

LA TEMPORALIDAD EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y OCTAVIO PAZ

The Temporality in the Poetry of Juan Ramón Jiménez and Octavio Paz

Arantxa FUENTES RÍOS

University of Richmond/Universidad de Santiago de Compostela;
aranfr@yahoo.es/afuentes@richmond.edu

Recibido: abril de 2010; aceptado: julio de 2010; publicado: julio de 2011

BIBLID [(en curso) (2011) vol. 1; 159-184]

Ref. Bibl. ARANTXA FUENTES RÍOS. LA TEMPORALIDAD EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y OCTAVIO PAZ. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 1, 2011, 159-184

RESUMEN: Este trabajo analiza la poética del instante a través de dos poemarios: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez y *Blanco* de Octavio Paz. Desde el simbolismo francés se subrayó el carácter musical del poema, presentando el poema como un ideograma o constelación. Asimismo, la importancia que cobró la sensación en este periodo conecta con un movimiento ascensional del poema que busca aprehender lo permanente a través de lo fugitivo. Estos rasgos del instante son recogidos por Juan Ramón en su poema *Espacio*, donde además el autor emplea el instante como medio poético para captar la unidad del cosmos y de la conciencia. *Blanco* de Octavio Paz supone la culminación de la poética del instante, una visión que conecta con el haikú, la filosofía oriental y el poema como regreso al origen.

Palabras clave: instante poético, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez, Simbolismo.

ABSTRACT: In French symbolism, poetry –envisioned as a musical constellation– intensifies its ideographic nature to denote sensation through an ascending rhythm from the ephemeral to eternity. Juan Ramón's *Espacio* recreates this symbolist perception of the instant to capture the poetic harmony between consciousness and the cosmos. Octavio Paz's *Blanco* contributes to expand the poetics of the instant by means of its affiliation with haiku in Eastern philosophy and the idea of the poem as a return to the origin.

Key words: instant, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez, French symbolism.

A Ricardo Tremolada, cuyas sugerentes ideas alentaron e iluminaron estas páginas.

La textualización del instante tiene su origen en la naturaleza temporal desde la cual se concibe la literatura en la modernidad¹. A lo largo de este artículo mostraremos como el instante poético surge del cambio de la horizontalidad a la verticalidad del poema, del pasado como centro temporal al profundo anclaje en el presente, así como a un regreso al origen de la palabra, es decir, a la poesía como canto, tal y como veremos en Octavio Paz².

El trazo en vertical o el dibujo de una partitura son nuevas representaciones gráficas del poema que tienen lugar en la modernidad. En esta línea, María Cecilia Graña (2006, 13-14) señala la importancia de los simbolistas y la reaparición del poema extenso como dos factores que potenciaron la dislocación temporal del poema. Se materializa así una visión en relieve del poema, marcado por distintos signos temporales, entre ellos el instante. Los poetas en los que centraremos nuestro estudio exploran el instante como un parámetro temporal de naturaleza híbrida en el cual reside la actualidad

1. El paso del *tiempo* a la *temporalidad* constituye una de las claves principales de la era moderna. En las últimas décadas estudios como *Los hijos del limo* de Octavio Paz (1974), *The Culture of Time and Space 1880-1918* de Stephen Kern (1983), *Mapping Literary Modernism. Time and Development* de Ricardo J. Quiñones (1985) o *Time: the Modern and Postmodern Experience* de Helga Nowotny (1989) han subrayado la naturaleza temporal de la modernidad, aunque con anterioridad se encuentran trabajos que atienden a este vínculo como Hans Meyerhoff (1960) en *Time in Literature* y el ya clásico *Time and Western Man* de Wyndham Lewis (1927).

2. Para Fernando CABO (1997, 158-159), «una de las notas caracterizadoras de la modernidad literaria ha sido, en efecto, el replanteamiento del tiempo interno del hecho literario, casi siempre a despecho de la sucesividad e irreversibilidad cronológica atribuidas al tiempo natural».

del presente y la fuerza del futuro, un futuro concebido ya sea como un regreso al origen o una unión con la eternidad.

El futuro se distingue por su no-ser, su no-presencia, de ahí que haya sido el lugar de encuentro de las elucubraciones, aspiraciones y deseos del individuo a través de los siglos. Si la religión cristiana concebía el futuro como el final del tiempo terrenal para iniciar el tiempo de la salvación –o condena–, la modernidad desplaza esta creencia originando un futuro inmediato y palpable, conviviendo con otro basado en la utopía³. La modernidad sustituye la profecía por el pronóstico, la contemplación por la acción, así como la identificación entre futuro y final del tiempo, considerándolo lo contrario, es decir, su inicio⁴. Dentro de la literatura del cambio y principios de siglo xx, la actitud hacia el futuro se caracterizará por una mezcla entre fascinación, miedo y vitalidad. Así se explica la convivencia de la pasión de Jules Verne, las novelas de Wells, el pesimismo de Spengler y la desconfianza de Valéry. El futurismo de Marinetti heredó poesía y tecnología, erigiendo el futuro como fuente de creación artística.

Sin embargo, la teoría del instante muestra cómo no toda la poesía de este periodo entendió el futuro en los mismos términos. A diferencia de los posicionamientos vanguardistas, que aspiran a una apropiación plena del futuro, desde la poética modernista se busca una discursividad trans-temporal donde el futuro se construye a partir del presente, se funde y se proyecta en él⁵. La poesía modernista alberga un futuro entendido como continuo inicio, opuesto a un futuro como final. El futuro se confunde con el presente, pierde parte de su irrealidad, convirtiéndose en un organismo vivo, en un futuro *presentizado*, tal y como apunta Octavio Paz (1974, 55): «nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un fin; al contrario, es un continuo comienzo, un permanente ir más allá. Nuestro futuro es un paraíso/infierno».

3. Helga NOWOTNY (1989, 50) expuso así su visión del futuro en la modernidad: «The future no longer offers that projection space into which all desires, hopes and fears could be projected without many inhibitions because it seemed sufficiently remote to be able to absorb everything which had no place or was unwelcome in the present. The future has become more realistic, not least because the horizon of planning has been extended. But this also means that it is drawing closer to the present».

4. Según Reinhart KOSELLECK (1979, 32-33) si la profecía induce a la espera de un destino ya establecido y ajeno a nuestra voluntad, el pronóstico se incluye en nuestra realidad más cercana, al tiempo que acoge el movimiento del cambio.

5. Helga NOWOTNY (1989, 58) ha denominado a estos tiempos «impures», entre los que se encuentra un pasado sujeto a la hegemonía del presente, un presente que adquiere las características del futuro –«extended present»–, y un futuro cada vez más próximo.

Este «ir más allá» del futuro nos lleva a preguntarnos sobre sus distintas materializaciones poéticas y es aquí donde entra en juego la poética del instante. La poética del instante remite a las claves temporales de la visión modernista de la literatura. Como se expondrá a lo largo de este trabajo dentro de esta dialéctica temporal el futuro se construye a partir de una sucesión de instantes, que marcan la progresión del presente hacia el porvenir. Esta poética del instante se observa ya en los simbolistas franceses, prosigue en Juan Ramón Jiménez y se consolida en Octavio Paz, ejemplo paradigmático de poeta-crítico que reflexiona, diserta y materializa el instante como fusión temporal diacrónica y sincrónica. Si los simbolistas franceses incidieron en el carácter musical del poema, su trazado como partitura y estilización temporal, como veremos más tarde, Juan Ramón añade al instante la connotación de silencio y eternidad, movimiento que alberga la pureza de la eternidad y el ritmo íntimo de la palabra poética. Octavio Paz culminará la poética del instante en *Blanco* (1966), donde además de incorporar los rasgos antes señalados, vinculará el instante al poema-rito, poema-ceremonia, un regreso hacia el origen que conecta con las filosofías orientales tántricas y la concentración poética característica del haikú y el epigrama.

La dinámica del instante parte del tradicional binomio eternidad *versus* efímero, que ha acompañado a la literatura desde la *Querelle des anciens et des modernes*. Con la llegada del pensamiento moderno esta dualidad ya no es planteada en términos de oposición. Ambos pierden parte de su significado y son concebidos desde una nueva perspectiva, donde lo efímero no es ya sinónimo de pérdida y la eternidad de inmovilidad. Charles Baudelaire (1863, 506) explicó en «Le peintre de la vie moderne» la doble naturaleza de la belleza a la que aspira el artista:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

La defensa de la perpetuidad del cambio como principio fundamental de la época moderna implicó la reconsideración de la eternidad, en relación a la dinámica del presente. Dentro de esta dualidad se encuentra el instante, expresión más inmediata del presente, pero que, al contrario de lo pasajero, guarda la fuerza e intensidad de la eternidad y funciona como

imán del futuro. A la hora de entender el instante como forma de temporalidad literaria resulta revelador acercarse al terreno de la filosofía, desde donde se reflexionó sobre los presupuestos que lo fundamentaban. Asimismo la filosofía tiene una huella muy importante en Juan Ramón y Octavio Paz, de ahí que nos aporte claves de sus respectivas poéticas.

El vínculo entre el instante y el presente ya fue señalado por el filósofo Gaston Bachelard, en su libro *L'intuition de l'instant*. Bachelard (1931, 48-49), siguiendo la teoría de Roupnel, consideró el instante como la forma más pura de temporalidad⁶:

Le passé et l'avenir –comme la durée– correspondent à des impressions essentiellement secondes et indirectes. Passé et avenir ne touche pas à l'essence de l'être, encore moins à l'essence première du Temps. Pour M. Roupnel, répétons-le, le Temps c'est l'instant et c'est l'instant présent qui a toute la charge temporelle. Le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé. L'instant ne tient pas une durée en son sein; il ne pousse pas une force dans un sens ou dans un autre. Il n'est pas deux faces, il est entier et seul.

El instante posee una doble naturaleza: en él reside la fuerza del cambio del presente, abriendo así las puertas al progreso y la evolución, al igual que alberga la esencia de la eternidad. Esta naturaleza híbrida considera al instante como portador de la novedad. Gaston Bachelard (1931, 86) atribuyó al instante la facultad de unir *tiempo y novedad* marcando así el ritmo del progreso:

Par une étrange réciproque, c'est parce qu'il y a un progrès au sens esthétique, moral ou religieux qu'on peut être certain de la marche du Temps. Les instants sont distincts parce qu'ils sont féconds. Et ils ne sont pas féconds par la vertu des souvenirs qu'ils peuvent actualiser, mais bien par le fait que s'y ajoute une nouveauté temporelle convenablement adaptée au rythme d'un progrès.

En contraposición a la uniformidad de la duración, el instante marca un salto en el presente debido, según Gaston Bachelard (1931, 38), a su «caractère absolument ponctiforme». La imagen del instante recoge la ten-

6. Gaston Bachelard confrontó la teoría del instante de Roupnel a la de Bergson. Según BACHELARD (1931, 17) mientras que para Bergson el instante «ce n'est plus qu'une coupure artificielle qui aide la pensée schématique du géomètre. L'intelligence, dans son inaptitude à suivre le vital, immobilise le temps dans un présent toujours factice», en Roupnel el instante equivale a una entidad independiente en sí misma del presente, no a una simple parada del movimiento.

sión del movimiento del presente, una prolongación en vertical que origina otro estadio temporal. El instante supone una estación, una estilización del fluir temporal. La imposibilidad de aprehender lo efímero se ve compensada por la existencia del instante, el cual ofrece una dimensión duradera del presente. La naturaleza del instante es híbrida y sumamente paradójica, como la modernidad misma. Gaston Bachelard en su artículo titulado «Instant poétique et instant métaphysique» explica que el poeta relega la linealidad temporal con la finalidad de crear un nuevo orden basado en el tiempo poético⁷. Así, según el filósofo (Bachelard 1939, 103), la esencia del poema vendrá dada por la acumulación de instantes: «C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné». Bachelard invita a contemplar el poema en su verticalidad con el fin de descubrir el tejido de instantes que lo componen y escapar así de una lectura lineal y simplificadora.

En el ámbito de la poesía moderna los simbolistas franceses materializaron esta poética del instante, insistiendo en el carácter musical y vertical del poema⁸. Ya Valéry afirmaba que el poema era el desarrollo de una exclamación, un movimiento musical que conducía el poema a un estadio superior que aunaba pasado, presente y futuro⁹. En esta línea se sitúan las representaciones de la *sensación* y el *símbolo*, materializadas por poetas como Valéry, Rimbaud, Verlaine o Mallarmé y, posteriormente, en el ámbito español, por Juan Ramón Jiménez, entre otros.

Paul Valéry (1935, 1272) vinculó directamente el Simbolismo a su carácter musical: «Ce qui fut baptisé: le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprenre la Musique leur bien"», al tiempo que atribuye su origen a Baudelaire¹⁰. A lo largo de los distintos textos que componen su *Théorie poétique et esthétique* términos como «éclat», «orchestre», «obscurité», «mouvement», «émotion», «idéale» revelan no solo el carácter musical del verso simbolista, sino también su naturaleza inaprehensible, una conexión con lo etéreo y lo ideal. El poema debe salirse de la página, romper su inicial horizontalidad. El «éclat» supone el culmen de este alzamiento, una estilización temporal que será el germen del instante. Octavio

7. Incluido en la misma edición que *L'intuition et l'instant*.

8. *Cfr.* Carmen ALFONSO SEGURA (1996, 33-38).

9. *Cfr.* PAZ (1957, 78).

10. Esta cita pertenece a su texto *Questions de poésie*.

Paz (1956, 103) explica cómo Valéry identifica el poema con el movimiento de la danza y con la imagen geométrica de una esfera:

Valéry ha comparado la prosa con la marcha y la de la poesía con la danza [...]. La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante con una meta precisa [...]. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y del cual el fin es también un principio que puede, se repite y se recrea. Y esta constante repetición de recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta.

Asimismo Mallarmé despoja la palabra de todo significado para dejarla a solas con su verdadera esencia: el ritmo. Entre sus textos más significativos a este respecto destacan «La musique et les lettres» (1895), «Crise de vers» o «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français» –incluidos en *Divagations* (1897). Mallarmé teorizó sobre el versolibrismo, defendiéndolo como la expresión más pura de la palabra, alejada del encasillamiento de la métrica tradicional. Para Mallarmé (1895, 359), musicalidad y poesía se exigen de manera mutua afirmando que «la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée»¹¹.

Paulatinamente se van introduciendo los términos que acompañan al instante poético. A partir de una vibración inicial, el poema se adentra en el terreno de la oscuridad, de lo desconocido, espacio que se aleja de la materia y que alberga lo ideal, lo etéreo y sensible. Mallarmé (1895, 392) opta por *sugerir* antes que *nombrar*:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

La sugerencia, el desciframiento y el misterio remiten a una poesía basada en el espíritu frente a la materia. Desde un punto de vista filosófico la poética simbolista conecta con el Idealismo alemán romántico, a la manera de Hegel o Fichte.

11. «La musique et les lettres», texto incluido en *Igitur. Divagations. Un coup de dès*.

Arthur Rimbaud en una carta a Paul Demeny diserta sobre el carácter del poeta y la búsqueda de un lenguaje universal. A este respecto A. Rimbaud (1871, 204) afirmó:

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus –que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès!* Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès!*

Para Rimbaud, el poeta debe crear un lenguaje que entre en contacto con el movimiento de lo etéreo, de lo sensorial. Al apropiarse de su naturaleza cambiante, se adentra en lo desconocido. Entroncando con la teoría del instante, este salto se origina a partir de la tensión del movimiento inicial de un perfume, un sonido o un color. Dicha inmersión en el terreno de lo sensorial se relaciona con la poesía modernista de principios de siglo, así como con dos de sus conceptos fundamentales: el *símbolo* y la *musicalidad*. En ambos el instante poético sirve de cauce para materializar lo inefable: el símbolo es la prolongación de una imagen, la estilización absoluta de la carga semántica inicial, mientras que la musicalidad se presenta como una vibración del verso que conduce a un ritmo eterno. Ambas parten de lo fugitivo y buscan retener lo esencial, jugando con la dialéctica entre cambio y eternidad. Los términos de «tensión», «estilización» o «resonancia» expresan una diferencia de grado con respecto al nivel inicial de creación poética, un paso hacia la esencialidad solo accesible desde una lectura en vertical, tal y como defendía con anterioridad Bachelard. En esta línea se sitúa Verlaine quien, a través de su poema «Art poétique», incluido en *Jadis et Naguère* (1884), muestra cómo la búsqueda de la musicalidad poética no se limita a un simple sentido rítmico, sino a la transcripción de la esencialidad del movimiento¹². Recuérdese a este propósito su célebre verso «de la musique avant toute chose».

Partiendo de esta concepción dinámica y vertical del instante aportada por los simbolistas franceses, Juan Ramón Jiménez añade al instante la conexión con la eternidad, el movimiento en vertical que une la pureza de lo ideal con lo fugitivo de lo sensorial. La conexión entre presente y eternidad es uno de los principios que recorre su poesía: «Mi vocación de eterno está, como en el niño, en mi gran amor a lo presente» (Jiménez 1929-1931, 145). Esta dialéctica será una de las claves de su textualización del instante. Ciria-

12. Texto incluido en el estudio de Henri LEMAÎTRE (1965, 104-105).

co Morón Arroyo (Luis Arroyo Arrayás 2008, 137) apunta que Juan Ramón busca el instante eterno: «La experiencia de la eternidad comprime lo plural en el instante»¹³.

Espacio, poema en prosa, es el texto escogido para representar su poética del instante¹⁴. En el prólogo a la versión publicada en *Cuadernos Americanos* Juan Ramón Jiménez explicó que siempre había tenido la idea de componer «un poema seguido sin asunto concreto, sostenido solo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia» (Font 1972, 63). Se crea así un poema sostenido por lo sensorial, la fugacidad del presente y el deseo de retener la pureza de la eternidad¹⁵.

El poema se inicia con la siguiente afirmación del yo lírico: «no soy presente solo, sino fuga caudal de cabo a fin». Esta «fuga» de recuerdos e impresiones origina una cadena de sucesiones donde desfilan distintos elementos de la naturaleza («pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses [...]. Pasa el iris cantando como canto yo»). El yo lírico aspira a fundirse en su ritmo íntimo: «Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá, ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre estraña y sencilla, el ruiseñor es solo un calumniado prólogo». Esa música le conecta con la naturaleza y el ciclo eterno del cosmos, aunque «la música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un “de pronto”, con nuestro oír más distraído»¹⁶. A lo largo del primer fragmento desfilan las ramas de los árboles, el sol, la noche, el rumor de la primavera. El mundo sensorial que emana de la naturaleza entra en simbiosis con un yo lírico embriagado de nostalgia: «los otros no lo vieron, mi nostalgia, que era de estar con ellos,

13. A este aspecto también se refiere M.^a Luisa AMIGO (1987, 85): «El momento pleno, vivido, del instante eterno es, en términos de belleza poética, el *inacabable diamante ideal* que se abre al *gustoso*. Esta paradoja del instante-eterno viene dada por la vivencia estética plenamente gozada [...]. Lo que ha sido instante pleno ha sido absoluta, completa, redonda, acabada eternidad».

14. *Espacio* es uno de los textos de Juan Ramón Jiménez menos atendidos por la crítica. Uno de los rasgos llamativos es la discrepancia que en ocasiones ha existido en la crítica a la hora de clasificarlo genéricamente. Mientras que Ricardo Gullón (1970) lo incluye en su volumen de *Páginas escogidas. Prosa*, la edición de *Obras selectas* publicada por el Instituto Cervantes en 2006 lo recoge en la *Tercera antología de poesía (1916-1953)*.

15. Para una interpretación del poema, *cfr.* Mercedes JULIÁ (1989, 87-165).

16. José David PUJANTE (1988, 266-267) o Carmen ALFONSO SEGURA (1996) analizaron la importancia de la música en la poesía de Juan Ramón.

era de estar conmigo, en quien estaba», melancolía y ensoñación («Sueño, ¿he dormido? Hora celeste y verde toda; y solos. Hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra»). Paulatinamente se observan a lo largo del poema recurrencias clave en la obra de Juan Ramón: el mar, la imagen de la mujer, el ansia de eternidad o la búsqueda del ideal¹⁷. A partir de una serie de encadenamientos y estructuras paralelísticas, el poema acoge un cúmulo de sensaciones, paisajes y sentimientos. Este discurrir sensorial se asocia con la imagen del poeta-pintor, a la cual se refiere Octavio Paz (1979, 207) a continuación:

La antigua división entre pintores coloristas y pintores dibujantes puede aplicarse a los poetas, aunque no de una manera literal. El color es una intensidad y una temperatura: hay colores vehementes y colores tímidos, cálidos y fríos, secos y húmedos. El color también se oye: detonaciones en rojo, tambores graves de los ocres, verdes agudos. La visión del pintor colorista es táctil y musical: oye y toca los colores. Algo semejante ocurre con algunos poetas, para ellos el lenguaje es una materia en perpetuo movimiento como el color: una vibración, un oleaje, una marea rítmica que nos rodea con sus millones de brazos y en la que nos mecemos y nos ahogamos, renacemos y remorimos. Para otros poetas el lenguaje es una geometría, una concentración de líneas que son signos que engendran otros signos, otras sombras, otras claridades: un dibujo.

La finalidad del poema de Juan Ramón no es mostrar una serie de escenarios inconexos, de simples gamas de colores o sonidos, sino progresar en un *in crescendo* hasta una comunión final entre el cosmos y el yo lírico («Grande es lo breve, unidad de unidades es lo uno»). Esta unión con el universo propicia al final del poema un momento de éxtasis debido a su comunión con el universo. El yo lírico intenta escapar del ciclo sin fin de la vida y la muerte para adentrarse en esa música que aparece y desaparece, una fusión con el espacio y el tiempo («¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!»), llegando al fin al silencio total, al encuentro con la propia conciencia, a la consagración del movimiento en vertical del poema. M.^a Cecilia Graña (2006, 13-14) vincula esta dialéctica temporal al poema extenso:

El poema largo resulta pues, una vertiginosa sucesión de nudos espacios intemporales visitados, abandonados o revisionados por el yo lírico; en el caso de *Espacio*, por ejemplo, el hablante nos guía de un lado a otro del

17. Para un análisis de los símbolos del poema *cfr.* JULIÁ (1989).

Atlántico expresando paradójicamente la dispersión como una conjunción y el vacío como totalidad. En realidad, por medio de la serie de correspondencias espaciales y temporales, quiere expresar que ha incorporado en sí la inmensidad –con lo cual hace perder su función a los deícticos del texto.

La intermitencia de la luz, el sonido y las imágenes de la naturaleza que se encadenan a lo largo de este primer fragmento de *Espacio* se retoman en el tercero, tras una breve pausa en el fragmento segundo en el que se relata un recuerdo que le conduce de Nueva York a Moguer. El mundo sensorial del tercer fragmento está teñido de un carácter autobiográfico, representado en una sucesión de recuerdos¹⁸. La unión con el cosmos queda aquí relegada ante la búsqueda del ideal, lo absoluto, donde el amor pleno juega un papel fundamental. A lo largo de este último fragmento los recuerdos asociados a la naturaleza conducen a la otredad del individuo:

Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo dejo callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito!¹⁹.

Este inicial desdoblamiento entre el yo y su conciencia se resolverá en un diálogo, que le conduce a un deseo de unidad:

Dime tú todavía. ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo busqué tu esencia [...]. ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?

Espacio se construye a partir de una sucesión de instantes breves, de momentos fugitivos marcados por la presencia de lo sensorial, un ritmo entrecortado pero no fragmentado que conecta con el movimiento cíclico del cosmos («Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo

18. Cfr. Gilbert AzAM (1983, 539-540).

19. La ficcionalización del yo a través del tema de la otredad es uno de los rasgos característicos de la época y que adquiere diversas modalidades, ya sea mediante el pseudónimo, el apócrifo, el heterónimo, el yo *ex-futuro* o el desdoblamiento del yo. Estas distintas ficcionalizaciones del yo parten de la creencia en la *otredad* del individuo, la multiplicidad del ser que origina una serie de vidas pasadas y futuras eternamente posibles.

de la esfera del mundo, y siguen, siguen»), y que culmina en un encuentro con lo absoluto a través de la conciencia:

Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?): Cuando tú quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo; ese amor hondo que yo creo que tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace de dos para ser uno?

A lo largo del poema se despliega una temporalidad única e íntima, un tiempo intersubjetivo en conexión con la naturaleza y que aspira a un encuentro pleno con la conciencia.

La poética del instante se materializa en Juan Ramón Jiménez en la importancia que adquiere en su poética la distinción entre «inteligencia» *versus* instinto, materia *versus* espíritu²⁰. Esta lucha de contrarios se resuelve en un tiempo durativo, en un decurso temporal donde domina el tiempo del espíritu que aspira a una unión con el cosmos. La aspiración a la totalidad, el deseo de lo absoluto, viene dada por el espíritu, representado por Juan Ramón Jiménez (1929-1931, 155) en un movimiento en vertical:

Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo, lo es primero por su espíritu, nunca por su materia artística o científica, ni por la materia que traiga entre sus manos, sus materiales. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no es ascensión. Ascensión es el tiro propio del poeta.

Juan Ramón identifica materia con horizontalidad, al tiempo que asocia al poeta con el espíritu y la ascensión, es decir, con el terreno del instante. En consonancia con esta idea, Juan Ramón (1929-1931, 145) defendió en su *Estética y ética estética* «una poesía dinámica que el éstasis más prolongado no pueda desvirtuar ni deshacer». De nuevo, la imagen vertical, el carácter puntiforme al que aludía Bachelard aquí representado en el éxtasis.

Si el Idealismo había dejado una profunda huella en los simbolistas franceses, la filosofía fenomenológica ilumina la poetización del instante en Juan Ramón²¹. A través de la temporalización del instinto, el decurso del espíritu y su incorporación a un eterno ciclo temporal se traza el carácter

20. Para ALFONSO SEGURA (1996, 93) «el poeta, mediante su obra, amplía la realidad, abre nuevos ámbitos de significación y valoración que permiten el paso de los hombres a la realidad auténtica de las cosas».

21. María Luisa AMIGO (1987) ha señalado la relación de Juan Ramón Jiménez con la filosofía fenomenológica.

unitario que el fenómeno poético adquiere en Juan Ramón. Las teorías de Bergson, Heidegger o Husserl juegan aquí un papel relevante e iluminan ciertos aspectos de la poética del instante en este autor.

Edmund Husserl, a lo largo de *Lecciones de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, propone un análisis temporal en el que no existe la diferencia entre tiempo subjetivo y objetivo. Para Husserl (1928, 50) el tiempo intersubjetivo implica un cambio continuo, un «fenómeno en decurso o decursivo», donde el presente se fusiona con el pasado y el futuro. Como consecuencia directa del *decurso*, se alteran las relaciones entre realidad e irrealidad, la percepción directa del mundo y el recuerdo, confundiendo ambos planos y mezclándose sus funciones y características.

La relación entre el *cambio* y la *duración* también es un aspecto fundamental en la teoría de Husserl, cuya dialéctica se observa en la poética del instante. La percepción de lo circundante se concibe como una materia en continuo cambio pero que guarda lazos estrechos con la permanencia. Para el filósofo, el pasado solo existe como tal en el momento en el que, tras su paso, conserva alguna característica eterna que sobreviva al movimiento del cambio. Esta marca durativa identificará al pasado y conservará su esencia: «En la variación ha de existir algo que dure, y lo mismo en el cambio; algo que sostenga la identidad de lo que cambia o experimenta variación» (Husserl 1928, 107). Asimismo el continuo temporal se concibe como una estructura marcada por los cambios, donde cada uno resulta más intenso que el precedente. En esta línea se encuadra la definición de continuidad en E. Husserl (1928, 120): «El continuo constituyente de tiempo es un flujo de constante producción de modificaciones de modificaciones». El instante nace de esas variaciones que aportan intensidad al movimiento pero también que le conectan con la permanencia.

Resulta asimismo interesante a la hora de aprehender la textualización del instante detenerse en la propuesta de duración de Husserl (1905, 34-35):

Igual que la cualidad o la intensidad, también la duración temporal es un momento inmanente de la sensación. El estímulo externo provoca, por la forma de los procesos físicos, la cualidad de la sensación; por su potencia, la intensidad de la sensación; y por lo que perdure, la duración subjetivamente sentida.

El filósofo asocia la duración a términos como «potencia», «intensidad» y «sensación», todos ellos terrenos del instante poético. Cada uno de estos conceptos conecta con el tiempo del espíritu, el ansia de lo absoluto presente en Juan Ramón. El instante materializa una estilización inmanente a la sensación que se prolonga momentáneamente.

El concepto de *heterogeneidad* de Bergson ilumina asimismo la poetización del instante, ya que engloba el cambio y la eternidad, la inteligencia y la intuición. Para H. Bergson (1927, 93) la conciencia, oculta una aparente homogeneidad, es un cúmulo de estados y de tiempos, así como de instantes y duraciones:

Le moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide, est une force dont les états, et modifications se pénètrent intimement, et subissent une altération profonde dès qu'on les sépare les uns des autres pour les dérouter dans l'espace. Mais comme ce moi plus profond ne fait qu'une seule et même personne avec le moi superficiel, ils paraissent nécessairement durer de la même manière.

Esta conciencia múltiple a la vez que absoluta es aquella que encontramos al final del poema *Espacio*.

Para finalizar, el instante supone asimismo renovación, momento temporal fecundo. La estructura cíclica del poema *Espacio* corresponde al íntimo ritmo del cosmos en el que el yo se funde, un círculo que representa la renovación que favorece el instante. M.^a Teresa Font (1972, 65-66) explica cómo

el círculo también implica, simultaneidad y durabilidad, características atribuidas a la divinidad que crea y sostiene, recreándolo, al universo. El alma y la conciencia humana si son eternos, pueden ser cíclicas, inclusivas y renovadoras de la totalidad. La aspiración de Juan Ramón es fijar el presente en realidad y totalidad de conciencia.

Juan Ramón busca reflejar el instante eterno, la fusión de tiempo y espíritu con la unidad del cosmos. Si en los simbolistas el instante no conllevaba el significado de eternidad, sino de estilización, vibración o estación, con Juan Ramón la poetización del instante trasciende el poema conllevando una unión con el yo donde, tal y como apunta Basilio de Pablos (1965, 37), «lo eterno es una idea de carácter positivo: posesión absoluta de la realidad del ser».

Octavio Paz plasmó unas apreciaciones al poema de *Espacio*, que resultan especialmente reveladoras a la luz de la poética del instante. Para O. Paz (1943-1954, 64-65):

El poema pierde cuerpo y forma –a la inversa de Valéry– hasta reducirse a una suerte de exhalación lírica, entre silencio y el habla. Anotaciones rápidas de las impresiones de cada día, tanto más apreciadas cuanto más imprecisas y evanescentes. Poética de las emociones y las sensaciones: su centro es el instante, inmensidad a un tiempo efímera y suficiente. El poema de Juan Ramón es breve y simple pero también es vago: carece de la concentración del epigrama griego y de sus modernas resurrecciones.

Tampoco se parece al haikú, que es siempre la visión precisa y nada sentimental de una realidad instantánea. La estética de Juan Ramón es impresionista: no lo que ven los ojos sino la sensación que experimentan [...]. Peligros del impresionismo: la realidad adelgaza y evapora, el yo se hincha, el mundo pierde cuerpo y el cuerpo, esqueleto. El poema se vuelve una pompa irisada, exclamación que pronuncian unos labios de viento.

Uno de los principales inconvenientes que encuentra Paz a *Espacio* es la práctica desaparición de la realidad debido a la acumulación de elementos sensoriales. Siguiendo la argumentación de Paz, a pesar de que el instante es la marca temporal que domina en el poema, este pierde intensidad, puesto que no tiene anclaje con la realidad. La imprecisión y la discontinuidad de las imágenes sensoriales hacen que el instante pierda eficacia poética a lo largo del poema. Sin embargo, este anclaje en lo efímero desaparece en el ansia de totalidad que aparece al final del primer y tercer fragmento, por un lado con la unión con el universo y finalmente con el encuentro consigo mismo a través de la conciencia. A pesar de que en el poema domina el instante fugitivo, el relámpago fugaz de un recuerdo o una impresión, asimismo conecta con la eternidad y el ansia de lo absoluto característica en Juan Ramón Jiménez.

A partir de las objeciones que Paz dedica al poema *Espacio* se vislumbran las aportaciones que este poeta-crítico realizará a la poética del instante y que se observan en su poema *Blanco*: concentración a la manera del haikú o el epigrama, sustitución del ritmo cíclico –presente en Juan Ramón Jiménez– por el de una espiral y vínculo con el poema-rito/poema-ceremonia típico de la filosofía tántrica. Octavio Paz reconoce la poesía del instante en Juan Ramón a partir de su empleo de la musicalidad, la sensación y la búsqueda de la esencialidad, pero le recrimina la falta de fuerza, un instante que se evapora debido a la ausencia de tensión temporal. Una crítica similar dirigió Paz (1990, 101) al excesivo anclaje en el presente de la poesía de finales del siglo xx donde domina «un presente sin peso; flota y no asciende, se mueve y no avanza [...]. El pasado se pierde y el futuro se esfuma; a su vez, el presente se aguza en instante: los tres tiempos son una exhalación. El instante estalla y se disipa».

De *Espacio* pasamos a *Blanco*, títulos ambos reveladores. Mientras que *Espacio* remite al cosmos en el cual se funde el yo lírico, *Blanco* nos lleva a una obra abierta, un viaje hacia al origen del lenguaje, al blanco, al silencio primero²². Según Enrico Mario Santí (1995, 235) «*Blanco* es el poema

22. En su artículo «El genio de Octavio Paz» Harold Bloom (SANTÍ 2009, 43) hace unas interesantes apreciaciones a propósito del título que deben ser tenidas en cuenta: «*Blanco*

más ambicioso que ha creado Octavio Paz, si no el más importante [...]. Constituye un intrincado cruce entre la poesía erótica, el poema extenso, el budismo tántrico y la obra abierta o indeterminada».

En numerosas ocasiones, especialmente en *El arco y la lira*, Octavio Paz se refirió a la unión entre música y poesía, a su origen cantado y oral. Este carácter musical de la poesía Paz lo convierte en verticalidad, exclamación, partitura y vibración, es decir, en terreno del instante. Paz (1956, 327) explica así que

en la dispersión de sus fragmentos... el poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, recibe sustenta una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados.

La imagen de Paz (1956, 327) sobre el espacio animado no es la página de un libro, sino una constelación, un ideograma: «Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un Coup de dès*». Esta verticalidad aparece perfectamente representada en *Blanco* al mostrarse como una única página sobre la que se van desplegando en forma de acordeón, cayendo verticalmente, los distintos signos del poema. Eliot Weinberger (1995) apunta cómo la forma del poema juega con distintos tipos de influencias, entre los que destacan, Mallarmé, los mandalas hindútibetanos y los rollos tántricos indios. En su origen el poema se concibió como un mandala simplificado. Ya en la «advertencia» previa al texto Paz caracteriza su poema como «un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce [...]. El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa –transcurre como si fuese tiempo». Esta disposición espacial refleja la palabra en su fluir, su verticalidad y estilización, a la vez que combina, en palabras de Enrico Mario Santí (1995, 235) «dos elementos contradictorios: la extensión y la intensidad, la concentración y la sucesión, lo que pasa aquí y lo que pasa allá», todos ellos rasgos también de la poética del instante. Su encuentro a lo largo del

me fascina por el interesante contraste que plantea con la tradición poética angloamericana que va desde Shakespeare y Milton hasta Wordsworth y Coleridge y, más allá, hasta Emerson, Whitman, Melville y Emily Dickinson, hasta culminar en Wallace Stevens, tradición que desarrolla el triple significado de la palabra inglesa “blank” como el color blanco, el vacío y la diana, siguiendo a Mallarmé, añade un cuarto: el espacio que se deja en un texto, y en quinto, en el sentido budista: el objeto o el propósito del deseo».

espacio origina la fecundidad de la palabra, la renovación temporal del texto poemático que se autoregenera según fluye y discurre en el espacio. Saúl Yurkievich (2001, 294) explica cómo

Paz apuesta a la palabra vertical –axis mundi–, erecta, que asciende por encima del tiempo horizontal, prospectivo, irreversible, encima de la historia degradante y destructiva. Recupera la palabra que enaltece, la que promete la perpetuación del instante pleno, el retorno al principio reconciliador, a la solidaridad entre mente y mundo, a la unanimidad del comienzo.

La temporalización de la página, el discurrir de los signos en el espacio ya se observa en el simultaneísmo de los *Calligrammes* de Apollinaire o en la célebre obra de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard* (1914), cuya huella es tan relevante en el poema *Blanco*. Para Octavio Paz (1973, 16), «el signo escrito no reposa sobre un espacio fijo, como en el caso de la pintura, sino sobre una superficie que, por ser una imagen del tiempo, *transcurre*». El transcurrir temporal debe ser plasmado en la página, la cual acogerá tanto su movimiento como su quietud. Así, frente a la rima tradicional, que según estos escritores enclaustraba la palabra poética, autores como Apollinaire, Mallarmé, Huidobro o Paz recuperan su fluir temporal. La simultaneidad abre así las puertas al reconocimiento poético del silencio²³. Clara Román-Odio (2006, 147) apunta cómo *Blanco* refleja la concepción vanguardista de la obra literaria como una forma orgánica:

En el caso de Paz, esta nueva percepción crítica encuentra su mejor expresión en *Blanco*, una especie de *ars* combinatoria por medio de la cual el poeta experimenta con la técnica del simultaneísmo y aborda la idea de la forma no-orgánica. Con el simultaneísmo o el collage poético, el poeta procura transferir el material de un medio a otro en forma de fragmentos que superpone sobre un fondo figurado, como lo ilustran los emblemas visuales del mandala, transferidos a un objeto verbal, el poema.

El fluir temporal en que discurre el poema representa su naturaleza rítmica, un movimiento en el que se sumerge el signo y conduce a la natu-

23. El simultaneísmo está influenciado por el cubismo y las técnicas cinematográficas. Octavio Paz (1990, 47) explicó en estos términos la simultaneidad en poesía a partir de la obra de G. Apollinaire: «El empleo de estos recursos cinematográficos quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional. Apollinaire fue más allá; suprimió casi enteramente los conectivos y los nexos sintácticos [...], aplicó la técnica del collage por la inserción de frases hechas en el texto y, en fin, se sirvió de la yuxtaposición de distintos bloques verbales. Logró así la conjunción de espacios y tiempos en un texto».

raleza primigenia de la palabra. Paz (1983, 247) apuesta por ir más allá del binomio palabra-música:

Para Caillois la piedra era música mineralizada. Sin embargo, lo que distingue al poema de todas las otras formas y organismos es precisamente lo contrario: la animación, el movimiento. El poema es un organismo rítmico, una forma entre su movimiento. El poema está hecho de aspas de aire que, al girar, emiten torbellinos de sonidos que son remolinos de sentidos. Pero el poema no es ni música ni idea. El sentido del poema está más allá del sentido y su música no se agota en el sonido. Las ideas bailan, los sonidos piensan. Vasos comunicantes: oímos al poema con los ojos, lo pensamos con los oídos, lo sentimos con la mente. Poesía es ver y oír, pensar y sentir, todo junto. O más bien: es unir en un solo giro, en un oleaje único, el sentir y el pensar...

Si en Juan Ramón teníamos una «exhalación», en Paz la verticalidad se convierte en concentración, una intensidad que conecta con la fuerte influencia que tiene en este autor la filosofía oriental, la poesía del haikú. Paralelamente se origina una tensión temporal que posibilita el retorno al origen, al poema-rito. Paz identifica la poesía breve, intensa y concentrada con la poesía del instante, al modo del haikú o el epigrama breve:

A mí también me interesó muchísimo la poesía del instante, la poesía instantánea. Por eso me fascina el haikú, los epigramas griegos y latinos. Yo soy un gran lector de la mitología griega, las coplas españolas, me encanta la poesía tradicional española y la poesía china. Así es que yo he practicado también; en mi obra puedes encontrar muchos poemas breves, el poema breve, el poema del instante (Santí 1997, 390).

Este gusto por la poesía breve y concentrada se observa en su poemario *Semillas para un himno* (1954), donde ya se constata su interés por la poesía japonesa. En este conjunto de poemas breves confluyen la poesía popular española, la lírica moderna sobre todo de inspiración cubista, el haikú japonés y la poesía náuatl. La adopción de la poesía breve supera una simple preferencia estética. A través del haikú Paz conecta con la tradición oriental y el ámbito de lo sagrado. La concentración del haikú, su intensidad, conduce al tiempo primigenio tan ansiado por Paz en su poesía. Ivar Ivask (1973, 10) ya apuntó este rasgo a propósito de *Semillas para un himno*:

The intuition of an original time –a time without time that is all time– in which man lived in complete harmony with other men and with the universe; a language which was the perfect representation of the universe corresponded to this social and cosmic harmony.

De este modo, *Blanco* supone una culminación de ciertos rasgos vinculados a la filosofía tántrica y a la poesía del haikú que ya se encuentran en obras previas de este autor.

El progresivo interés que Paz desarrolló por el Extremo Oriente y la escritura árabe se agudiza en los años sesenta. En 1970 traduce al español la obra *Senderos de Oku* del poeta japonés Matsuo Basho. Esta traducción se integra en el proceso creativo iniciado años atrás en *Semillas para un himno* donde la huella oriental cobra cada vez más importancia, culminando en *Salamandra* y, por supuesto, *Blanco*. Recordemos asimismo el título que Paz dio a sus traducciones *Versiones y diversiones*, signo revelador del ejercicio creador con el que Paz afronta la traducción literaria. Este proceso creativo supera la aceptación de una determinada forma estética o literaria. Paz interiorizó y adoptó la filosofía oriental, lo que convirtió a obras como *Blanco* en un punto de encuentro entre oriente y occidente²⁴.

En el prólogo a la traducción de Basho, Octavio Paz (1970, 54) explica la trascendencia del tiempo del haikú:

El haikú de Basho nos abre las puertas de *satori*: el sentir de la falta de sentido, vida y muerte, coexisten. No es tanto la anulación de los contrarios y su fusión como una *suspensión del ánimo*. Instante de la exclamación o de la sonrisa: la poesía que no se distingue de la vida, la realidad se absorbe a la significación. La vida no es milagro ni corta sino que es como relámpago de Basho. Ese relámpago no nos avisa de nuestra mortalidad; su misma intensidad de luz, semejante la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente el esclavo del tiempo y de la muerte sino que, dentro de sí, lleva *a otro tiempo*. Y la visión instantánea de ese otro tiempo se llamó poesía: crítica de lenguaje y de la realidad: crítica del tiempo. La subversión del sentido produce una reversión del tiempo: el instante del haikú es inconmensurable.

El haikú resulta la forma poética ideal para transmitir «el instante inconmensurable», en palabras de Octavio Paz, el relámpago temporal que conduce a otro tiempo, un tiempo absoluto nacido de la fugacidad. A diferencia

24. Resulta especialmente interesante apuntar el influjo del pensamiento hindú en el último Juan Ramón. Este pensamiento empieza a dejarse ver en el autor a partir de 1915 debido a las traducciones de Tagore, para irse extendiendo de manera progresiva hacia otros autores como Kalidasa, Kabir, Krishnamurti. Según SANTOS-ESCUADERO (1975, 528-529) «al lado del misticismo de la naturaleza, que se observa tanto en el pensamiento indio como en el último Juan Ramón, existe también otro tipo de misticismo del alma, propio también de los pensadores hindúes y del mismo poeta de Moguer, en su época final. Podría muy bien llamarse *misticismo intimista del yo*. Juan Ramón interioriza en su conciencia toda la belleza posible, y esa conciencia enriquecida y magnificada llega a identificarse con la totalidad del Dios».

de Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz rechaza la idea de eternidad, la cual asocia a quietud y muerte. Para el poeta (Paz 1979, 22) «los artistas olvidan con frecuencia que su obra es dueña del secreto del verdadero tiempo: no la hueca eternidad sino la vivacidad del instante». El instante se presenta como algo vivo debido a su íntimo vínculo con el presente, asimismo conduce a un origen relacionado con el tiempo mítico y sagrado, pero no por ello uniforme ni eterno. El instante del haikú supone una iluminación, una experiencia poética de tipo espiritual.

Este camino poético hacia otro tiempo no es necesariamente exclusivo a la poesía oriental. Maurice Blanchot (1955, 180) ya aludió al ritmo profundo, de carácter redentor en el que el autor debe sumergir la palabra literaria²⁵:

Chaque homme est appelé à recommencer la mission de Noé. Il doit revenir l'arche intime et pure de toutes choses, le refuge où elles s'abritent, où toutefois elles ne se contentent pas de se garder telles qu'elles sont, telles qu'elles s'imaginent être, étroites, caduques, des attrape-vie, mais où elles se transforment, perdent leur forme, se perdent pour entrer dans l'intimité de leur réserve, là où elles sont comme préservées d'elles-mêmes, non touchées, intactes, dans le point pur de l'indéterminé. Oui, chaque homme est Noé, mais si on y prend garde, il l'est d'une étrange manière, et sa mission consiste moins à sauver toutes choses du déluge qu'à les plonger, au contraire, dans un déluge plus profond où elles disparaissent prématurément et radicalement.

Blanchot invita al autor a descubrir el refugio en el que las formas escapan de su quietud y se transforman, donde «perdent leur forme, se perdent pour entrer dans l'intimité de leur réserve». Su salvación es despojarlas y conducir las a un tiempo primigenio que les devuelva su naturaleza. Si Paz aludía a la presencia de «otro tiempo», Blanchot recurre al «déluge plus profond». En ambos existe un movimiento en vertical, pero en distintas direcciones. Mientras que Blanchot lo imagina como un descenso hacia las profundidades, un remontar la corriente, Paz a través del «relampagueo», la «intensidad» y la «suspensión» traza el movimiento ascensional característico del instante. En Blanchot la inmersión de la palabra en esta corriente primera deriva su regeneración, en el reencuentro con su esencia, sin embargo, en Paz la vibración del instante, la entrada en un tiempo mítico y sagrado termina en el silencio.

25. La introducción en estas páginas de Blanchot no es casual. Paz no solo conocía su obra, sino que manifestó una gran admiración por este autor, como se puede observar en *Los signos en rotación*.

A diferencia del haikú, *Blanco* no se distingue por su brevedad, de ahí que Paz optase por desplegar la acumulación de instantes poéticos a partir de un ritmo en espiral. Esta estructura posibilita la separación y reunión de instantes sin perder la intensidad del haikú y la poesía breve. En *Blanco* la disgregación del poema presente en sus distintas partes y diferentes tipografías –véase la advertencia primera al lector donde se refiere a sus distintas posibilidades de lectura en relación a la disposición de las columnas, así como la correspondencia con los símbolos y figuras de un mandala– se resuelve en un continuo encuentro²⁶.

El poema se despliega en forma de espiral, siendo este el trazado idóneo para acoger las múltiples lecturas que alberga el texto. La parte del poema que corresponde a dos columnas enfrentadas se relaciona con los momentos de mayor carga amorosa y erótica, a modo de dos cuerpos que se separan y se unen, que terminan confundándose en uno solo. Sin embargo, la columna central es, tal y como anota Paz en su advertencia previa, «un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco-al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul».

El trazado en espiral de la obra posee una fuerte simbología y refleja la evolución de la obra de Paz desde un tiempo cíclico a otro en espiral. Para Monique Lemaître (1976, 92) remite a la imagen de una serpiente:

El poema *Blanco* se inicia con imágenes que van formando una espiral, espiral que recuerda el despertar de la serpiente dormida que posee, en potencia, la energía necesaria para que el tantra pueda irse elevando hacia la unión de los contrarios. Su forma recuerda también el conjunto de anillos que forman el cuerpo de una serpiente. Este poema no se puede explicar únicamente a partir de las influencias tántricas y mallarmeanas [...]. La serpiente mexicana de *Piedra de sol* que, circular, simboliza el tiempo cíclico, ha sido reemplazada por otra serpiente, la oriental, cuyo movimiento es el de la espiral, mientras que el ascenso hacia la consagración del instante, hacia el momento en que la inspiración poética se concretiza en la palabra, en la imagen poética, está siempre precedido por un desprendimiento paulatino que culmina en la disolución del yo, en la entrega total del poeta a la poesía.

26. E. Weinberg (SANTÍ 1995, 194-195): «parece que *Blanco* tomó como modelo una versión simplificada del mandala descrito con lujo de detalles iconográficos en un texto hindotibetano, redactado en 690, llamado el *Hevajra Tantra*, una de cuyas líneas usa Paz como epígrafe. El poema, por supuesto, no tiene otros dioses que la poesía, y las imágenes que lo representan tienden a la abstracción».

El paso de la serpiente circular mexicana a la serpiente en espiral oriental confiere un carácter abierto al texto, al tiempo que permite la fractura, multiplicación y reencuentro de la palabra.

Blanco se inicia con una llamada al origen, al carácter oral de la palabra²⁷. La palabra es «simiente», a partir de ahí se transfigura, se despliega, creando un discurso temporal y otro espacial. El poema se crea a sí mismo de manera autogenética, acogiendo elementos contrapuestos cuya disposición tipográfica agudiza su carga semántica. La metamorfosis de la palabra, su encuentro/desencuentro conecta asimismo con la imagen fragmentada propia del mundo moderno:

el comienzo		
	el cimient	
la simiente		
	latente	
la palabra	en la punta	de la lengua
inaudita		inaudible
	impar	
grávida		nula
	sin edad	
la enterrada	con los ojos	abiertos
inocente		promiscua
	la palabra	
sin nombre		sin habla

Tras este «comienzo» la palabra discurrirá a lo largo del poema en su camino hacia el silencio. La pérdida, el encuentro, la lucha entre afirmación y negación, el desdoblamiento de voces y cuerpos componen un ritmo mágico que conduce al poema-rito, a la revelación del origen. Paz (1957, 155) en *El arco y la lira* vinculó el tiempo poético a lo sagrado:

El hombre se vierte en ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen –haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva de la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la participación con la alquimia mágica de la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado.

27. Roland FORGUES (1992, 41) apunta este rasgo como una de las claves de la poética de Paz.

La entrega total del poeta a la palabra conecta con el poema-rito, el poema como regreso al origen, al silencio primero, al espacio en blanco. El retorno a un tiempo arquetípico actúa como revelación poética. El silencio aquí no se identifica con la ausencia de palabra, sino que remite a un silencio denso, un silencio que acoge todos los tiempos y todas las voces, el silencio que conduce al origen. Según avanza el poema la palabra pierde parte de su realidad y se va acercando al silencio espectral, al blanco. El yo lírico dice casi al final del poema:

Si el mundo es real
la palabra es irreal
Si es real la palabra
el mundo
es la grieta el resplandor el remolino
No
las desapariciones y las apariciones
SÍ
el árbol de los nombres
Real irreal
son palabras
aire son nada
El habla
Irreal
da realidad al silencio
Callar
es un tejido de lenguaje
Silencio
sello
centelleo
en la frente
en los labios
antes de evaporarse
Apariciones y desapariciones
La realidad y sus resurrecciones
El silencio reposa en el habla.

El poema-rito que conduce al «silencio que reposa en el habla» cierra el breve recorrido que hemos trazado a través de la poética del instante. Concluye así un poema que, según Jorge Rodríguez Padrón (1975, 154), constituye una «experiencia con signos en movimiento, y con el despliegue simultáneo del tiempo y del espacio correspondientes a esos signos y a ese movimiento». Una de las claves a la hora de aprehender la aportación de Paz a la textualización del instante proviene de su capacidad de aunar Oriente y Occidente. Partiendo del concepto de orientalismo de Edward W.

Said, Paz *desorientaliza* Oriente²⁸ puesto que, lejos de occidentalizarlo, lo fusiona e incorpora a su propia creación, discurso en el que coinciden el mito azteca, la huella surrealista, el budismo o la filosofía tántrica.

La influencia oriental guía en *Blanco* el camino de la palabra hacia el silencio, entendido como un instante sagrado, una presencia pura que aúna sincronía y diacronía²⁹. El ritmo se tensa, se condensa, elevando el poema en un movimiento que lo conduce hacia el origen, hacia el lugar sagrado del poema-ceremonia. El lenguaje primigenio hacia el cual se sumerge *Blanco* representa la culminación de la poética del instante ya apuntada por los simbolistas franceses, retomada por Juan Ramón Jiménez en *Espacio* y consagrada por Octavio Paz. De este modo, la poética del instante remite a una temporalización de la palabra poética que materializa el rechazo de la sucesión a favor de la verticalidad, en una búsqueda de la permanencia de lo fugitivo. Lejos de una mera cuestión estética, la textualización del instante refleja el trasfondo filosófico que subyace a esta forma poética y que remite al Idealismo en los simbolistas, la fenomenología en Juan Ramón y la filosofía oriental en Paz. Así, y en palabras de Paz (1965, 344), a través del instante se cumple una de las misiones de la poesía moderna: el reencuentro temporal, la unión de contrarios: «Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia».

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO, M.^a Luisa, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1987.
- ALFONSO SEGURA, Carmen, *De poética en verso. Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- ARROYO ARRAYÁS, Luis Miguel (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía y pensamiento*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.
- AZAM, Gilbert, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, 1931, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- BAUDELAIRE, Ch., *Écrits sur l'art, 1846-1863*, Moulinat, F. (ed.), Paris, Le Livre de Poche, 1999.

28. Para E. SAID (1978, 21) «el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente».

29. Lelia MADRID (1988, 81) apunta cómo la ambición de Paz «es fijar, no reproducir el curso del tiempo». El instante supone esa pausa temporal.

- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, 1955, Paris, Gallimard, 2000.
- BASHO, Masho, *Sendas de Oku*, trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México, FCE, 2005.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Cela y la picaresca (apócrifa): temporalidad literaria y referente genérico en el *Pascual Duarte* y el *Nuevo Lazarillo*», *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 12 (1997), pp. 151-188.
- FONT, M.^a Teresa, *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula, 1972.
- FORGUES, Roland, *Octavio Paz. El espejo roto*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- GRAÑA, María Cecilia, comp., *La suma es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- HUSSERL, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, 1928, trad. A. Serrano de Haro, Madrid, Trotta, 2002.
- IVASK, Ivar, *The Perpetual Present. The poetry and Prose of Octavio Paz*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Páginas escojidas*, en Gullón, Ricardo (ed.), *Prosa*, Madrid, Gredos, 1970.
- *Obras selectas III*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2006.
- JULIÁ, Mercedes, *El universo de Juan Ramón Jiménez (un estudio del poema «Espacio»)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart, *Pasado futuro. Una semántica para los tiempos históricos*, 1979, trad. N. Smilg, Barcelona, Paidós, 1993.
- LEMAÎTRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, 1965, Paris, Armand Colin, 1993.
- LEMAÎTRE, Monique J., *Octavio Paz: poesía y poética*, México, Universidad Autónoma de México, 1976.
- MADRID, Lelia, *El estilo del deseo: la poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés, 1865-1925*, Paris, Gallimard, 2001.
- NOWOTNY, Helga, *Time. The Modern and Postmodern Experience*, 1989, trad. N. Plaice, Cambridge, Polity Press, 1994.
- PAZ, Octavio, *In/mediaciones*, 1979, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix barral, 1990.
- *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE, 1997.
- *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- PABLOS, Basilio de, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1965.
- PUJANTE, José David, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- SANTOS-ESCUADERO, Ceferino, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (el influjo oriental en «Dios deseado y deseante»)*, Madrid, Gredos, 1975.

- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, 1873-1886, Paris, Gallimard, 1984.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Octavio Paz*, Gijón, Ediciones Júcar, 1975.
- ROMÁN-ODIO, Clara, *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo xx*, A Coruña, TresCtres editores, 2006.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*, 1978, trad. M.^a Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1990.
- SANTÍ, Enrico Mario, *Archivo blanco*, Madrid, Ediciones del Equilibrista, 1995.
- *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio paz*, México, FCE, 1997.
- *Luz espejeante: Octavio paz ante la crítica*, México, UNAM, 2009.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957.
- YURKIEVICH, Saúl, «Órbita poética de Octavio Paz», en Cancellier, Antonella y Londero, Renata (eds.), *Le arti figurative nelle letterature ibericue et iberoamericane*, Pádova, Unipress, 2001, pp. 293-298.