

La relación entre poesía e historia en el joven Octavio Paz

Adriana DE TERESA OCHOA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora la perspectiva desde la cual el joven Octavio Paz se inscribió en el debate central de la tercera década del siglo XX, que oponía dos modelos antagónicos: el del arte comprometido, al servicio de una ideología, y el del arte puro, ajeno a la historia y la realidad extrapoética. En 1938, al integrarse como responsable de la revista *Taller*, Paz contribuyó de manera destacada a mantener una postura independiente y a explorar las complejas relaciones entre la poesía y la historia en el mundo contemporáneo, tema que sería central para la nueva generación de escritores mexicanos. En poetas como T. S. Eliot, Novalis y Rimbaud, Paz encuentra un modelo que le permitirá conciliar “lo eterno con lo efímero” y plantear que la verdadera poesía consiste en la cristalización de un presente absoluto que jamás rehúsa a la fidelidad con su tiempo.

PALABRAS CLAVE: poesía, historia, modernidad, romanticismo, Novalis.

This article explores Octavio Paz’s stand in the central debate of the third decade of the 20th Century, one made out of two antagonistic sides: on the one hand, art committed to serving an ideological purpose; on the other, pure art, aloof from history and extrapoetical reality. From 1938, when he charge took of *Taller* magazine, Paz contributed in an outstanding way to defend an independent position, exploring the complex relations between poetry and history in the contemporary world, a central theme to a new generation of Mexican writers. Paz found in poets such as T. S. Eliot, Novalis and Rimbaud, a model that would allow him to reconcile “the eternal with the ephemeral” and to state that true poetry consists in the crystallization of an absolute present that never refuses to be faithful to its times.

KEY WORDS: poetry, history, modernity, romanticism, Novalis.

La década de los años treinta del siglo XX fue una etapa de crítica social, así como de radicalización de las posturas políticas en el mundo entero. En ese contexto de polarización ideológica, el realismo socialista y el arte de propaganda se ostentaron como vía para desarrollar un arte de contenido social, mientras que los movimientos de vanguardia —que planteaban, sobre todo, una revolución formal— habían alcanzado su máxima virulencia. Así, la realidad violenta y catastrófica mundial planteó a los

artistas la necesidad de una definición moral y delineó el debate central de la época: ¿el arte debe servir a una ideología o causa social, o bien mantenerse al margen de la realidad extrapoética?, como forma de articular la discusión en torno a las relaciones entre poesía e historia.

Miembro de la primera generación de jóvenes educados en el marco de la Revolución mexicana, Octavio Paz ingresó a la preparatoria de San Ildefonso, donde fundó —a los diecisiete años— su primera revista: *Barandal* (agosto de 1931-marzo de 1932), hecho que marcó el inicio de una incansable y prolífica actividad literaria a lo largo de casi setenta años. En dicha revista Paz y sus amigos¹ publicaron algunos textos significativos de la vanguardia tanto poética como política, entre los que destacan los nombres de Marinetti, Paul Valéry y Stalin. Allí también publicó Paz la mayor parte de sus primeros poemas, en los que se detectan dos vetas principales: una de filiación vanguardista² y otra que señala la aparición de una poesía reflexiva e introspectiva.³

A pesar de que sus poemas iniciales oscilaron entre un tipo de “arte puro” y otro de marcada introspección, el primer ensayo del todavía adolescente Octavio Paz —“Ética del artista”, publicado en *Barandal* en diciembre de 1931— plantea que el momento histórico que vive impone la necesidad de un “arte de tesis”, al que define como una posición mística y combativa, y rechaza el llamado arte puro, por considerarlo racionalista y abstracto.

Para entender este inicial pronunciamiento conviene citar al Paz maduro que, en “Antevíspera: *Taller*”, explica la circunstancia histórica que exigía a los miembros de su generación un doble compromiso: moral y artístico, que además, los separaba de sus mayores:

No sólo nos sentíamos distintos a Contemporáneos, los tiempos nos pedían algo distinto. La gran diferencia consistía en que nuestra conciencia del tiempo que vivíamos era más viva [...] más honda y total. Nos angustiaba nuestra situación en la historia. [...] La historia nos rodeaba con terrible violencia. Crecimos con la idea de que vivíamos una crisis general y mortal de la civilización, un fin del mundo. Nuestra generación era violenta como los tiempos; desde nuestra adolescencia los extremos se disputaban nuestras almas y nuestras voluntades. Casi todos nos habíamos inclinado por los partidos revolucionarios (1994: 104).

No obstante la declaración explícita a favor de un arte de tesis en “Ética del artista”, la poesía que escribió Paz en los años subsiguientes, como los poemas recogidos en *Luna silvestre* (1933), tampoco reflejan dicho propósito, sino que mantuvo la veta nocturna de sus poemas anteriores, dominada por un lirismo intimista en el que no

¹ Rafael López Malo, Salvador Toscano y Arnulfo Martínez Lavalle.

² Se trata de “Juego” y “Cabellera”, publicados en *El Nacional Dominical* el 7 de junio y el 2 de agosto de 1931, respectivamente, y en *Barandal*: “Preludio viajero” (agosto de 1931) y “Orilla” (septiembre de 1931).

³ “Nocturno de la ciudad abandonada” (noviembre de 1931), “Poema del retorno” (marzo de 1932) y “Sombra, trémula sombra...” (febrero de 1933).

hay espacio para ninguna alusión histórica o de compromiso social. Por el contrario, la nota intimista va a hacerse cada vez más profunda, como en algunos de los poemas que publica ese mismo año en *Cuadernos del Valle de México*.⁴ Enrico Mario Santí ha señalado que en esta primera etapa la poesía le brinda al joven poeta una vía de introspección y de autoconocimiento fundamental en la exploración de su identidad personal, sirviéndole de “espejo”.

Cabe destacar que desde esta etapa inicial se perfila la doble vertiente que será constante a lo largo de su obra: por un lado, la producción poética, y por el otro, la permanente reflexión en prosa sobre diversos temas, entre los que destaca la naturaleza y la función de la poesía misma. Si bien es evidente la disonancia inicial entre los poemas iniciales y su primer ensayo, ésta se transforma en una relación de complementariedad entre ambos discursos en la escritura de sus *Vigilias: fragmentos del diario de un soñador* (1935-1941),⁵ diario íntimo que responde a un doble propósito: explorar su interior y, simultáneamente, construir un espacio reflexivo en el que destaca la definición de temas y conceptos que desde esta etapa temprana van a revelar una profunda afinidad con la tradición hermética del romanticismo europeo. Así, entre los temas de las *Vigilias* destacan la soledad del hombre frente a la naturaleza, la identidad entre el amor y la poesía, la correspondencia entre la mujer y el mundo, así como la relación entre conocimiento y deseo, entre otros que, reelaborados y enriquecidos, constituirán más tarde las ideas esenciales de su poética madura.

El inicio de la Guerra civil española, en julio de 1936, significó una violenta sacudida al intimismo adolescente del joven Paz, y promovió una fugaz irrupción del tema social en su poesía. Frente a la búsqueda de la experiencia personal, instantánea y revelatoria característica de gran parte de su obra anterior, la guerra de España marcó la reaparición del conflicto planteado por la exigencia de asumir una posición frente a la violencia y la polarización ideológica imperante, y la publicación del poema “¡No pasarán!” fue su respuesta al levantamiento franquista. Entre marzo y mayo de 1937 contribuyó a la fundación de una escuela para hijos de obreros y campesinos en Mérida, Yucatán, experiencia que dio origen a la publicación de dos textos que denuncian el capitalismo y la noción de progreso como factores de injusticia y aniquilación humana: “Notas” y, más tarde, “Entre la piedra y la flor”,⁶ poema cuyo modelo para expresar el horror que le inspiraba el mundo moderno fue *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

Ese mismo año tuvo lugar un acontecimiento crucial para Paz: su asistencia al 2o. Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, realizado en Valencia y otros lugares, donde reitera su solidaridad con la República y establece contacto

⁴ Entre ellos el poema “Desde el principio”.

⁵ Algunos de cuyos fragmentos publicaría más tarde en cuatro series: la primera y la segunda en *Taller* (diciembre de 1938 y diciembre de 1939, respectivamente); la tercera en *Tierra Nueva* (enero-abril de 1941) y la última en *El Hijo Pródigo* (marzo de 1945). Entre octubre de 1933 y septiembre de 1936, Paz deja de publicar. “El trabajo vacío” e “Inocencia”, inéditos que publica Santí en *Primeras letras*, son, según su autor, el complemento de la tercera y cuarta partes de las *Vigilias*.

⁶ Publicado hasta 1941.

con los intelectuales y poetas más destacados de la época. A su regreso de España tres meses después, a fines de 1937, Octavio Paz se convirtió en colaborador de *El Popular* —diario fundado y dirigido por Vicente Lombardo Toledano—, y ocasionalmente, de la revista *Futuro*, ambas de clara orientación marxista.

Taller, revista de poesía y crítica (1938-1941)

A finales de 1938, Octavio Paz fue invitado por Rafael Solana a participar, junto con Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, en el grupo de responsables de la revista *Taller*,⁷ que desde el principio se distinguió por su orientación hispanomexicana, pues en sus páginas se alternaban autores españoles como Federico García Lorca, Juan Gil-Albert, María Zambrano y Enrique Díez-Canedo —a quienes Paz había conocido en Valencia y Madrid— con poetas, narradores y críticos mexicanos, como Xavier Villaurrutia, José Revueltas, Rafael Vega Albela y Ermilo Abreu Gómez, entre otros, además del grupo de responsables.

Como es sabido, la estancia de Paz en España, en la que conoció y trabó amistad con las figuras más destacadas de la intelectualidad internacional, resultó decisiva en la definición de lo que sería este proyecto editorial. De particular relevancia fue el contacto con los miembros de la revista *Hora de España*, modelo fundamental para *Taller*, en la que encontró una posición independiente ante el compromiso social del arte y la literatura, pues ninguna consigna partidista restringía la libertad del escritor. Así entonces, si bien la intención explícita de *Taller* fue “cambiar al hombre” y “a la sociedad” (Paz, 1971: 58) y abrió sus páginas a la publicación de textos de compromiso, sobre todo con la lucha del pueblo español, gran parte de sus miembros rechazaron someter el arte a un contenido ideológico.

Desde los primeros números de *Taller* Paz publicó una serie de textos⁸ que fueron definiendo no sólo el proyecto de la revista sino también el tema que resultaría central para la nueva generación: la compleja relación entre la poesía y la historia. De particular importancia resultó la inclusión de un *dossier*, en el número IV de *Taller*, con “Temporada de infierno” [*sic*], de Rimbaud, en traducción de José Ferrel, el cual marca la postura estética de la revista, que se aleja explícitamente del arte de propaganda ya

⁷ Anteriormente *Taller Poético*, revista de poesía, que amplió su contenido para abarcar no sólo poesía, sino también cuento, ensayo, nota crítica y traducción. El ciclo de *Taller* se cerró tras publicar el número XII, correspondiente a enero y febrero de 1941, tanto por problemas económicos como por cuestiones internas.

⁸ En el número I de *Taller* Paz publicó la primera entrega de *Vigilias*; en el II, “Razón de ser”, especie de manifiesto en el que reflexiona sobre la tradición y la relación entre generaciones artísticas. En el número III publica “El mar (Elegía y esperanza)”, donde desarrolla los conceptos de poeta y poesía ligados a la tradición romántica y simbolista, y en el número IV publica “Oda al sueño” —tópico romántico por excelencia—, poema en el que define al sueño como el territorio en el que el hombre “se conquista” y le brinda “la gracia de lo eterno” (*Taller* IV: 39).

que, en palabras de Luis Cardoza y Aragón: “La poesía de Rimbaud está por encima de toda conciliación con doctrina alguna, y es por ello tan angustiosa y tan próxima para nosotros, tan terriblemente próxima y desesperada, que la hemos sentido nacer en nosotros mismos, como blanca columna esbelta alumbrada por sol cenital que no la deja engendrar sombra, asentada acaso sobre su sombra, anegada de luz, interminablemente amarga” (*Taller* IV: 4).

A propósito del significado que tuvo este suplemento para la generación de *Taller*, Octavio Paz afirmó en un texto en el que muchos años después reflexiona sobre este periodo:

Si una generación se define al escoger sus antepasados, la publicación de Rimbaud en el número 4 de *Taller* fue una definición. Nuestra “modernidad” no era la de los “Contemporáneos” ni la de los poetas españoles de la Generación de 1927. Tampoco nos definía el “realismo social” (o socialista) que comenzaba en esos años ni lo que después se llamaría “poesía comprometida”. Nuestros afanes y preocupaciones eran confusos pero en su confusión misma [...] se dibujaba ya nuestro tema: poesía e historia (Paz, 1994: 98).

Igualmente significativa fue la inclusión, en el número X, de un suplemento con poemas de T. S. Eliot, y en el XII, otro más con fragmentos de los diarios íntimos y de los consejos de Charles Baudelaire a los literatos jóvenes.

A juicio de Bernardo Ortiz de Montellano, los poemas de T. S. Eliot expresan la crisis de la conciencia poética contemporánea y proponen un método de conciliación entre “lo eterno y lo efímero, la tradición espiritual y artística más desentrañada, hasta sus fuentes, con las necesidades de una expresión moderna íntegra” (*Taller* X: 278).

Para Paz, su inclusión en *Taller* respondió a la misma necesidad que dictó la publicación del suplemento de Rimbaud, esto es, establecer una postura ética y estética, además de hacer explícita la genealogía con la que esta generación se sentía identificada:

La publicación de Eliot tuvo la misma significación que la de Rimbaud; nuestra “modernidad”, quiero decir, nuestra visión de la poesía moderna —sobre todo: de la poesía *en y ante* el mundo moderno—, era radicalmente distinta a la de la generación anterior. *Tierra baldía* me pareció —y lo sigo creyendo— como la visión (y la versión) cristiana y tradicionalista de la realidad que cincuenta años antes, con lenguaje entrecortado y extrañamente contemporáneo, había descrito Rimbaud. El tema de los dos poetas —nuestro tema— es el mundo moderno. Más exactamente: nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno (Paz, 1994: 101).

Por su parte, en el suplemento dedicado a Baudelaire, a decir de Lorenzo Varela, destaca la conciencia del oficio, la voluntad de trabajo y el orden del espíritu y los apetitos: “Orden que no se confunde jamás con el de la burocracia poética, porque, entre otras cosas, es un orden que requiere claridad valiente en las relaciones y renuncia natural a disfrutar de sus ventajas, de sus desórdenes morales” (*Taller* XII: 522-523). Así, la inclusión de textos de Rimbaud, T. S. Eliot y Baudelaire define la postura de

la nueva generación frente a la modernidad y la historia, delinea su concepción de la poesía moderna, establece una genealogía y afirma el valor del rigor y el oficio como elementos fundamentales de la creación poética.

En consonancia con lo anterior, uno de los principales núcleos temáticos que desarrolla Paz en esta etapa se refiere a la definición esencial de la poesía como experiencia metafísica y el establecimiento de sus influencias y figuras tutelares: Novalis, Rimbaud, Eliot y Baudelaire, así como la reafirmación, en la práctica, de dicho modelo poético.

El “presente eterno”: solución al conflicto entre poesía e historia

La solución que buscaba Paz para reconciliar la poesía con la historia y articular una respuesta a las tensiones estéticas y morales de esos años encuentra un modelo no sólo en T. S. Eliot, quien había conciliado “lo eterno con lo efímero” para lograr una expresión moderna íntegra, sino también en poetas como Rimbaud y Novalis, quienes en estos años se convierten en referencia reiterada en el planteamiento de algunos conceptos básicos que le permiten abordar el conflicto derivado de la exigencia al poeta de fidelidad con su tiempo, conceptos que, además, se convertirán en nociones medulares de su propia poética.

Un texto clave en esta reflexión es “‘El mar’ (elegía y esperanza)”, publicado en el número III de *Taller* (mayo 1939), artículo que si bien está dedicado a la actualidad de la obra del español León Felipe, contiene una importante introducción en la que Paz desarrolla los conceptos de poesía y de poeta, y hace explícita su profunda afinidad con la tradición europea moderna, inaugurada por el primer romanticismo alemán. Por lo anterior, lo que hace Paz en ese texto es explicitar su filiación romántica y establecer los puntos de confluencia con esa concepción poética que representa, asimismo, una visión del mundo y de la historia que, en el contexto mexicano, resulta innovadora.

Significativamente, “El mar” comienza con una cita de Rimbaud, en la que asegura que el poeta es un vidente, “el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo”, y señala que lo que busca toda la poesía moderna es “redescubrir el profundo manantial lírico, profético, del hombre”. Si bien en Rimbaud esta proclama forma parte de una explícita y violenta confrontación con la civilización occidental, puesto que, de acuerdo con Marcel Raymond, el poeta francés niega y “hace escarnio del Estado, el orden público, el ‘bienestar establecido’, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los productos del espíritu humano” (Raymond, 1960: 30), en Octavio Paz —que no es un disconforme en ese sentido extremo— sugiere que el poeta, ser excepcional, posee la capacidad de “ver” más allá de las apariencias y de lo contingente, y “despertar en su espíritu facultades adormecidas que lo pondrán en relación con lo ‘real auténtico’” (Raymond, 1960: 32), esto es, aquello que sólo puede ser expresado por la poesía, idea que ya había propuesto en su primera serie de *Vigilias* (1935): “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el

universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas” (Paz, 1988: 64).⁹

Mucho antes que Rimbaud, el romanticismo alemán ya había definido a los poetas como “aquellos que en este mundo sueñan con las verdaderas visiones” (Novalis, 1942: 7), los únicos que pueden “adivinar el sentido de la vida” (Novalis, 1942: 41). Así, el poeta, el adivino, es el único capaz de discernir y descifrar las formas visibles de la creación mediante la exploración de aquello que pertenece al dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente, y es, precisamente, a través de la poesía que el absoluto, esa “patria superior”, puede ser *presentada*.

No obstante lo anterior, hay que tener en cuenta que para Novalis la videncia implica no sólo la capacidad de ver, sino, sobre todo, la de una reflexividad absoluta, aquella que posee quien —como afirmaba Baudelaire— “se apropia” de la revelación: “Todo lo que es involuntario debe transformarse y someterse a la voluntad” (Béguin, 1986: 110). Ello significa que el individuo puede desarrollar sentidos nuevos que mostrarán al universo de manera transparente; de manera que para Novalis la poesía es un sueño dominado, trascendido por la lucidez totalmente dueña de sí misma.

La facultad de visión exaltada tanto por el romanticismo como por el simbolismo (por lo menos, por la vertiente que representa Rimbaud) se encuentra indisolublemente ligada a la imaginación, asumida como poder supremo. William Blake, ese otro poeta que Paz coloca junto a Novalis como fundador de la poesía moderna, expresó que “Visión o imaginación es representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente... La imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración” (Cernuda, 1986: 28). Blake afirma que el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, en el que existen las realidades permanentes de todo aquello que se refleja en el espejo de la naturaleza. Esta idea, de clara procedencia platónica, deriva en otra: la imaginación constituye al genio poético, de manera que el hombre real, único con capacidad de visión, sería, entonces, el poeta.¹⁰

Me interesa destacar que esta última idea, la de que el poeta es el vidente de la realidad última y esencial de la naturaleza, aunada al concepto novaliano de “presente espiritual”, le permite a Paz empezar a delinear a la poesía como una actividad que trasciende el tiempo histórico. En “El mar” afirma que al captar “lo esencial de lo real, el poeta logra una especie de ‘presente eterno’” (Paz, 1988: 163), expresión tomada

⁹ Esta afirmación pareciera parafrasear el siguiente fragmento de Novalis (1942: 43): “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real. [...] Cuanto más poético, más verdadero”.

¹⁰ Octavio Paz tocará el tema de la imaginación un poco más tarde: en su conferencia “Poesía y mitología”, de 1942, define a la poesía como “imaginación creadora” (Paz, 1988: 273). Asimismo, años después, en su ensayo sobre el surrealismo, presentado como conferencia en Bellas Artes en 1954, afirma que el hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En esencia, nos dice, “imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse”; en ese sentido, el hombre es capaz de transformar el universo en imagen de su deseo. Para Paz —así como para el surrealismo—, el motor de la imaginación se encuentra, precisamente, en el deseo. Afirma que el hombre, al que define como un ser amoroso, “movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen [que encarna su sueño] y, a su vez, convertirse en imagen” (Paz, 1971: 137).

de *L'Experience poétique*, de Rolland de Réneville, y que remite al estado aludido por Novalis cuando afirma que “Existe un presente espiritual que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos, y esa mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia” (Paz, 1988: 163).¹¹ La obra de arte, el poema —continúa Paz—, es, en cierta medida, una cristalización de ese presente absoluto.

Para Paz, la esencia, el carácter y la misión de “la verdadera poesía” están definidos por esa dimensión eterna y absoluta, esto es, universal, de la actividad poética, la cual asume implícitamente “las consignas históricas y las inaplazables aspiraciones actuales” (Paz, 1988: 164). Por ello, para mantener una relación legítima con su tiempo y permanecer vigente en el futuro, el poeta moderno debe mantenerse fiel a sí mismo y buscar aprehender lo “esencial de lo real”. Para lograr lo anterior, afirma, es preciso desarrollar tres capacidades fundamentales:

1. Una “monstruosa” sensibilidad para lo absoluto.
2. Una “extraña” capacidad para recordar.
3. Recrear el tiempo propio “en todo lo que tiene de personal, espontáneo e irreductible” (Paz, 1988: 163).

La sensibilidad para lo absoluto

Con relación a la “sensibilidad para lo absoluto” que Paz exige en el poeta moderno, hay que señalar que se trata, también, de un rasgo plenamente romántico. Precisamente, este movimiento se caracterizó por un ansia (*Sensucht*) permanente por alcanzar un estado de completa armonía y conocimiento, caracterizado por Antoni Marí (1998: 11) como un “querer saberlo todo, ser todo, abarcarlo todo”. Dicho estado supone la unión —e incluso la identidad— entre elementos aparentemente opuestos e irreconciliables, tales como lo uno y lo múltiple, lo exterior y lo interior, la ciencia y la magia, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, lo racional y lo irracional, entre otros. Y es que además de la concepción analógica de la naturaleza, en la visión romántica del mundo se sostiene la *coincidentia oppositorum* o identidad de los contrarios, ya que, como afirmó Novalis: “Todo lo que es visible es adherible a lo invisible; lo audible a lo inaudible; tal vez también, lo concebible a lo inconcebible” (1942: 61). De acuerdo con Marí, esta concepción constituyó el impulso originario a partir del cual se generó toda la obra del romanticismo alemán. El propio Octavio Paz destacó en su libro sobre el romanticismo escrito muchos años después, *Los hijos del limo*, que “la conjunción

¹¹ Cabe destacar que la cita no es textual, pues la traducción de ese fragmento de Novalis que circuló tempranamente en México, y que es la que probablemente conoció Paz, dice: “Nada más poético que el recuerdo, por un lado, y el presentimiento o imaginación del futuro, por otro. El presente ordinario vincula ambos polos, limitándolos, dando lugar a una contigüidad por petrificación o cristalización. Pero existe un presente espiritual, vivo, que identifica ambos extremos disolviéndolos, formando con su unión lo que llamamos ambiente del poeta” (Novalis, 1942: 26-27).

entre teoría y práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía” (Paz, 1981: 92).

Si bien en el romanticismo el estado en que los contrarios se identifican aparece representado bajo distintos nombres: el Todo, el Absoluto, la Armonía, o bien, Dios, en la obra de Paz se va a ir perfilando como “lo sagrado”, concepto que definirá más tarde como “tentativa de abrazar la ‘otredad’” (Paz, 1972: 137), experiencia inefable, de carácter instantáneo, que no puede ser expresada mediante las palabras, pero que se puede sentir o vislumbrar a través de la poesía, la religión y el amor.

Para Paz, como para los románticos, el ansia de unidad o absoluto proviene de la condición humana, desarraigada y escindida.¹² Desde la primera serie de *Vigilias* el joven poeta ya había expresado inquietud por la soledad humana frente al mundo natural, así como un anhelo de integración con la naturaleza. Ciertamente, la búsqueda de plenitud (que implica la unión con el “Otro”) también había sido expresada, particularmente en sus poemas, a través de la metáfora amorosa.

La capacidad para “recordar” y la recreación del presente

El segundo rasgo que Paz reclama al poeta moderno, su “capacidad para recordar”, nos remite, en primera instancia, al concepto platónico del alma, que llegó hasta el romanticismo por la vía del neoplatonismo renacentista.

En el *Fedro* platónico, Sócrates describe a las almas inmortales —las de los dioses— como aquellas que pueden contemplar la esencia del Ser que “está al otro lado del cielo”, la cual es “incolora, informe e intangible” y sólo puede ser vista por el entendimiento, “piloto del alma” (Platón, 1986: 349). Las otras almas —que mantienen distintos grados de parecido con las inmortales— forman parte del séquito de lo divino y luchan por alcanzar la visión del Ser, donde reside la Verdad. Mientras logren vislumbrar algo de lo verdadero, estarán a salvo de cualquier daño, pero aquellas que no lo hayan visto, o se vayan olvidando de esa visión, pierden las alas —porque todas las almas son aladas, de ahí su capacidad para elevarse— y caen a tierra, implantándose en un ser humano, de acuerdo con una jerarquía relacionada con el grado de visión del Ser que haya experimentado previamente (Platón, 1986: 351).¹³

Aunque toda alma humana haya vislumbrado las esencias, no resulta fácil recordarlas, ni para aquellas que las hayan visto fugazmente, ni para las que tuvieron la desdicha, al caer, de descarriarse hacia lo injusto, viniéndoles “el olvido del sagrado

¹² Tal vez esta conciencia de la soledad y escisión humanas funcione, simultáneamente, como una metáfora del México de los años treinta: sin tradición, a la deriva, en busca de identidad y de raíces.

¹³ Esta jerarquía es la siguiente: 1. Amigo del saber, de la belleza o de las Musas, tal vez, y del amor; 2. Rey, guerrero y hombre de gobierno; 3. Político, administrador u hombre de negocios; 4. Gimnasta o médico; 5. Adivino o vida dedicada a los ritos de iniciación; 6. Poeta imitativo; 7. Artesano o campesino; 8. Sofista o demagogo, y 9. Tirano.

espectáculo que otrora habían visto”, y en realidad son pocas las que conservan dicho recuerdo con alguna claridad. Cuando éstas ven algo semejante a las de allí, “se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que está pasando, al no percibirlo con propiedad” (Platón, 1986: 353). Por ello, Sócrates señala que conviene que el hombre “se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad” (Platón, 1986: 351-352). Sólo quien haga uso adecuado de tales recordatorios alcanzará la perfección, aunque pueda ser tachado de “perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es ‘entusiasmado’”, esto es, poseído por alguna divinidad. En *Fedro* se establecen tres tipos de entusiasmo o manía: la adivinación, la poesía (no imitativa) y el amor, a través de los cuales se manifiestan los dioses, pero de todos ellos, Sócrates insiste en que la manía amorosa es la mejor, ya que a través de la contemplación de la belleza (Platón, 1986: 354, n. 72)¹⁴ de este mundo, se recuerda la verdadera, por lo que al alma “le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo” (Platón, 1986: 352).

Debido a lo anterior, el amor, la poesía, la adivinación y el arrebato místico (Platón, 1986: 384)¹⁵ nos ponen en contacto con lo que el alma pudo haber vislumbrado en su recorrido junto al Ser. En ese sentido, y dado que es enviada por los dioses, la manía resulta más bella y verdadera que la sensatez humana. En relación con la poesía, Platón rechaza a los poetas imitativos, que nos alejan de la Verdad, mientras que los poetas inspirados y posesos son los “padres de nuestro saber”.

La reminiscencia de una etapa primigenia de unidad y armonía, ahora perdida, aparece de distintas maneras en el romanticismo y resuena, con todas sus connotaciones, en las reflexiones poéticas del joven Octavio Paz. Además de los evidentes ecos de la tradición judeo-cristiana, para la que Adán y Eva habitaron el Paraíso hasta su expulsión o “caída” en el tiempo, Albert Béguin señala que en el romanticismo se conjuntó el neoplatonismo con cosmogonías de origen ocultista que buscan explicar el origen del mal. El francés Saint Martin —cuyo pensamiento tuvo importantes repercusiones en Alemania y en el surgimiento del romanticismo filosófico— afirmaba que la corrupción del espíritu humano provocó la caída de la propia naturaleza (*cf.* Béguin, 1954: 80). Para este autor, Dios creó la materia para ofrecer a los seres humanos la oportunidad de redimirse. En el fondo de su ser, el hombre conserva tanto las huellas de su destino original —ser la suprema manifestación de la Divinidad— como la reminiscencia del paraíso primitivo. Por ello es que para volver a reintegrarse en Dios y restituir la unidad primordial de la creación, resulta indispensable escuchar los signos interiores y

¹⁴ Emilio Lledó señala que la belleza, en Platón, es la “frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber, cuyo supremo esplendor, como ‘mente’, no podemos ‘ver’”.

¹⁵ Para Platón hay cuatro divinidades que infunden igual número de formas de locura o manía: Apolo (inspiración profética); Dioniso (la mística); las Musas (la poética), y Afrodita y Eros (la locura erótica, que es la más excelsa). Coincidentemente, en la poética de Octavio Paz son, precisamente, las experiencias amorosa, mística y poética, la fuente de revelación de “lo sagrado”.

descender dentro de sí. Sin duda, el fragmento de Novalis (1942: 6-7) que afirma que “El camino misterioso va hacia el interior”, evoca esta concepción.

Otra idea de Saint Martin que reaparece en Novalis es que la palabra es el principal agente de la reintegración cósmica, ella “conserva la analogía de la Palabra que creó al mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador” (Béguin, 1954: 80). Así, en Novalis la poesía aparece como búsqueda de la palabra original —una *Ursprache* o lengua total y universal—,¹⁶ y dado que concibe a la lengua poética como manifestación pura de autoconciencia, por su carácter de conversación interior, ésta adquiere la fuerza del conjuro y la magia.

Cabe destacar el lugar central que para el romanticismo alemán ocuparon el sueño y el inconsciente como punto de unión con el universo, por lo que ambos elementos eran concebidos como canales que le permitían al poeta vidente remontarse al origen de los tiempos y recuperar al hombre primigenio, adánico. La exploración del inconsciente supone, entonces, la posibilidad de un “regreso” a etapas primitivas de la humanidad —frecuentemente representadas mediante la metáfora de la infancia—, en cuyos testimonios podemos percibir “‘correspondencias’, armonías, una música particular que evoca en nosotros el recuerdo de una lengua que habríamos hablado y que estaría llena de promesas veladas” (Béguin, 1986: 70).

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz destaca la oposición de la poesía moderna a la modernidad, de la que —dice— es hija rebelde. Al predominio de la razón, la noción de progreso y el culto al presente, el romanticismo opuso una concepción del poeta como vidente; valoró la imaginación, el sueño y el inconsciente (ese “profundo manantial lírico, profético, del hombre” al que se refería Rimbaud), y privilegió el tiempo originario —previo al histórico—, concebido como periodo de inocencia y plenitud frente al presente que mutila al hombre y ahonda su escisión. En ese sentido, en Novalis la capacidad de videncia del poeta aparece muchas veces expresada en términos de “hombre primitivo”, o bien, como niño: “El hombre primitivo es el primer vidente del espíritu. Todo ante él aparece como espíritu. ¿Qué otra cosa son los niños sino hombres primitivos? La fresca mirada del niño es más exaltada que el presentimiento del vidente más penetrante” (Novalis, 1942: 37-38).¹⁷

Como ya lo señalé, todas estas referencias están implícitas en la definición de la actividad poética como “capacidad para recordar” que hace Octavio Paz en “El mar”. La primera vez que menciona esta cualidad del poeta es en “Distancia y cercanía de

¹⁶ En el Paz posterior también encontramos esta concepción del lenguaje, como por ejemplo en el poema “Fábula”: “Edades de fuego y de aire / Mocedades de agua / [...] Todo era de todos / Todos eran todo. / Sólo había una palabra inmensa y sin revés / Palabra como un sol / Un día se rompió en fragmentos diminutos / Son las palabras del lenguaje que hablamos / fragmentos que nunca se unirán / Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado” (Paz, 1997: 122-123).

¹⁷ Por otra parte, Jason Wilson ha señalado acertadamente la presencia de la metáfora de la infancia en la poesía de Octavio Paz, donde la infancia remite a ese estado idílico previo a la expulsión del Paraíso, por lo tanto anterior al tiempo histórico. Wilson consigna los poemas “La higuera”, “El jardín”, “Jardín con niño” y “Cuento de dos jardines”, en los que a través de la metáfora del jardín se establece una identidad entre la infancia y el Paraíso (Wilson, 1979: 59).

Marcel Proust” —escrito en 1933—, donde manifiesta que la memoria es hermana de la imaginación y que “llega, por el camino de la poesía, a los extraños parajes en donde nace la vida” (Paz, 1988: 122). En “El mar” afirma que “mediante la memoria sensible, intuitiva, si es posible llamarla así, el poeta, al descender a su infierno, descubre su origen, el origen del hombre y —aun más— las fuerzas anteriores a la misma existencia humana” (Paz, 1988: 163). A lo largo de su obra posterior, el descenso al origen aparece reiteradamente como única vía de integración y unidad con el “otro”, esto es, de acceder a “lo sagrado”, ese estado en el que los opuestos se reconcilian. Así, Octavio Paz señala la capacidad de los poetas para recordar; ellos recuerdan y, a través de las experiencias poética y amorosa, se invoca y se hace presente el tiempo original (cf. Paz, 2004: 161 y 167).¹⁸ En “Mundo de perdición”, ensayo de 1940 en el que comenta la obra de José Bergamín, Paz afirma —citando a Nietzsche— que el arte es superficial, porque es *revelación* (concepto que será fundamental en su propia poética) y recuperación, ya que: “La poesía es un sacar a luz lo más íntimo y prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia. La poesía es el rescate del hombre perdido” (*Taller XI*: 40).

Por todo lo anterior, la capacidad del poeta de recordar el origen le permite a Paz plantear la existencia de una relación paradójica entre poesía e historia: si bien la poesía nos transporta a una etapa fuera del tiempo cronológico, anterior al hombre y la experiencia, simultáneamente expresa su propio tiempo. Gracias a este doble movimiento, el poeta logra ese “presente eterno” ya mencionado, dado que al recrear su tiempo en forma personal y espontánea, también recoge lo “esencial de lo real”, de manera que la identidad de la poesía con el tiempo original elimina la necesidad de establecer un nexo explícito y artificial con la historia. Para Paz toda buena poesía *comulga* con la historia y, si bien puede reflejar un momento histórico y social determinado, también es un acto de revelación de lo sagrado, equivalente a la experiencia mística.

Así entonces, Paz reafirma lo eterno frente al tiempo histórico y define a la verdadera poesía como experiencia metafísica que consiste en la “cristalización del presente absoluto”, presente espiritual que jamás rehúsa a la “fidelidad con su tiempo” tan demandada entonces, pero que debe distinguirse de la que reclama la poesía de propaganda y de compromiso social. La poesía de León Felipe, “conciencia del llanto contemporáneo”, le permite ejemplificar el carácter universal que adquieren, por la vía poética, las experiencias particulares, de tal manera que el poeta “recoge la experiencia histórica y la convierte [...] en experiencia metafísica” (*Taller III*: 42-43), común a todos los hombres.

¹⁸ La condición del abrazo amoroso como vía de descenso al origen aparece frecuentemente en sus poemas, como, por ejemplo, “Antes del comienzo”: “[...] El mundo / no es real todavía, / el tiempo duda: / sólo es cierto / el calor de tu piel. / En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo”, o bien en “Regreso”: “[...] Fluyen por las llanuras de la noche / nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba, / presencia disipada en un abrazo; / pero son infinitos y al tocarlos / nos bañamos en ríos de latidos, / volvemos al perpetuo recomienzo”. Ambos poemas pertenecen a su último libro de poesía *Arbol adentro*, que recoge poemas escritos entre 1976 y 1988.

“Oda al sueño”

Dos meses después de haber aparecido “El mar”, Octavio Paz publicó en *Taller IV*, correspondiente a julio de 1939, un poema intitulado “Oda al sueño”. Significativamente, este número de la revista manifiesta una clara orientación hacia el tipo de modelo estético que ya había delineado Paz tanto en sus *Vigilias* como en el ensayo comentado líneas arriba. De inicio, *Taller IV* abre con “Poesía y filosofía” de María Zambrano, texto en el que la autora se pronuncia a favor de la poesía en la batalla que libra —desde su expulsión de la *Republica* platónica— con la razón establecida por los filósofos. Y es que para Zambrano la superioridad de la poesía como instrumento de conocimiento reside en que el filósofo busca la unidad universal y abstracta, mientras que el poeta persigue “la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (*Taller IV*: 12), ya que aspira a la totalidad “sin abstracción y sin renuncia alguna”, esto es, quiere lo que hay, pero también “lo que no hay y lo que no es. Abraza al ser y al no ser” (*Taller IV*: 13). En ese sentido, tanto Paz como Zambrano apuestan por una “razón poética” capaz de penetrar con mayor profundidad la realidad y expresarla en toda su complejidad, en consonancia con la episteme y la cosmovisión románticas.

Además de este texto, en este mismo número de la revista Xavier Villaurrutia publicó el poema “Amor condusse noi ad una morte” (*Taller IV*: 16), en el que después de explorar varias definiciones de lo que significa amar, se establece finalmente la identificación entre el amor y el sueño, correspondencia de clara filiación romántica:

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia.

Por último, ya he mencionado la importancia que tuvo la inclusión del *dossier* dedicado a “Temporada de infierno” [*sic*], de Rimbaud en *Taller IV*, que constituyó, propiamente, una declaración de principios de la revista. En la introducción elaborada por Cardoza y Aragón destaca la referencia a la existencia de “una realidad entrevista por la poesía, un recuerdo permanente del paraíso perdido” (*Taller IV*: 321-322) en los textos del poeta francés, la cual es una idea que Paz ya había expresado desde sus *Vigilias*. Además, estos textos de Rimbaud afirman el poder mágico de sus visiones y su voluntad de “transformar la vida” a través de la poesía (“un verbo poético [que fuera] accesible [...] a todos los sentidos”), así como la búsqueda consciente y voluntaria de una poesía alucinada que le permita expresar lo inexpresable.

Por todo lo anterior, y aunque no se trate del mejor poema del joven Paz, considero que la importancia de “Oda al sueño” reside en su inclusión en este número de *Taller*, particularmente significativo en la reafirmación de un modelo estético y moral que Paz había venido delineando desde 1935.

Para empezar cabe señalar que, desde su título, es claro que la “Oda al sueño” (*Taller* IV: 36-39) se inscribe en el centro de la cosmovisión romántica: para Novalis el sueño es “la digestión del alma por el cuerpo”, así como la voz de la poesía y la revelación, mientras que Nerval lo considera como “una segunda vida”. En esta misma línea, el poema de Octavio Paz comienza, precisamente, con la referencia a la amada sumergida en ese estado de trance que supone el sueño, el cual borra la frontera que separa a la vida en pleno día de ese otro mundo, oscuro y paralelo, que se apodera de la durmiente, simbolizado por la metáfora de la noche, que aparece personificada:

Cerca de mí te escucho;
te escucho, derribada entre tus sueños,
encogida, blanquísima y errante.
Ya la noche se dobla
sobre tu talle exangüe;
te respira, sedienta,
y cambia su desdeñoso oleaje,
su aliento negro y noble,
por tu animal, humeante aliento de becerra.

Como para el romanticismo hermético, en este poema el sueño se presenta como “umbral de la vida nueva” (Novalis, 1995: 37), esto es, como medio para trascender la conciencia individual, cerrada sobre sí misma para tocar las profundidades del ser, zona simbolizada por la noche. Una vez traspasadas esas “puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible”, de las que hablaba Nerval (1942: 3), refiriéndose al sueño, la noche, humanizada, ocupa el lugar central en la oda de Paz: “La noche canta sola”, expresa el primer verso de la segunda estrofa, el cual se repite dos veces más a lo largo del poema, y sugiere, claramente, la identificación entre la noche y el canto, es decir, la poesía:

La noche canta sola.
Sepulta los sonidos
y se derrumba, lenta,
sobre la tierra henchida y su criaturas,
sobre los yertos lechos de los hombres.
Crecen sus olas puras
hasta las ciegas flautas
que cantan en las sordas orillas de lo creado,
y las nocturnas ramas,
las sonámbulas venas de la noche,
laten húmedas, densas, vegetales.

La noche, como la poesía, se despliega sobre “los yertos lechos de los hombres” y al crecer “sus olas puras” activan esa vida nocturna, sonámbula y vegetal que late a “orillas de lo creado”, esto es, el seno fecundo de la naturaleza en la que se hunden nuestras raíces terrestres, la cual, en la siguiente estrofa, contrasta con los escombros

y ruinas con que se identifica el mundo humano. Sólo el sueño, asociado al cuerpo de la amada, le brinda un espacio a “los frágiles latidos de la vida”:

Dormimos sobre escombros,
 solos entre las ruinas y los sueños.
 Cerca de mí tu cuerpo,
 la densa certidumbre de tus piernas,
 tu piel y sus secretos,
 los frágiles latidos de la vida
 que no para la noche,
 los tallos quebradizos de los sueños.

Los versos subsiguientes reiteran mediante diversos términos (negro/a, tenebroso, ceguera) el concepto de oscuridad asociada a la profundidad de esa vida subterránea, apenas intuida, que expresa el canto de la noche, vinculada indisolublemente al “tenebroso ruido” del cuerpo de la amada:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto,
 indefensos y rotos, nuestros cuerpos.
 Yo escucho, oh negra, cruel axila,
 el tenebroso ruido de tu cuerpo,
 tus angustiados senos,
 el terror de mis huesos bajo el aire.

El cuerpo femenino, que representa la síntesis entre elementos contrarios, aquí simbolizados mediante la dicha y la desdicha, se muestra como el espacio —no consciente— de la revelación:

Yo toco la desdicha
 y la inefable, blanda luz dichosa
 que corre por tu pelo
 y habita tus ignorantes párpados.
 Yo toco la ceguera de los cuerpos,
 el rumor de los cuerpos, su alegría,
 la solidez del llanto que los gime,
 el sitio en que la muerte los limita.

Más allá del canto nocturno que se crea gracias al sueño, esta oda subraya, mediante la metáfora del agua, la capacidad de este estado para trascender las fronteras de la conciencia y “romper todos los lazos” con que la vida diurna nos representa el mundo. En ese sentido, el sueño hace emerger lo más profundo del inconsciente, anegándonos:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto el sueño, solo.

El Sueño nos penetra,
 rompe todos los lazos;
 sus aguas nos anegan,
 alza sobre las formas
 su sombra que devora toda forma.

De la misma manera en que la noche y el sueño románticos son el espacio privilegiado de la revelación, además de significar la eternidad y la infinitud sin tiempo ni espacio, la ausencia de límites, la indiferenciación, la embriaguez y la unión amorosa, entre otras cosas, en la “Oda al sueño” de Paz se establece una clara correspondencia entre estos elementos (noche y sueño) con el erotismo:

La iluminada piel de la alegría;
 y lo que crece de unos labios que se besan;
 y el odio y el amor
 —y lo que inútilmente junta nuestros cuerpos,
 porque el amor y el odio son los cuerpos
 que se fatigan en los lechos por ser uno—;
 la vida, el aposento de la muerte;
 [...]

 toda la blanda fuerza
 y el desmayado río invencible
 que te conduce, gracia inerme, por la tierra,
 no son vida ni muerte, sí agonía,
 ciegas y ardientes formas,
 sed y apariencia que desnuda el Sueño.

Bajo su aliento no te reconozco
 y sin embargo vives,
 se juntan nuestros cuerpos
 y nuestros labios muestran su delicia,
 su grito, su secreto.
 Ya somos, amor mío, nuestros deseos:
 un esqueleto solo,
 la luz en el vacío,
 el amoroso olvido, el fruto ciego.

Basado en la concepción analógica del universo característica del romanticismo, en este poema de Paz el amor, como el sueño, se presentan como las vías privilegiadas para que el hombre pueda entrever y recuperar, aunque sea de manera fugaz, su verdadera esencia, más allá del mundo de las apariencias:

Sueño, bajo tu manto delirante
 el hombre, aniquilado, se conquista.

Finalmente, el sueño se revela como el “vencedor espeso”, cuyas “lentas aguas desdeñosas” imponen al hombre su ritmo y sus caprichos más allá de toda actividad consciente, constituyéndose como medio de conocimiento de la realidad última, representada por “la gracia de lo eterno”:

Oh vencedor espeso,
 en tus aguas impuras,
 por tus aguas frenéticas, voraces,
 sobre tus lentas aguas desdeñosas,
 nos hundes y nos alzas,
 nos inundas, deshabras y pueblas,
 y nos das, con tus labios,
 vida o muerte sin forma,
 la gracia de lo eterno, tu materia.

En conclusión, este poema juvenil de Paz celebra al sueño como posibilidad de traspasar las puertas que nos separan del mundo invisible; en ese sentido, la referencia a los estados de vigilia y sueño sirven para sugerir la dualidad inherente a la existencia humana: por un lado, se encuentra el mundo de lo visible, diurno y racional, pero más allá de éste, se manifiesta la existencia de un universo paralelo, nocturno y oculto, del que el sueño, la poesía y el erotismo dan cuenta, aunque de manera fugaz e intuitiva. Así, el sueño —equivalente al acto poético y amoroso— implica el abandono del sujeto al poder de la imaginación y de las fuerzas inconscientes que lo conectan con la esencia profunda del mundo. En ese sentido, este poema hace eco de uno de los principios básicos del romanticismo alemán, que consiste en la idea de que el poeta debe guiarse por la analogía entre el mundo interior y el mundo exterior, de manera que, al orientarse hacia el dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente —simbolizada mediante la metáfora de una noche inmensa, opaca a nuestra mirada ordinaria—, el poeta discierne lo que nadie más puede ver, esto es, el conocimiento verdadero del mundo (cf. Béguin, 1986: 62).

Por todo lo anterior, es posible indicar que la “Oda al sueño”, de Octavio Paz, complementa y reafirma en la práctica el modelo poético delineado en “El mar”, en el que define a la verdadera poesía en términos de experiencia metafísica que cristaliza un presente absoluto, conciliando así lo eterno y universal con lo histórico y particular.

Obras citadas

- BÉGUIN, Albert. 1986. *Creación y destino: ensayos de crítica literaria*, vol. 1. Trad. Mónica MANSOUR. México: FCE.
- _____. 1954. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario MONTEFORTE TOLEDO. México: FCE. [En francés 1939: Librairie José Corti. París.]

- CERNUDA, Luis. 1986. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos.
- MARÍ, Antoni, ed. 1998. *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. 2a. ed. revisada y ampliada. Barcelona: Tusquets. [1a. ed.: 1979.]
- NERVAL, Gérard de. 1942. *El sueño y la vida. Aurelia*. Trad. Agustín LAZO. México: Nueva Cultura.
- NOVALIS. 1995. *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Ed. bilingüe. Trad., introd. y notas Américo FERRARI. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1942. *Fragmentos*. Selecc. y trad. Angela SELKE y Antonio SÁNCHEZ BARBUDO. México: Nueva Cultura.
- PAZ, Octavio. 2004. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 12: *Obra poética II (1969-1998)*. México: FCE.
- _____. 1997. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 11: *Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE.
- _____. 1994. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 4: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México: FCE.
- _____. 1988. *Primeras letras*. Ed., introd. y notas Enrico Mario SANTÍ. México: Vuelta.
- _____. 1981. *Los hijos del limo*. 3a. ed. corregida y ampliada. Barcelona: Seix Barral. [1a. ed.: mayo de 1974; 2a. ed.: noviembre de 1974.]
- _____. 1972. *El arco y la lira*. 3a. ed. México: FCE. [1a. ed.: 1956; 2a. ed. corregida y aumentada: 1967.]
- _____. 1971. *Las peras del olmo*. 1a. ed. revisada por el autor. Barcelona: Seix Barral. [1a. ed.: UNAM, 1957.]
- _____. 1933. "Desde el principio". *Cuadernos del Valle de México*, núm.1, septiembre.
- _____. 1933. *Luna silvestre*. México: Fábula.
- PLATÓN. 1986. *Diálogos*. Vol. III: *Fedón, Banquete, Fedro*. Trad., introducciones y notas C. GARCÍA GUAL, M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ y E. LLEDÓ IÑIGO. Madrid: Gredos.
- RAYMOND, Marcel. 1960. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José DOMENCHINA. México: FCE. (Lengua y Estudios Literarios)
- Taller I/VI*. Diciembre de 1938-noviembre de 1939. Edición facsimilar. México, FCE, 1982. (Revistas Mexicanas Modernas)
- Taller VII/XII*. Diciembre de 1939-enero-febrero de 1941. Edición facsimilar. México, FCE, 1982. (Revistas Mexicanas Modernas)
- WILSON, Jason. 1979. *Octavio Paz. A Study of his Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.