

Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: La liberación de la palabra en el "Himno entre ruinas" de Octavio Paz

Autor: Dale, Scott

Forma sugerida de citar: Dale, S. (2001). La liberación de la palabra en el "Himno entre ruinas" de Octavio Paz. *Cuadernos Americanos*, 5(89), 86-97.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XV, Núm. 89, (septiembre-octubre de 2001).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

La liberación de la palabra en el “Himno entre ruinas” de Octavio Paz

Por Scott DALE
Marquette University

*Triunfo de la palabra el poema es como
esos desnudos femeninos de la pintura
alemana que simbolizan la victoria de la
muerte.*

Octavio Paz

EL “HIMNO ENTRE RUINAS” DE OCTAVIO PAZ (1914-1998), con el que se inicia el poemario *La estación violenta* (1958), no es un poema que alabe a los dioses o a los héroes, como la palabra *himno* sugeriría, sino un conjunto de siete estrofas contradictorias que se tiñen de una cierta “angustia contemporánea” y agotamiento social. Como ya ha observado Pere Gimferrer en su libro *Octavio Paz*, el poeta mexicano rompe bruscamente con la tradición literaria de los años cincuenta y alude a una época más madura y moderna en *La estación violenta* (Gimferrer 1982: 109). En el “Himno entre ruinas” el ganador del Premio Cervantes (1981) y el Nobel de Literatura (1990) versifica una extensa abstracción filosófica y metapoética e ilustra un conflicto de sentimientos contradictorios y una percepción extática del momento sociohistórico. Como veremos a continuación, la innovadora poética utilizada en el “Himno entre ruinas” alcanza la plenitud de la función estética del lenguaje como proyección del pensamiento humano y poético. De aquí viene gran parte de la contemporaneidad de Paz, que le conecta a su vez con otros poetas innovadores de la misma línea, como Mallarmé y Apollinaire. Tras una peculiar estructura paralelística en el “Himno entre ruinas” —junto con el empleo de dos distintas voces poéticas—, el lector se percata del conflicto filosófico y dilema metapoético que existe en Paz, un problema que se resuelve en los dos últimos versos.

Los títulos del poemario y del poema —junto con sus propios epígrafes— tienen mucha importancia en cuanto al desarrollo y significado temático del "Himno entre ruinas". Por ejemplo, la designación *La estación violenta* y su epígrafe, "O soleil c'est le temps de la Raison ardente", se derivan de una estrofa del poema "La Jolie rousse" de Gillaume Apollinaire (1880-1918):

Voici que vient l'été, la saison violente
 ma jeunesse est morte comme le printemps.
 O soleil c'est le temps de la Raison ardente.

Como ya ha señalado Emmanuel Carballo en su artículo "Octavio Paz: su poesía convierte en poetas a sus lectores", el título *La estación violenta* sugiere que ya ha llegado el otoño, que ya ha muerto la juventud, pero—al mismo tiempo— que el otoño sigue siendo la "época de la cosecha" (Carballo 1958: 3). Quiere decirse que este epígrafe de Apollinaire alude a la madurez, al "otoño" de la vida, y a la idea de que el hombre y el poeta ya han alcanzado mucho en la vida. El título de nuestro poema de setenta versos "Himno entre ruinas", tiene un significado doble porque —como veremos abajo— el "himno" de las estrofas impares es una alabanza de la vida, pero el "himno" irónico y pesimista de las estrofas pares manifiesta lo amargo y lo negativo de la existencia contemporánea.

El epígrafe del "Himno" —"donde espumoso el mar siciliano..."— tiene origen en el primer verso de la cuarta octava de *Polifemo y Galatea* (1612) de Góngora, el que describe la caverna oscura donde mora el mítico monstruo. Esta referencia culterana evoca el ambiente mediterráneo y peñascoso del "Himno" —pues fue escrito en ápoles en 1948— y alude a la imagen barroca de las "dos mitades enemigas", a la idea de conflictos y contradicciones que reside en Góngora y, a su vez, en el poema de nuestro poeta mexicano. Los dos títulos y los dos epígrafes mencionados arriba aclaran el simbolismo culterano y el significado literario del itinerario temático del "Himno"; en una palabra, la juventud se acaba y ahora comienza la madurez. Mas esta "estación violenta" de Apollinaire se relaciona con la razón y la reflexión, pues el otoño siempre ha sido "luz reflexiva" y "razón ardiente", como decía el poeta francés. Todas estas referencias barrocas y alusiones literarias de Paz al comenzar su "Himno" nos conducen a pensar que el poema siguiente será un viaje simbólico y reflexivo de madurez, un periplo de crisis en forma de búsqueda personal.

La peculiar y muy original estructura del poema se caracteriza por la división en dos voces poéticas —dos puntos de vista que se expresan en estrofas alternas— y vario cambios tipográficos de una estrofa a otra, hasta en el contenido de cada estrofa y cada verso. Paz edifica esta dualidad lírica con el uso de letras cursivas, poniendo la voz original e idealista de las estrofas impares en letras redondas y la voz irónica y pesimista de las estrofas pares en cursivas. Este acercamiento de “yuxtaposición visual y temática” facilita la construcción de un par de columnas paralelas, totalmente opuestas en su técnica y perspectiva filosófica: una es el protagonista idealista y culto y la otra el antagonista pesimista, realista, es decir, un retrato poético de lo “contemporáneo”. Como explica Margarita Murillo González en su libro *Polaridad-unidad, camino hacia Octavio Paz*, esta “tensión visual y abstracta” en el “Himno” ilustra la oposición y contradicción gongorina en la cosmovisión de Paz y, por consiguiente, se hace evidente la dialéctica y hasta el equilibrio temático del poemario (Murillo González 1983. 274). Es más: esta estructura se caracteriza por una dualidad chocante y una llamativa polaridad que expresa la paradoja, la armonía, el paralelismo y la coherencia en el desarrollo de la temática del “Himno”

La voz inicial —caracterizada por el uso frecuente de tropos literarios— comienza la estrofa introductoria del “Himno”. Es optimista a primera vista y se recrea en la fantasía metafórica y la belleza subjetiva del momento. Aquí Paz utiliza la sinestesia y el apóstrofe —junto con la metáfora del pájaro— en su brillante imagen de la lucidez del mediodía y del gozo de la inmediatez concreta:

Coronado de sí el día extiende sus plumas

¡Alto grito amarillo,

caliente surtidor en el centro de un cielo

imparcial y benéfico!

Las apariencias son hermosas en ésta su verdad momentánea (vv. 1-5).

Este *motif* del sol magnífico edifica un mundo perfecto y divino donde “todo es dios”, donde todavía hay esperanza (v. 11). Luego, en las siguientes líneas —que son muy gongorinas—, utiliza la hipérbole y la metáfora al combinar “rebaño de cabras” con “puñado de piedras”. Emplea la prosopopeya y el oxímoron cuando nos presenta con la preciosa imagen de la luz penetrando al agua,

creándose las columnas simbólicas del templo del mar que sostienen este mundo perfecto:

¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida! (vv. 12-14)

Hay una intención de identificar las ruinas con la historia romana y la tradición literario-clásica (no olvidemos que el autor del epígrafe, Apollinaire, nació en Roma). Pero la "solidez" de estas columnas y estatuas tiene en sí grietas que las destruyen. La conciencia de la "verdad momentánea", por ejemplo, no es temporal ni eterna (v. 5). Además, falla la lucidez misma que imita a una eternidad inexistente; la hermosura es instantánea, la estatua está "rota", y las columnas están "comidas por la luz" (vv. 12-13). Todo acaba por destruirse en la primera estrofa, pues la perfección del instante es contradictoria.

La segunda voz lírica —una voz menos culterana que casi nunca utiliza los tropos literarios— aparece por primera vez en la segunda estrofa, escrita enteramente en cursivas. Esta voz, irónica y amargada por la desilusión de la vida, no se refiere a la "belleza subjetiva del momento" sino a la corrupción social, al fracaso del hombre contemporáneo frente a la miseria humana. El tema aquí es la caducidad de la sociedad moderna. En el primer verso de esta segunda estrofa la noche cae "sobre Teotihuacán", la ciudad sagrada de México (v. 15). Pero aquí México ya no es símbolo positivo de la fiesta sino un ejemplo destacado de los vicios de las grandes metrópolis como Nueva York, Londres o Moscú. Nótese el tono desolado: "*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana, / suenan guitarras roncadas*" (vv. 16-17). Luego, se hace una pregunta filosófica en el verso dieciocho: "*¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida...?*" (v. 18). Esta pregunta se observa como la entrada a un sensual callejón sin salida e implica una profunda frustración. Dos líneas después se perciben estos dos versos proféticos: "*pedra que nos cierra las puertas del contacto / Sabe la tierra a tierra envejecida*" (vv. 24-25). Como en la estrofa de apertura, la segunda acaba por autodestruirse. No olvidemos que nueve años después de la publicación de *La estación violenta* (1958) Paz escribiría en *Corriente alterna* (1967) que la "destrucción de las palabras y de los significados es el reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra" (Paz 1967: 7,

aquí también se observa la posible influencia de la famosa línea de Luis Cernuda, "Mejor la destrucción, el fuego"). En fin: son "versos proféticos" porque anuncian la aparición del monstruo mitológico de Góngora en la cuarta estrofa, ya que Polifemo puso una piedra a la entrada de la cueva, privando así a Ulises y a sus hombres del sol, del calor y de la libertad: "*Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza*" (v. 43). Al final, el último verso de esta segunda estrofa representa diametralmente lo contrario en su negación del último verso oximorónico de la primera estrofa: "*ruinas vivas en un mundo de muertos en vida*" (v. 26).

La primera voz idealista vuelve y continúa su propia fantasía en la tercera estrofa con una intensa observación sensorial de "unas cuantas cosas" (v. 27). El mundo de la "superficie" es presentado como algo completamente bello —aunque instantáneo—, y la relación del hombre con este "paraíso solar" se realiza en la participación sensual por la vista y el tacto: "Los ojos ven, las manos tocan" (v. 26). Esta visión paradisiaca de los elementos ya no son los del paisaje visto a lo lejos, sino de los productos de la naturaleza examinados de cerca (Flores 1974: 167). Obsérvese el uso del asíndeton:

tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar (vv 28-32)

En esta estrofa la fantasía se ha hecho sensible y gozosa. Vienen a añadirse sabores, olores, entes preciosos y tangibles, aunque estáticos dentro del minuto eterno. Todos se distinguen por su sabor y, después de la continuación del catálogo de las delicias y del cambio del gusto al visual, se termina la serie con los productos naturales para la mesa: "sal, queso, vino, pan solar" (v. 32). En los últimos tres versos de la estrofa, la voz termina su sueño en términos arquitectónicos, con imágenes náuticas y con el empleo de la prosopopeya en su vuelta a la imagen sensorial y al sentido original de la primera estrofa del "Himno":

Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.
La luz crea templos en el mar (vv. 35-37).

Este último verso sobre el efecto de la luz (v. 37) se refiere a la imagen original del primer verso del poema: "Coronado de sí el día extiende sus plumas" (v. 1). Y como la segunda estrofa pesimista, esta tercera se termina con una observación autorreflexiva, refiriéndose de nuevo a versos y a metáforas anteriores: en este caso los templos de luz en el mar.

En la estrofa siguiente la segunda voz irónica vuelve con su retrato amargo del "triste mundo contemporáneo". Aquí el tono lírico se define por la reivindicación, la ironía descarnada, la violencia y la amargura. La protesta del hablante poético es ésta: que la civilización moderna se caracteriza por la "ausencia de humanidad". Por ejemplo, el "rebaño de piedras" en esta estrofa se ha convertido en todos los hombres de la tierra; aquí el "rebaño" es exactamente lo contrario de la escena pastoril de la primera estrofa. Vuelven a dominar aquí el frío, lo lúgubre, lo enfermizo y las sombras de oscuridad: "*la yedra fantasma*" (v. 39), la "*vacilante vegetación de escalofrío*" (v. 40) y el "*tropel de ratas*" (v. 41). Ya no hay imágenes culteranas, montes pintorescos, preciosos templos en el mar o pequeños pueblos del Mediterráneo. Aquí se percibe el empleo de la ironía y la metonimia en la descripción de los hombres modernos que se portan como animales:

Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza.
 Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.
 (Bípedos domésticos, su carne
 —a pesar de recientes interdicciones religiosas—
 es muy gustada por las clases ricas.
Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros) (vv. 43-48)

Casi toda la imagen se expresa entre paréntesis como si fuera una nota marginal del poema. Pero la estrofa se universaliza cuando nos presenta la profunda visión de angustia universal de Paz, es decir, la desesperación y desolación total de la metrópoli cosmopolita. La voz lírica sugiere que vivimos en un mundo de violencia, donde la soledad cerrada nos oprime, desfigura y mutila; y para Paz esto es la imagen fundamental de la "nueva contemporaneidad". Comparado con lo optimista de la estrofa anterior, aquí la sociedad se observa dividida y angustiada.

En las estrofas dos y cuatro, entonces, el hablante lírico infiere que la cultura de la gran ciudad contemporánea ha perdido su significación ("ayer fueron ciudades"), el contacto con sus raíces es-

pirituales (“a pesar de recientes interdicciones religiosas”) y la identidad personal (“el vulgo los consideraba animales impuros”, vv. 43-48). Por eso Paz utiliza la palabra *ruinas* en el título del poema; en su visión amarga del cosmos la sociedad metropolitana está “enferma” y se ha convertido en una cultura de decadencia absoluta, un estar sin sentido. Es una perspectiva parecida a la que ataca la cultura de la época de la obra *Wasteland* (1922) de T.S. Eliot. Como ha sostenido Jason Wilson, en su libro *Octavio Paz a study of his poetics* (1979), el poeta mexicano expresa que las cosas que llamamos la “realidad” —lo social, lo urbano. etc.— son “parodias grotescas de lo que *es*” (Wilson 1979: 66). En la segunda estrofa del “Himno entre ruinas”, por ejemplo, Paz nos sugiere que la cultura de Teotihuacán, la “realidad mexicana”, es una parodia de lo que debería ser (v. 15). La inolvidable imagen de los muchachos fumando marihuana y tocando guitarras roncadas en los altos de las pirámides, por ejemplo, expone su ataque social de los desastres inherentes de las metrópolis contemporáneas (vv. 16-17) Para Paz —como ya ha sugerido Carballo— los habitantes actuales de Venecia, Dublín, o de cualquier ciudad contemporánea, son como “fantasmas vacíos y máscaras desoladas” de un pasado muy lejos y mucho más idealista, es decir, humano (Carballo 1958: 3). Las dos estrofas pares ya mencionadas arriba sugieren que la realidad amarga y pesimista del mundo contemporáneo es lo único a que puede aspirar el hombre moderno. Quiere decir que la ciudad del siglo xx es lúgubre, fantasmal e inhumana.

En la quinta estrofa, sin embargo, la primera voz positiva habla de un tópico nuevo, el del proceso interior de escribir poesía, y pasa a la conciencia de su propia percepción de la “realidad”. Como ya ha observado Ángel Flores, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, el hablante lírico en la quinta estrofa sugiere que en el interior del poeta se halla su razón de ser y la “armonía personal” (Flores 1974: 162). Esta “armonía” se expresa con el color amarillo del segundo verso: “Zumba la luz, dardos y alas” (v. 50). Luego, por primera vez en todo el poema, nos presenta la subjetividad del “yo” en las últimas cuatro estrofas. Aquí utiliza la sinestesia y el apóstrofe:

extiendo mis sentidos en la hora viva
 el instante se cumple en una concordancia amarilla,
 ¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
 copa de eternidad! (vv. 53-56)

Esta voz poética se refiere a lo positivo y "lo humano" del proceso interior de la creación artística. Sugiere que la libertad y la creatividad poética —la "concordancia amarilla" y la "copa de eternidad"— se encuentran en el silencio y en el interior de cada poeta (vv. 54-56). Octavio Paz, por ejemplo, había sostenido en el ensayo "Recapitulaciones" de su obra *Corriente alterna* (1967) que la palabra poética

se apoya en un silencio anterior al habla —un presentimiento de lenguaje
El silencio, *después* de la palabra, reposa en un lenguaje —es un silencio
cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio —entre el querer
decir y el callar que funde querer y decir (75).

En este trozo ensayístico se percibe que la poesía es uno de los medios más poderosos del hombre para alcanzar esta "eternidad", libertad y tranquilidad personal. Para Paz, el proceso de la creación poética es la base fundamental para conseguir este encuentro trascendental.

El desarrollo de este tema artístico-metapoético continúa en la penúltima estrofa del "Himno". Pero aquí la representación de la "existencia contemporánea" regresa a la soledad y al ensimismamiento. La voz irónica y pesimista, ya desesperada, expresa el tedio de la existencia —o el "fastidio universal" para los románticos españoles— y la frustración de la tarea creadora. El hablante lírico infiere aquí que el poeta del siglo xx se ahoga en el "lago de su propio esfuerzo vano" y, por consiguiente, la soledad absoluta es lo que define a sí mismo; obsérvese el uso de la prosopopeya y el apóstrofe:

Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
recomienzan,
al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.

¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas? (vv. 57-61).

La inferencia a la eternidad ("*un sol sin crepúsculo*") en el verso sesenta sugiere una "eternidad infernal" —todo lo contrario de la felicidad eterna de la primera voz idealista—, la realización del momento extático del último verso de la estrofa anterior: "¡copa de eternidad!" (v. 56).

La penúltima estrofa del “Himno” hace la pregunta, ¿qué es el arte de escribir poesía y literatura? Creo que las palabras de Barthes en su ensayo, “Littérature et signification”, nos podría ayudar a descifrar el mensaje de Paz:

La literatura es constitutivamente irreal; lejos de ser una copia analógica de la realidad, la literatura es la conciencia misma de la irrealidad del lenguaje. La literatura más verdadera es la que se sabe lenguaje (Barthes 1964: 164; traducción mía).

Para Paz la poesía es semejante: una especie de consagración del instante que escapa a la corriente temporal intermediaria (entre la conciencia y el mundo verdadero), es decir, un fenómeno “irreal” como diría Barthes. En otro poema de Paz, “Un poeta”, por ejemplo, se observa una sociedad perfecta donde el conocimiento, el soñar y la acción son un ente. Aquí la poesía ha hecho cenizas a todos los poemas; las palabras se acaban y se acaban las imágenes. En una palabra, nombrar es crear e imaginar es nacer.

En la última estrofa del “Himno” la voz inicial se acerca al mensaje subyacente de Paz, el poeta que —según Jason Wilson— “escribió para abrir las puertas condenadas” (Wilson 1979: 55). Antes de presentar su resolución sintética en los últimos dos versos, el gozo profundo del presente triunfa sobre la miseria de la existencia; quiere decirse que la voluntad afirmadora y creadora gana la batalla contra la autodestrucción social y personal del hablante pesimista de las estrofas pares. El desarrollo de este conflicto se concentra en el verso sesenta y cinco; nótese el empleo de la sinestesia y la prosopopeya:

¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
La inteligencia al fin encarna (vv. 62-65).

En este momento climático se percibe un auténtico éxtasis poético, pues ha triunfado la gloria de la luz (el “redondo día”), la brillantez del sol (la “luminosa naranja”) y la razón de “la inteligencia” (vv. 62-65). En fin, el conflicto de esta “inteligencia” creativa contra la sinrazón de la vida es lo que define la contradicción inherente del hombre contemporáneo. Para Paz, entonces, el hombre, sí puede “realizarse” y —recobrando fuerza creadora— entrar en

el Edén, al que siempre estuvo destinado. Es más: el proceso creativo de escribir poesía representa el camino de la salvación y una posible solución eterna a la soledad para el hombre universal, el poeta contemporáneo y toda la sociedad.

En su ensayo "Recapitulaciones" Paz escribió que "el verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo" (Paz 1967: 72). Y en los últimos cinco versos de esta estrofa final el poeta mexicano da consejos a los poetas contemporáneos. Expresa que su misión definitiva debería ser la vuelta al "origen universal" para recobrar la comunión, la salvación, la felicidad perdida, en fin, la reconciliación del conflicto de las "dos mitades enemigas" sugeridas en el epígrafe del "Himno". Aquí Paz propone lo que ya propuso Gaudí: que "la originalidad es volver al origen". Obsérvese el uso de la hipérbole y el oxímoron cuando se termina el himno con referencias a posibilidades de esperanza:

se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos (vv. 66-70).

Los dos últimos versos —un canto triunfal sobre el destino humano— se expresan en la transformación en árbol, como productor de flores y frutos, tan creador como el "manantial de fábulas" (v. 68). Según Wilson, esta última estructura sintáctica sugiere que "la poesía real es un acto vivido en la que pensamiento y palabra, fruto y labio, deseo y acto, son sinónimos" (Wilson 1979: 55). De todas maneras, es evidente que la recuperación del instante amoroso ("se reconcilian las dos mitades enemigas"), como la recuperación de la verdadera libertad ("Hombre, árbol de imágenes"), nos llevaría a la "comunicación" con la naturaleza ("palabras que son flores que son frutos que son actos"). En esta última línea Paz elige no poner comas porque quiere establecer un círculo cada vez más fructuoso. El resultado de los "actos" serían nuevas palabras y nuevos himnos, una idea semejante a la calidad circular de su *Piedra de sol* (1957), el poema extenso que termina *La estación violenta*.

Estas últimas líneas sugieren que los cuatro elementos de la realidad constituyen una unidad que no debe dividirse. La comparación entre flores y palabras es doble: tal como las flores rinden

frutos, las palabras se realizan en los actos sociales y esto crea la poesía. Quiere decirse que las palabras son frutos y actos, a la vez que son flores; y que los frutos participan de las mismas cualidades de las palabras, y las flores tanto como de los actos (Flores 1974: 169). En fin, el mensaje fundamental de este último verso es lo siguiente: que la fuente de toda liberación personal está en la palabra escrita. La “conciencia-espejo” (v. 67), una clara referencia a Celestino Gorostiza (1905-1967), desaparece entre los espejismos y las aparentes “mitades enemigas” (v. 66) —la soledad y la “otredad”, el hombre y la mujer— y se reconcilian en el mundo de la poesía. El hombre *es* palabra y la palabra es fundamental de todo lo creado.

En fin, los últimos dos versos del “Himno”, claves al mensaje subyacente del poema, expresan el deseo de incorporar la poesía a la vida humana. Se trata del problema de los poetas de los años cincuenta que supuestamente se divorciaron de su capacidad de escribir poesía. Sin embargo, en estos dos últimos versos el tono cambia drásticamente y el poema termina con esperanza. Para Paz, la verdadera música de la poesía es la palabra escrita y esto es el único medio que puede salvar al poeta contemporáneo, el “Hombre, árbol de imágenes” (v. 69). Aquí el tema trasciende la palabra en sí, va más allá de lo expresado y representa un salto a la “otredad”. La voz poética del último verso se desliga de sí misma para acceder al mundo de la plena presencia y de la palabra eterna. Por consiguiente, el poeta y el hombre contemporáneo —con los sentidos abiertos— pueden encontrar en la palabra escrita toda su liberación, todas las “flores que son frutos que son actos”.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, “Littérature et signification”, en *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, pp. 164-165.
- Carballo, Emmanuel, “Octavio Paz: su poesía convierte en poetas a sus lectores”, *México en la cultura*, 493 (24 de agosto de 1958), p. 3.
- Flores, Ángel, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Gimferrer, Pere, ed., *Octavio Paz*, Madrid, Taurus, 1982.
- González, Javier, *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, FCE, 1990.
- Ivask, Ivan, *The perpetual present: the poetry and prose of Octavio Paz*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973.

- Martínez Torron, Diego, *Variables poéticas en Octavio Paz*, Córdoba, Cooperativa Industrial T.C., 1979.
- Montoya Ramírez, Enrique, ed., *Octavio Paz*, Madrid, Cultura Hispánica, 1989.
- Murillo González, Margarita, *Polaridad unidad, caminos hacia Octavio Paz*, México, UNAM, 1983.
- Ojeda, Jorge Arturo, *La cabeza rota: la poética de Octavio Paz*, México, Premiá, 1983.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1983.
- , *Corriente alterna*, Madrid, Siglo XXI, 1967.
- , *Lo mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Phillips, Rachel, *The poetic modes of Octavio Paz*, Oxford, Oxford University, 1972.
- Polo García, Victorino, ed., *El águila y el viento: homenaje a Octavio Paz*, Madrid, Paraninfo, 1990.
- Scharer-Nussberger, Maya, *Octavio Paz: trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz: a study of his poetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.