríquez Ureña y Guillén, que se convirtieron en hitos de la crítica literaria en español, no fueron editadas sino hasta el año 2000.

anunció en 1980, en el que argumentó a favor de la importancia del libro como índice de la poesía en español escrita por la generación que le precedió. En este epílogo, Paz se sintió en la obligación de establecer una distancia entre sus criterios sobre la poesía y los de Villaurreutia, una labor esencial para cualquier crítico o escritor. Paz criticó la organización del libro según la noción de las generaciones literarias (1996, 57); señaló que la antología privilegiaba los poetas de “la tradición lírica encarnada por Juan Ramón” por encima de otras tendencias (51); encontró que la situación destacada en que Villaurreutia ponía al modernismo negaba el potencial crítico de las vanguardias, imponiendo una falsa continuidad por encima de las rupturas que caracterizan “la verdadera historia de nuestra poesía” (58); lamentó la exclusión de Vicente Huidobro y César Vallejo en el prólogo, y la inclusión de Porfirio Barba Jacob en la antología (67-68). Esta toma de distancia puede parecer algo gratuita si se considera que, para 1980, Paz era un crítico mucho más renombrado de lo que llegó a ser Villaurreutia. Indica, no obstante, la importancia que éste tuvo para aquél en tanto crítico literario y poeta moderno.

La figura de Sor Juana fue adquiriendo cada vez mayor relieve para Paz, quien llegó a considerarla una escritora fundamental de la tradición literaria en español. Sor Juana tenía una doble importancia para él. Por una parte, se la podía considerar como una figura límite, antecesora inmediata, como Quevedo, de la literatura moderna. Por otra, su obra era la primera que, sin desprenderse de la tradición española, había mostrado una “sensibilidad criolla” y “una todavía obscura aspiración a separarse de España” que serían los primeros síntomas de lo que, durante el modernismo, se consolidaría como la literatura hispanoamericana (1979/1990, 28, 42). La consagración de la obra de Sor Juana al lado de figuras como Calderón, Góngora y Quevedo que Paz intentaría en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* no obedece exclusivamente a un deseo de incorporarla al canon de la literatura española del Siglo de Oro. Su estudio pretende ligar la situación de Sor Juana a la

del poeta del siglo xx. Esta relación no sólo se puede establecer por la lectura que hace Paz del conflicto de Sor Juana con la institución religiosa en términos de un dilema moral, como lo indica Enrico Mario Santí (1997, 260). Al leer en la obra de Sor Juana los primeros vestigios de una poesía moderna y una poesía hispanoamericana, Paz estaba estableciendo, como proponía Eliot, la corriente principal de la tradición literaria en español, una tradición a la que se incorporaba la poesía hispanoamericana como una entidad relacionada a la literatura española, pero que poseía ya rasgos distintivos. En tercer lugar, estaba señalándose a sí mismo, indirectamente, como legítimo heredero de esta tradición.

Además de los cuatro libros mencionados anteriormente, Paz publicó muchas recopilaciones de ensayos sobre arte y crítica literaria. Buena parte de ellos seguía un orden parecido al escogido por Eliot para sus colecciones de artículos críticos: primero, disertaciones de tema general sobre la poesía o el arte; luego, ensayos de crítica sobre poetas y pintores. Las excepciones más notables a esta forma de distribución son, quizás, *Cuadrivio* (1965) y *Corriente alterna* (1967). Éste está compuesto por una serie de fragmentos breves y dividido en tres partes: en la primera predominan los temas literarios, en la segunda los temas contemporáneos y en la tercera problemas de moral y política. Aquél está formado por cuatro ensayos extensos sobre Rubén Darío, Ramón López Velarde, Luis Cernuda y Fernando Pessoa.

Todas las recopilaciones de artículos de Paz están precedidas por una nota aclaratoria que explica el origen de los textos y su contenido, y señala la continuidad de los temas tratados con libros anteriores. Así, por ejemplo, la nota que precede *In/mediaciones* (1979) advierte que

como los anteriores —*Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *El signo y el garabato*— no es ni quiere ser más que un reflejo de la actualidad literaria y artística. Un reflejo y, a veces, una reflexión. Apenas si necesito subrayar que la actualidad que

me seduce no es tanto la que divulgan los medios de publicidad como la que vive al margen, lejos cuando no en contra de las corrientes en boga —el arte y la literatura de las afueras, o más exactamente, de las inmediaciones. (1979/1990)

De esta manera, Paz estaba subrayando, bajo la apariencia de profesión de humildad del articulista cultural que se limita a presentar la actualidad literaria, el hecho de que, desde 1957, había estado reflexionando sobre la parte más vital de la literatura contemporánea. La introducción de *Convergencias* (1991) señalaba la relación que lo unía no sólo a *Los hijos del limo* (1974), sino a *Al paso* (1992): los tres planteaban el problema del fin de la época moderna en el arte y la literatura. De esta forma, por medio de sus introducciones, Paz estaba señalando al lector la unidad de problemas que subyacía a su obra crítica y también se estaba validando a sí mismo como crítico literario, es decir, como una figura distanciada del erudito y del mero periodista cultural, y dedicada a reflexionar, a través de ensayos personales, sobre problemas fundamentales de la poesía moderna.

Octavio Paz no recopiló los primeros artículos que publicó en la prensa, entre 1931 y 1943. Su primera colección de ensayos, *Las peras del olmo* (1957), recoge escritos redactados en su gran mayoría durante la década de 1950. Apenas cuatro artículos anteriores a esta fecha fueron incluidos en la selección. Tres de ellos fueron recopilados, en parte, por su valor de acontecimiento histórico en la carrera de Paz como crítico literario: “Estela de José Juan Tablada” fue escrito con ocasión de la muerte del poeta; “Visita a un poeta” describe una entrevista con Robert Frost en 1945; “Recoged esa voz” es una evocación de Miguel Hernández, escrita al enterarse de su muerte en 1942. El cuarto, “Poesía de soledad y poesía de comunión” fue una conferencia a la que Paz atribuiría un carácter inaugural. Según él, *El arco y la lira* era “la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto” (1952/1972, 7). Los otros artículos y reseñas que escribió

a finales de los treinta y durante los cuarenta no merecieron, a su juicio, ser rescatados en una publicación posterior.

En 1988, Enrico Mario Santí hizo una selección de los artículos tempranos de Paz y le pidió que escribiera una nota introductoria. En ella, Paz declara no reconocerse en sus escritos tempranos y sostiene que su valor es exclusivamente histórico: los textos valen, no por los argumentos desplegados en ellos, sino como vestigio de una época en la que los poetas miembros de Contemporáneos publicaron sus obras más significativas, en la que “apareció una nueva generación literaria”, y en la que “muchos escritores españoles desterrados se instalaron en México” dando pie a un importante juego de influencias entre ellos y los poetas mexicanos (1988, 8). Al final de su nota, Paz pide al lector considerarlos tanteos juveniles en los que no es posible leer los primeros vestigios de sus criterios sobre la literatura, sino tan sólo “las dudas y las transitorias certidumbres” de un período ya superado de su maduración crítica. La única solución de continuidad que Paz reconoce entre los artículos escritos en las décadas del treinta y el cuarenta, y su obra crítica posterior es la de haber concebido, desde un principio, la crítica literaria como un ejercicio de exploración individual de la tradición: “Exploración solitaria y, no obstante, poblada de fantasmas y voces: las de mis admiraciones y mis antipatías, mis fantasmas y mis númenes. La literatura es soliloquio y diálogo, con los otros y con nosotros mismos, con el mundo de aquí y con el de allá” (8).

Esta versión de la crítica literaria como un diálogo con los muertos se acerca y se aleja a la vez de la relación que, según Eliot, existe entre el escritor y la tradición. De acuerdo con Eliot, el poeta escribe no a partir de sus propias fuerzas interiores, sino de su propio sentido histórico, esto es, de la conciencia de que su obra está inmersa en un orden simultáneo formado por las voces de “los poetas y artistas muertos” (1944, 13). El poeta, que es a su vez un crítico literario, adquiere ese sentido histórico a través de la lectura cuidadosa de las obras de sus antecesores, en un desarrollo paulatino de la conciencia de su

relación con el pasado. Es más, el poeta “está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera” (16). Paz no estaba afirmando otra cosa al sostener, en 1988, que desde 1931 había comenzado esa exploración de “fantasmas y voces”. No obstante, al hablar de sus admiraciones y sus antipatías, Paz estaba señalando que el ejercicio de apropiación de la tradición no era la renuncia a la propia personalidad a favor de un orden externo y superior al individuo, sino la formación de un criterio personal. En la cátedra Charles Eliot Norton, Paz había reconocido, con un cierto orgullo, que su historia de la poesía moderna era, en realidad, la selección personal de una tradición:

Procuraré en lo que sigue describir ese conflicto [entre poesía moderna y modernidad], no a través de sus episodios —no soy un historiador de la literatura—, sino deteniéndome en esos momentos y en esas obras en donde la oposición se revela con mayor claridad. Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario; añado que esa arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. (1974/1986, 56) <sup>2</sup>

En la introducción que escribió para *Primeras letras*, Enrico Mario Santí estuvo de acuerdo con Paz con respecto a la distan-

---

<sup>2</sup> Otro punto de contacto entre la obra crítica de Paz y la de Eliot estriba en que aquél ejerció uno de los oficios que más apreciaba éste en el crítico literario: el de antologista de la tradición poética. Además, Paz le dio tanta importancia a su labor de antologista como a su labor de crítico. En los recuentos que hizo de su carrera, siempre destacó su colaboración en *Laurel*. Más adelante, también se refirió a la elaboración de *Poesía en movimiento*, antología de la poesía mexicana moderna en la que trabajó con tres poetas más jóvenes que él: Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Ariadis. Además, Paz hizo dos antologías de la poesía mexicana en la década del cincuenta: la una, en francés, contaba con una nota de Paul Claudel (1952). Las traducciones de la otra, al inglés, fueron hechas por Samuel Beckett (1958).

cia que separa sus escritos tempranos de aquellos que escribió en la década del cincuenta. De acuerdo con él, la estancia de Paz en Estados Unidos y luego en París, que comenzó en 1943 y se prolongó durante siete años, lo convirtió en otro poeta, distinto del joven que había comenzado su carrera en México (1997, 28). Santí hace énfasis en las circunstancias históricas que vivió Paz por esos años y que determinaron, hasta cierto punto, la escritura de los artículos recogidos en *Primeras letras*: el debate entre Contemporáneos y los defensores de la tendencia telúrica o americana, la llegada de los poetas españoles exiliados a México, la polémica sobre la pertinencia histórica de la poesía, el debate sobre André Breton y su ruptura con la política cultural de la Unión Soviética (69, 28, 51, 57). No obstante, Santí reconoce en los artículos de esos años formulaciones rudimentarias que luego se desarrollarían en los libros posteriores: la relación entre la vida y la poesía, la mediación que establecen el deseo y la memoria entre ambas, la confluencia entre poesía e historia, la admiración de Paz por el surrealismo, la defensa de una tradición moderna que se desprende de una serie de poetas románticos y herméticos (28, 47, 59-61). Todas estas cuestiones volvieron a aparecer, en efecto, en la crítica literaria de Paz posterior a 1943.

Santí anota que la reivindicación que hizo Octavio Paz de una tradición desprendida del romanticismo que iba de Novalis a Poe, pasando por Nerval, Baudelaire y Lautréamont, era una manera de describir las características de “un tipo de poeta que Paz desea reclamar para sí” (59). Aún más, esta lista de poetas constituye un primer esbozo de la versión de la tradición que Paz, en tanto crítico, se sentía en la obligación de trazar. Era la primera visión de la tradición todavía vigente, ese “orden simultáneo” como la llamó Eliot, a la que Paz quiso incorporar la poesía hispanoamericana. La reivindicación de la poesía hispanoamericana como parte de la poesía moderna de Occidente fue una de las tareas que Paz se impuso a sí mismo como crítico literario. Para argumentar esto, trazó un panorama de la poesía de Occidente como un organismo vivo, cuyas

partes, relativamente independientes, influyen constantemente las unas sobre las otras. Esta visión del orden de la literatura es análoga a la que Eliot defendió para el orden de la cultura y de la poesía europeas, como se verá más adelante.

En su consideración de la poesía hispanoamericana como parte de la poesía moderna, Paz tuvo que hacer frente a otra serie de problemas que aparecieron por primera vez en sus escritos de los años treinta, y que luego resurgirían periódicamente en artículos y conferencias posteriores. Uno de estos problemas fue la relación entre la poesía escrita en España y la escrita en Hispanoamérica, pues ambas comparten un mismo idioma y una misma tradición literaria. Otro, fue el establecimiento de una periodización que diera cuenta de los diferentes momentos de ruptura de la tradición. Un tercero, la determinación de qué poetas podían considerarse iniciadores de la poesía moderna en español.

Además del establecimiento de una tradición literaria, Paz trató en sus primeros artículos otros asuntos que reaparecerían en sus escritos posteriores. Quizás el más importante es el de la diferencia entre la idea de una poesía como expresión de un orden sagrado o una experiencia histórica, y la de la poesía como construcción de un objeto estético. Es decir, la diferencia entre una idea de la poesía que la considera un contacto del individuo con fuerzas misteriosas o una expresión de la experiencia del individuo, y una idea de la poesía que la ve como un proceso de construcción consciente de un artefacto, como la consideraba Paul Valéry y en ocasiones también T. S. Eliot. Paz tomó partido, desde el principio de su carrera, por la consideración de la poesía como expresión, bien de fuerzas sobrenaturales o bien de experiencias históricas, en contra de la idea de composición de un objeto de cualidades estéticas, que, en México, era defendida por algunos poetas de Contemporáneos, lectores de Valéry. Enrico Mario Santí hace alusión a esta polémica, pero la presenta como parte de un momento literario. No considera que, además de ser una forma de marcar distancias con respecto a sus predecesores inmediatos, el

debate sobre la poesía pura contribuyó a dar forma a la poética que Paz desarrollaría en sus libros posteriores.

En uno de sus primeros artículos titulado “Ética del artista” (1931), Paz marcó distancias frente a las ideas de Valéry sobre la necesidad de distinguir entre la emoción que antecede al poema y la composición del poema mismo. De acuerdo con Valéry lo fundamental en el proceso de composición no era la experiencia que antecede al poema sino la capacidad del poeta de combinar las palabras de manera que produjera un objeto estético, capaz de suscitar un efecto en el lector. Según Paz, la idea de Valéry de la composición como arte combinatorio del lenguaje reduce la poesía a un discurso. Si el poeta debe limitarse “a clasificar y combinar, de la manera más agradable y bella, las palabras . . . toda revolución poética no será, en el fondo, más que la substitución de una retórica por otra” (1988, 114). La poesía no puede reducirse a un cambio en el lenguaje literario. Por el contrario, la poesía tiene un contenido de verdad que la dota de “una intención reformadora o simplemente humana”. “El mejor arte del pasado” y “las grandes culturas” han reconocido que la poesía tiene una función en el mejoramiento de la humanidad en conjunto y no la han reducido a “los destinos y las posibilidades de la creación” (115). Por eso, “mejor que preocuparse por la belleza o calidad estética de la obra, es preocuparse por su *sentido*” (116).

En este artículo, Paz está muy cerca de las ideas de Shelley sobre la función revolucionaria de la poesía. Shelley consideraba que el poder reformador de ésta derivaba de la imaginación, una potencia mental superior al razonamiento abstracto y capaz de elevarse por encima de las convenciones de la ética y la moral. En la *Defensa de la poesía* Shelley sostuvo que el poema “es la imagen total de la vida expresada en su eterna verdad” y que, por esta razón, los poetas son autores de “revoluciones en la opinión” (1986, 31). En “Ética del artista”, Paz enfrentó, como Shelley, el razonamiento y la abstracción a la imaginación, y se refirió a la composición de poesía como al cumplimiento de un destino histórico que implicaba el mejoramiento de toda la

humanidad (1988, 115-116). Paz no conservaría, más adelante, esta fe en el mejoramiento total de la humanidad, si bien continuaría apreciando la capacidad de la poesía para transgredir las normas éticas y sociales. Así, en *Los hijos del limo*, al considerar el papel histórico del romanticismo, resaltaría la unión entre el amor humano y la libertad, y la crítica a la sociedad contemporánea a partir de los poderes restauradores de la imaginación (1974/1986, 66-70). Además, consideraría que el potencial crítico y revolucionario de la poesía romántica había sido retomado por el surrealismo a través de la recepción del pensamiento de Fourier. Este rescate convertía al surrealismo en el movimiento de vanguardia más importante del siglo xx, a su parecer (104-106).

En “Ética del artista” aparecen dos ideas que Paz rectificaría en sus ensayos posteriores. La primera es una cierta subordinación de la poesía a principios ajenos a ella. De acuerdo con Paz, el poeta que se opone a la pureza estética “pone toda su vida y su potencia al servicio de motivos extra-artísticos, motivos religiosos, políticos o simplemente doctrinarios, como el surrealismo” (1988, 115). De esta manera, con el propósito de defender una función de la poesía que no se restringiera a lo meramente estético, Paz estaba sacrificando la autonomía del arte. La inclusión de un movimiento artístico como el surrealismo en una lista que también nombra la religión y la política como principios a los que se subordina el artista, indica que Paz no estaba discriminando entre el hecho de que el arte puede aludir a principios filosóficos, políticos o religiosos y el hecho de que, desde el romanticismo, el arte haya proclamado su derecho a ser juzgado, exclusivamente, como arte y no en tanto vehículo de expresión de ideas ajenas a él. Es lo que Eliot había expresado en 1928 cuando había definido la poesía como algo situado “por encima” de la inculcación de valores morales, directrices políticas, principios religiosos, referencias históricas o datos sicológicos sobre la mente del autor (1976, ix). A pesar de que, temprano en su carrera, Eliot había aprobado la idea de la autonomía del arte, más adelante osciló entre su ética

artística y sus convicciones religiosas y dio, en ocasiones, mayor mérito a las ideas religiosas o políticas de un poeta que al valor estético de sus escritos. Paz, por el contrario, descubrió pronto que una cosa es la idea de que la poesía incide en esferas ajena a ella, y otra es exigirle que se subordine a estas esferas. Optó así por una defensa de la autonomía literaria más en la vena de Shelley. De hecho, en sus recuentos sobre los orígenes de la poesía moderna, Paz privilegió la noción de que ésta se distingue por ser autónoma, y sostuvo que el romanticismo había jugado un papel determinante en la formulación de tal pretensión.

La segunda idea que Paz formuló en “Ética del artista”, y que pronto abandonaría, fue la de la capacidad de la poesía de perfeccionar la sensibilidad humana y de lograr cambios sociales a través de la imaginación. Este optimismo sobre la función de la poesía y la humanización del hombre que se asemeja mucho a la idea de Shelley sobre el papel civilizador del arte, pronto se convirtió en una visión más pesimista de la relación entre poesía y sociedad. Ya en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, escrito en 1942, minimizó la capacidad de la poesía para transformar la realidad. Sostuvo, en cambio, que la sociedad moderna priva al hombre de parte de su humanidad, y que el papel de la poesía consiste en mostrarle aquello que ha perdido y que podría volver a ser:

El poeta expresa el sueño del hombre y del mundo y nos dice que somos algo más que una máquina o un instrumento, un poco más que esa sangre que se derrama para enriquecer a los poderosos o sostener a la injusticia en el poder, algo más que mercancía y trabajo. En la noche soñamos y nuestro destino se manifiesta, porque soñamos lo que podríamos ser.  
(1957/1985, 101)

Ocho años más tarde, en el prólogo a una antología de la poesía mexicana incluida también en *Las peras del olmo*, volvió a plantear esta relación entre poesía y sociedad subrayando,

ante todo, el enfrentamiento entre ambas y la capacidad crítica, mas no redentora, de la poesía:

La realidad histórica ha arrojado sus disfraces y la sociedad contemporánea se muestra tal cual es: un conjunto de objetos “homogeneizados” por el látigo o la propaganda, dirigidos por grupos que no se distinguen del resto sino por su brutalidad . . . La poesía es una de las formas de que dispone el hombre moderno para decir NO a todos esos poderes que, no contentos con disponer de nuestras vidas, también quieren nuestras conciencias. (31)

La poesía como una crítica a una realidad social restrictiva fue una de las ideas que más apreció Paz en la crítica literaria y la práctica poética de Luis Cernuda. En sus ensayos, lo mencionó repetidamente como modelo de un escritor consciente del potencial crítico del amor humano y del contacto con la naturaleza, quien, a través de la celebración del deseo y de la formulación de la analogía universal, retrata la capacidad del hombre de ser algo más que la idea convencional que de él tiene la sociedad contemporánea. Ya en la nota introductoria de *Las peras del olmo*, Paz hizo una mención especial de la poesía de Cernuda, lamentando no haber escrito aún un ensayo sobre *La realidad y el deseo*. El tema del libro, de acuerdo con Paz, era el “del deseo, esto es, de la imaginación amorosa que, lanzada hacia su objeto . . . desemboca . . . en el de la conciencia. Dolorosa conciencia del poeta en un mundo hostil, sí, pero también conciencia de la poesía y del amor: contemplación. Porque la poesía, que parte de la conciencia de nuestra mortalidad, nos lleva a la contemplación de la inmortalidad del amor” (6). La obra del poeta sevillano era la realización estética de una imagen de la posible plenitud humana que criticaba, indirectamente, el orden social. Siete años más tarde, en 1964, Paz resarciría su deuda con Cernuda, al dedicarle un largo ensayo que publicó como parte de *Cuadrivio*. En “La palabra edificante”, resaltó, antes que nada, el valor moral de su obra literaria:

La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. (1965/1991, 116)

Desde muy temprano, Paz asoció la idea de los poderes de la poesía al descubrimiento de lo sagrado, en la misma línea de pensamiento romántico que Cernuda había hecho suya. No obstante, en Paz el descubrimiento de un carácter sacro de la realidad tomó un cariz diferente. Cernuda describió a menudo la condición sagrada de la poesía en términos de una experiencia personal en la que se tenía, de repente, una visión intuitiva del “elemento misterioso inseparable de la vida”, es decir, de la belleza de las cosas pasajeras que traía consigo un deseo de fundirse con ellas (1994b, 603-605). Paz intentó explicar esta experiencia como parte integrante de la cultura humana. En ella, creyó encontrar el fundamento común a todas las civilizaciones. Es decir que la experiencia de lo sagrado hace que las culturas sean propiamente humanas porque dan fe de un estado de reconciliación con el todo “y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos” (1952/1972, 136).

En “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz afirmó que tanto la poesía como la religión son parte de la experiencia de lo sagrado: “religión y poesía tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia” (1957/1985, 94). No obstante, Paz no estaba fusionando poesía y religión:

En tanto que la religión es profundamente conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social al convertir en iglesia a la sociedad, la poesía rompe el lazo al consagrar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía siempre es disidente. No necesita de la teología ni de la clerescia. No quiere salvar al hombre, ni construir la ciudad de Dios: pretende darnos el testimonio terrenal de una experiencia. (94)

En *El arco y la lira* Paz amplió la explicación de la similitud entre poesía y religión debida a su fundamento en lo sagrado y de su diferencia debida a su función en la sociedad. En este libro sostuvo que amor, religión y poesía surgen de la experiencia de lo sagrado. En los tres, “el hombre se siente arrancado o separado de sí. Y a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser” (1952/1972, 135). Tanto en su ensayo de 1942 como en su libro de 1952, Paz se refiere a la experiencia de lo sagrado en presente y como parte de una vivencia personal. En *El arco y la lira*, además, para sostener su argumento sobre la experiencia de lo sagrado yuxtapone ritos chamánicos, fórmulas religiosas orientales, principios de la mística renacentista y argumentos esgrimidos por poetas románticos y surrealistas. Por esta razón, Helen Vendler, en su reseña del libro pudo asegurar que en él se manifestaba el “deseo de formular una poética que comprenda, juntamente, la conciencia antigua y la moderna” (1982, 90).

Si bien es cierto que en el capítulo dedicado a la inspiración de *El arco y la lira* Paz formuló, brevemente, una historia de la secularización de la poesía moderna y de la conciencia de Occidente, el acento del libro está puesto sobre lo que comparten las sociedades antiguas y las modernas, más que sobre aquello que las separa. Más adelante, Paz desplazaría su énfasis de una visión sincrónica hacia una consideración más histórica de la poesía occidental. En “Presencia y presen-

te” (1967), un ensayo dedicado a Baudelaire e incluido en *El signo y el garabato*, Paz expondría la diferencia entre la poesía subordinada a valores religiosos y la poesía moderna, que reivindica su derecho a ser autónoma: “el artista medieval poseía un universo de signos compartidos por todos y regido por una clave única: el Libro Santo; el artista moderno maneja un repertorio de signos heterogéneos y, en lugar de sagradas escrituras, se enfrenta a una multitud de libros y tradiciones contradictorias” (1973/1975, 39). *Los hijos del limo* plantea de nuevo esta ruptura entre Edad Media y modernidad: “para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas” (1974/1986, 80). Paz dedicó dos de los capítulos del libro a describir el proceso histórico en el que el orden orgánico de las sociedades no secularizadas, anteriores a la Ilustración, se había desintegrado a causa de las críticas de la razón, y el intento de la poesía moderna de rescatar la experiencia de lo sagrado, al reivindicar para sí misma el derecho a acceder a un tipo de conocimiento analógico, pero independiente de las verdades e instituciones religiosas. A través de la explicación histórica, Paz estaba insertando su propia noción de la composición poética en la tradición de la poesía moderna, mientras que Cernuda la había defendido en términos de una experiencia personal en “Historial de un libro”.

Paz no sólo consideró a Cernuda como un modelo en tanto su obra afirmaba con sinceridad una experiencia individual, y sentaba una posición revolucionaria frente a la ética de su tiempo. La crítica literaria de Cernuda también contribuyó a la formulación y el desarrollo de ciertas tesis de Paz. Éste no citó los artículos críticos de Cernuda explícitamente, salvo en las ocasiones en que se sintió en la obligación de marcar distancias frente a sus juicios. En el ensayo sobre el poeta sevillano incluido en *Cuadrivio*, por ejemplo, anota que aquél aprendió de la crítica literaria de Eliot a ver con otros ojos la tradición poética, y que “muchos de sus estudios sobre poetas

españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot” (1965/1991, 123). El mismo ensayo comienza resaltando uno de los criterios decisivos de Cernuda: “su gusto por la palabra esencial que contraponía, no siempre con razón, a lo que él llamaba la suntuosidad de la tradición española y francesa” (115).

Los reparos de Paz a este juicio se dirigen, muy probablemente, a la antipatía de Cernuda por el modernismo hispanoamericano y sobre todo por Darío. Ya en 1932, Cernuda expuso su opinión de que el modernismo había implicado, no un enriquecimiento de fuentes y de lecturas, sino una limitación a los poetas simbolistas menores y encomió a Juan Ramón Jiménez como ejemplo del poeta que no se reduce a emular un grupo de poetas sino que es capaz de reconocer “lo definitivo dentro de la poesía universal” (1994b, 56-57). En 1942 Cernuda descalificó de nuevo al modernismo, acusándolo de haberse detenido en “lo externo y lo ornamental”, de haber hecho un despliegue de “amaneramiento increíble”, y de haber consistido en un “juego brillante de la palabra” (1994b, 160). Casi veinte años más tarde, en su ensayo sobre Darío, Cernuda reiteraría sus recriminaciones: Darío había escogido como maestros a los poetas franceses “de menos valor” de la segunda mitad del siglo XIX, ignorando a Baudelaire y Rimbaud, y malinterpretando a Mallarmé. Este error de apreciación, argumentaba Cernuda, se debía a su “inclinación nativa a la pompa hueca y a la ornamentación inútil”. Es decir, Darío era un poeta retórico, ampuloso, que no estimaba las cosas “por ellas mismas, sino por la estimación reiterada y anterior de otros” (1994a, 713-714).

Paz, por el contrario, consideró desde el principio de su carrera que el modernismo había dado una dimensión universal a la poesía en lengua española, introduciendo en ella los problemas de la poesía moderna, y ampliando y flexibilizando su lenguaje. En esta tarea, la obra de Rubén Darío había sido fundamental: “La poesía moderna principia con un nombre:

Rubén Darío”, afirmó en 1943. Y continuó con un argumento que parece una respuesta a las críticas de Cernuda:

Los españoles le reprochaban su “afrancesamiento”; los americanos, su europeísmo. Olvidaban los primeros que ellos también eran afrancesados, sólo que imitaban una Francia demasiado espesa, tradicional o desgastada: la romántica y naturalista. El ‘casticismo español’ no era más que el romanticismo y naturalismo franceses convertidos en hábito, en ‘costumbrismo’. Los críticos americanos de Darío, por su parte, parecían ignorar que nuestro continente es una creación de Europa, en un sentido literal. Esto es, que América, si se quiere encontrar a sí misma, debe partir de Europa, porque sólo la cultura europea posee formas capaces de resistir, sin romperse, todos los ingredientes nativos. (1988, 352-353)

Si bien Cernuda no había defendido, como los contemporáneos de Darío, el casticismo que Paz critica en esta cita, sí lo había tachado de afrancesado, de dejarse deslumbrar por lo falsamente cosmopolita. Al defender el derecho de los americanos a la cultura europea, Paz argumentó que Darío no había escogido la parte más ornamental de la literatura francesa, ni se había deslumbrado por las baratijas del simbolismo, sino que estaba accediendo a una herencia cultural que le pertenecía por derecho. En su ensayo de 1964 sobre Darío, publicado en *Cuadrivio*, Paz amplió su refutación de la pretendida falta de gusto literario del poeta nicaragüense: “es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont” y, además, leyó y aprendió de Baudelaire, los simbolistas belgas, Stefan George, Wilde, Swinburne y Whitman (1965/1991, 11). Paz añadió que entre los modernistas hispano-americanos la amplitud de lecturas no había sido exclusiva de Darío. José Martí, por ejemplo, “conocía y amaba las literaturas inglesa y norteamericana” y José Asunción Silva había sido lector de Nietzsche, Baudelaire y Mallarmé (11). De esta forma, estaba revirtiendo el argumento de Cernuda: los modernistas habían

sido poetas plenamente modernos precisamente porque habían reconocido lo definitivo dentro de la tradición occidental y se habían sometido, al igual que Juan Ramón Jiménez, a una pluralidad de influencias contradictorias hasta llegar a “una fuerte afirmación subjetiva” (Cernuda 1994b, 56).

Paz retomó otros argumentos de Cernuda para sustentar su valoración del modernismo hispanoamericano. De acuerdo con el poeta sevillano el romanticismo español, a excepción de Bécquer y Rosalía de Castro, había sido una escuela pomposa y declamatoria, que había seguido el ejemplo de Hugo y otros poetas oficiales, en lugar de fijarse en los románticos menores y seguir una línea de lirismo vital. Paz, que, como Cernuda, sentía aprecio por una línea menor del romanticismo (en un artículo de 1938 ya citaba a Gérard de Nerval como ejemplo de poeta moderno), utilizó esta idea para argumentar que el modernismo había sido el verdadero romanticismo en España e Hispanoamérica. “El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión . . . [Le] falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad” (1965/1991, 9). Por el contrario, los modernistas concibieron la poesía como una pasión, y su culto a la modernidad es “voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos” (14). El modernismo tiene todos los ingredientes de la verdadera poesía moderna: la nostalgia del origen, la reivindicación de una visión trascendente distinta a la religiosa, la aspiración a la modernidad que es, simultáneamente, una crítica de la modernidad, la verdadera renovación del lenguaje poético (14-20). La adopción de un nuevo lenguaje, además, “fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo” (18). En *Los hijos del limo*, Paz extremó su argumento en contra del carácter ornamental y epigonal del modernismo y lo esgrimió en contra de los poetas de la generación del 98: “los poetas españoles —salvo Valle Inclán, único en esto como en tantas otras cosas— no podían ser sensibles a lo que constituía la verdadera y secreta originalidad del

modernismo: la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas. En cambio, hicieron suyos inmediatamente el nuevo lenguaje y los ritmos y formas métricas” (1974/1986, 139). En la argumentación de Paz, los poetas ornamentales y deslumbrados por los artificios formales resultaron ser, no los modernistas hispanoamericanos, sino los poetas de la generación del 98. No obstante, su juicio es mucho menos severo de lo que parece a primera vista. Aparte de los “epígonos de Darío”, en la poesía española de la vuelta de siglo también hubo grandes poetas, que no sólo prolongaron el modernismo sino que, como los postmodernistas hispanoamericanos, hicieron una crítica de los estereotipos y clichés preciosistas del modernismo (140).

El aprecio de Cernuda por el uso del habla coloquial en la escritura de poesía también fue esgrimido por Paz en defensa del modernismo. De acuerdo con el poeta sevillano, que en esto coincidía con la opinión de Eliot, el lenguaje hablado tiene una riqueza expresiva y una vitalidad de la cual carece el lenguaje deliberadamente poético, porque en el primero se condensan las emociones y los sentimientos experimentados por los hablantes de una lengua en un momento histórico determinado. Paz también asumió como criterio de valor el uso que los poetas hicieran del lenguaje hablado de su época. En la introducción a la antología de la poesía mexicana en lengua francesa publicada en 1952 hizo la siguiente observación: “En el caso de López Velarde, la invención de nueva formas se alía a su fidelidad al lenguaje de su tiempo y de su pueblo, como ocurre con todos los innovadores de verdad. Si parte de su poesía nos parece ingenua o limitada, nada impide que veamos en ella algo que aún sus sucesores no han realizado completamente: la búsqueda, y el hallazgo, de lo universal a través de lo genuino y lo propio” (1957/1985, 27). Así pues, la adopción del lenguaje coloquial era para Paz y para Eliot signo de la capacidad del poeta de enlazar la sensibilidad del presente con una sensibilidad más amplia. Esta sensibilidad residía, según el escritor angloamericano, en la tradición literaria del

pasado (1959, 13-15). Para Paz, era cuestión de un fundamento de humanidad que todos los seres humanos comparten.

Paz utilizó este criterio para contradecir la opinión de Cernuda sobre el modernismo en los ensayos de *Cuadrivio*. De acuerdo con él, “los primeros en utilizar las posibilidades poéticas del lenguaje prosaico fueron, aunque parezca extraño, los modernistas hispanoamericanos: Darío, sobre todo, Leopoldo Lugones” (1965/1991, 126). La idea de Cernuda de que había sido Campoamor el antecedente de un prosaísmo poético estaba completamente errada: “si lo fuese, sería un antecedente lamentable. No hay que confundir la charla filosófica de sobre-mesa con la poesía”. Los modernistas habían sido los primeros en “enfrenta[r] el idioma coloquial al artístico para producir un choque en el interior del poema, según se ve en *Augurios* de Rubén Darío, o hace[r] del habla de la urbe la materia prima del poema”, es decir, que fueron los primeros en captar la sensibilidad contemporánea mientras estaba viva y en emplearla en su obra (126). En la época posterior al modernismo, fue Ramón López Velarde quien mejor aprovechó la lección de “la fusión entre el lenguaje prosaico y la imagen poética, o sea, la receta de la incandescencia y el hielo verbales” (54).

Paz dio un giro adicional a su argumentación al incorporar a ella otro de los criterios de Cernuda para apreciar la poesía moderna: el de la no existencia del pueblo en la sociedad moderna, es decir, una comunidad de hablantes de un idioma que han preservado una tradición oral, manteniendo viva la sensibilidad tradicional de un pueblo. De acuerdo con Cernuda, la unidad de ideales en el público, que probablemente había existido en el siglo XVII, se había roto con la modernidad. El intento de sus antecesores inmediatos y de sus contemporáneos de escribir una poesía popular estaba basado en una falsa idealización del romancero y de la poesía primitiva que tenía sus raíces en el romanticismo, y debía ser descartada por el poeta contemporáneo, si éste no quería traicionar la independencia de su arte:

En una época como la nuestra dividida y sin ningún amplio y simple ideal común que una a los hombres, las obras que a esa popularidad nacional pretendieran ajustarse, no brotarían, como pudieron brotar en nuestra poesía primitiva o en nuestro teatro del siglo XVII, de ideas y sentimientos comunes entre el poeta y el público, sino con la intención de complacer los prejuicios de una clase social. (1994a, 486-487)

Paz retomó este argumento para criticar la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, y distinguir su tarea de rescate de un lenguaje popular de la tarea de rescate del lenguaje realmente hablado de la época:

El lenguaje del tiempo acaso no sea el lenguaje hablado en las viejas ciudades de Castilla. Al menos, no es el de nuestro tiempo. No son éas nuestras palabras. El idioma de la urbe moderna, según lo vieron Apollinaire y Eliot, es otro. Machado reacciona frente a la retórica de Rubén Darío volviendo a la tradición; pero otras aventuras —y no el regreso al romancero— aguardaban a la poesía de lengua española. Años más tarde, Huidobro, Vallejo, Neruda y otros poetas hispanoamericanos buscan y encuentran el nuevo lenguaje: el de nuestro tiempo. (1957/1985, 166-167)

En este ensayo, escrito en 1951, Paz no consideraba que la incorporación del lenguaje hablado en las ciudades había sido llevada a cabo por el modernismo, sino por los poetas hispanoamericanos de vanguardia. Un año después, Paz rectificaría su punto de vista, e indicaría que la integración del lenguaje hablado había sido realizada, por primera vez, por la obra tardía de los poetas modernistas y por los postmodernistas hispanoamericanos: Darío, Lugones y López Velarde.

Hacia los mismos años [en que Lugones y López Velarde estaban escribiendo su obra] Jiménez y Machado proclaman la vuelta al “lenguaje popular”. La diferencia con los hispano-

americanos es decisiva. El “habla del pueblo”, vaga noción que viene de Herder, no es lo mismo que el lenguaje efectivamente hablado en las ciudades de nuestro siglo. El primero es una nostalgia del pasado; es una herencia literaria y su modelo es la canción tradicional; el segundo es una realidad viva y presente: aparece en el poema precisamente como ruptura de la canción. (1952/1972, 95-96)

Este punto de vista lo mantendría después a lo largo de toda su carrera como crítico y lo reiteraría en numerosos ensayos, y contrasta con las opiniones de Jorge Guillén sobre la obra de García Lorca y los integrantes de la generación del 27. De acuerdo con Guillén, en la época en la que él y sus compañeros de generación habían comenzado a escribir, existía una continuidad orgánica entre el lenguaje efectivamente hablado y la tradición popular. Por esta razón la poesía de todos ellos ligaba las tradiciones populares y la literaria, heredada de los poetas de la generación del 98 (1999, 410-411). Por el contrario, Paz opinaba que esta idea del lenguaje popular correspondía a una idealización de corte romántico que había llevado a Jiménez y a Machado a identificar el lenguaje hablado con el culto tradicional. Influidos por estos dos poetas, muchos escritores de la generación del 27 “hicieron del romance y la canción sus géneros predilectos”. Por el contrario, “Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular . . . y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación” (1965/1991, 125).

Al reconocer que Cernuda había asumido la tarea de incorporar el lenguaje efectivamente hablado en su época a su obra, Paz estaba presentándolo, indirectamente, como uno de los herederos del modernismo hispanoamericano. Según esta interpretación, Cernuda sería un descendiente que niega a sus padres literarios pero que, en su rechazo, los prolonga. Su obra se podría calificar con palabras similares a las que usó Paz para la obra de Unamuno en *Los hijos del limo*: “la nega-

ción de Unamuno . . . forma parte del modernismo: no es lo que está *más allá* de Darío y de Lugones, sino *frente* a ellos. En su negación, Unamuno encuentra el tono de su voz poética y en esa voz España encuentra al gran poeta romántico que no tuvo en el siglo xix” (1974/1986, 140). La obra de Cernuda rescató una visión analógica de las relaciones en el universo; así mismo, era una meditación sobre las limitaciones del lenguaje y sobre el paso del tiempo; era una forma de crítica a las instituciones sociales y una celebración del presente. Todos estos rasgos de corte romántico también habían sido parte de la poesía modernista y ese hecho alineaba a Cernuda en una tendencia lírica cuyos antepasados más remotos no habían sido Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, como había pretendido el poeta sevillano, sino los poetas románticos, a los que éste había reconocido como antepasados inmediatos. En la historia de la poesía moderna que trazó Octavio Paz, el antecedente inmediato de Cernuda había sido Rubén Darío, uno de los poetas que éste más había despreciado.

No obstante estas importantes diferencias entre Paz y Cernuda, también hay coincidencias en los juicios de ambos sobre la naturaleza de la poesía y la tradición literaria en español. Una de las más notables es la crítica a la poesía pura, y el uso de ella como juicio de valor. Los dos rechazaron, desde un principio, las ideas de Valéry sobre la poesía como un trabajo casi científico con el lenguaje. Consideraron que esta forma de ver el oficio literario lo empobrecía, porque cortaba la necesaria relación que existe entre la poesía y la experiencia vital. En *El arco y la lira*, Paz lo expresó de la siguiente manera: “un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto de poetizar —exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto y aquello, es decir, de objetos relativos e históricos” (1952/1972, 185). Veintitrés años más tarde, reiteraría su opinión sobre la estética de Paul Valéry: “a la poesía pura le debemos algunos de los poemas más hermosos de este siglo y, simultáneamente,

un general empobrecimiento de la realidad poética” (1996, 65). Para Paz, la reducción de la poesía a una “magia verbal”, el aligeramiento de su carga “romántica, religiosa y simbólica” sólo encierra al poema en sí mismo.

En este ensayo, que era un balance de la antología *Laurel*, Paz hizo otro reparo a la poesía pura, uno que sigue, en líneas generales, el argumento de Cernuda sobre la influencia de la poesía pura y la del surrealismo en la poesía española. Así como Cernuda había argumentado, en *Estudios de poesía española contemporánea*, que para algunos poetas la influencia de Valéry había impedido que aprovecharan el valor liberador del surrealismo y se quedaron en una concepción formalista de la poesía (1994a, 203-205), Paz indicó que algunos poetas mexicanos, influidos excesivamente por el ideal de la poesía pura, no habían podido reconocer el verdadero potencial crítico del surrealismo y se habían quedado en la mera búsqueda de “monstruos hermosos”.

La fascinación que ejerció sobre nuestros poetas la poesía pura fue de tal modo poderosa que cuando, un poco después, algunos de ellos abrazaron una estética diametralmente opuesta —el surrealismo— su actitud fue más lírica que subversiva. Se internaron en el sueño en busca de monstruos hermosos, no de las revelaciones del amor y de la libertad. (1996, 60)

Esta crítica, en el ensayo de Paz, toma un cariz generacional, porque los poetas a los que alude acá son los de la generación Contemporáneos, inmediatamente anterior a la suya:

Para los poetas de *Laurel* el surrealismo fue más una estética que una subversión. Lo interpretaron como un método de exploración psíquica y de creación poética pero no lo vieron ni lo vivieron como lo que realmente fue: un movimiento de rebelión y de liberación estética, erótica, moral y política. El surrealismo fue para ellos una manera, no una aventura vital. (78)

Este juicio pone a los poetas posteriores, a los contemporáneos de Paz y a Paz mismo, en el lugar en el que se puso Cernuda en su *Estudios de poesía española contemporánea*: como representantes de la corriente vital de la poesía moderna, que para éste se derivaba de una corriente lírica de la tradición española, mientras que para Paz se desprendía de los “grandes románticos” alemanes e ingleses (1996, 80). Es interesante señalar que, mientras que Cernuda se alineaba implícitamente al lado de Aleixandre y los poetas más jóvenes de la generación del 27 en esta corriente, Paz juzgaba que sólo Cernuda había comprendido el verdadero potencial liberador del surrealismo al aliar “la pureza lírica” a “la subversión moral”, mientras que Aleixandre y García Lorca, si bien habían producido textos memorables de corte surrealista, sólo lo habían comprendido como un “sacudimiento verbal y estético”, lo que los ponía en la misma posición que los miembros de la generación Contemporáneos (78).

El esquema episódico que Cernuda había trazado para describir el desarrollo de la poesía de su generación también ayudó a Paz a justificarse a sí mismo como heredero del surrealismo. Cernuda había descrito este desarrollo como consistente en cuatro etapas: una primera, de coincidencia con la vanguardia, que calificó de metaforismo efectista y desenfrenado; la segunda, de celebración de la tradición clásica, en la que se habían adoptado las ideas de Valéry; la tercera, de revaloración de la poesía gongorina, había combinado las dos anteriores; y la cuarta había consistido en la recepción del surrealismo por parte de los poetas más jóvenes. En *Los hijos del limo*, Paz estableció tres etapas para la poesía de la generación del 27: una primera, de prolongación del tradicionalismo de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado; una segunda de celebración de la estética de Góngora asociada a la estética de vanguardia; y una tercera marcada por la influencia surrealista. Paz adoptó, pues, dos de las fases de Cernuda. Pero en el esquema de Paz la poesía de Salinas y Guillén no ocupaba el lugar desventajoso que tenía en el de Cernuda, en el que su poesía se juzgaba detenida en la tercera

etapa que combinaba las peores características del metaforismo vanguardista y el formalismo a lo Valéry. Por el contrario, Paz los situaba en un punto por fuera de estas etapas, resistiendo “lo mismo al tradicionalismo que al neogongorismo”. La poesía de Guillén representaba, para Paz, una isla que afirmaba su propia originalidad a través de la proclamación de la perfección poética en contra del “tumulto de la vanguardia” y un puente hacia las nuevas generaciones: “desde un principio Guillén fue un maestro, lo mismo para sus contemporáneos . . . como para los que vinimos después” (1974/1986, 205).

Pese a su reconocimiento de la obra de Guillén y de Valéry, Paz utilizaría su esquema, como Cernuda, para situarse en una posición privilegiada: la del heredero de la tradición poética más valiosa: la del surrealismo y el romanticismo. En *Los hijos del limo*, ambos son considerados momentos sobresalientes dentro de la tradición de la poesía moderna porque son una crítica a la modernidad. Frente a la Ilustración, al liberalismo y al positivismo, el romanticismo, el modernismo, el simbolismo y el surrealismo habían respondido críticamente mediante la declaración de la naturaleza como la “afirmación de un tiempo anterior a la historia” (60). Esta postura crítica había consistido en una valoración de la sensibilidad, de la pasión, de la imaginación y del pensamiento analógico, es decir, una percepción de las correspondencias que existen entre el cosmos y el que-hacer humano (80-87).

Como hemos visto, Paz fue un crítico mucho menos severo que Cernuda con respecto a la poesía pura. Para éste la adopción de los criterios de Valéry por parte de Guillén y Salinas había hecho que su poesía se estancara en una concepción formalista que tan sólo explotaba los efectos de la metáfora y el preciosismo de estilo. Para Paz, por el contrario, el ideal de liberar al poema de cualquier cosa que no fueran sus asociaciones verbales había sido empobrecedor para la reflexión sobre la poesía, pero sumamente fecundo en la práctica: “Fue una idea tal vez engañosa pero que sirvió para justificar varias y excepcionales experiencias, de la poesía ‘desnuda’ de Jiménez

a la poesía ‘químicamente pura *ma non troppo*’ de Guillén” (1996, 59). Los juicios de Paz sobre Valéry también son mucho más medidos que los de Cernuda. Mientras que éste no le reconocía al poeta francés más mérito que el ser un “divulgador de Mallarmé” (1994a, 438), Paz se esforzó por expresar una opinión que marcara sus distancias con las ideas del poeta francés, pero que también estimara su obra.

Las reticencias de Paz con respecto a Valéry se refieren a su desprecio por la inspiración en el proceso de composición del poema. El poeta francés tenía a desdeñar la idea del surgimiento de la poesía a partir de un contacto vital con alguna porción esencial de la realidad. Para él, lo más importante de la poesía no es la ensoñación que le antecede, aunque de ella pueda resultar un poema. La tarea esencial de la poesía es producir, mediante un objeto verbal, una sensación análoga a la de la ensoñación. El poema es un productor de efectos en el lector, un productor de ensoñaciones en segundo grado (1998, 79-80). Para Paz este concepto de poesía resultaba insuficiente. Por esta razón se refirió a la poesía de Valéry, en un ensayo sobre Jorge Guillén de 1965, como la expresión de “la conciencia que se contempla a sí misma hasta anularse” y que, por lo tanto, se desprende del mundo: “el yo está condenado a pensarse sin tocar jamás la piel incendiada del mar” (1966/1972, 67). Años más tarde, reiteraría su juicio sobre Valéry, reconociendo que “es un espíritu de penetración prodigiosa, una de las mentes realmente luminosas de este siglo”, pero aclarando que en su obra el mundo tenía a evaporarse bajo la mirada atenta de su conciencia. “Los poderes de deconstrucción de Valéry eran mayores que sus poderes de construcción. Sus *Cabiers* son una ruina imponente. Valéry fue una palanca espiritual poderosísima a la que le faltó un punto de apoyo” (1979/1990, 81).

Sin embargo, esta palanca espiritual impulsó muchas de sus especulaciones. Paz citó, en varios ensayos, dos ideas de Valéry para sustentar sus reflexiones sobre la poesía. La primera se refiere a la tarea del traductor: “El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable,

consiste en producir con medios diferentes efectos análogos” (1973/1975, 66). Esta cita, situada al final de una consideración sobre la tarea del traductor, concluye un razonamiento que, en realidad, retoma otras ideas de Valéry sobre la poesía. Unas páginas antes, se había referido a la poesía como “hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido” (60-61). Esta definición corresponde a la de Valéry, quien definía la poesía como una “expresión extraordinaria” en la que el ritmo y las armonías deben estar tan estrechamente ligadas “que el sonido y el sentido no puedan ya separarse y se respondan indefinidamente en la memoria” (1995, 183). Un poco más adelante, Paz también se refirió al poema como un objeto verbal, logrado tan perfectamente que sus signos se han hecho “insustituibles e inamovibles” (1973/1975, 65). Tanto la concepción del poema como un objeto logrado, como la idea de que es una unión indivisible entre sonido y sentido, le sirvieron a Paz en este ensayo para ilustrar las dificultades de la traducción y definirla como una operación de transmutación poética en la que el traductor trata de reproducir las sensaciones que ocasiona el poema original en los lectores que pueden acceder a la lengua en la que fue escrito.

La otra cita de Valéry a la que Paz hizo referencia repetidas veces, fue la relativa a la poesía como el desarrollo de una exclamación. Paz mencionó esta idea por primera vez en *El arco y la lira*, en el contexto de una reflexión sobre la relación entre el valor afectivo de las palabras y la transformación que éstas sufren en el poema.

En alguna parte Valéry dice que “el poema es el desarrollo de una exclamación”. Entre desarrollo y exclamación hay una tensión contradictoria; y yo agregaría que esa tensión es el poema. Si uno de los dos términos desaparece, el poema regresa a la interjección maquinal o se convierte en amplificación elocuente, descripción o teorema. El desarrollo es un lenguaje que se crea a sí mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación. (46)

La frase de Valéry, quizá una de las pocas que se acercan a la idea romántica de la poesía como expresión de una experiencia anterior al poema, sirvió a Paz para ligar la idea del trabajo estético con el lenguaje a la idea de la inspiración y para formular, por primera vez, uno de los criterios fundamentales de su crítica literaria: la poesía moderna es la expresión de una tensión entre dos contrarios. Su riqueza radica en las contradicciones que genera esta tensión. Si renuncia a uno de ellos, se empobrece. En este caso, los contrarios son la idea de la poesía como trabajo consciente con el lenguaje, y la idea de la poesía como expresión emotiva. Si se abandona la composición deliberada, argumenta Paz, el poema se convierte en mera interjección inarticulada. Si se deja de lado la experiencia anterior al poema, se cae en la disertación retórica.

El enfrentamiento a las ideas de Valéry sobre la poesía pura y su contraposición al surrealismo también le sirvió a Paz para reflexionar sobre la función de la poesía, y para defenderla como una actividad contraria a la especialización de la sociedad moderna. El surrealismo era para él una concepción total de la actividad humana, la poesía pura, una limitación al trabajo con la forma, análoga al abstraccionismo:

Cualquiera que hayan sido los méritos del abstraccionismo . . . el surrealismo denunció su vacío interior como antes se había opuesto al esteticismo de otras tendencias de vanguardia. Ya frente a Valéry había dicho Breton: “Una más grande emancipación del espíritu y no una mayor perfección formal —ése ha sido y seguirá siendo el objetivo principal”. El surrealismo ve en el arte y la poesía “a la libertad humana obrando y manifestándose”. (1979/1990, 151)

En 1974, volvió a utilizar el argumento que había empleado en “Ética del artista” para caracterizar la poesía como una actividad que no se limita a la esfera de lo estético ni a un trabajo exclusivo con las palabras: “como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue

una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (1974/1986, 148).

Paz y Cernuda concibieron la poesía moderna de Occidente como heredera del romanticismo. Ya hemos señalado la coincidencia entre ambos críticos, que consideraban que la parte más importante del romanticismo europeo no había sido la heredada por los románticos españoles e hispanoamericanos, sino una línea menor personificada por ciertos nombres ingleses y alemanes, principalmente. Para Cernuda el romanticismo encarnaba, en la obra de autores como Hölderlin y Blake, una tendencia lírica viva en la que la poesía adquiere “fuerza apasionada y desesperado ímpetu” (1994b, 55). En su ensayo sobre Bécquer, Cernuda señaló que la tradición de la poesía moderna, para toda Europa, había sido fundada por los románticos, cuyos verdaderos representantes eran Baudelaire, Shelley, Hölderlin y Goethe (1994b, 68). Esta lista de poetas, a la que habría que añadir a Nerval, coincide bastante bien con la de Octavio Paz, quien consideró la obra de Baudelaire como la prolongación más importante del romanticismo en la segunda mitad del siglo XIX, y se refirió más de una vez a Shelley y Hölderlin en términos elogiosos. Sin embargo, la lista de Paz no incluye a Goethe, cuya obra consideraba admirable, pero quien no era una de sus devociones particulares, como sí lo era de Cernuda. La lista de Paz también incluye el nombre de Novalis y el de Victor Hugo. Para Cernuda, Hugo era ejemplo del poeta nacional, cuya obra se resuelve en una pirotecnia verbal o en un exhibicionismo emotivo. Paz lo consideraba, por el contrario, parte de la línea menor del romanticismo, del lado de Nerval y Nodier y enfrentado al de los manuales e historias de la literatura, encarnado por Lamartine y Musset (1974/1986, 100-101).

Ambos críticos creían también que el romanticismo en España había consistido en un período de excesos sentimentales y declamatorios (Paz 1957/1985, 17-18; 1974/1986, 117). No obstante, Cernuda tenía a ver en Bécquer al fundador de la poesía moderna en español, mientras que Paz señalaba que si

él era el comienzo “de la poesía moderna en nuestra lengua [sería] un comienzo demasiado tímido . . . Fin de un período o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces; quiero decir: no constituyen una época por sí solos, no son ni el romanticismo ni la poesía moderna” (1974/1986, 120). Para Paz, como se ha dicho más arriba, el modernismo era el verdadero comienzo de la poesía moderna en España e Hispanoamérica, “un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo xix”. De acuerdo con él, el modernismo había sido una respuesta de corte romántico al empirismo y el cientismo positivistas, es decir, no fue sólo una estética o una retórica, sino una crítica a las condiciones de vida de su momento histórico (128-129).

Ya se ha dicho que tanto Paz como Cernuda tenían al romanticismo por el punto de partida de la poesía moderna, a la que concebían como un sistema de relaciones entre las diferentes lenguas. Esta es la razón por la cual los dos poetas, siguiendo el dictamen de Eliot, se esforzaron por aprehender tradiciones literarias diferentes a la suya. En el caso de Paz, esta avidez por tradiciones ajenas lo llevó bastante lejos, a explorar la literatura de Oriente o a hacer una antología de la poesía sueca contemporánea. También determinó su estrecha colaboración con otros escritores en la traducción de poemas, como Samuel Beckett o Charles Tomlinson. Pero, a pesar de su curiosidad intelectual por Oriente, Paz siempre consideró la literatura y en especial la literatura moderna, como señaló Emir Rodríguez Monegal, como una herencia de una tradición mediterránea, de raíz griega y latina (46). Las reevaluaciones de la tradición que hicieron Eliot, Paz y Cernuda estaban basadas en el convencimiento de la unidad de la poesía occidental. Eliot tenía a restringir esta unidad a los límites geográficos europeos, lo mismo que Cernuda. Paz, como hemos visto, consideró como su tarea crítica la inclusión de la poesía moderna hispanoamericana en dicha tradición. Él concebía la poesía de Occidente como un gran conjunto de tendencias dispares que incluía la

poesía eslava, en un extremo geográfico, y la hispanoamericana y angloamericana, en el otro.

Es cierto que Paz empleó la estrategia de autovalidación de señalarse a sí mismo como heredero de una serie privilegiada de poetas que también habían usado Cernuda y Eliot. Pero Paz no enfrentó dos líneas de la tradición, cargando la una con todo el peso positivo y la otra con todas las características deleznables de la poesía como hizo el poeta sevillano. Su visión de la tradición literaria se acercaba más a la de Eliot. Para Paz, la poesía occidental formaba una unidad compleja que, a manera de un organismo vivo, no podía prescindir de ninguna de sus partes sin que el conjunto se empobreciera. En este sistema, compuesto de múltiples relaciones y oposiciones, todas las unidades eran relativas, porque se definían sólo por lo que las unía y las separaba de las restantes. En una conferencia pronunciada en 1943 titulada “La función de la poesía”, Eliot había considerado la literatura europea de una forma análoga: “La historia de la literatura europea no enseña que ninguna [literatura nacional] haya sido independiente de las demás; antes bien, demuestra que hubo un continuo dar y tomar, y que cada país a su vez, de tiempo en tiempo, se revitalizó gracias a estímulos recibidos de fuera” (1959, 16). La poesía escrita en cada lengua europea hace consciente la sensibilidad del pueblo que habla dicha lengua, y la enriquece. Ya que la poesía de la tradición europea ha medrado, además, a través de un dar y tomar, la desaparición de la poesía en cualquiera de sus lenguas, así fuera una lengua menor, debería ser tenida en cuenta con preocupación. Sería el primer síntoma de una enfermedad que podría extenderse por todo el continente: una insensibilidad frente a las emociones de “los seres civilizados” (18). En estas páginas de Eliot se encuentran varios elementos que Paz retomaría, a su manera, para considerar la tradición literaria de Occidente. En primer lugar, está la metáfora del ser vivo, cuyas partes están relacionadas orgánicamente, de manera que el deterioro de una de ellas trae consecuencias negativas para las otras. En segundo, la idea de la independencia relativa

de las unidades que componen el sistema. En tercero, la noción de que el intercambio entre el conjunto enriquece cada una de las unidades. No obstante, como Eliot se refería a las naciones europeas, hablaba de pueblos y de lenguas, y las asociaba fácilmente a la idea de los estados nacionales. Para Paz, que estaba intentando validar la literatura hispanoamericana como parte de la tradición occidental, el problema de la lengua y su relación con la entidad que se conoce como una literatura era algo más complejo. En primer lugar, Paz se declaró contrario a la idea de que las literaturas hispanoamericanas forman unidades relativamente independientes, correspondientes a la conformación de las naciones: “Nada distingue a la literatura argentina de la uruguaya; nada a la mexicana de la guatemalteca. La literatura es más amplia que las fronteras . . . Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas, étnicas o geográficas” (1966/1972, 15-16). Esta opinión, formulada en una conferencia de 1961, se mantuvo igual hasta el final de la carrera de Paz.<sup>3</sup> Su conferencia Nobel, en 1990, comenzaba, precisamente, con esta idea:

Las lenguas son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones. Un ejemplo de esto son las lenguas europeas que hablamos en América. La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas

---

<sup>3</sup> En sus primeros ensayos críticos, Paz había intentado encontrar la mexicanidad de la poesía de su país, es decir, la cualidad irreducible que caracterizaba la identidad del mexicano y marcaba su literatura. No obstante, en los mismos ensayos en los que habló del acento nacional de Xavier Villaurrutia, Juan Ruiz de Alarcón o Sor Juana Inés de la Cruz, Paz expresó la convicción de que la expresión de la identidad nacional no era sino la expresión de una manera del ser humano universal, contemporáneo. Y esta conjunción entre lo mexicano y lo contemporáneo haría que, en ensayos posteriores, abandonara la idea de encontrar una serie de particularidades del alma nacional y postulara, en cambio, la existencia de una literatura hispanoamericana caracterizada, no por un carácter continental, sino por una historia común y una serie de relaciones entre las obras que la componen.

transplantadas. Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta. (1991, 7-8)

En este primer párrafo Paz estaba ratificando su opinión sobre la necesidad de considerar la literatura hispanoamericana como una unidad basada en la lengua. Resolvía, además otro problema acerca de su relación con la literatura occidental: dilucidar si las literaturas angloamericanas o hispanoamericanas debían considerarse como partes integrantes de las literaturas inglesa y española o como unidades independientes. A este problema dedicó Paz varios ensayos a lo largo de su carrera. En “Introducción a la poesía mexicana moderna”, de 1952, insistió en el derecho que tenían los escritores hispanoamericanos a la poesía del Renacimiento español. Puede parecer extraño que Paz no estuviera interesado en reivindicar el derecho de la literatura hispanoamericana a apropiarse de toda la tradición en lengua castellana desde la Edad Media. En realidad, al declarar la literatura hispanoamericana como heredera del Renacimiento, estaba argumentando que la literatura hispanoamericana había sido, desde sus orígenes, una literatura crítica y, por lo tanto, moderna: “la España que nos descubre no es la medieval sino la renacentista; y la poesía que los primeros poetas mexicanos reconocen como suya es la misma que en España se miraba como descastada y extranjera: la italiana. La heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición” (1957/1985, 9-10). De esta manera, Paz estaba definiendo la literatura hispanoamericana como el resultado de una tensión entre la herencia de España y la reacción crítica en contra de ella. A principios de la década del sesenta, Paz planteó de manera radical la distancia entre la literatura hispanoamericana y la española. En “Literatura de fundación”

escrito en 1961, declaró que “una cosa es la lengua que hablan los hispanoamericanos y otra la literatura que escriben. La rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad, es otro árbol” (1966/1972, 15). Esta definición tiene la ventaja de dar absoluta autonomía a la literatura hispanoamericana, pero deja de lado la relación con la literatura española, y las tensiones que se originan en el hecho de que la literatura hispanoamericana se declara independiente, pero mantiene relaciones con la literatura escrita en España. Paz rectificaría pronto esta opinión y formularía su posición de manera más definida en su prólogo a *Poesía en movimiento*, de 1966:

La poesía de los mexicanos es parte de una tradición más vasta: la de la poesía de lengua castellana escrita en Hispanoamérica en la época moderna. Esta tradición no es la misma que la de España. Nuestra tradición es también y sobre todo un estilo polémico, en lucha constante con la tradición española y consigo mismo: al casticismo español opone un cosmopolitismo; a su propio cosmopolitismo, una voluntad de ser americano. Apenas se hizo patente esta voluntad de estilo, a partir del “modernismo”, se entabló un diálogo entre España e Hispanoamérica. Ese diálogo es la historia de nuestra poesía: Darío y Jiménez, Machado y Lugones, Huidobro y Guillén, Neruda y García Lorca. (1966, 4)

Este párrafo tiene todos los ingredientes de la definición que Paz sostendría el resto de su carrera sobre las relaciones entre la poesía hispanoamericana o angloamericana y las literaturas del continente europeo que compartían las mismas lenguas. Mantiene la independencia de estilo y de tono de las literaturas americanas, y la relación orgánica con las literaturas escritas en Europa. Señala, además, una serie de tensiones importantes dentro de estas literaturas y que las han conformado tal cual son: la tendencia castiza en contra de la cosmopolita, la cosmopolita en contra de la americanista, la americanista en contra de la castiza. En 1975 y 1976 Paz escribió dos ensayos

sobre el tema: “Alrededores de la literatura hispanoamericana” y “¿Es moderna nuestra literatura?”. En ellos desarrolló sus ideas más ampliamente, pero sobre las mismas líneas. Sostuvo que la literatura hispanoamericana tiene una estrecha relación con la española por tener una lengua común, y reivindicó el derecho de los escritores hispanoamericanos a apropiarse de los clásicos españoles. Al mismo tiempo, argumentó que la literatura hispanoamericana había contribuido a cambiar ese lenguaje desde el modernismo, iniciando un verdadero diálogo con España y, por lo tanto, una literatura diferente a la española. Se pronunció en contra de las literaturas nacionales, y argumentó a favor de una idea de la literatura hispanoamericana que no se definía por rasgos distintivos ni como una unidad homogénea, sino por “choques, influencias, diálogos, polémicas, monólogos” entre distintas obras, y concluyó su ensayo haciendo un retrato de la literatura hispanoamericana muy en la línea del orden simultáneo de vivos y muertos de Eliot:

En el seno de cada literatura hay un diálogo continuo hecho de oposiciones, separaciones, bifurcaciones. La literatura es un tejido de afirmaciones y negaciones, dudas e interrogaciones. La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras sino las relaciones entre esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas relaciones contradictorias y mostrarnos cómo estas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias. (1979/1990, 37)

El diálogo entre vivos y muertos que Eliot había descrito como la tradición literaria en 1917 y el orden de la literatura europea en 1943, pertenecía más bien al orden del aporte y de la colaboración que al del enfrentamiento y la contradicción. En 1917, en “La tradición y el talento individual”, Eliot había señalado que, si bien la tradición no es cuestión de repetir

ciegamente “los usos de la generación inmediata anterior a nosotros en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos”, tampoco se formaba mediante el enfrentamiento del individuo a otras obras, sino a través de la aceptación de una serie de principios superiores a las preferencias personales que constituyen la “corriente principal” de la tradición (1944, 12-15). En 1943, al referirse a la interdependencia de las culturas europeas, Eliot habló de “influencia recíproca”, “estímulo”, “un continuo dar y tomar” y “comunicación” pero no de enfrentamiento, rechazo o contradicción (1959, 16). Para Paz, las resistencias y oposiciones entre los pueblos eran tan relevantes como las afinidades, o incluso más importantes que ellas. Esta noción la formuló por primera vez en un artículo de 1939: “Tradición, es decir cosa viva, combatida y combatiente: polémica” (1988, 170). “Las relaciones realmente significativas no son las relaciones de afinidad sino las de oposición”, escribió, en 1974. “Los antagonismos forman un sistema de relaciones” (1979/1990, 183).

La idea de que la poesía de Occidente forma una unidad compleja se convirtió, en Paz, en un principio de la crítica literaria. En sus ensayos, es usual encontrar comparaciones de poetas que, normalmente, son considerados muy distintos los unos de los otros. Por ejemplo, en un ensayo sobre William Carlos Williams escribió: “El realismo no imitativo de Williams lo acerca a otros dos poetas: Jorge Guillén y Francis Ponge” (1973/1975, 103). A primera vista, no hay nada más lejano que la voluntad de Williams de volver a un lenguaje coloquial, cuya sintaxis corre suavemente, y las violentas dislocaciones de la oración que emplea Guillén al hacer uso del hipérbaton. También hay una enorme distancia entre las oraciones interminables, pero de un orden sintáctico y gramatical impecable de Ponge, y los brevísimos versos de Williams, o los versos regulares, de rima consonante, de Guillén. La manera como Guillén retrata los objetos, apenas aludiendo a ellos también es muy diferente de la de Williams quien se concentra sobre una cualidad del objeto y la retrata con suma claridad, o de la de Ponge, que lo

contempla una y otra vez, desde distintas perspectivas. Ahora bien, a pesar de todas estas diferencias, Paz resalta un punto que los tres tienen en común: la voluntad de concentrarse sobre el mundo exterior, poblado de objetos comunes y corrientes, y de rescatar su singularidad para la poesía.

Estas comparaciones intentan iluminar aspectos no vistos aún por la crítica literaria, si bien en ocasiones llevan a vastas generalizaciones por parte de Paz. Y en ocasiones, especialmente en los juicios que hizo al principio de su carrera, sólo tenían una intención provocadora, como en el ensayo de 1951 sobre José Gorostiza, en el que anotó: “la crítica ha asociado el nombre de Gorostiza a los de Jorge Guillén y Valéry. Sí, pero también sería posible hablar del William Blake de *Canciones de inocencia y experiencia*, en el que cada poema posee dos o más significados” (1957/1985, 84-85). El punto de comparación entre ambos no se desarrolla más que en esta breve anotación. Se podría comentar que, como criterio de semejanza entre los dos poetas es bastante débil, si se tiene en cuenta que uno de los propósitos de la poesía moderna desde el romanticismo no consiste en transmitir un sólo significado de manera clara, sino en sugerir una multitud de sentidos. De hecho, la comparación tiene más bien un valor de sorpresa. La relación entre un poeta del corte de Gorostiza que había pretendido construir su obra conscientemente, y un poeta visionario como Blake que había privilegiado, sobre todo, los poderes irrationales de la inspiración y de la imaginación, estaba destinada a llamar la atención del lector.

Por otra parte, la noción de que las relaciones entre los miembros de una tradición literaria surgen de las diferencias, más que de las afinidades entre ellos, le sugirió también una de las ideas fundamentales en su consideración de la literatura moderna: la de la tradición de la ruptura. Para Paz, la literatura moderna se distinguía de todas las tradiciones anteriores a ella porque era la primera que proclamaba, como principio constitutivo, la originalidad de la obra de arte. Esta idea la formuló por primera vez de forma rudimentaria en 1943, al escribir

sobre la poesía en español: “Es notable que la poesía última, a pesar de ostentarse como una ruptura del orden tradicional —quizás por eso mismo— continúe en sus líneas más constantes y profundas a esa tradición que niega en apariencia” (1988, 352). En este pasaje, Paz estaba refiriéndose a la particular relación que habían establecido los poetas de la generación del 27 y Xavier Villaurrutia con los clásicos. Mientras todos ellos buscaban en su poesía la mayor originalidad, también pretendían descender directamente de la tradición literaria. Esta idea del carácter contradictorio de sus antecesores inmediatos se desarrollaría con respecto a la poesía moderna en un aparte de *Corriente alterna*:

Para nosotros el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos . . . Desde el romanticismo la obra ha de ser única e inimitable. La historia del arte y la literatura se despliega como una serie de movimientos antagónicos: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Tradición no es continuidad sino ruptura y de ahí que o sea inexacto llamar a la tradición moderna: tradición de la ruptura . . . Los cambios artísticos no tienen, en sí mismos, ni valor ni significación; la idea de cambio es la que tiene valor y significación. De nuevo: no por sí misma sino como agente o inspiradora de las creaciones modernas. La imitación de la naturaleza y de los modelos de la antigüedad —la idea de imitar, más que el acto mismo— alimentó a los artistas del pasado; después, durante de cerca de dos siglos, la modernidad —la idea de la creación original y única— nos nutrió. (1967/1986, 19-20)

En este fragmento, titulado “Invención, subdesarrollo, modernidad”, Paz planteó que el valor de la originalidad y la voluntad de ser diferentes, paradójicamente, alimentaba la tradición de la literatura moderna. La relación con la tradición se

convertía, entonces, en una tensión entre la voluntad de romper con el pasado y su prolongación, como ya había observado que sucedía con los poetas de la generación del 27 y con la obra de Xavier Villaurrutia, veintitrés años antes. Esta tensión de la exigencia de originalidad que termina reconduciendo al pasado la formuló Paz otra vez con respecto a la poesía de Luis Cernuda en 1988:

Entre estos dos extremos se despliega la poesía de Luis Cernuda. Uno, la afirmación de una voz que viene de las afueras de la sociedad y que es a un tiempo anónima y profundamente íntima, pues es la voz del instinto y de las pasiones asumidas por una conciencia solitaria. Otro, la afirmación de una tradición en la que las verdades de los poetas ya idos, no sin rupturas y desgarramientos, gracias a la mediación de generaciones de lectores, se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras: tiempo vivo. (1992, 43)

La obra de Cernuda, como buena poesía moderna, es expresión de un sujeto. Tiene por lo tanto, el deber de ser irreducible a cualquier tendencia estética, la obligación de ser totalmente original. Pero, por otra parte, la poesía de Cernuda también es diálogo con la tradición: es una intersección donde se escuchan las voces de otros poetas, no un monumento aislado, surgido de la nada. La tensión entre ambos extremos constituye el poema moderno.

Años antes, Paz había concebido esta tensión como principio constitutivo de la poesía moderna de Occidente en el primer capítulo de *Los hijos del limo*. Este capítulo, titulado precisamente “Tradición de la ruptura” sostenía que lo moderno es una negación del pasado y la afirmación de algo distinto, un algo que

ha cambiado de nombre y de forma en el curso de los dos últimos siglos —de la sensibilidad de los prerrománticos a la metaironía de Duchamp—, pero siempre ha sido aquello que

es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpre en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada. No sólo es lo diferente sino lo que se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa. (20)

Lo moderno era moderno no por nuevo sino por distinto, por original, por la crítica que hacía al pasado, por su capacidad de oponerse al orden tradicional. En esa búsqueda de lo diferente, la modernidad también echaba mano de la tradición, pero para oponerse a ella: “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo” (21). De esta manera, la tradición adquiría un significado distinto de sí misma, era recuperada para el presente, transformada en un movimiento que buscaba fundar una nueva tradición sobre el principio del cambio, de la crítica a la tradición. La tradición moderna se movía así entre la crítica y la recuperación de la tradición. Esta primera tensión daba pie a multitud de tensiones entre las que cabe destacar dos. La primera es la existente entre el intento de fundar una nueva sociedad “que inserta el tiempo en el principio del futuro” y el intento de recuperar un tiempo original, inocente, “un pasado anterior a la Caída” (62). La segunda contrapone el propósito de encontrar un principio de correspondencia entre el sujeto y el mundo, de hallar una armonía perdida en la analogía, a la conciencia de que ese intento, al estar fundado en el individuo mismo, es un mito vacío, “un juego de reflejos en la conciencia solitaria del poeta” (79-80).

Al principio de su carrera, Paz también definía la poesía moderna y la de las épocas anteriores a ella como separadas por un abismo, pero lo veía como una disociación de la sensibilidad muy afín a la de Eliot, más que un cambio en la forma

de concebir la tradición misma. En una reseña de principios de la década del cuarenta sobre la traducción al castellano de fragmentos de Jenófanes, Parménides y Empédocles, ya planteaba que la ruptura entre la conciencia crítica del individuo y sus capacidades emotivas había implicado un empobrecimiento de lo humano:

La poesía pierde algunos de sus atributos proféticos; la filosofía su capacidad de contagio, su humedad espiritual, su erotismo. De esa discordia, cáncer de la cultura moderna, nacen el furor abstracto y la compensadora ola de irracionalismo que luego se apodera de las almas . . . Volver a [los filósofos presocráticos] es intentar la reconquista de esa perdida unidad de visión que permite contemplar al mundo con ojos humanos, de poeta-filósofo y no de miope especialista. (1988, 248)

Esta crítica a la especialización sigue muy de cerca los argumentos de Eliot acerca de la fragmentación de las capacidades del ser humano en la edad moderna. De acuerdo con el poeta angloamericano, después del siglo xvii hubo una ruptura en la sensibilidad humana que hasta entonces se había caracterizado por una aprehensión sensible del pensamiento, por una fusión entre intelecto y emoción. Paz retomaría el argumento de Eliot en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, como lo ha señalado Anthony Stanton, sólo que, mientras Eliot expresaba su aprecio por la poesía anterior a la disociación de la sensibilidad, Paz “quedaría fascinado” por la ruptura de la relación orgánica entre individuo y sociedad, y por el nacimiento de la conciencia autónoma (183-184). De ahí en adelante, el nacimiento de la conciencia autónoma y de la razón crítica le serviría a Paz como criterio para señalar los límites entre la poesía moderna y la poesía clásica, para valorar aquélla por encima de ésta y para exaltar la conciencia independiente frente a la supeditación a una ortodoxia religiosa. Esta apreciación de la conciencia crítica se combinaría luego con la idea de la originalidad o no-

vedad literaria, para conformar el fundamento de la tradición moderna en sus ensayos posteriores.

Por esta razón los juicios de Paz sobre los poetas que conforman la tradición se alejan de los de Eliot. En un ensayo de *Puertas al campo* sobre John Donne, Paz lo presentó como la personificación del poeta moderno, sujeto a una serie de contradicciones entre sensualidad y religión, entre pasión y reflexión: “Fue siempre el mismo hombre. Mejor dicho: la misma dualidad. Ser de pasión y de reflexión: vive y se mira vivir. El tema constante de sus meditaciones fueron su vida y su muerte. Se ve como si fuera otro; y se ve con tal lucidez y pasión como si ese otro fuese él mismo” (23). En lugar de considerarlo un poeta creyente, cuyos sentimientos y conciencia estaban en consonancia con sus principios religiosos, como lo veía Eliot, Paz lo presenta como una conciencia escindida, autónoma y en contradicción con la religión y con la pasión sensual. La obra de Góngora, dedicada a exaltar el esplendor del mundo, perfectamente acomodada dentro de un orden orgánico cuyos horizontes eran las convicciones sociales y religiosas del autor, le sirvió de contraste. Ambos poetas ejemplifican, según Paz, “la diferencia que hay entre el grito, teñido de sentimiento de culpa, y el nombrar con naturalidad a las cosas. Los modernos quieren liberarse, recobrar la salud; los otros, inclusive si los perseguía la pesadilla del pecado y de la muerte, no se sentían mal en sus cuerpos” (28).

Asimismo, Dante, a quien Eliot consideraba la cima de la tradición occidental y el modelo literario por excelencia, era un gran poeta para Paz, pero estaba separado del tiempo moderno por un abismo. El mundo de Dante era “aquello que niega lo que somos”, y Dante mismo “el más inactual de los grandes poetas de nuestra tradición” porque concebía el mundo como una serie de relaciones orgánicas y jerárquicas, y la historia como un proceso que tendría un fin definido. Ambas ideas eran profundamente ajenas a la conciencia individual y de progreso indefinido del mundo moderno, y por eso Dante no podía considerarse, como Quevedo, Donne, o Sor Juana, padre de la poesía moderna (1974/1986, 44-45).

Paz tampoco estaba de acuerdo con la imagen que Eliot tenía de Milton. Para él, Milton era uno de los descubridores de la conciencia moderna y del tiempo abierto y sin fin. La incomprendión de Eliot se debía a que ambos poetas tenían una visión contraria de Europa: “Para Eliot la tradición europea podía condensarse en dos nombres: Roma y Dante, es decir, el orden cristiano medieval; para Milton, Europa era ante todo el pasado grecorromano, las humanidades renacentistas, el cristianismo reformado y el nuevo pensamiento” (1967/1990, 20). Eliot era, pues, el abogado de una tradición anterior a la moderna, mientras Milton había sido uno de los primeros poetas de la tradición heterodoxa y crítica que Paz valoraba por encima de cualquier vuelta a un orden jerárquico y orgánico. Además, la tradición latina que había defendido Eliot, argumentó Paz, había sido reemplazada desde el romanticismo por una pluralidad de tradiciones que, a lo largo de la época moderna, han ido desde una revaloración de la poesía popular, el arte gótico y las mitologías celtas y germánicas, a la apreciación del arte oriental, el africano y las tradiciones indígenas de América Latina (1974/1986, 96). La apelación a esta multitud de tradiciones había ampliado las posibilidades artísticas y estéticas de la poesía moderna; también había coincidido con un momento en el que la imposición de una tradición impersonal había cedido su lugar a “la aparición del yo del poeta como realidad primordial” (95).

Pero Paz no llegó a considerar a Eliot meramente como un poeta retrógrado, empeñado en recuperar la unidad de una cultura jerárquica. La visión religiosa que tenía Eliot de la historia moderna de Occidente no era otra cosa que la expresión de la modernidad del mismo Eliot, quien se inventó una tradición que iba de Virgilio hasta Baudelaire y cuyo centro era Dante, como respuesta polémica al momento histórico en que vivía:

Eliot lamentaba que la mitología de Blake fuese indigesta y sincretista, una religión privada compuesta de fragmentos

de mitos y creencias heteróclitas. El mismo reproche podría hacerse a la mayoría de los poetas modernos, de Hölderlin y Nerval a Yeats y Rilke. Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas —sin excluir al poeta de *The Waste Land*— no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones. (85)

Paz también se enfrentaría a la idea eliotiana de la coincidencia entre el esplendor de una civilización y el de la poesía que se escribe durante la época. Eliot, en su conferencia de 1944 “¿Qué es un clásico?”, había establecido una relación de consecuencia entre el florecimiento de una civilización y el de su literatura: “Un clásico sólo puede suceder en una civilización madura, en una lengua y una literatura maduras; y tiene que ser obra de un espíritu maduro. La importancia de esa civilización y de esa lengua, así como la capacidad de comprensión del poeta individual, son las que le dan universalidad” (1959, 52). Muy temprano en su carrera, Paz se opuso abiertamente a la correlación entre esplendor económico o social y grandeza literaria: “dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar subdesarrollados a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina” (1967/1986, 22). Paz, proveniente de un país situado al margen de los grandes centros urbanos de Europa, no estaba dispuesto a aceptar que la literatura dependiera directamente del esplendor de la sociedad que la producía. En ese caso, ni su obra ni la de cualquier otro poeta hispanoamericano tendría la posibilidad de acceder a la tradición de la poesía occidental. Pero su argumento no sólo estaba tratando de validar la propia obra y la de sus compatriotas. También defendía la autonomía de la literatura y las facultades creativas del individuo, que no dependían de un orden superior que, en el caso de Eliot, se llamaba la cultura europea y se podía medir en términos de civilización y de esplendor social.

Como ya se ha visto, Paz asoció desde muy temprano la escritura de la poesía con la búsqueda de lo sagrado a partir de la experiencia individual. Mientras Eliot creía que una cultura debería articularse alrededor la religión anglocatólica, Paz aseguraba, con un argumento de corte romántico, que la verdad que comparte la religión con la poesía es la identificación de una relación analógica entre el individuo y el universo, y que el principio de analogía antecede a todo principio religioso:

La analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo. En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma . . . Las mitologías poéticas, sin excluir a las de los poetas cristianos, envejecen y se vuelven polvo como las religiones y las filosofías. Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas sino como textos poéticos. (1974/1986, 85-86)

Así pues, Paz estaba, como él mismo lo señaló en una de sus introducciones, escribiendo otra versión de la *Defensa de la poesía* en términos de un principio autónomo, soberano y perteneciente a toda la tradición moderna de Occidente, tal como la que “desde hace más de dos siglos, escriben incansablemente los poetas modernos” (1967/1990, 8). Para hacerlo, utilizó un argumento que está a medio camino entre la idea de Shelley, de que la poesía es lo que ha hecho que la humanidad se convierta, paulatinamente, en más humana, y la de Eliot, de que la poesía mantiene viva la sensibilidad de los pueblos y garantiza que el órgano emotivo de los mismos no se atrofie: “La continuidad de la poesía es la continuidad de la palabra humana, la continuidad de la civilización” (1992, 22). Esta continuidad estaba amenazada por el desplazamiento de las humanidades en las universidades, por el mercado, y por la

desidia de los propios críticos. Todos estos fenómenos, sostenía Paz, tendían al olvido de la literatura. El primero limitaba lo literario, lo propiamente humano, a la expresión de una ideología determinada en un momento histórico dado: “primero se reduce la obra a mero documento social; en seguida, se afirma que el texto no dice lo que dice. Mejor dicho: el texto oculta una realidad social y política” (1967/1990, 95). Interpretar el texto literario como un documento histórico podía aportar datos interesantes sobre la sociedad que lo produjo, admitía Paz, “pero leer así un poema es como estudiar botánica en un paisaje de Corot o de Monet” (96). El segundo fenómeno, el del mercado editorial, erosionaba lo literario al supeditar “el antiguo intercambio de ideas, valores, gustos y opiniones” a los intereses meramente económicos. La industria editorial, al producir solamente para el mayor número de lectores, deja de lado las propuestas verdaderamente innovadoras y la reimpresión de obras del pasado que cuentan con pocos lectores (99). De esta manera, se interrumpía el diálogo que un lector puede tener con las obras más originales de la tradición. La pereza de los críticos implicaba que el intercambio entre diferentes culturas, esencial para el enriquecimiento de la tradición moderna en Occidente, se restringía al cortarse los puentes que mostraban una obra que le podía servir de inspiración o de punto de partida a un autor determinado. Las causas del debilitamiento de la tradición eran el olvido, el desconocimiento, la falta de lectura: “una tradición literaria no desaparece por las negaciones y las rupturas —al contrario: son prueba de salud— sino por la ignorancia” (1992, 24). La obra crítica de Paz, al intentar abarcar buena parte de la tradición de la poesía moderna occidental e incorporar a ella las obras en lengua española que consideraba fundamentales (la de Darío, López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Huidobro, Guillén, Borges, Cernuda), trataba de luchar contra los factores que debilitaban la tradición y de continuar con el diálogo polémico que constituía, a su juicio, la poesía moderna.

## Obras citadas

- Cernuda, Luis. 1994a. *Prosa I*. Tomo 2 de *Obras completas*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_\_. 1994b. *Prosa II*. Tomo 3 de *Obras completas*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- Eliot, T. S. 1936. *Essays Ancient and Modern*. Nueva York: Hartcourt Brace and Company.
- \_\_\_\_\_. 1944. Tomo I de *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.
- \_\_\_\_\_. 1967. *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. 1976. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen.
- Guillén, Jorge. 1999. *Obra en prosa*. Edición de Francisco Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1994. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pastén, Agustín. 1999. *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Paz, Octavio. 1952/1972. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1957/1985. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1965/1991. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1966/1972. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1967/1986. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1967/1990. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1973/1975. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1974/1986. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1979/1990. *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1982/2004. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Primeras letras (1931-1943)*. Edición de Enrico Mario Santí. México: Vuelta.

- \_\_\_\_\_. 1991. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Al paso*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Itinerario*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1973. "Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Texts". En *The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Edición de Ivar Ivask, 45-52. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Santí, Enrico Mario. 1997. *El acto de las palabras. Estudios y conversaciones con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, Anthony. 1998. *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shelley, Percy B. 1986. *Defensa de la poesía*. Barcelona: Editorial Península / Edicions 62.
- Valéry, Paul. 1956. *Variedad II*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Vendler, Helen. 1982. "El arco y la lira". En *Octavio Paz*. Edición de Pere Gimferrer, 86-90. Madrid: Táurus.