

Los ensayos de Octavio Paz y la revuelta de los significantes

CARLOS ROJAS

Al nombre de Octavio Paz se le asocia una obra ensayística vasta y diversa que, a primera vista, no ocasiona mayores problemas formales. Aparentemente, algunos de sus libros se dejarían leer y han sido leídos como ensayos tradicionales, es decir, como textos donde la voz que habla es identificable con el ensayista¹ y como textos comprometidos con una referencia que los precede.² La mayor parte de la extensa crítica de los ensayos de Paz parece descansar en esos dos presupuestos de lectura. Hay un buen número de trabajos que identifican, sin cuestionarla, la voz del autor con el sujeto de los textos y se proponen desde allí darle sentido a la obra (Costa; Ruy; Rodríguez; Perdigó; Lemaître; Gomes; Sánchez; Fuente; Souza). Otros críticos se concentran en discutir el contenido de los ensayos y prestan poca o ninguna atención a sus problemas formales (García; Matamoro; Foster). La importancia que varios estudios dan a la discusión de ideas supuestamente enunciadas en los ensayos parece corresponder con el hecho de que, como afirma Rubén Medina, “la crítica le ha otorgado a los ensayos de Paz un enorme ‘poder referencial’ o *status* de verdad trascendente” (105). Sin embargo, una mirada un poco más cuidadosa a este conjunto de textos parece resquebrajar los presupuestos con los que tan frecuentemente se han abordado. El propósito de este texto es detenernos en esa mirada, examinar la manera cómo los ensayos de Paz se relacionan con los presupuestos de lectura del género y ver en qué medida se produciría un efecto de contaminación que haría borrosos los límites discursivos del ensayo.

El problema del sujeto

La figura autorial, como señalé, está muy presente en la crítica de los ensayos de Paz. Las convenciones del género parecen autorizarlo. El ensayo, se supone, es un lugar donde el ensayista despliega su subjetividad, libre de las restricciones de un método y de las máscaras del lenguaje³. En esa medida, parecería válido asumir que la voz del ensayista es uno de los problemas fundamentales de un corpus de ensayos. Por otro lado, los textos de Paz, a simple vista, parecen exhibir la figura de su autor. En primer lugar, muestran una conciencia muy visible como obra. Por ejemplo,

Los hijos del limo, publicado en 1974, dice ser una “prolongación” de *El arco y la lira* de 1956 (9), y éste último afirma ser “la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación” de “Poesía de soledad y poesía de comunicación,” el cual fue publicado en 1942 (7). Por otra parte, el sujeto de los ensayos ofrece frecuentemente señas de identidad que, aparentemente, permiten identificarlo con Paz. María Esther Maciel dice que “Paz abre ventanas en el texto ... donde se coloca como ‘personaje’ y relata (en tono casi ficcional) pasajes autobiográficos” (140). Finalmente, quien habla en los ensayos frecuentemente utiliza la primera persona del singular. El enunciado aparece referido constatemente a un yo y en *Los hijos del limo* se llega a afirmar: “[m]is puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta” (56). El yo se figura como origen de los puntos de vista expuestos en el texto cuyo propósito es una autodefinition indirecta de sí mismo. Es un yo que se postula como principio y fin de su propio discurso, y que en últimas no parece incoherente con la práctica de la crítica de buscar la voz del autor en los ensayos.

Sin embargo, si se observa este sujeto con más detenimiento, se hace difícil pensar en él como un centro al cual remitir el sentido de los textos. Por un lado, no es homogéneo, sino adopta varias modalidades. Tras analizar *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), por ejemplo, Maciel observa la presencia de “un sujeto contradictorio que a la vez afirma su parcialidad y se esconde bajo el lenguaje” (140). Si observamos *El mono gramático* (1974), la situación es aún más compleja. Allí la oscilación no se da entre dos tipos de sujeto claramente identificables, sino entre una multiplicidad de voces cuyas identidades no siempre son discernibles: en ocasiones habla un yo que se sitúa en el jardín de Cambridge y otro que recorre el camino de Galta; en ocasiones se habla en segunda persona y en otras parece hablar Hanuman, el mono gramático; otras veces habla una voz que se pregunta quién está hablando y llegamos a leer una oración como: “[e]res (soy) es una repetición entre repeticiones” (*Mono* 39-40). La figura del ensayista debe compartir la escena con otras voces, con sujetos afantasmados que disputan su soberanía. Son otras voces y son la misma, y de este juego de identidades y diferencias no parece quedar certidumbre sobre quién habla. Sólo acallando esa multiplicidad de sujetos es posible identificar, sin cuestionamientos, al sujeto de los ensayos con su autor.

Además de la diversidad y por las contradicciones del yo, los presupuestos de lectura del ensayo se desestabilizan si tenemos en

cuenta la manera como se problematiza al sujeto en gran parte de los textos. La puesta en duda del sujeto puede remontarse hasta los textos de la década de 1950 y es asociado con varios discursos. En *El arco y la lira* y en “El surrealismo,” uno de los ensayos de *Las peras del olmo* (1957), se habla de la destrucción del yo como resultado de la experiencia surrealista. En el primer texto leemos: “[no] hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables” (171). Pero quizá uno de los textos donde más sistemáticamente se interroga al sujeto y se exploran las consecuencias de su ausencia en el discurso es *El mono gramático*. En este texto se interroga al yo como origen de la percepción, porque “sólo es percepción de su propia extinción” (54), y se cuestiona que haya una presencia trascendental detrás del pronombre *yo*, porque “el yo es real quizá, pero el yo no es *yo*, ni *tú*, ni *él*, el yo no es mío ni es tuyo” (54).

El cuestionamiento del yo en la obra de Paz constituye un problema sumamente complejo que no podemos tratar exhaustivamente en el marco de este estudio. Por eso nos limitaremos a algunos puntos que consideramos relevantes para el análisis de la contaminación genérica del ensayo. Aunque convencionalmente se supone que la voz del ensayista se pronuncia en estos textos y algunos rasgos de los ensayos de Paz sugieren que puede identificarse la voz del texto con la de su autor, difícilmente podríamos remitir su sentido a un yo que ellos mismos se empeñan en interrogar. La voz del ensayista es siempre problemática y debe escucharse en contrapunto con otras voces que emergen en el texto, que cuestionan o niegan su soberanía.

Respecto a la función del autor encontramos en los textos de Paz posiciones opuestas. Tanto en escritos tempranos como en los tardíos, hay afirmaciones que sugieren que la lectura es un ejercicio de desciframiento y que el autor cumple una función central en el sentido del texto. En *Sombras de obras* (1983), por ejemplo, leemos que el “poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta” (21). Sin embargo, en la mayor parte de los textos se habla del productor del discurso en términos muy distintos. Ya en *El arco y la lira*, se refiere al poeta como alguien que no se sirve del lenguaje, sino que está al servicio del lenguaje (47). Esta subversión de la relación del sujeto y el lenguaje no se expone como una novedad, sino como el resultado de fenómenos literarios recientes. Las experiencias de Mallarmé y los surrealistas, se dice, tienden a anular la centralidad del poeta y, de hecho, “el movimiento general de la literatura contemporánea ... tiende a restablecer la soberanía del lenguaje

sobre el autor” (*Arco* 276). Escribir, entonces, no consistiría en extraer algo de sí y expresarlo en el texto, sino en poner en juego las posibilidades del lenguaje: “el poeta desaparece detrás de la voz, una voz que es suya porque es del lenguaje, la voz de nadie y la de todos” (*Los hijos del limo* 224). Esta problematización del autor deriva, entre otras cosas, en el experimento del “Renga,” un poema escrito por cuatro poetas en cuatro lenguas distintas. Paz participó en el texto y alude a él en varios ensayos. Afirma que es “una crítica del autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad” (*Signo* 148). El resultado del experimento es un texto que por su pluralidad anularía la figura del autor como origen.

Por otro lado, la figura del autor no sólo es problemática por no ser origen del discurso, sino porque aparece como un producto del texto, como una función del lenguaje: “mis ojos, al leer esto que escribo, inventan la realidad del que escribe esta larga frase, pero no me inventan a mí, sino a una figura del lenguaje: el escritor” (*Mono* 53). Las alusiones al escritor como signo, como fenómeno lingüístico, se repiten en otros textos (*Arco* 168; *Corriente* 46; *Signo* 235). El escritor no precede al texto, sino que es producido por él. La escritura no es la expresión de una subjetividad, sino que esa subjetividad es un efecto textual. Por eso, en los ensayos de Paz, leemos que la escritura suprime al poeta, lo suplanta por una figura del lenguaje (*Corriente* 72).

La puesta en entredicho del sujeto autorial obliga a interrogar la relación entre escritura y lectura. Si el ensayista fuera quien habla en el ensayo, si el texto fuera la expresión de un sujeto, quizá podríamos afirmar que la función del lector es restituir la intención significativa original, descifrarla en el texto. Este parece ser el propósito de buena parte de la crítica de los ensayos de Paz. Pero si el autor es un producto del lenguaje, este modelo deja de hacer inteligible la manera como se produce el sentido en el ensayo y el trabajo del lector no puede comprenderse como la recuperación de una intención significativa. Ante la ausencia del autor como origen, algunos ensayos de Paz parecen proponer una función activa del lector en la producción del texto: “ningún texto poético tiene existencia *per se*: el lector otorga realidad al poema,” leemos en un ensayo de *El signo y el garabato* (14), y en otro lugar se dice: “El significado del poema no está en lo que quiso decir el poeta sino en lo que dice el lector por medio del poema” (*Claude Lévi-Strauss* 62). Afirmaciones como estas se encuentran frecuentemente en los ensayos de Paz (*Arco* 25, 192, 278; *Corriente* 71; *Signo* 132-133; *Los hijos del limo* 225). Así, la oposición entre escritura y lectura parece

disolverse, éstas dejan de corresponder con los actos de cifrar y descifrar un significado determinado. La escritura es lectura: combinación de las posibilidades ya dadas por el lenguaje. La lectura es escritura: producción de sentido. El texto parece ser una posibilidad de múltiples significados que sólo cobra sentido por el trabajo del lector; no posee en sí mismo una identidad fuera de la que adquiere en el acto de lectura: “No hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en tí*” (*Los hijos del limo* 225). Sin embargo, algunos ensayos reservan otra vuelta de tuerca.

Textos como *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* parecen dar lugar a un nuevo problema. Si la lectura no se distingue de la escritura y si el sentido no se puede remitir al escritor, producto él mismo del texto, ¿cómo podemos conservar la figura del lector y hacerla depositaria del sentido? En el libro que Paz dedica a la obra de Lévi-Strauss explora las implicaciones de comprender los mitos desde un punto de vista estructural:

El grupo social que elabora el mito, *ignora* su significado; aquel que cuenta un mito no sabe lo que dice, repite un fragmento de un discurso, recita una estrofa de un poema cuyo principio, fin y tema desconoce. Lo mismo sucede con sus oyentes y con los oyentes de otros mitos: *los mitos se comunican entre ellos por medio de los hombres y sin que estos lo sepan.* (39)

Estas implicaciones pueden extenderse a otros discursos aparte de los mitos. Se negó que el escritor fuera el origen del sentido, porque es el lenguaje el que habla a través de él. Pero no parece posible atribuirle al lector las facultades que se le niegan al escritor: éste tampoco es el origen del sentido. “El verdadero autor de un poema,” leemos en *Los hijos del limo*, “no es el poeta ni el lector, sino el lenguaje” (109).

Las consecuencias de esta afirmación son vertiginosas, porque con ellas se vienen abajo los modelos con que hemos intentado hacer inteligible el acto de lectura hasta ahora. La lectura no es el acto de descifrar un sentido que el escritor ha cifrado en el texto. Tampoco parece poder entenderse como el acto de dar sentido a un texto que tiene múltiples posibilidades de significado. La lectura no podría comprenderse con la figura del “diálogo, el yo y el tú, ni el yo reduplicado, sino el monólogo plural –la incoherencia original, la *otra coherencia*” (*Corriente* 73). Si leer es una forma de escribir, el lector-escritor no es tampoco el origen del sentido. La soberanía del lenguaje, que provocó la muerte del autor, reclama también la

muerte del lector. El lenguaje que se lee y se reescribe a sí mismo a través de nuestros ojos.

El palimpsesto y la categoría del origen

Un aspecto frecuentemente señalado por la crítica es el revisionismo de los ensayos de Paz. Los cambios entre una edición y otra, a veces considerables, se relacionan con el problema del sujeto en la medida en que casi siempre se han interpretado a partir de la identificación del sujeto del ensayo con el autor. Así, algunos críticos se ocupan de discutir la continuidad o discontinuidad en el pensamiento de Paz, que se percibe a través de las transformaciones de sus libros. En la introducción de Mario Enrico Santí a *El laberinto de la soledad*, por ejemplo, leemos que: “La continuidad que demuestran las dos ediciones de *El laberinto*, junto a la de *Posdata* y demás textos, indica cómo a partir de 1950 se creó en Paz la voluntad de interpretar críticamente la realidad histórica de México” (15). Refiriéndose también a *El laberinto* y a su continuación, *Posdata*, Thomas Mermall afirma que estas obras de Paz “revelan la continuidad y coherencia de su pensamiento” (155). Otros críticos, como José Quiroga (89), Rubén Medina (108) y Ruth Needleman (36), señalan justamente lo contrario; hacen énfasis en las divergencias introducidas por las revisiones. Aparte de la continuidad o discontinuidad de pensamiento que evidencian los cambios en las ediciones, la crítica se ha preguntado por las intenciones de Paz al introducir estas variaciones. Según Rubén Medina, el revisionismo de los textos de Paz indica “un deliberado afán del poeta por suprimir referentes históricos, racionalizar sus cambios, autoconstruir su imagen de escritor (censurando momentos polémicos o ambiguos)” (107). Refiriéndose al mismo problema, Jorge Aguilar escribe: “el Paz maduro estaba imponiendo al Paz joven lo que éste debía haber escrito no de acuerdo con lo que el Paz joven vivía sino de acuerdo con lo que el Paz maduro sabía o creía saber” (“Diálogo” 197). Los cambios de edición en edición son un rasgo frecuente en los ensayos de Paz, incluso en algunos de los más valorados por la crítica, como *El laberinto de la soledad* o *El arco y la lira*. Sin embargo, si tenemos en cuenta el cuestionamiento del sujeto, es difícilmente sostenible una lectura que remita esta cuestión a las intenciones del autor o a los movimientos de su pensamiento.

Algunos textos no sólo se modifican de una edición a otra, sino que declaran constantemente el haber sido modificados. *Posdata* dice ser “una prolongación de ese libro,” *El laberinto de la soledad* (363). *El*

arco y la lira, desde la “Advertencia a la segunda edición,” afirma ser una versión revisada y aumentada del texto original, y a lo largo del libro se pueden leer notas como: “Hoy, quince años después de escrito este párrafo, no diría exactamente lo mismo” (31). En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* se introducen notas posteriores a la edición inicial y *Los hijos del limo* dice ser, “modificado y ampliado,” el texto de unas conferencias anteriores (12). *El mono gramático* tiene también una curiosa historia de ediciones. Su primera publicación data de 1972, en una versión francesa, con el título de *Le singe grammairien*. Dos años después, en 1974, se publica por primera vez en español como *El mono gramático*. La traducción, al menos en la cronología de las publicaciones, precede al supuesto original. Acaso esta aparente paradoja pueda resolverse si se piensa que el texto fue redactado en 1970 en español, aunque su título inicial, según informa Jason Wilson (161), fue *Le singe grammairien*. El hecho no es baladí, si se piensa que del cambio de título pueden surgir matices de interpretación. Wilson, por ejemplo, ve en el título francés un juego de palabras entre *singe* (simio) y *signe* (signo), mientras que en el título español se podría pensar en *mono/grama* (161). ¿Cuál es el verdadero texto? ¿La traducción francesa de 1972 o la versión en español de 1974? El texto de 1970, en español con título en francés, ¿sería el original nunca publicado?, ¿o sería simplemente un borrador? Y si decidimos que ese borrador no publicado es el texto original, el verdadero, ¿cómo podríamos privilegiarlo frente a otros posibles borradores no publicados?

Por otra parte, las correcciones hechas a los textos no son modificaciones menores. La diferencia de título de *El mono gramático* puede sugerir distintos matices de interpretación. Más aún, en el apartado anterior recurrimos a fragmentos de un mismo texto, *El arco y la lira*, para sustentar posiciones completamente contrarias. En este texto, tras las revisiones, “a menudo quedan sobrepuestas diferentes concepciones poéticas” (Medina 108). Entre una edición y otra, entonces, no hay simplemente un trabajo de pulimiento, de perfeccionamiento de un texto ya terminado; de este proceso puede resultar un texto radicalmente distinto de la versión anterior. El revisionismo de estos textos, entonces, no es un asunto de poca importancia. Pero ¿cómo interrogar este fenómeno?, ¿qué preguntas hacerle?

A la cuestión del revisionismo la crítica parece hacerle la serie de preguntas que la figura del autor suscita: ¿los cambios de las ediciones revelan continuidad o discontinuidad en su pensamiento?, ¿qué hechos en su vida pueden explicar esos cambios?, ¿cuál era su

intención al hacerlos? Estas preguntas dejan de ser pertinentes si se suprime la figura del autor como garante del sentido. Acaso podría pensarse que el texto mismo funcionaría como nuevo punto de referencia. En *El arco y la lira* leemos que “la poesía constituye un hecho ... que sólo puede comprenderse totalmente por sí mismo y en sí mismo” (117). Esta afirmación, aparentemente, autorizaría a pensar en el texto como un nuevo garante del sentido. Por otro lado, el revisionismo es un aspecto que los mismos textos hacen visible. Para percibirlo no hay que recurrir a la bibliografía secundaria ni hay que cotejar ediciones. La mayoría de estos textos, a veces desde el principio, declaran haber sido modificados en el curso de varias ediciones, se declaran, abiertamente, como una superposición de escrituras, como un palimpsesto. También señalan algunos de sus cambios, pero no todos. Como lectores sabemos que no contamos con la originalidad del texto como garantía de lectura. Esta condición implica una serie de preguntas: ¿cuál versión constituiría el texto?, ¿cuál versión conferiría identidad al texto? Refiriéndonos a *El mono gramático* vimos ya la dificultad de dotar al texto de identidad. No podemos utilizar, para fijar el texto, un criterio editorial, porque la primera edición fue una traducción y la segunda edición no llevaba el título inicial en francés. Tampoco podemos remitirnos al texto de 1970, porque ese texto en español con título en francés fue un borrador no publicado y no hay razón para privilegiar ese borrador frente a otros. Los otros ensayos que han tenido modificaciones a lo largo de su historia editorial no presentan menos interrogantes. En ocasiones se ponen en duda los límites del texto. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* y en *El arco y la lira*, hay notas que dicen ser posteriores a la escritura. Estas notas, ¿son parte del texto o deberían entenderse como algo exterior al texto, como notas de una figura editorial? *El laberinto de la soledad* tuvo cambios entre 1950 y 1959. *Posdata* fue publicado aparte en 1970 y en 1981 se publican en un mismo volumen. Ambos se siguen publicando con frecuencia como una unidad, pero ¿*Posdata* es o no es parte del *Laberinto*? Algo similar ocurre con *El arco y la lira* y “Los signos en rotación.” Este último ensayo se publicó inicialmente como un texto aparte, pero en la edición de 1967 constituía el epílogo de *El arco y la lira*. Además del problema de los límites del texto, las revisiones con frecuencia hacen más profundas las contradicciones del ensayo y la imposibilidad de hallar su unidad de sentido. La estructura del palimpsesto hace sumamente problemática la categoría del origen como sustento del sentido. El nuevo texto ostenta las mismas marcas de identidad del supuesto

original, y sin embargo es la borradura de ese original. Es otro texto y es el mismo, hace de su propia identidad una incertidumbre. La lógica del original y sus derivaciones es insostenible. En *El mono gramático*, se plantea el propósito de remontar la corriente del lenguaje para hallar la palabra primera de la que todas las otras son metáforas. Se concluye: “No hay principio, no hay palabra original, cada una es metáfora de otra palabra que es metáfora de otra y así sucesivamente” (28). Acaso la presentación de algunos ensayos como palimpsestos pueda entenderse como una puesta en escena de la imposibilidad de hallar esa palabra original, ese texto verdadero del cual se desprende el sentido. Los textos expondrían así su condición de metáforas, de traducciones de traducciones. Los textos, literalmente, dejarían de ser idénticos a sí mismos y nos obligarían a introducir en su lectura un principio de contradicción, de ambigüedad, de movilidad del sentido.

Referencialidad y dispersión del sentido

En los apartados anteriores he analizado aspectos de los ensayos que se derivan de una de las convenciones recurrentes en la lectura de este género: la identificación del sujeto del discurso con el ensayista. En este apartado, se incorporará al análisis otra convención recurrente en la práctica de lectura del ensayo: su compromiso con la verdad, con la referencia. Algunos críticos coinciden en mencionar este punto como una de las convenciones del género (Maciel 132; Eufracio). Sin embargo, parte de la crítica parece asumirlo como un presupuesto que no se cuestiona. Algunas páginas de Paz parecen autorizarnos a leer los ensayos de esa manera. En *El laberinto de la soledad*, por ejemplo, se encuentran con alguna frecuencia expresiones como “la verdad es que,” solidarias con el poder referencial que se asigna al ensayo. Por otro lado, sus ensayos formalmente más tradicionales, de tipo más expositivo, como *La llama doble* (1993), o *Vislumbres de la India* (1995), parecen manifestar pocas dudas, o acaso ninguna, sobre su propia capacidad para referir aquello de lo que hablan. Sin embargo, la posibilidad de referir con las palabras algo fuera del lenguaje es uno de los problemas que más extensamente se tratan en el corpus ensayístico de Paz.

Si bien la interrogación sobre la relación entre la realidad y el lenguaje recorre gran parte de los ensayos de Paz, podría estimarse que dos textos en particular son fundamentales para abordar este problema: *El arco y la lira* y *El mono gramático*. En el fragmento

número 18 de este último texto, se afirma la tendencia a falsear del lenguaje, que en cada nombre común suprime la realidad particular de los individuos: “La arboleda es intraducible: es ella y sólo ella. No se parece a otras cosas ni a otras arboledas; tampoco se parece a ella misma: cada instante es otra” (95). Más adelante leemos: “La arboleda no es única puesto que tiene un nombre común (es naturaleza caída), pero es única puesto que ningún nombre es verdaderamente suyo” (96). Entre las palabras y las cosas no hay relación de correspondencia, porque al nombrar, al generalizar, de algún modo se reduce la realidad, se la mutila. El nombre asigna a las cosas una identidad que no les corresponde, no sólo porque las despoja de su particularidad, sino porque suprime el carácter contradictorio y móvil de la realidad. Este último aspecto se desarrolla más ampliamente en otros textos. En el capítulo titulado “La imagen,” de *El arco y la lira*, por ejemplo, se refiere la importancia que la conciliación de contrarios tiene para el pensamiento oriental, cuya historia parte de la aseveración: “Tú eres aquello” (102). La necesidad de hallar lo otro en lo mismo, de marcar el carácter contradictorio de la realidad, culmina, en estas doctrinas, en la condenación del lenguaje como instrumento de conocimiento. Las palabras no sirven para aprehender una realidad que constantemente se desplaza, se hace otra.

Otro aspecto importante al revisar la problematización del lenguaje en los textos de Paz es la relación entre pensamiento y lenguaje. En *El arco y la lira*, leemos que “[d]esde Parménides nuestro mundo es el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser” (101). Dada la necesidad que tiene el pensamiento occidental de preservar la distinción clara entre lo que es y lo que no es, el principio de identidad, el lenguaje es sometido a una disciplina: “La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición” (29). La palabra, leemos, se niega a ser significado, concepto, porque en ella pululan una multiplicidad de sentidos (21). La identificación de la palabra con un solo sentido es un acto en contra de su propia naturaleza, y “no se realiza sin violencia” (21). Sólo reprimiendo la naturaleza móvil del lenguaje, sólo sometiendo las palabras a la disciplina de la gramática y el diccionario, la lengua sirve para referir el pensamiento.

Ninguna presencia parece dar sustento al sentido: ni el sujeto que habla, ni aquello de lo cual habla, ni siquiera el texto mismo. No hay referencias exteriores al lenguaje: los signos remiten a otros signos. Sin embargo, este tipo de referencia no permite fijar el

sentido, no permite definir un sentido propio del texto. Las palabras son metáforas de metáforas, pero ese río no se puede remontar. El lenguaje, así, es “un sistema de relaciones, no estáticas sino en movimiento” (*Sombras* 42), es un sistema de “signos en rotación,” para utilizar una de las metáforas más celebradas de Paz. La imagen del lenguaje como un sistema de signos en rotación conduciría a la dispersión del sentido y al perder las referencias deja de haber un significado fijo, propio del texto:

... el acto de escribir, convertido en escritura *dentro* de la escritura, pierde pronto todas sus referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre ya es escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no-significación. (*Signo* 235)

La destrucción del significado es un asunto que aparece frecuentemente en la obra ensayística de Paz y un problema señalado por varios críticos (Alazraki 14-15; Becerra 37-38; Aguilar, *Divina* 73). Sin embargo, los textos de *El signo y el garabato* son probablemente donde más se elabora este problema. En el ensayo que da título a la colección, vemos justamente cómo al perder las referencias el signo se vuelve garabato: “cada jeroglífico nos remite a otro, cada signo responde con otro signo; y todas las presencias y los signos se funden en el garabato” (234). El garabato, por su parte, es “un signo no sólo indescifrado sino indescifrable, y, por tanto, *insignificante*” (233). El garabato obliga a poner en duda la noción del signo como una dualidad, unión de un significante y un significado. Obliga a dudar también de la jerarquía interna de esa dualidad: la precedencia del significado frente al significante: la subordinación del significante a la función de señalar hacia el significado. En el garabato, no hay un significado independiente del significante; no hay un significado que preceda al significante. De hecho, no hay *un* significado.

En el nivel del texto hay fenómenos análogos a los que hemos visto en el nivel del signo. El garabato surge de la pérdida de las referencias e invierte la jerarquía interna del signo. La función del significante no es la de señalar hacia un significado que lo precede. Se trata más bien de un sistema de significantes que se remiten entre sí y en cuyas relaciones surge y se destruye el sentido: “el sentido se dispersa en una pluralidad de significaciones contrarias que terminan por anularse: no hay sentido” (*Sombras* 45). En el texto, parece producirse la misma subversión de la jerarquía interior del

signo. La importancia que dan los ensayos a la destrucción del sentido, en la literatura y el arte del siglo XX, parece ligada a un intento por hacer prevalecer los valores del significante sobre los del significado. En *Corriente alterna* leemos que: “La poesía es lucha perpetua contra la significación” (72). No extraña el lenguaje bélico de esta afirmación, si se piensa que la referencialidad del lenguaje se veía como el producto de un acto de violencia contra la naturaleza de las palabras. El régimen de la referencia y la estructura de la verdad como correspondencia aparecen en los ensayos de Paz articulados por metáforas de poder, exclusión y fuerza. Para retomar este juego de metáforas, podríamos decir que la *revuelta de las realidades suprimidas* es, entre otras cosas, la revuelta en el texto de los valores del significante frente al significado.

Otro fenómeno que tiende a dispersar el sentido es la no-linealidad del discurso. Una de las características que Paz asigna a la prosa frente a la poesía es la linealidad, el hecho de que una frase conduce a la siguiente en una secuencia de principio a fin. La linealidad de la prosa la obliga a ir hacia un *sentido*, y esta palabra debe entenderse al menos de dos maneras distintas: Sentido como dirección (del principio al final del texto) y sentido como significado (el significado cuya representación debería ser el texto). Sin embargo, los textos de Paz difícilmente pueden ser vistos como una organización lineal. Hay dos textos en que la negación de la linealidad es especialmente radical: *Corriente alterna* y, sobre todo, *El mono gramático*. Una particularidad de *Corriente alterna* frente a los libros de ensayos que lo preceden es que no constituye un solo ensayo, como *El arco y la lira*, ni una colección de ensayos, como *Las peras del olmo*. Es una colección de fragmentos de longitudes diversas. Se divide en tres partes, cada una compuesta por una serie de fragmentos cuya relación entre sí es ambigua. No están organizados como secuencia, pero tampoco parecen dispuestos al azar. Algunos de estos fragmentos, además, están a su vez fragmentados, de modo que el texto adquiere la forma de un fractal. Por otro lado, la primera parte termina en una oración incompleta seguida por dos puntos. Esto es significativo porque sugiere que el fin no es el fin, que la necesaria secuencialidad tipográfica de los fragmentos no implica linealidad, no implica que el texto avanza en una dirección, de principio a fin. Por último, el texto mismo señala las dificultades de su fragmentación: “el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones” (1). La fragmentación del texto, su no-linealidad, introduce en él un

principio de movilidad. Prueba de ello es la diversidad de imágenes que algunos críticos han utilizado para definir la estructura de los textos sin recurrir a la línea: el calidoscopio, la rotación, el collage, la deriva... Las partes que componen al texto no establecen entre sí relaciones fijas; no constituyen una secuencia causal, argumentativa ni narrativa. El texto se define a sí mismo como tejido de relaciones, pero uno de sus grandes silencios es precisamente qué relaciones establecen entre sí sus fragmentos. *Corriente alterna* se podría definir, utilizando las palabras de otro ensayo de Paz, como “un objeto verbal sin forma fija y en perpetuo cambio” (*Signo* 10).

El mono gramático, por su parte, hace de la linealidad del discurso uno de sus problemas centrales. Como *Corriente alterna*, es un texto fragmentado y la relación entre sus partes no es secuencial. Entre un fragmento y otro cambia el escenario: Del camino de Galta, el texto pasa al jardín de Cambridge, a Hanuman, a Esplendor, al cuestionamiento del lenguaje, a un tapiz, a la búsqueda de sí mismo. Las relaciones entre los escenarios no son explícitas ni claras, pero tampoco son arbitrarias. Están reguladas, como veremos más adelante, por la arquitectura móvil de la analogía. El primer fragmento del texto comienza en minúscula y el último termina en dos puntos: no son ni el principio ni el fin del texto. Por otro lado, tras un fragmento no sigue simplemente otro. Aunque están numerados y esto podría sugerir secuencialidad, ningún fragmento es continuación del anterior. Entre ellos establecen relaciones distintas, se llaman entre sí, se repiten, se aluden, establecen “una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en la negación de la escritura como camino” (*Mono* 136). Por otra parte, éste no es simplemente un texto fragmentado, sino que cuestiona constantemente la imagen de la escritura como linealidad, como camino. El texto no es camino hacia un fin: “A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me desviaba y perdía en vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo” (136). El *camino*, en este texto, pone en escena la dispersión del sentido de maneras distintas. El camino se dispersa semánticamente: no refiere un significado sino que tiene al menos dos sentidos, es el camino de Galta y es el camino de la escritura. El camino se dispersa en el texto: desaparece para dar lugar a todo lo que convive en *El mono gramático*. Finalmente, el camino se dispersa como texto: la escritura no es un transcurso sino un espacio de relaciones móviles.

Otra forma en que es perceptible la revuelta contra el significado en los ensayos de Paz es la centralidad que la imagen poética tiene

en ellos. En algunos ensayos la imagen resulta contraria al régimen de la referencia; en ella el sentido “desaparece: no hay nada que asir, nada que señalar” (*Arco* 112). Por otro lado, la imagen subvierte la disciplina del diccionario y la gramática; en ella, se concilian los contrarios, el ser es no-ser, esto es aquello. En esa medida, la imagen poética es un escándalo para la razón, “al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar” (*Arco* 99). Los ensayos de Paz no sólo hacen uso de las imágenes poéticas, sino que en ocasiones están articulados a partir de ellas. Una muestra de esta función de la imagen puede hallarse en *Conjunciones y disyunciones* (1969), en cuya articulación es fundamental el establecimiento de analogías como cara-culo, culo-ojo-boca, excremento-falo-sol, excremento-oro. Otros ensayos de Paz no sólo dan un lugar preeminente a la imagen, sino que consisten, casi únicamente, de imágenes. En *Las peras del olmo*, encontramos textos de pocas páginas, dedicados a poetas o artistas, que conforman secuencias de imágenes sin referencia: “Vivacidad de José Moreno Villa,” “Recoged esa voz,” “Silvestre Revueltas,” “Rostros de Juan Soriano.” De ellos, acaso podría decirse lo que otro ensayo del mismo libro afirma sobre *Muerte sin fin*, el poema de José Gorostiza: “El fluir de ritmos y de palabras, parecido a la marcha de grandes aguas desbordadas, acaba por vencer la resistencia que todo lector lúcido opone a la embriaguez verbal” (82). La imagen poética se incorpora, en diversa medida, en los ensayos de Paz, y en ellos cumple distintas funciones. Sin embargo, independientemente del papel que juegue en el texto, la presencia de la imagen poética siempre desestabiliza el sentido.

Otro aspecto formal que hace visible la revuelta contra el significado es incorporación en los textos de la analogía como principio de articulación. Las series de imágenes que constituyen algunos ensayos no están organizadas arbitrariamente. Aunque algunos pasajes, como la definición de poesía al inicio de *El arco y la lira*, casi harían pensar en una enumeración caótica, los ensayos en que la imagen cumple una función articulativa parecen obedecer a un principio más complejo, un principio analógico. En los ensayos de Paz, la analogía aparece como un principio de orden alternativo al régimen de la referencia. La analogía constituye *otra coherencia*, no basada en el principio de identidad sino en un principio de semejanza. En ella, “la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (*Los hijos del limo* 110). La analogía, dice *Los hijos del limo*, “es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y

oposiciones” (102). Este puente verbal provee de un principio de organización a algunos de los ensayos.

También en este caso, el ejemplo más radical parece ser *El mono gramático*. En ese texto, el principio analógico juega un papel tan importante, que según Manuel Durán las “grandes analogías poéticas son las que permiten ordenar un libro aparentemente caótico” (202). El texto establece entre sus partes un complejo tejido de relaciones basadas en la analogía. No avanza de principio a fin, sino que “gira sobre sí mismo” (*Mono* 136). A partir del centro que constituye el propio texto, es posible ver el sistema de analogías que articula. La primera, y acaso la más importante, es la analogía del texto y el camino; de ella se deriva toda la problematización de la linealidad de la escritura. Pero el texto también es un cuerpo, al tiempo objeto de deseo y objeto intocable: “el cuerpo siempre es un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte (como el texto) en porciones que son sensaciones instantáneas” (*Mono* 123). Por otro lado, el texto es vegetación: “caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino” (*Mono* 47). En ocasiones, las analogías del texto pueden ser muy complejas. En el fragmento 13, por ejemplo, se habla de un tapiz que es un jardín, que es el zodiaco, que es una página, “prado: tapicería: zodiaco: caligrafía” (72). Como vemos, la dispersión del texto, su voluntad de no articularse como línea, como camino, no deriva en el caos. Deriva, más bien, en una red de correspondencias en cuyo centro se encuentra el texto mismo. Probablemente *El mono gramático* es el texto donde la articulación a partir de la analogía es más visible; sin embargo, no es el único texto de Paz en que se encuentra este rasgo formal. *Conjunciones y disyunciones* se organiza a partir de otra serie de analogías. La analogía, hemos dicho, es un principio de orden en los textos; los saca del caos en que aparentemente los deja su fragmentación. Sin embargo, esto no quiere decir que contribuya a estabilizar su sentido, a definir relaciones claras entre los signos que conforman el texto. La analogía no constituye un orden exterior al texto, un punto de referencia al cual remitir el significado; es un sistema de correspondencias que no limita la pluralidad ni la movilidad del sentido. La analogía no permite dotar de identidad al texto, precisamente porque en ella la identidad está en permanente desplazamiento: esto es como lo otro, esto es lo otro, nunca idéntico a sí mismo.

Hemos visto cómo los ensayos de Paz ponen en cuestión toda referencia exterior al texto (el sujeto, la realidad, el pensamiento) y hemos expuesto algunas consecuencias de esa pérdida. Al no haber

una presencia a la cual remitir el sentido, el significado se dispersa y el signo se convierte en garabato: signo indescifrable, ilegible. También quisimos exponer algunos fenómenos formales que hacen visible la dispersión del sentido: el juego del yo múltiple que disipa al sujeto, la contradicción, la no-linealidad del discurso, la imagen poética, la analogía. Todos estos aspectos formales contribuyen de diversa manera a disipar el sentido, y al hacerlo, tienden a liberar el juego de la escritura, liberan al texto de su función de expresar un significado. Verdad, subjetividad o pensamiento: lo que cuenta en el ensayo, convencionalmente, parece ser aquello que se hace visible a través de él. Pero en estos textos, el juego de las formas constituye la revuelta de una realidad suprimida por el régimen de la referencia y la preeminencia del significado: la realidad del texto como escritura, como *objeto sensible y cosa única*.

Los textos de Paz y el género del ensayo

Si bien no todos los ensayos de Paz parecen confrontar las convenciones con que tradicionalmente se lee el género, buena parte de ellos obliga a poner en suspenso los presupuestos que los hacen legibles y que los distinguen de otros géneros, como la poesía. Lo hace, en primer lugar, porque efectúa una crítica de sus propios principios y, en segundo lugar, por el juego formal que tiene lugar en los textos. Aunque de manera discontinua y contradictoria, los ensayos de Paz cuestionan permanentemente las condiciones de su propia legibilidad. El sujeto, por ejemplo, debe compartir el escenario del texto con otros sujetos que disputan su soberanía, entra en el juego de un yo plural y contradictorio. Por otra parte, los signos que deberían vincular al texto con su referencia se dispersan en el juego de la escritura, se convierten en garabato. No remiten a un significado, sino a series de imágenes que remiten a otras imágenes. Sus relaciones no se rigen por la lógica de la identidad, sino por la arquitectura inestable de la analogía, que no es ajena a la paradoja, la contradicción, la conciliación de los contrarios. No se articulan en una secuencia lineal, metáfora de la relación unívoca entre el texto y su sentido, sino que se dispersan en múltiples direcciones y hacen de los textos formas móviles e inciertas. Los textos de Paz entran en el régimen de la referencia para pervertirlo, para poner en escena la ausencia de los referentes.

Estos aspectos problemáticos frente al género del ensayo pueden rastrearse en varios textos y de hecho caracterizan una parte significativa (aunque no siempre la más difundida) de la obra ensayística de Paz. Sin embargo, cuando la crítica trata la

problematización del género en los textos de Paz, generalmente se refiere a *El mono gramático*. La relación de este texto con la distribución de los géneros literarios ha preocupado a numerosos críticos y las respuestas que se han dado a este problema parecen agotar todas las posibilidades. Se lo ha llamado poema en prosa (Xirau 93; Wilson 164), relato (Becerra 37), ensayo que es poema o poema que es ensayo (Gimferrer 313). En “Tres formas del ensayo contemporáneo,” el único texto de Paz que refiere Jaime Alazraki para dar cuenta de su aporte al género ensayístico es *El mono gramático*, y otros autores afirman que se trata de un texto inclasificable, sin forma genérica definida (Wilson 163; Durán 201; Selnes 559). La inclusión de este texto en el corpus de un análisis sobre el ensayo podría parecer arbitraria, pero no sería menos arbitrario excluirlo. Notoriamente, este es el texto de Paz más problemático en términos de género textual. Sin embargo, todos los rasgos formales que hacen insostenible el código genérico en este texto están presentes, en alguna medida, en otros ensayos de Paz. La singularidad de *El mono gramático* no parece radicar en la presencia de rasgos formales que ponen en entredicho las convenciones del género, sino en el extremo al que estos rasgos son llevados. Al hacer una lectura atenta de un grupo de ensayos más amplio, sin embargo, nos damos cuenta de que gran parte de estos textos también resulta problemática. En conjunto, constituyen una obra no sólo muy extensa, sino sumamente diversa, que abarca desde ensayos bastante tradicionales, como *La llama doble*, hasta un texto tan problemático como *El mono gramático*. Entre ambos extremos, hay toda una gradación de textos que se ajustan o divergen de las convenciones del género en distinta medida. El corpus como conjunto evidencia la capacidad de género para repetirse y para diferir de sí mismo en la repetición. A lo largo del corpus, el signo “ensayo” se desplaza sobre una serie de textos que gradualmente lo alejan de su “significado original,” hasta hacerlo un extraño de sí mismo, hasta posarlo sobre un texto tan ajeno al ensayo como *El mono gramático*.

Aquí, podría pensarse, hay un falso problema o un problema de solución muy simple: *El mono gramático* no es un ensayo. Pero para poder trazar ese límite de exclusión, para poder afirmar la no pertenencia de este texto al género del ensayo, debería haber al menos un rasgo que lo distinga de los que sí pueden llamarse ensayos. Sin embargo, todos los rasgos que lo hacen ajeno al ensayo están presentes en otros textos cuya pertenencia al género parece indiscutible. Todas las razones que podríamos arguir para excluir este texto de un corpus ensayístico (los problemas con el sujeto, la

referencia, el significado, los juegos formales), nos obligarían a excluir del género otros textos que se leen como ensayos. *El mono gramático* es un texto que parece radicalmente extraño al ensayo, pero no es posible trazar un límite que defina su exterioridad al género. De algún modo es un texto escandaloso porque al tiempo es y no es un ensayo. Los textos de Paz hacen del ensayo un signo móvil, signo en rotación, significante sin referencia. Lo convierten en garabato.

NOTAS

1. Klaus y Scholes afirman: “We ourselves and the essayist are the characters in the essay” (3). Otros teóricos del ensayo insisten en la identificación del ensayista y el sujeto del discurso como un rasgo característico del género (Sanders 31; Hall 82; Obaldía 5).

2. Dice Lukács: “...the essay always speaks of something that has already been given form, or at least something that has already been there at some time in the past; hence it is part of the nature of the essay that it does not create new things from an empty nothingness but only orders those which were once alive [I]t is bound to them and must always speak ‘thse truth’ about them, must find expression for their essential nature” (10).

3. Scott Russell Sanders, por ejemplo, en un artículo dedicado a la primera persona en el ensayo, afirma: “Unlike the novelists and playwrights, who lurk behind the scenes while distracting our attention with the puppet show of imaginary characters –and unlike scholars and journalists, who quote the opinions of others and take cover behind the hedges of neutrality– the essayist has nowhere to hide” (31).

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Jorge. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. Ciudad de México: Claves, 1978. Impreso.
- . “Diálogo con *Los hijos del limo* de Octavio Paz.” *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. Coord. Héctor Jaimes. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004. 187-211. Impreso

- Alazraki, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar." *Revista iberoamericana* 48.118-119 (1982): 9-20. Impreso.
- Becerra, Eduardo. "El mono gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío." *Cuadernos hispanoamericanos* 525 (1994): 33-44. Impreso.
- Costa, Horacio. "Poiesis y política: el modelo intelectual de Octavio Paz." *Anthropos* 14 (1992): 44-50. Impreso.
- Durán, Manuel. "El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz: poesía y ensayo." *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Espiral, 1979. 173-203. Impreso.
- Eufracio, Patricio. "Interpretación y revelación: la imagen en los ensayos de Octavio Paz." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 10, 1998. Web. 11 enero de 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/revelaci.html>>
- Foster, David. "La escritura del enmascaramiento en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz." En: Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Barcelona: Crítica, 1988. 611-613. Impreso.
- Fuente, Ovidio. "Teoría poética de Octavio Paz." *Cuadernos americanos* 182.3 (1972): 226-42. Impreso.
- García, Blanca. "El camino del ensayo en Octavio Paz: contradicciones, contactos, intercambios." *El ensayo mexicano en el silo XX: Reyes, Novó, Paz. Desarrollo, direcciones y formas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. 117-144. Impreso.
- Gimferrer, Pere. "Convergencias." *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Espiral, 1979. 307-316. Impreso
- Gomes, Miguel. "Modernidad, presencia de estilo y capital simbólico en *Convergencias* de Octavio Paz." *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. Coord. Héctor Jaimes. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004. 67-186. Impreso.
- Hall, Michael. "The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery." *Essays on the Essay. Redefining the Genre*. Ed. Alexander Butrym. Athens: University of Georgia Press, 1989. 73-91. Impreso.
- Klaus, Carl y Scholes, Robert. *Elements of the Essay*. New York: Oxford University Press, 1969. Impreso.
- Lemaître, Monique. *Octavio Paz. Poesía y poética*. Ciudad de México: UNAM, 1976. Impreso.
- Lukács, Georg. "On the Nature and Form of the Essay." *Soul and Form*. London: Merlin Press, 1974. 1-18. Impreso.

- Maciel, María Esther. "El texto en movimiento: notas sobre la escritura ensayística de Octavio Paz." *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. Coord. Héctor Jaimes. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004. 131-144. Impreso.
- Matamoro, Blas. "El espejo que soy me deshabita." *Cuadernos hispanoamericanos* 525 (1994): 23-31. Impreso.
- Medina, Rubén. "El poder de la escritura y la escritura del poder: Los ensayos de Octavio Paz." *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. Coord. Héctor Jaimes. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004. 101-130. Impreso.
- Mermall, Thomas. "Octavio Paz y las máscaras." *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Espiral, 1979. 155-171. Impreso.
- Needleman, Ruth. "Poetry and the Reader." *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Ed. Ivar Ivask. Norman: University of Oklahoma Press, 1973. 35-43. Impreso.
- Obaldía, Claire de. *The Essayistic Spirit*. New York: Oxford University Press, 1995. Impreso.
- Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- . *Conjunciones y disyunciones*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.
- . *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1992. Impreso.
- . *Corriente alterna*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1984. Impreso.
- . *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- . *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- . *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- . *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.
- . *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- . *Las peras del olmo*. Bogotá: Oveja Negra, 1984. Impreso.
- . *Los hijos del limo*. Bogotá: Seix Barral, 1990. Impreso.
- . *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.
- . *Vislumbres de la India*. Barcelona: Seix Barral, 1995. Impreso.
- Perdigó, Luisa. *La estética de Octavio Paz*. Madrid: Nova-Scholar, 1975. Impreso.
- Quiroga, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999. Impreso.
- Rodríguez, Jorge. *Octavio Paz*. Madrid: Ediciones Jucar, 1975. Impreso.
- Ruy, Alberto. *Una introducción a Octavio Paz*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, 1990.

- Sanders, Scott Russell. "The Singular First Person." *Essays on the Essay. Redefining the Genre*. Ed. Alexander Butrym. Athens: University of Georgia Press, 1989. 31-42. Impreso.
- Sánchez, Porfirio. "Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz; la negación del tiempo y el espacio." *Cuadernos americanos* 168.1 (1970): 149-159. Impreso.
- Santí, Enrico Mario. "Introducción." *El laberinto de la soledad* por Octavio Paz. Madrid: Cátedra, 2000. 11-137. Impreso.
- Selnes, Gisle. "Octavio Paz and the End of Modernism." *Neophilologus* 89.4 (2005): 549-562. Impreso.
- Souza, Raymond. "The World, Symbol and Synthesis in Octavio Paz." *Hispania* 47.1 (1964): 60-65. Impreso
- Wilson, Jason. "Análisis de *Le singe grammarian* de Octavio Paz." *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*. Bogotá: Pluma, 1980. 160-177. Impreso.
- Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Moritz, 1978. Impreso.