



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

POÉTICA DEL APOCALIPSIS, FIGURA ESPACIAL E INDETERMINACIÓN: LA PROSA DE OCTAVIO PAZ EN LA DÉCADA DE 1960

Anthony Stanton¹
El Colegio de México

¹ Anthony Stanton ha sido profesor visitante en las universidades de Londres, Chicago, Nueva York, Toulouse, Beijing y la Jawaharlal Nehru de Delhi. Es profesor-investigador en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, en El Colegio de México, especializándose en la poesía mexicana moderna. Sus intereses abarcan revistas literarias, epistolarios de escritores, el ensayo hispanoamericano, las vanguardias históricas, la poesía moderna, la teoría literaria y las relaciones entre literatura y pintura. Sus libros más recientes son el extenso estudio *El río reflexivo: poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, publicado en 2015, y, a finales de 2018, un libro colectivo coeditado: *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*.

*Dans une société sans stabilité, sans unité,
il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif.*

Mallarmé

Solo en fechas recientes la crítica ha comenzado a analizar en profundidad el complejo vínculo que existe entre la poesía y la prosa de Octavio Paz. Los estudiosos, intimidados justificadamente por la diversidad y el alcance del trabajo del mexicano, en su gran mayoría han tendido a seguir la línea establecida por el propio escritor, viendo en la poesía una ilustración de la poética y en esta última, una racionalización de la primera. Lo que, por supuesto, no se puede negar es el hecho de que existe una relación muy próxima entre los dos discursos. Sin embargo, esta relación no es ni isomorfa, ni simétrica ni autoexplicativa.

En la etapa temprana de la obra de Paz —período que se extiende desde 1931 hasta 1943—, la prosa sin duda parece cumplir un papel polémico: una especie de justificación exploratoria del tipo de poesía que el poeta quiere escribir en ese momento (como ocurre en los primeros ensayos de T. S. Eliot, un escritor modélico para Paz). No obstante, incluso en este momento temprano, existe un diálogo auténtico entre el poeta y el pensador, precisamente porque no son idénticos. El ensayo que sintetiza este período inicial, «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1943), esboza un ideal poético que no se materializa de manera exitosa en la poesía sino hasta varios años después.²

De forma similar, en la segunda etapa estética del mexicano —período que va desde 1944 hasta finales de la década de 1950, culminando

² Para un análisis más completo de la prosa anterior véase mi artículo «La prehistoria estética de Octavio Paz» en la lista de obras citadas.

con los poemas de *La estación violenta* (1958) y con el extenso libro sobre poesía, *El arco y la lira* (1956)—, se podría afirmar que se tratan preocupaciones similares tanto en la poesía como en la reflexión poética: una metafísica de la ontología temporal en busca de formas de trascendencia a través del erotismo y de la poesía, viendo en ambas formas cuasi religiosas de la experiencia capaces de reunir al hombre dividido con la *otredad*, aquella parte suprimida de su totalidad perdida. No obstante, aquí también resultaría ingenuo buscar establecer paralelos muy rígidos entre las dos esferas: la poesía auténtica es, en última instancia, irreductible a toda forma de racionalización conceptual (incluidos los intentos del propio poeta), mientras *El arco y la lira* explora problemas que nunca podrían ser resueltos acabadamente dentro de las limitaciones genéricas del verso.

Una discusión seria acerca de la problemática naturaleza de la interacción entre la poesía y la prosa exige una cuidadosa descripción *histórica* de las características salientes de cada una antes de proceder a comparar y contrastar. Enfatizo la palabra «histórica» en este caso porque el «revisionismo» es una de las peculiaridades más destacadas de toda la obra de Paz. No solo la poesía se ha reescrito, corregido, suprimido (especialmente algunos de los primeros poemas), reestructurado —a escala masiva en las ediciones diferentes de *Libertad bajo palabra* (1949, 1960, 1967, 1979)³ y a una escala más limitada en los versos tardíos—; la prosa también ha experimentado un proceso similar de «actualización», como se puede ver, por ejemplo, en las revisiones importantes introducidas en las segundas ediciones de *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*. Al enfrentarse a estas dimensiones de revisionismo persistente, el crítico que escribe sobre Paz no tiene más opción que tener en cuenta este aspecto histórico.

Mi intención en estas páginas es identificar, analizar y evaluar las ideas más relevantes en lo que podría llamarse la tercera etapa de la evolución de Paz como poeta, crítico y ensayista. Limito mi enfoque a la prosa. Este período comienza a finales de la década de 1950 y termina unos diez años después. Las fechas coinciden, como en las dos etapas anteriores, con ciertos cambios en la vida del escritor: en 1959 deja México y vive en

³ Para una introducción a los cambios en estructura y contenido entre estas ediciones diferentes véase la «Introducción» de Santí a su edición de *Libertad bajo palabra* y las declaraciones de Paz en una entrevista conmigo, titulada «Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*.»

París hasta 1962, y desde 1962 hasta 1968, se establece en Nueva Delhi como embajador mexicano. Si bien no regresa a su país sino hasta 1971, el período efectivamente termina en 1968 cuando Paz, en un gesto de indignación moral, renuncia a causa de la masacre de estudiantes perpetrada por el gobierno de su país en Tlatelolco. Los eventos de 1968 — no solo en México sino también en el mundo occidental—, ocasionan una reconsideración seria de temas históricos y políticos e inducen la necesidad de una nueva reflexión sobre el país azteca —tema de *Postdata* (1970) y de la compilación posterior de *El ogro filantrópico* (1979)—, mientras el regreso a su tierra natal marca el comienzo de una nueva etapa autobiográfica y retrospectiva de la poesía de Paz en *Pasado en claro* (1975) y *Vuelta* (1976). No obstante, la justificación real para aislar esta década se debe a una serie de características formales, intelectuales y morales que unifican los hechos de algún modo externos dictados por la biografía y/o la geografía.

El período representa un momento extraordinariamente prolífico y fértil en la poética de Paz y en su desarrollo intelectual. De manera retrospectiva, pareciera que el propio poeta hubiera buscado confinar dentro de la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra: obra poética* (1935-1958) un período completo de su vida y de su trabajo. En los años siguientes aparecerán dos volúmenes de versos recopilados: *Salamandra* (1958-1961) en 1962 y *Ladera este* (1962-1968) en 1969, además de experimentos en poesía espacial y visual: *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1968). Su poesía alcanza su punto más ambicioso en *Blanco* (1967), un texto «abierto» que — como *Rayuela* (1963) de Cortázar, su antecedente y gemelo en prosa—, comienza con una especie de «tablero de dirección» que postula diversos modos de leer el texto o, mejor dicho, diferentes textos para leer.

Este período de experimentación poética coincide con una producción de prosa enormemente variada. En el corto espacio de cuatro años, Paz publica *Cuadrivio* (1965), *Los signos en rotación* (1965), *Puertas al campo* (1966), un prólogo importante a la antología colectiva de poesía mexicana *Poesía en movimiento* (1966), una segunda edición sustancialmente revisada de *El arco y la lira* (1967) que incorpora «Los signos en rotación» como nuevo epílogo, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Corriente alterna* (1967), una segunda edición muy revisada de *Libertad bajo palabra* (1968), *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968), y finalmente

Conjunciones y disyunciones (1969).⁴ Una suma total de ocho libros completos: un logro extraordinario incluso cuando se admita el hecho de que algunos de ellos fueran compilaciones nuevas de material ya publicado.

Relativamente poca atención le ha prestado la crítica a estos trabajos en prosa. A lo sumo se han usado como herramientas explicativas para dilucidar la poesía de *Ladera este*. Una fuente de dificultad al examinar la riqueza de esta producción es el amplio abanico de intereses: ensayos sobre crítica literaria, teoría poética y artes plásticas; reflexiones sobre política, religión comparada, antropología y temas misceláneos tratados en las dos secciones finales de *Corriente alterna*. Como es imposible analizar aquí el alcance completo de estos intereses, me centraré en un ensayo que me parece crucial para la construcción de una teoría poética: «Los signos en rotación».⁵ En la conclusión, sin embargo, señalaré que la poética es inseparable de una reflexión sobre las otras artes y de una visión de la historia, la política, la moral y el erotismo. En otras palabras, una teoría de la naturaleza y de la función de la poesía forma parte integral de la crítica cultural de un poeta e intelectual inmerso en las corrientes de pensamiento moderno.



Tres «encuentros» fundamentales estructuran este período: una cuidadosa lectura de Mallarmé, un profundo interés en las innovadoras teorías del estructuralismo, y un estudio apasionado de la historia y del

⁴ La lista todavía está incompleta. Entre los ensayos relevantes compilados en un libro años después se encuentran: «La nueva analogía: poesía y tecnología», «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte» (ambos escritos en 1967) y «El soneto en ix» (este ensayo, escrito en 1968, acompaña la traducción de uno de los sonetos de Mallarmé). Los tres textos están incluidos en *El signo y el garabato* (1973).

⁵ Incluyo referencias explicativas a la obra de Paz dentro del texto utilizando las siguientes abreviaciones: AL1 para la primera edición de *El arco y la lira*; AL2 para la segunda edición del mismo texto; CA para *Corriente alterna*; PO para *Las peras del olmo*; OV para *La otra voz*. Las referencias completas aparecen en la lista de obras citadas.

pensamiento de las religiones y de la civilización de la India, en especial lo vinculado con el budismo. Aunque puedan parecer elementos heterogéneos yuxtapuestos arbitrariamente, el escritor experimenta estos tres «encuentros» de modo similar viendo ciertas analogías entre las características subyacentes. Exploraré algunas de estas analogías posteriormente.

Si hemos de entender la importancia de «Los signos en rotación», debemos volver sobre nuestros pasos y ubicarnos en 1956, el año en el que apareció *El arco y la lira*. En términos generales, la primera edición de este libro puede ser descrita como un intento ambicioso de sintetizar ideas aparentemente irreconciliables que se originan en tres disciplinas de pensamiento distintas. Dentro de esta multiplicidad de discursos se pueden aislar tres líneas: una postura filosófica heideggeriana que combina una ontología temporal con una visión de la poesía como revelación del Ser; una fenomenología de la experiencia poética basada en el modelo de la fenomenología de la experiencia religiosa de Rudolf Otto; y una fusión de metafísica, teoría poética y erotismo en lo que Paz ha llamado «la metafísica erótica» (PO 168) de Antonio Machado. A partir de estas líneas, el libro busca construir una teoría poética dentro del amplio marco derivado de los programas utópicos de cierta rama del Romanticismo y de sus herederos surrealistas.

Al inicio, se realiza una importante distinción entre el poema como objeto verbal y lo que se denomina «la experiencia poética», frase que se refiere a un fenómeno realmente vivido como parte del proceso de creación (en el autor) y recreación (en el lector) del poema. Luego de explorar los rasgos distintivos de este último y las similitudes y las diferencias entre poesía, religión y erotismo —como experiencias que permiten una revelación de la condición humana esencial—, la parte final del libro analiza las relaciones tensas y paradójicas entre el poema, la experiencia poética y la dimensión histórica y social de la existencia. Desde el principio, Paz adopta como programáticas tanto la ecuación surrealista entre poesía y revolución como la libertad absoluta exigida por la poesía: «La sociedad revolucionaria es inseparable de la sociedad fundada en la palabra poética» (AL1 233).

El epílogo original de la edición de 1956 ofrece una respuesta ambigua a lo que se ha identificado, en la «Advertencia» inicial, como la pregunta central del ensayo: «¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto

propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?» (AL1 7). De forma sorprendente, el epílogo describe el resultado de este intento de «poetizar la vida, socializar la poesía» como «el fracaso revolucionario del surrealismo» compensado por «la luz de los poemas modernos» (AL1 245, 251). No obstante, si la experiencia poética, a pesar de (o quizás por) sus pretensiones ambiciosas, no ha logrado transformar la realidad, entonces los logros materializados en algunos poemas deben ser considerados como una compensación relativamente modesta cuando se los compara con el afán del texto de privilegiar la experiencia poética por encima del poema.

Es verdad que el fracaso del intento de reunir vida y arte se describe como el resultado de las condiciones históricas dominantes y de la corrupción de los movimientos revolucionarios modernos, pero esta explicación no es satisfactoria porque solo le echa la culpa a la situación histórica antagónica que ha «resistido» a la transformación (un argumento extraño): «La posibilidad de encarnación de la poesía en la historia está sujeta a una doble condición. En primer término, la desaparición del actual sistema histórico; en segundo, la recuperación de la dimensión divina» (AL1 258). Como no se han cumplido ninguna de las dos condiciones, al poeta moderno no le queda más opción que replegarse de sus esperanzas acerca de una transformación colectiva de la sociedad y contentarse con una transformación personal limitada que es posible (para el creador y el recreador) a partir del poema:

la encarnación histórica de la poesía no es, sin embargo, algo que pueda realizarse en nuestro tiempo.

...En cambio, el poema... sigue siendo una vía abierta. Puesto que la sociedad está lejos de convertirse en una comunidad poética, en un poema vivo y sin cesar recreándose, la única manera de ser fiel a la poesía es regresar a la obra. La poesía se realiza en el poema y no en la vida (AL1 259-260).

En lugar de reconocer que el fracaso se debe a alguna deficiencia en la teoría utópica derivada del surrealismo, este argumento afirma débilmente que la comunión poética depende de la transformación previa de la historia y del hombre. La afirmación central del libro es, por supuesto, que la poesía misma sería responsable de —y no dependiente de— estas transformaciones extraartísticas. El argumento en el epílogo parece solo

reiterar la declaración de Breton en el sentido de que las condiciones históricas y la degeneración estalinista —no la doctrina surrealista— son culpables de que el movimiento no haya podido provocar una revolución total. La renuencia de Paz a abandonar el proyecto surrealista origina la naturaleza ambigua del epílogo que trata de presentar como victoria lo que debe ser visto como un fracaso en los propios términos del libro.

Confinado a la soledad, el poeta moderno tiene un consuelo: «este sentimiento de incertidumbre lo comparte el poeta con todos los hombres» (AL1 262). Sin embargo, la comunión tentativa se proyecta como una orfandad compartida que ofrece solo una promesa hipotética de reconciliación futura. Como para balancear estas implicaciones pesimistas, las páginas finales tratan de establecer una nota optimista al anticipar la profecía de una poesía futura que celebrará el heroísmo humano como un modelo de libertad colectiva en oposición al «poema del poema», el legado simbolista de la escritura autorreflexiva, una noción que, aunque es condenada aquí como un abandono de la historia, será reivindicada en el epílogo posterior:

Con demasiada frecuencia los poetas del siglo pasado y de la primera mitad del que corre consagraron con la palabra a la palabra, hicieron el poema del poema... El nuevo poema nombrará a los héroes. Frente al nihilismo sin rostro de la técnica, el poema ha de consagrar a los héroes que asumen la libertad de todos frente al poder. El héroe: nuestro semejante (AL1 263).



La segunda edición revisada de *El arco y la lira* (publicada en 1967) constituye otro ejemplo de la renovación constante, la autoevaluación y la actualización del pensamiento de Paz sobre la poesía como parte de un revisionismo creativo y crítico que no avala nociones de una respuesta fija y estable. Emir Rodríguez Monegal ha estudiado las diferencias generales entre las dos ediciones: «entre la primera y la segunda edición el estructuralismo francés... irrumpe en el mundo occidental y no solo cuestiona el concepto clásico de las humanidades sino que destruye el

prestigio aún latente de las versiones sartrianas del existencialismo» (39). En las dos ediciones se reflejan dos momentos de la cultura occidental: en primer lugar, el existencialismo francés con su reinterpretación de la filosofía del primer Heidegger, su historicismo inherente y su postura antropocéntrica; y en segundo lugar, el movimiento interdisciplinario conocido como el estructuralismo, renovado por su postura antihistórica y antihumanista. Las modificaciones y los cambios en *El arco y la lira* se originan en una nueva visión del estatus del sujeto, de la naturaleza de la lengua y de las relaciones entre creador, poema y lengua. En palabras de Rodríguez Monegal:

Las supresiones de ciertos enfoques de Heidegger, como de todo lo que en el texto original asimila poesía y libertad, o antropomorfiza la creación literaria, insistiendo demasiado en el papel taumatúrgico del poeta, tiene[n] indudablemente que ver con una modificación en la perspectiva de Paz operada por el conocimiento del estructuralismo y de las nuevas teorías del lenguaje. (44)

Aquí limitaré mi atención a la importancia de «Los signos en rotación», publicado primero como un ensayo independiente en 1965 (edición en la que está fechado «Delhi, noviembre de 1964»), caracterizado por los editores como un «manifiesto poético», que posteriormente se incluyó en la edición de 1967 de *El arco y la lira* como el nuevo epílogo.⁶ De hecho, el ensayo tiene algunos de los elementos de un manifiesto ya que proclama una nueva visión de la poesía que es difícil de reconciliar con la original o incluso con la versión corregida de *El arco y la lira*. Dos visiones opuestas y, en última instancia, irreconciliables del hombre, de la lengua y de la poesía forzadas a coexistir. Enrico Mario Santí ha observado cómo la edición de 1956 representa no solo «un cruce entre los atisbos filosóficos del surrealismo y la fenomenología existencialista», sino también —y de manera más reveladora—, «una violenta reinserción del sujeto, de la conciencia individual, dentro de dos discursos (el surrealismo y el existencialismo) que postulan, o que al menos implican, todo lo contrario: el empobrecimiento y límites de conciencia ordenadora» («Octavio Paz» 108, 111).

⁶ Hay algunas variantes entre la edición original de *Los signos en rotación* (Buenos Aires: Sur, 1965) y la versión publicada en la segunda edición de *El arco y la lira* en 1967. Sin embargo, como son menores, citaré la última versión.

Esta disrupción en el corazón del texto se torna mucho más pronunciada en la segunda edición, pues los discursos anteriores sobre surrealismo y existencialismo aun están presentes —aunque en un perfil más bajo debido a ciertas correcciones y atenuaciones—,⁷ mientras que el nuevo discurso del estructuralismo hace incluso más arduo aferrarse a las premisas antropocéntricas y humanistas de 1956. Por medio de su teoría del lenguaje como un sistema impersonal e inconsciente, que postula la eliminación del sujeto y la visión de la obra de arte como forma autosuficiente, el estructuralismo parecería implicar un corte limpio con los pilares filosóficos de la primera edición; un corte consolidado por la lectura de Mallarmé en «Los signos en rotación». No obstante, este ensayo intenta fundir en una totalidad coherente —válida retrospectivamente para todo el libro, ya que el texto nuevo *reemplaza* el epílogo anterior— todas estas doctrinas en conflicto con el resultado neto que aparece como «la defensa de la presencia poética y del papel del creador a expensas de conceptos potencialmente subversivos; es decir, conceptos que plantean, desde su propio contexto filosófico, el desprestigio del sujeto y la necesidad de movilizar otros modos de análisis que rebasen sus límites» (Santí, «Octavio Paz» 113).

Esta yuxtaposición incómoda busca combinar dos visiones del mundo fundamentalmente distintas: un credo neorromántico (reforzado por Heidegger y por el surrealismo) en el que la poesía, vinculada de forma cercana a la magia y a la religión, es un discurso sagrado que articula presencia ontológica, plenitud del ser, unidad primordial de palabra y referente, de hombre y naturaleza, de ser y comunidad; y una visión derivada de una teoría «científica», racionalista y por momentos neopositivista (el estructuralismo) que plantea el conocimiento como algo construido por las interrelaciones entre los elementos fijos de un sistema sincrónico, en vez de verlo como una regresión etimológica a una fuente de totalidad en el pasado.

Parecería entonces que «Los signos en rotación» simplemente dramatiza en una forma particularmente forzada la incompatibilidad básica —o series de contradicciones— sobre la que se basa el texto como un todo. Sin embargo, existen ciertos factores importantes que justifican la

⁷ Una de las modificaciones más reveladoras es la eliminación, en 1967, de la frase «No hay poema sin creador» (AL1 37), mientras la confiada afirmación de que «el lenguaje es algo exclusivo del hombre» aparece, en la segunda edición, en una nota al pie (AL2 33).

necesidad e incluso la cohesión interna de la nueva visión. Para entender estos factores debemos observar cuidadosamente la lectura de Mallarmé. El nuevo epílogo comienza, como su predecesor, como un intento de explicar el fallo de los intentos modernos de «transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada» (AL2 254). Esta visión utópica de una sociedad libertaria modelada en la poesía ha quedado como solo un sueño: «La conversión de la sociedad en comunidad y la del poema en poesía práctica no están a la vista» (AL2 254). La falla se explica, en parte, como en 1956, por la degeneración de los movimientos revolucionarios modernos y por la transformación del marxismo en un dogma teleológico oficial y en un instrumento de opresión en aquellos países en los que ha accedido al poder.

No obstante, el epílogo también describe otros tres factores relacionados de forma cercana —apenas explorados en 1956— que obstruyen la transformación de la realidad: la pérdida de la visión tradicional del mundo, el efecto destructivo de la tecnología y la crisis del significado. Para Paz, la visión tradicional del mundo estaba basada en un modelo arquetípico del universo entendido como una totalidad armoniosa y ordenada que reflejaba los ritmos cósmicos y naturales así como el concepto cíclico del tiempo de cada sociedad. Este esquema orgánico se fractura cuando la era moderna elimina la presencia divina y entrona un concepto de tiempo lineal y sucesivo. Con la crisis subsecuente de la modernidad hay una dispersión centrífuga y una fragmentación del remanente de la anterior totalidad unificada: «es un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega» (AL2 260). Como el diálogo y la comunicación auténticos dependen de la existencia de otros, la poesía busca invocar y crear esta presencia perdida: «la poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*» (AL2 261).

El mundo, entonces, ha dejado de ser una imagen o arquetipo reconocible. La tecnología, la única respuesta moderna a esta pérdida, solo ha tenido éxito en introducir un criterio de valor utilitario e instrumentalista acelerando así la fragmentación del anterior sistema unificado de correspondencias analógicas en una colección heterogénea de objetos que no tienen significado más allá de sus funciones. Esta condena de la tecnología como destrucción nihilista, como explotación alienante provocada por una voluntad de poder, es tomada de Heidegger. La noción

de que la adoración racionalista-científica de la tecnología ha llevado a un proceso de mecanización y deshumanización que destruye el alma es muy notable no solo en «Los signos en rotación» sino también en «La nueva analogía: poesía y tecnología», un ensayo escrito en 1967. Sin embargo, en ambos ensayos la condena de la tecnología es complementada por una reflexión sobre las formas positivas en las que el arte moderno puede usarla sin ser controlado por ella.

La obra de arte tradicional o premoderna era una «representación de la figura del universo, su copia o su símbolo» (AL2 262) precisamente porque había una visión del mundo estable e identificable que proveía un modelo mimético. Si aceptamos que este arquetipo ha sido destruido y que la tecnología no puede proveer un sustituto metafísico porque es un medio y no un fin en sí misma, entonces es difícil no aceptar la conclusión de que el arte moderno debe ser no representativo. Si bien parece impedir la posibilidad del arte tradicional o mimético, podría decirse que la tecnología tiene un efecto liberador. Libre de la obligación de representar, el artista moderno puede explotar los signos fragmentarios y el espacio vacío abandonados en el despertar de la destrucción de la tecnología:

La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esta configuración es el poema. Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda (AL2 263-264).

Aquí tenemos el borrador de una nueva estética: la obra como una configuración de signos que planean sobre un espacio vacío ofreciendo solo un significado *potencial* sujeto al movimiento dinámico. En cierto modo, por supuesto, podría decirse que este nuevo arte es representativo en un sentido negativo: sus espejos sin forma, la falta de toda visión coherente del mundo.

El profeta de esta forma de arte fragmentario, dinámico y espacial es Mallarmé. Es interesante notar que en cada fase del pensamiento poético de Paz se erigen diferentes modelos poéticos como antecedentes históricos para el tipo de poesía que se considera imperioso en el presente, construyendo así una tradición poética de la cambiante perspectiva del

presente. En el primer período, la genealogía incluye ciertos místicos, románticos, *poètes maudits* y figuras del siglo XX que personifican la fusión de la poesía con la experiencia religiosa y erótica. En la edición de 1956 de *El arco y la lira* la saga poética se expande para incluir a Eliot y a Pound y a ciertas figuras de la tradición hispánica (Unamuno y Antonio Machado, pero este último más por su prosa que por su verso) mientras se le da una posición privilegiada a Breton y a los surrealistas como la culminación de la poesía moderna. La edición de 1967 amplía el alcance de esta tradición, especialmente en relación con la poesía hispánica moderna (poetas españoles y americanos se discuten con cierto detalle), mientras que el surrealismo, aunque se le otorga una posición prominente, se contempla más desde una perspectiva histórica. La aparición de Mallarmé es una verdadera novedad en esta tercera etapa.

El Mallarmé que fascina a Paz en este momento no es el poeta simbolista que escribió versos de circunstancias, sino el autor de un poema tardío⁸ que se considera tanto apocalíptico como utópico: «*Un Coup de dés* cierra este período [de la poesía moderna] y abre otro, que apenas si comenzamos a explorar» (AL2 270). Pero, ¿por qué Paz le da tanta importancia a un poema publicado en 1897? ¿Por qué lo ve tanto como una culminación de la poesía moderna como el amanecer de un nuevo arte? Debería señalarse que Paz tuvo varios precursores en esta nueva lectura de Mallarmé. En primer lugar, conviene mencionar a los teóricos y practicantes de la poesía concreta en Brasil, en especial a los miembros del grupo «Noigandres». A causa de la falta tradicional de comunicación entre Brasil y la América española en la época moderna, Paz recién descubrió la poesía concreta brasileña en una traducción inglesa de 1963, aunque el grupo había comenzado sus actividades a principio de la década de los años cincuenta. De una forma igualmente indirecta, Haroldo de Campos, uno de sus líderes teóricos y practicantes, había leído «Los signos en rotación» en una traducción francesa (el ensayo apareció primero como el nuevo epílogo a *El arco y la lira* en la edición francesa publicada por Gallimard en 1965). Fascinado y emocionado por lo que vio como la «postura radical» del ensayo y su proximidad a las teorías de los poetas brasileños, Haroldo de

⁸ Me parece inexplicable que H. Mondor y G. Jean-Aubry, los editores de las obras de Mallarmé en la colección de La Pléiade, llamen a *Un Coup de dés* «cette dernière des oeuvres en prose de Stéphane Mallarmé» (1581). Aunque es radicalmente diferente al verso tradicional, la disposición espacial y tipográfica del texto lo vuelve totalmente ajeno a la prosa.

Campos inició una correspondencia con Paz que culminaría en una traducción de *Blanco*.⁹ Por medio de vías independientes, pero paralelas, tanto Paz como el movimiento brasileño habían llegado a ver a Mallarmé como el precursor de un nuevo tipo de poesía.

La obra del ensayista francés Maurice Blanchot representa otro antecedente. En *L'Espace littéraire* (1955) y en un libro posterior citado en «Los signos en rotación», *Le Livre à venir* (1959), Blanchot analiza la forma en la que Mallarmé logra una especie de impersonalidad ontológica sacrificando la subjetividad en aras de una realidad objetiva del lenguaje. Para Blanchot, la destrucción del lenguaje tradicional abre un vasto espacio en el cual los residuos aparentemente negativos de la nada, la ausencia, el vacío, el silencio y la indeterminación toman valores positivos y afirmativos. Su lectura del poema es fundamental y vale la pena citarla en detalle:

Un Coup de dés est né d'une entente nouvelle de l'espace littéraire, tel que puissent s'y engendrer, par des rapports nouveaux de mouvement, des relations nouvelles de compréhension. Mallarmé a toujours eu conscience de ce fait, méconnu jusqu'à lui et peut-être après lui, que la langue était un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité. On ne crée rien et on ne parle d'une manière créatrice que par l'approche préalable du lieu d'extrême vacance où, avant d'être paroles déterminées et exprimées, le langage est le mouvement silencieux des rapports, c'est-à-dire «la scansion rythmique de l'être.» Les paroles ne sont jamais là que pour désigner l'étendue de leurs rapports: l'espace où ils se projettent et qui, à peine désigné, se replie et se replie, n'étant nulle part où il est (286).

⁹ La correspondencia entre los dos poetas de 1968 a 1981 junto con la traducción («transcreación», como Haroldo de Campos la llamaría) de *Blanco* y de otros poemas de Paz más una nota introductoria de Emir Rodríguez Monegal, han sido publicadas en portugués: Octavio Paz e Haroldo de Campos, *Transblanco (em torno a «Blanco» de Octavio Paz)*. La cita está tomada de la primera carta a Paz, con fecha del 24 de febrero de 1968 (94). En su respuesta, con fecha del 14 de marzo de 1968, Paz se refiere a «Los signos en rotación» como «una refundición, ampliación y rectificación del antiguo “Epílogo” de la primera edición» [traducción del autor] (96). En la misma carta, Paz relata su descubrimiento tardío del movimiento brasileño a través de traducciones al inglés.

Blanchot piensa que esta obra marca el final de la literatura tradicional y el comienzo de un nuevo tipo de arte: «Poème essentiel (et non pas un poème en prose), mais qui, pour la première et l'unique fois, rompt avec la tradition: non seulement consent à la rupture, mais inaugure intentionnellement un art nouveau, art encore à venir et l'avenir comme art» (283).¹⁰

Por último, la consideración de que *Un Coup de dés* —a través de su dispersión y fragmentación de la solidez unificada del arte mimético— encarna el nacimiento de una nueva estética, también se encuentra en la obra temprana de Umberto Eco. En *Opera aperta*, publicada por primera vez en 1962, Eco brinda un relato, ahora clásico, de lo que él entendió como una serie de características compartidas por ciertas obras experimentales de arte moderno. Describe, entonces, las propiedades formales y estructurales de aquellas como obras «abiertas» o inacabadas que exigen un abanico de diferentes intervenciones por parte del intérprete, lector o espectador activo. La obra abierta se conceptualiza (utilizando metáforas científicas) como una «red de posibilidades» que, debido a su indeterminación estructural y ambigüedad esencial, tiene que ser «completada» a través de una pluralidad de interpretaciones que son simultáneamente generadas y controladas por las propiedades estructurales de la obra. Eco ve el modelo teórico de la obra abierta como una metáfora epistemológica de nuestros modelos conceptuales del universo presentes en teorías científicas del conocimiento.

En su estudio de cómo los modelos culturales expresan una visión del mundo, Eco hace una distinción tajante entre el orden cerrado, inequívoco, estático, monolítico y jerárquico de un universo tradicional gobernado por Dios y reflejado por obras de arte con un número limitado de lecturas prescritas e incuestionables y, en contraste con éste, el modelo de arte moderno que expresa una visión del mundo gobernada por el azar, la ambigüedad, la indeterminación y la probabilidad. Aunque su punto de partida es la teoría de la información y la música moderna, el autor identifica a Joyce, a Mallarmé y a Kafka como los arquitectos literarios de la

¹⁰ Blanchot coincide en esto con la visión temprana de Roland Barthes, que veía la destrucción mallarmeana de la escritura «clásica» como un efecto liberador que permitía la emergencia de una escritura «neutral» o lo que él llama «le degré zéro de l'écriture» en el libro del mismo nombre, publicado en 1953. Esta es una de las pocas instancias en su obra completa en la cual Barthes confiere importancia a un texto poético y uno sospecha que se debe a la influencia confesa de Blanchot.

obra abierta. Su interés por Mallarmé se centra en el proyecto imposible que constituyó el sueño y el objetivo inacabado de la vida del poeta: lo que él llamó *le Livre* o *l'Oeuvre*. Imaginado como la perfecta materialización del universo («l'explication orphique de la terre»), la obra sería dinámica, en constante metamorfosis; un arte combinatorio sin un significado fijo y con infinitas posibilidades de organización.

Si bien Eco trata los problemas asociados con la obra abierta generando lo que podría considerarse como un manifiesto para una nueva vanguardia (similar a los de los poetas brasileños y los ensayistas franceses ya mencionados), hay ciertas diferencias esenciales entre su enfoque y la lectura de Mallarmé que realiza Paz. Eco, por cierto, ha descrito su libro como «presemiótico» (5) y ha delineado los muchos puntos de contacto con el análisis estructuralista (aunque se aparta del estructuralismo ortodoxo al otorgarle al intérprete un papel elemental en la producción de significado). Aun así, en cuanto a terminología, metodología y objetivos su enfoque aspira a ser científico. La ciencia es el conocimiento privilegiado y supremo que el arte solo puede expresar metafóricamente, pero nunca competir con ella. Su concepto de la obra como una metáfora epistemológica le otorga al arte un papel secundario, permitiéndole no hacer más que trabajar en modelos científicos previamente elaborados. Por ejemplo, es revelador que Eco no pueda contener su irritación ante las afirmaciones místicas y herméticas de Mallarmé sobre una forma superior de conocimiento absoluto. Además, aunque siente una gran pasión por la literatura (en especial por Joyce), el interés dominante de Eco, como lo confirma en trabajos posteriores, es la construcción de una teoría general de la semiótica.

Si bien en este momento la obra de Paz está colmada de referencias a las otras artes y a las ciencias (pues ve en ellas características comunes, como la discontinuidad y la indeterminación), su pasión es, claro está, la poesía. La fascinación de Paz con Mallarmé y con las ideas religiosas orientales se debe a la posibilidad que ve de construir un arte espiritual que contenga y libere una nueva forma de sabiduría (*sagesse* es la palabra utilizada en *Corriente alterna*). Su principal interés, como creador y pensador, no se encuentra en una explicación científica del arte, sino en la posibilidad de liberación (espiritual, política, individual y colectiva) que una nueva forma de arte puede ofrecer. Según esta perspectiva, el arte es inseparable de la moralidad: debe provocar un cambio en la vida. Todas estas inquietudes separan a Paz no solo de Eco sino también de la

tendencia estructuralista en general. Como veremos, la lectura de Paz sobre Mallarmé no es, en absoluto, estructuralista.

En su interpretación de *Un Coup de dés* Paz le asigna un valor dual al poema: un cierre apocalíptico y una apertura profética. Es apocalíptico porque representa la imposibilidad del sueño simbolista de Mallarmé de transformar al poema en un doble mágico del universo. Es profético porque propone una nueva forma espacial que libera una pluralidad de lecturas simultáneas a través de un nuevo tipo de sintaxis o prosodia: «El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así de la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo» (AL2 271). Como la lectura de Paz es extremadamente concentrada, comentaré sucintamente algunas de las características más llamativas de este poema, particularidades que Paz da por hechas y que, por eso, no hace explícitas en su texto.¹¹

La nueva sintaxis es visual y acústica. En el prólogo original Mallarmé había identificado los dos códigos que el poema admite: un código pictórico que introduce «un espacement de la lecture», le otorga importancia a los vacíos o espacios que fragmentan y dispersan las imágenes en cúmulos o «constelaciones», utiliza diferentes efectos tipográficos para sugerir «subdivisions prismatiques de l'Idée» (455), como si el Absoluto pudiera ser convocado por el número virtualmente infinito de combinaciones visuales; y, simultáneamente, un código musical en el cual los espacios funcionan como signos de silencio, mientras los diferentes tipos de impresiones, los «motivos» y la disposición espacial en «estratos» superpuestos verticalmente crean un efecto sinfónico de densidad, resonancia, movimiento rítmico y variación temporal.

Capaz de ser experimentado como una representación visual y como una partitura dinámica, el poema también consta de dos campos semánticos distinguibles, ambos reflejados en la disposición espacial: un vocabulario «psicológico» de navegación, tormenta y naufragio, que sugiere inseguridad emocional y la amenaza de ser tragado por el vasto caos del mar; y un vocabulario metafísico o epistemológico que describe el fracaso en la búsqueda del conocimiento. El acto de tirar los dados es análogo al acto de escribir el poema, pues ambos son intentos de imponer orden, necesidad y destino (la Idea Absoluta) por encima del caos, el azar y la casualidad (el vacío o el abismo de la Nada). Aunque la casualidad no

¹¹ Mi lectura del poema de Mallarmé está en deuda con las interpretaciones de Bowie y Davies consignadas en la lista de obras citadas.

puede ser anulada por ningún acto, Mallarmé sugiere que es posible fragmentarla o neutralizarla a través de una serie infinita de potenciales ramificaciones que cada lector puede identificar en las «constelaciones» frágiles que se dispersan una vez más durante el acto creativo de leer.

Al igual que la negación finita y lo que Paz llama «un poema abierto hacia el infinito», el texto también contiene en su interior el principio generativo de todas las futuras interpretaciones. Aunque nunca puede evocar el número absoluto y, por lo tanto, anular la indeterminación azarosa, cada lectura puede ser vista como un «compte total en formation». Cada lector, forzado a relacionar horizontal y verticalmente, visual y acústicamente, mediando entre lo concreto y lo abstracto, lo psicológico y lo metafísico, explora una red prácticamente infinita de potencialidades simultáneamente lícitas. Por consiguiente, los atributos de la negación portan cualidades positivas. Por esta razón, Paz declara que «la novedad de *Un Coup de dés* consiste en ser un *poema crítico*», entendiendo esto último como «aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación» (AL2 271).

La «constelación» formada por futuras lecturas no es estática sino perpetuamente hipotética. Paz sugiere que el arte de las potencialidades de Mallarmé se hace posible a partir de un profundo sentimiento de que el cosmos ha perdido su consistencia. Frente al caos, la única realidad que permanece es la lengua misma: un sistema ideal, autocontenido y relacional cercenado de su capacidad referencial. Lo Absoluto, si existe, no reside en el mundo externo o en uno mismo, sino en las interrelaciones autónomas y dinámicas de la lengua. Mallarmé insinúa esto en un ensayo anterior: «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du pöete, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés» (366). La visión simbolista del universo como un sistema infinito de correspondencias analógicas ha sido traspuesta a la lengua misma. La conciencia de Mallarmé sobre la destrucción de la visión del mundo tradicional y sobre la ausencia total de cualquier certeza religiosa, metafísica o científica permite la creación de una nueva forma de arte: «Aunque el horizonte de *Un Coup de dés* no es el de la técnica ... el espacio que abre es el mismo a que se enfrenta la técnica: mundo sin imagen, realidad sin mundo e infinitamente real» (AL2 275).

La parte final de «Los signos en rotación» grafica el legado del poema de Mallarmé. Paz ve elementos de continuidad en la literatura

moderna, especialmente en los intentos surrealistas (a través de la escritura automática y de la creación colectiva) de disolver la noción de autor y restablecer «la soberanía del lenguaje sobre el autor» (AL2 276). Aunque está a favor de estos avances, hay un rechazo a la consigna de «eliminar» al creador. Esta noción —popularizada poco después por la frase de Barthes, «la muerte del autor», y por la proclamación de Foucault sobre la inminente desaparición del hombre— es descartada por ser considerada «una obsesión contemporánea: un miedo y una resignación,» en los cuales Paz ve «el proceso de sumisión espiritual del hombre» (AL2 277). Se rechaza el antihumanismo del estructuralismo porque es visto como una amenaza nihilista que acabaría con una de las convicciones básicas de Paz: la poesía y el arte deben ser instrumentos de comunión entre los hombres, llenando así el vacío dejado por la ausencia de la fe religiosa y metafísica. En efecto, una de las esperanzas que domina este período de su obra es que, mediante el uso de la tecnología moderna y aprovechando el modelo heredado de Mallarmé, la poesía podría, una vez más, recuperar algunas de sus antiguas propiedades como un arte que es recitado en un acto de participación colectiva, un ritual, en lugar del «arte mental» implicado por el acto pasivo y solitario de leer un texto impreso.

El poema de Mallarmé es interpretado por Paz como una profecía utópica de un arte que podría volverse un ritual colectivo de comunión:

Toda escritura convoca a un lector. La del poema venidero suscita la imagen de una ceremonia: juego, recitación, *pasión* (nunca espectáculo). El poema será recreado colectivamente. En ciertos momentos y sitios, la poesía puede ser vivida por todos: el arte de la fiesta aguarda su resurrección (AL2 281).

Obviamente este aspecto ceremonial de la nueva estética debe ser leído en conjunción con la poética ya desarrollada en la primera edición de *El arco y la lira*, donde la poesía es vista como análoga al mito («todo poema, en la medida en que es ritmo, es mito»), en tanto que recrea rítmicamente en el tiempo presente (arquetípico o sagrado) un «tiempo original que abraza todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total» (AL1 63). Así como un ritual recrea el tiempo cíclico de los mitos, un poema realiza la misma operación temporal en la historia: «Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo, esto es, en tiempo

original» (AL1 64). La negación del tiempo lineal y la recreación correspondiente de un presente perpetuo son llevadas a cabo en las operaciones temporales de la escritura y la lectura.

Sin embargo, la «negación» de la historia es paradójica ya que la trascendencia del tiempo lineal debe ocurrir dentro de la historia. Los dos tipos de temporalidad (historia sucesiva y mito cíclico) se cruzan en el poema, que, por ende, se vuelve tanto secuencia lineal como presencia suspendida. La escritura o la lectura del poema involucran dos operaciones mutuamente dependientes: «trasmutación del tiempo histórico en arquetipo y encarnación de este arquetipo en un ahora determinado e histórico» (AL1 185). Esta definición es muy cercana a la posterior formulación lingüística de Jakobson sobre la función poética: «La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de selección hacia el eje de combinación» (95). El lenguaje del lingüista es más «científico» y su definición es más precisa, pero el poeta expresa una idea similar.

Ya que las palabras han sido vaciadas de significado y ya que no tenemos una visión del mundo coherente, el poema moderno solo puede ser «un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace» (AL2 282). Cercenada tanto del pasado como de un futuro inimaginable, la poesía debe habitar «un presente fijo e interminable y, no obstante, en continuo movimiento» (AL2 283). Como en el epílogo de 1956, hay un intento de reunir al poeta solitario con la comunidad: «La separación del poeta ha terminado: su palabra brota de una situación común a todos» (AL2 284), aunque, una vez más, lo que el poeta comparte con sus semejantes es orfandad y exilio: la búsqueda de significado en un mundo carente de significado. El ensayo culmina con una nota de clímax exultante: «Todo está presente: será presencia.» Sin embargo, el lector intuye que esta presencia todavía está ausente y que el poema no es más que «una prefiguración: inminencia de presencia» (AL2 284).



Si aceptamos que «Los signos en rotación» representa un intento por sustituir la doctrina surrealista —que ha identificado la transformación revolucionaria y la libertad artística— por un modelo utópico alternativo basado en la forma espacial y abierta de Mallarmé, modelo que requiere una colaboración creativa por parte del lector, falta, entonces, mostrar cómo esta nueva forma artística puede funcionar como una prefiguración de libertad no solo individual sino también colectiva, social, política e histórica. Para ello, tendríamos que examinar en profundidad los ensayos de *Corriente alterna*, donde están esbozadas las implicaciones de esta nueva estética. Sin embargo, esta tarea requeriría un ensayo aparte debido a la complejidad del tema central que, con razón, podría considerarse como una de las cuestiones básicas del pensamiento de fines del siglo XX: la crisis de nuestro concepto lineal del tiempo que afecta no solo al arte sino también a la ciencia, la política, la historia y la moral. Esta crisis cultural de la modernidad ha sido ampliamente aceptada y debatida con el nombre de la posmodernidad, pero, sin dudas, era más difícil de percibir en la década de 1960. Aquí, solo puedo mencionar los principales tópicos que la mirada estética parece haber generado.

En *Corriente alterna*, como en el ensayo ya considerado, el tono apocalíptico coexiste con la profecía de una nueva forma de arte que presagia una utopía posible: «Otro arte despunta»; «Otro tiempo alborea: otro arte» (CA 23, 39). El concepto sincrónico del tiempo permite un retorno a la idea antigua de un arte combinatorio, un ritual lúdico y colectivo que busca llevar a cabo el sueño romántico y surrealista de eliminar las barreras entre el arte y la vida: «La época que comienza acabará por fin con las “obras” y disolverá la contemplación en el *acto*. No un nuevo arte: un nuevo ritual, una fiesta —la invención de una forma de *pasión* que será una repartición del tiempo, el espacio y el lenguaje» (CA 73). No obstante, ¿cómo puede este nuevo arte ser alcanzado en términos prácticos? Una posibilidad es que la poesía se vuelva, una vez más, una experiencia oral y auditiva, una *performance* que involucre la participación colectiva. Quizás la poesía moderna podría lograr algo similar a través del uso de los nuevos instrumentos tecnológicos de reproducción: «Pero la futura poesía será

oral. Colaboración entre las máquinas parlantes, las pensantes y un público de poetas, será el arte de escuchar y combinar los mensajes» (CA 71).¹²

La segunda y tercera secciones de *Corriente alterna* trazan las múltiples analogías entre esta nueva estética y otros cambios en lo social, histórico, político y moral. Los movimientos juveniles; el uso de drogas en países desarrollados; la crítica nihilista de Nietzsche al progreso, que resulta en una estética lúdica; la negación budista de nociones occidentales del ser, la sustancia estática y el cambio histórico: variados fenómenos que son interpretados como signos que confirman el fin de la modernidad como concepto lineal del tiempo, reforzando, de esta manera, las implicaciones derivadas de la lectura de Mallarmé y del estructuralismo. La relevancia de ello para el pensamiento político de Paz se percibe en aquellos ensayos que postulan el eclipse del concepto clásico de revolución y el correspondiente resurgimiento de las nociones de rebelión colectiva, revuelta y sublevación individual. Aquí Paz identifica un fenómeno que proliferó en la década de 1960 y que ve como la representación de una fractura en el discurso monolítico de la lógica occidental: «la revuelta del tercer mundo». En textos posteriores exploró otro acontecimiento que también yace fuera de las previsiones de la doctrina marxista clásica: un resurgimiento religioso y nacionalista que bautizó como «la revuelta de los particularismos».¹³

Estas múltiples ramificaciones confirman la importancia de la lectura paciana de Mallarmé en la configuración de una estética que es inseparable de un intento de construir una nueva moral, una nueva visión de la historia y una nueva filosofía política. Este proyecto más amplio, no obstante su naturaleza fragmentaria, constituye el centro del empeño de Paz como poeta y pensador. Por supuesto, es un centro móvil que se redefine constantemente a la luz de la necesidad de explicar un presente volátil. Cada reformulación implica una relectura y una revisión de intentos previos. Es, por cierto, un tributo a la fuerza dinámica de este centro móvil

¹² En un libro posterior, Paz comentó, una vez más, las inmensas posibilidades que la tecnología moderna le ofrece a la poesía; en particular se refiere a la pantalla del televisor que puede combinar efectos visuales, acústicos y dinámicos: «En el poema venidero, oído y leído, visto y escuchado, han de enlazarse las dos experiencias. Fiesta y contemplación: sobre la página animada de la pantalla, la tipografía será un surtidor de signos, trazos e imágenes dotadas de color y movimiento; a su vez, las voces dibujarán una geometría de ecos y reflejos, un tejido de aire, sonidos y sentidos enlazados» (OV 123-124).

¹³ Véase, especialmente, «Revuelta y resurrección» en *Tiempo nublado* (85-103).

que, podemos afirmar hoy, las obsesiones recurrentes de Octavio Paz están entre las preguntas básicas del pensamiento moderno.

Obras consultadas

- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Bowie, Malcolm. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Davies, Gardner. *Vers une explication rationnelle du «Coup de dés»*. Paris: Corti, 1953.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 1962. Trad. Roser Berdagué. México: Origen/Planeta, 1985.
- Jakobson, Roman. «Linguistics and Poetics.» 1960. *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. Ed. Richard T. de George and Fernande M. de George. New York: Anchor, 1972. 85 -122.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.
- Paz, Octavio. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- __. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- __. *El arco y la lira*. 2a ed. corregida y aumentada. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- __. *Las peras del olmo*. 1957. 2a ed. revisada. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- __. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- __. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- __. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Paz, Octavio e Haroldo de Campos. *Transblanco (em torno a 'Blanco' de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- Paz, Octavio y Anthony Stanton. «Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*.» (Entrevista) *Vuelta* Diciembre 1988: 15 -21.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Relectura de *El arco y la lira*.» *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 35-46.
- Santí, Enrico Mario. Introducción. *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. De Octavio Paz. Madrid: Cátedra, 1988. 9-63.
- Santí, Enrico Mario. «Octavio Paz: crítica y poética.» *Escritura y tradición. Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Laia, 1988: 103-126.

Stanton, Anthony. «La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)». *Literatura Mexicana* 2 (1991): 23-55.

Este artículo se ha publicado originalmente en inglés con el título «Poetics of Apocalypse, Spatial Form and Indetermination: The Prose of Octavio Paz in the 1960s» en *Siglo XX/20th Century*, en el año 1992, páginas 125-142.

Agradecemos la amabilidad del autor quien no solo ha permitido esta traducción, sino que además la ha revisado.

Traducción: Suyai Gustinelli y Macarena Álvarez

Referencia electrónica | Stanton, Anthony. «Poética del apocalipsis, figura espacial e indeterminación: la prosa de Octavio Paz en la década de 1960». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 296-319. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz>