

1979

La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz.

Lilvia Soto-Duggan

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Soto-Duggan, Lilvia (Primavera 1979) "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 9, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss9/8>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA PALABRA-SENDERO O LA ESCRITURA ANALÓGICA: LA POESÍA ÚLTIMA DE OCTAVIO PAZ

A Pedro Lastra

Lilvia Soto-Duggan

Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo...
Julio Cortázar, *Rayuela*

Las tres obras que constituyen el eje de esta meditación: *El mono gramático*, *Vuelta y Pasado en claro*¹ son una continuación y un ahondamiento en los temas que han sido el motivo constante de reflexión de Octavio Paz desde sus primeros ensayos y poemas: la historia, el tiempo, el ser del hombre en todas sus manifestaciones, el lenguaje como testimonio de su realidad y el poetizar como vía de acceso, como revelación de nuestro ser original. Representan también una ampliación de la tercera pregunta formulada en *El arco y la lira*: «¿Cómo se comunica el decir poético?»² Continuación y cambio; identidad y diferencia. Al hablar de Paz no podemos acudir a nociones como progreso, etapa o evolución. Su obra no representa un desarrollo lineal; es siempre una ampliación, un constante profundizar. La semilla original sigue dando nuevos frutos-iguales, distintos. Las palabras de Paz lo expresan mejor: «La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta—siempre la misma.» (*El arco*, p. 9). Para Paz el hombre es perenne deseo de trascendencia y el poema «el signo más puro de ese continuo trascenderse,...» (*El arco*, p. 284). La manera en que el poeta plasma este anhelo de trascendencia, el modo en que el decir poético se comunica, se transforma en cada momento histórico.

En *Poesía en movimiento* Paz destaca la diferencia fundamental que existe entre la concepción del lenguaje y de la obra en los autores pertenecientes a la generación anterior y en la suya. Las obras de Neruda y de Borges son «textos de la pasión y pasión de los textos: escritura inmutable.»³ En contraste con esta inmutabilidad, las obras de la generación de Paz se caracterizan por la indeterminación. Son «textos en movimiento» (*Poesía en movimiento*, p. 13). El

movimiento como dimensión extrema de la apertura, en el sentido expuesto por Umberto Eco⁴, es, entonces, una de las constantes centrales de la obra de Octavio Paz. Su aguda conciencia lingüística lo ha guiado a través de los años en una continua exploración de nuevas direcciones de la relación comunicativa, «perpetuamente creadora»; entre obra, autor y ejecutante. En un perenne intento de ampliar las fronteras de la obra y de descubrir nuevas dimensiones del movimiento, Paz ha experimentado con la poesía espacial (*Topoemas*); la relación dinámica entre la página como espacio en movimiento y la tipografía; el texto-ceremonia (*Discos visuales*); el collage o la combinatoria de voces del poema, de textos, de poetas, de lenguas («Himno entre ruinas», «El balcón», «Vrindaban», «White Huntress», «Lectura de John Cage», *Blanco, Renga*); la crítica en movimiento (*Poesía en movimiento*) utilizando, con gran espíritu lúdico, el *Y Ching o Libro de las mutaciones*, como estímulo de la imaginación; la traducción como metáfora entre distintos idiomas, y también, más recientemente, en algunos poemas de *Vuelta* como «Totalidad y fragmento», «Piel del mundo», «Cara al tiempo», «Objetos y apariciones», la «traducción» o «doblaje» de cuadros, collages, fotografías, y de las cajas «*Slot machine* de visiones» de Joseph Cornell. Este doblaje constituye una ampliación tanto de las obras plásticas como de los poemas de Paz, pues se establece una osmosis mutuamente enriquecedora entre los dos sistemas signícos.

Para la poesía surrealista y para el budismo, dos de las grandes influencias en el pensamiento de Paz, la identidad personal es una ilusión.⁶ Esta relativización del yo pone también en entredicho la idea de la obra como objeto. Según la poética de la analogía el lenguaje es el verdadero autor de un poema y «el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje.»⁷ Las exploraciones que Paz ha realizado en el campo de la poesía en movimiento son un intento de abolir la dicotomía sujeto-objeto y de ampliar indefinidamente la extensión de la poesía en y a través de la intervención activa del intérprete: lector, auditor o espectador que debe estar, como ha dicho Carlos Fuentes, «ya no *frente* (como lo exigía la tradición renacentista) sino dentro, alrededor, encima, debajo y fuera de ella.»⁸

En su última poesía la ampliación de las fronteras, la nueva dimensión del movimiento, se da en la forma de la escritura como metáfora del viaje: «El camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura:...» (*El mono*, p. 113); «al escribir, camino hacia el sentido; al leer lo que escribo, lo borro, disuelvo el camino.» (*El mono*, p. 115). La palabra-sendero que se borra al leerse resulta en la disolución de la obra como objeto y la instauración del poema como inminencia: «Hay un estar tercero: / el ser sin ser, la plenitud vacía, / hora sin horas y otros nombres / con que se muestra y se dispersa / en las

confluencias' del lenguaje / no la presencia: su presentimiento. / Los nombres que la nombran dicen: *nada*, / palabra de dos filos, palabra entre dos huecos.» (*Pasado*, p. 40). Esta relación entre la escritura y el trazo del camino tiene un antecedente en la prosa analógica de André Breton. Anna Balakian ha estudiado este paralelismo entre la escritura automática y el caminar al azar de Breton por las calles de París. Según Balakian, tanto el encuentro aleatorio de las palabras en la página como el de las personas y las cosas en las calles de París producen el azar objetivo, punto de intersección entre el deseo y la necesidad exterior, que revela lo insólito en lo cotidiano.⁹ Gerard Durozoi y Bernard Lecherbonnier en su estudio de la escritura surrealista también han analizado lo que ellos llaman «dialéctica de lo escrito y de lo vivido.»¹⁰ En su opinión, la escritura surrealista en algunos casos precede y guía la vida. La escritura poética no repite, sino que inaugura por ser aventura espiritual y revelación del deseo. La elaboración del texto es simultánea a la revelación del sentido del hombre y de su escritura. A su vez Saúl Yurkievich ha observado que en la obra de Paz existe una relación homóloga entre la realidad y el lenguaje: «Homologada la realidad con el lenguaje, la estructura lingüística resulta aplicable a toda manifestación de lo real.»¹¹ Pero en las últimas obras de Paz esta correspondencia no se limita ya a una relación paralela, dialéctica u homologada. Lo que se potencia es la analogía entre el acto de escribir y el acto de trazar un camino: «Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia...» (*El mono*, p. 109). Aunque sería no solamente anacrónico sino incluso injusto hablar de escritura automática al referirnos a Octavio Paz, pues él mismo ha refutado las premisas de lo poético como revelación del inconsciente por considerarlas falsas,¹² podemos acudir a lo que Roland Barthes denomina «escritura en voz alta».¹³ El caminar al azar no se lleva a cabo, como lo hacía Breton, por las calles de París, sino que se traza un camino recordado, inventado, en la página misma; es un caminar en la palabra, en la memoria, en la imaginación, y la fusión de los distintos órdenes de realidad propicia y potencia la disponibilidad para los encuentros aleatorios: «lo mejor será escoger el camino de Gaita, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro)...» (*El mono*, p. 11); «Gaita no está aquí: me aguarda al final de esta frase.» (*El mono*, p. 19); «la jungla de letras es repetición,... perdido en la maleza de signos, errante por el arenal sin signos, manchas en la pared bajo este sol de Gaita, manchas en esta tarde de Cambridge, maleza y arenal, manchas sobre mi frente que congrega y disgrega paisajes inciertos.» (*El mono*, p. 39).

Paz ha comparado la escritura automática a la meditación del budismo zen y la ha definido como «un método para alcanzar un estado de perfecta

coincidencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; ...» (*El arco*, p. 247), estado paradójal, que de realizarse desembocaría en el silencio. Aunque Paz niega la dicotomía inconsciente-conciencia, pasividad-voluntad que fundamenta la escritura automática, su propia escritura analógica es, como la surrealista, un método de indagación interior, un intento de aprehender la fluidez del ser en el ritmo dinámico de la otredad y de disolver la antinomia sujeto-objeto; es un anhelo de abolir las contradicciones en el aquí y el ahora de la escritura-lectura. A su visión heideggeriana del ser corresponde su poética del dinamismo. Tanto el hombre como la poesía son mera posibilidad de ser. El acto poético en su movimiento rítmico, en su temporalidad, es una negación del principio de identidad: «La poesía, / .../ es ver / la quietud en el movimiento, / el tránsito / en la quietud.» («Nocturno de San Ildefonso», *Vuelta*, p. 80). La poesía, como el hombre, es lo que está siendo.

Breton aspiraba a fundir en su poesía la flexibilidad de la prosa, el proceso mental basado en los poderes de la analogía, y la reacción *a posteriori* de la mente ante los fenómenos del mundo exterior. Paz, en la tradición mallarmean, considera la poesía como una configuración de signos errantes en rotación sobre el espacio animado de la página, imagen del manar temporal. Tiene una idea de la línea rítmica como «metáfora del habla» y piensa que «el silencio de la página nos deja escuchar la escritura.»¹⁴ Quiere que la palabra escrita se aproxime a la palabra oral, que se acerque al *habla*, que el lector haga uso de la vista y del oído. Le gustaría volver a la práctica de la lectura de poesía como experiencia comunitaria. En *Solo a dos voces* le dice a Julián Ríos de sus planes para hacer una película con *Blanco*; quiere proyectar «el acto de leer el poema» en la pantalla. También imagina la posibilidad de usar los nuevos medios de comunicación en conjunto con la escritura; comprar una «casette» y proyectar sobre la pantalla «una escritura que también será habla y texto en movimiento». Paz se niega a reducir la literatura al concepto de escritura pues «La literatura es escritura, es tipografía, es sentido, es habla, es muchas cosas.»¹⁵ La escritura analógica de sus últimos textos capta la fluidez del pensamiento en su movimiento dialéctico entre las distintas voces del poema. La escritura se vuelca sobre sí misma y sus comentarios meta-escriturales constituyen la voz de la heterogeneidad, de la ironía:¹⁶ «lo que digo / no tiene pies ni cabeza.» («A la mitad de esta frase...», *Vuelta*, p. 43); «Estoy parado en la mitad de esta línea / no escrita» («Trowbridge Street», *Vuelta*, p. 54); «alguien / guía la hilera de estas palabras.» («Nocturno», *Vuelta*, p. 72); «Se rebela mi lápiz a seguir el dictado. / ... / Doblo la hoja. Cuchicheos: / me espían entre los follajes / de las letras.» (*Pasado*, p. 14); «Salto de un cuento a otro / por un puente colgante de

once sílabas.» (*Pasado*, p. 34). En diálogo con la ironía vive la otra voz del poema, la del deseo, la de la analogía:

busca algo, la madrugada busca algo, la muchacha se detiene y me mira: mirada ardilla, mirada alba demorada entre las hojas de banano del sendero ocre que conduce de Gaita a esta página, mirada pozo para beber, mirada en donde yo escribo la palabra reconciliación:

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen,

aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase,

el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo:

El mono, p. 140

El dinamismo dialéctico entre las dos voces impulsa al hombre en su movimiento desiderativo, en su *serse*: «La escritura poética es / Aprender a leer / El hueco de la escritura / En la escritura / No huellas de lo que fuimos / Caminos / Hacia lo que somos».17

Según Barthes, la escritura «en voz alta» no pertenece al código normal de comunicación, al feno-texto que expresa, sino al geno-texto que significa. La escritura como proceso y como peregrinación espiritual, como transformación, enfatiza la idea generativa del texto que se teje y desteje: texto, textura, telaraña,¹⁸ en la que el hombre se hace al deshacer el tejido, imagen de la metamorfosis que desafía el principio de contradicción parmenídico:

Hay que destejer (otra metáfora) inclusive las frases más simples para averiguar qué es lo que encierran (más expresiones figuradas) y de qué y como están hechas ¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?). Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.) ¿La realidad será el reverso del tejido, el reverso de la

metáfora—aquello que está del otro lado del lenguaje? (El lenguaje no tiene reverso ni cara ni lados.) Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?).

El mono, pp. 25-26

La indeterminación característica de la obra de los escritores de la generación de Paz le resta importancia al valor referencial del lenguaje y realza la especificidad de la literariedad o de lo que Jonathan Culler llama nivel de la actitud natural al artificio.¹⁹ Al leer los textos a este nivel de *vraisemblance* se potencia su condición de actos verbales conscientes de su propio artificio. En los tres textos mencionados esta conciencia se intensifica, pues la especificidad no es ya sólo de la literariedad, sino, más explícitamente, del proceso, del acto de la escritura; pero no la escritura espacial y estática sino la escritura como metáfora del habla, del ambular, de la temporalidad: «Patio inconcluso, amenazado / por la escritura y sus incertidumbres.» (*Pasado*, p. 11); «En la escritura que la nombra / se eclipsa la laguna.» (*Pasado*, p. 14); «El muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe: / esta página / también es una caminata nocturna» («Nocturno», *Vuelta*, p. 77). La palabra aparece en completa opacidad y el significado se da, no a través de, sino en el lenguaje, o mejor dicho, en sus intersticios: «El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.» (*El mono*, p. 109).

La fusión de la palabra y el camino, al identificar nociones temporales y espaciales trasciende la aparente discontinuidad entre la realidad fenoménica o psíquica y el lenguaje. El poema se libera de las coordenadas espacio-temporales y ofrece la simultaneidad de espacios y tiempos y del espacio temporolingüístico. Esta suspensión de las contradicciones permite al hombre ahondar en su búsqueda espiritual y al hablante realizar casi literalmente lo que William Gass propone como paradigma para el artista: estar en el lenguaje y no en la escena misma:²⁰ «Miro a Esplendor y a través de su rostro y de su risa me abro paso hacia otro momento de otro tiempo y allá, en una esquina de París, entre la calle de Bac y la de Montalembert, oigo la misma risa. Y esa risa se superpone a la risa que oigo aquí, en esta página, mientras me interno en las seis de la tarde de un día que invento y que se ha detenido en la terraza de una casa abandonada en las afueras de Gaita.» (*El mono*, p. 118); «Estoy a la entrada de un túnel. /

Estas frases perforan el tiempo.» («Nocturno», *Vuelta*, p. 72); «estoy en la mitad, colgado en una jaula, colgado en una imagen.» («A la mitad de esta frase», *Vuelta*, p. 43).

El mono gramático, *Vuelta y Pasado en claro* no son ya formas que encierran un significado sino un espacio magnético en el que los signos rotan, convergen y se dispersan en busca de su significado, y el acto de la escritura-lectura es alquimia, gesto, hermenéutica pues en él el hombre es un signo entre los signos, una señal o sílaba del discurso universal interrogando a los otros signos para descifrar su significación, su lugar en el cosmos: «Escribir es la incessante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje.» («La máscara y la transparencia», *Corriente*, p. 46). La paridad ontológica entre los distintos sistemas de signos es fundamental en la visión que Paz tiene del cosmos como «un lenguaje de lenguajes». («El pacto verbal y las correspondencias», *Corriente*, p. 67).²¹ La analogía entre escritura y camino es una nueva manifestación de su creencia en la analogía universal y de su metafísica pan-semiótica:²² «Cuerpo tatuado de señales / es el espacio, el aire es invisible / tejido de llamadas y respuestas / Animales y cosas se hacen lenguas, / a través de nosotros habla consigo mismo / el universo. Somos un fragmento / —pero cabal en su inacabamiento—/ de su discurso.» (*Pasado*, pp. 35-36).

Para resumir, en un ensayo sobre José Luis Cuevas, Carlos Fuentes dice: «La obra...es lo que es *más* todo el tiempo y el espacio ausentes que convocan.»²³ Los últimos poemas de Octavio Paz son signos sin referente caracterizados por su opacidad: no representan nada, no son figuración de la presencia ni de la ausencia. Son una incitación a hacer el camino y en la tradición del sueño romántico-surrealista de borrar las fronteras entre la poesía y la vida,²⁴ son un signo inaugural, no a través del cual, sino en el que cada uno de nosotros dibuja y recorre su mandala simultáneamente. Cada lector-oyente escucha, vive, la presencia convocada, la significancia que se da entre los signos, el deseo que encarna y se desvanece al caminar-leer: su inmanencia.

NOTAS

1 Octavio Paz, *El mono gramático* (Barcelona: Editorial Seix Barrai, S.A., 1974); *Vuelta* (Barcelona: Editorial Seix Barrai, S.A., 1976); *Pasado en claro*, 2a. ed. nueva

versión (México: Fondo de Cultura Económica, 1978). Todas las citas de las tres obras provienen de estas ediciones.

2 Paz, *El arco y la lira*, 2a. ed., la. reimpresión (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), p. 25. Todas las citas de la obra provienen de esta edición.

3 Paz, *Poesía en movimiento*, 2a. ed. (México: Siglo XXI Editores, S.A., 1969), p. 12.

4 Umberto Eco, *Obra abierta*, versión castellana de Francisca Perujo (Barcelona: Editorial Seix Barrai, S.A., 1965).

5 Paz, «Presentación de Pedro Coronel», *Puertas al campo*, 2a ed. (México: U.N.A.M., 1967), p. 243. Este ensayo, fechado en París en mayo de 1961, contiene en germen toda la noción de obra abierta, noción que casi simultáneamente era sistematizada por Eco (la primera edición de *Opera Aperta es* de 1962). Paz dice: «Las significaciones brotan tanto de la voluntad del artista como de la del espectador: ambas se entrecruzan en la obra. Un poema, un cuadro, una escultura son lugares de encuentro, el espacio en donde las miradas se enlazan.

No cualquier espacio sino el territorio de elección de la mirada, el campo de gravitación del re-conocimiento.», «Presentación», p. 241. En otro ensayo del mismo libro, fechado en Delhi en 1963, Paz presenta el concepto de obra en movimiento que ampliará más tarde en *Poesía en movimiento*: «Por otra parte, lo que se llama *tradición* no es sino un conjunto o sucesión de obras—esto es: invenciones y variaciones de esas invenciones—contempladas desde un punto de vista sin cesar cambiante: el presente. (Aunque los críticos e historiadores de arte se crean instalados en la eternidad.) Tradición: cambio. 1890: ruptura y recomienzo.», «Ruptura y comienzo», p. 256.

6 Véase Paz, «El surrealismo», *Las peras del olmo* (México: U.N. A.M., 1957).

7 Paz, *Los hijos del limo*, (Barcelona: Editorial Seix Barrai, S.A., 1974), p. 107. En un ensayo anterior Paz había dicho: «El surrealismo afirmó la supremacía del lenguaje sobre el poeta. Toca a los poetas jóvenes borrar la distinción entre creador y lector: descubrir el punto de *encuentro* entre el que habla y el que oye. Ese punto es el centro del lenguaje: no el diálogo, el yo y el tú, ni el yo reduplicado, sino el monólogo plural—la incoherencia original, la *otra coherencia*. La profecía de Lautreamont: La poesía será hecha por todos.» «Recapitulaciones», *Corriente alterna*, 2a. ed. (México: Siglo XXI Editores, S.A., 1968), p. 73.

8 Carlos Fuentes, «La violenta identidad de José Luis Cuevas», *Casa con dos puertas* (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1970), p. 257.

9 Anna Balakian, *André Breton, Mago del surrealismo*, traducido del inglés por Julieta Sucre (Caracas / Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1971). Ver especialmente el capítulo «Hacia una nueva estructura de la escritura: La prosa analógica: *Nadja, Les Vases Communicants, L'Amour Fou*».

10 Gerard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *André Breton, La escritura surrealista*, traducción del francés de Angeles y Ketty Zapata (Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1976), p. 44.

11 Saúl Yurkievich, «Octavio Paz, Indagador de la palabra», *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 2a. ed. (Barcelona: Barral Editores, S.A., 1973), p. 255.

12 Véase *El arco*, especialmente el capítulo «La inspiración».

13 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, traducción del francés de Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975) pp. 66-67.

14 Paz, «La nueva analogía: Poesía y tecnología», *El signo y el garabato* (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1973), p. 19.

15 Paz-Julián Ríos, *Solo a dos voces* (Barcelona: Editorial Lumen, 1973).

16 Para la dialéctica analogía-ironía, véase *Los hijos*. En textos anteriores ya existían comentarios meta-escriturales pero es interesante observar que tanto la voz de la heterogeneidad de éstos como la percepción del mundo fenoménico que en este momento de su poesía se da en relación paralela u homologada con el proceso de la escritura, se presentan separados del resto del texto, en bastardilla (ver «Un poeta» e «Himno entre ruinas», de *Libertad bajo palabra*) o en paréntesis, como para enfatizar la conciencia de escisión del hablante y la distancia entre las distintas voces del poema. Ocurre en el poema «Solo a dos voces» de *Salamandra*, y, muy notoriamente, en «Vrindaban», de *Ladera este*: «Hace unos instantes / Corría en un coche / Entre las casas apagadas / Corría / Entre mis pensamientos encendidos / _____ / (Ahora trazo unos cuantos signos / Crispados / Negro sobre blanco / Diminuto jardín de letras / A la luz de una lámpara plantado) /.../ Yo estoy en la hora inestable / El coche corre entre las casas / Yo escribo a la luz de una lámpara». En este último poema se hace patente la distancia que separa el deambular por el mundo fenoménico (factual o imaginario) y la escritura, procesos que se dan simultáneamente pero en dos órdenes distintos de realidad. (El signo conserva todavía cierta transparencia.) En contraste con esto, en su última poesía los comentarios meta-escriturales ya no son un aparte sino parte integral e incluso, en algunos casos, el tema mismo del poeta, de la búsqueda que se realiza en la opacidad de la palabra-sendero: «Estoy / en la mitad de esta frase. / ¿Hacia dónde me lleva? («A la mitad de esta frase...», *Vuelta*, p. 42).

17 Paz, «Carta a León Felipe», *Ladera este*, 2a. ed. (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1970) p. 91.

18 Barthes en *The Pleasure* dice: «Text means Tissue; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue—the texture—the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive

secretions of its web. Were we fond of neologisms, we might define the theory of the text as an *hyphology* (*hyphos* is the tissue and the spider's web).», p. 64.

19 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975; la. impresión Cornell Paperbacks, 1976), especialmente el capítulo 7, «Convention and Naturalization».

20 «Compare the masturbation scene in *Ulysses* with any one of those in *Portnoy*, then tell me where their authors are: in the scene as any dreamer, night or day, might be, or in the language where the artist always is and ought to be.» *On Being Blue* (Boston, Massachusetts: David R. Godine, 1976), p. 44.

21 Acojo aquí el concepto de Justus Buchler de *paridad ontológica* como la actitud básica del poeta que acepta la integridad del ser de cada «complejo natural» y de los diversos órdenes de realidad, actitud que se opone a la tradición metafísica occidental del principio de *prioridad ontológica*, cuya norma del «ser» es la «realidad». *The Main of Light: on the Conception of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1974). La actitud poética de la paridad ontológica puede ser ilustrada con la siguiente cita de *El mono*: «las frases que escribo sobre este papel son las sensaciones, las percepciones, las imaginaciones, etcétera, que se encienden y apagan aquí, frente a mis ojos, el residuo verbal: lo único que queda de las realidades sentidas, imaginadas, percibidas y disipadas, única realidad que dejan esas realidades evaporadas y que, aunque no sea sino una combinación de signos, no es menos real que ellas.», pp. 55-56.

22 Véase Umberto Eco, *Signo*, traducción de Francisco Serra Cantarell (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1976) especialmente el capítulo «Los problemas filosóficos del signo». Según Eco, las metafísicas pansemióticas, aunque de filiación neoplatónica, no requieren la creencia en una teofanía, pero sí, en sentido laico, en «la unidad del todo, del universo como cuerpo que se significa a sí mismo.», p. 111. De acuerdo con este principio analógico el hombre no usa el lenguaje, su actitud no es de apropiación o dominio, sino que las cosas, la naturaleza o el Ser se revelan a través del lenguaje. Al fundar una actitud interrogativa, esta creencia desemboca en la hermenéutica.

23 Fuentes, «La violenta identidad», *Casa*, p. 257.

24 «¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?», *El arco*, p. 7.