

# EL NOBLE JUEGO DE LA CREACIÓN POÉTICA EN LA ENSAYÍSTICA DE OCTAVIO PAZ

Margarita Gueorguieva  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## Resumen/*Abstract*

En este trabajo que presento aquí sobre la creación poética como el noble juego que los seres humanos sobrellevamos día a día como una manera de eludir la vida cotidiana, trataré de mostrar que el juego constituye un principio y un fundamento de la cultura contemporánea. Para ello, tomo en cuenta los ensayos sobre la creación poética del poeta e intelectual mexicano Octavio Paz y con quien, en gran medida, coincido en que el juego como producto cultural y como actividad libre, resultado de una práctica social históricamente determinada, tiene propiedades positivas para la consagración del ser humano con *el otro*, para así llegar a la posibilidad de encontrar la armonía mutua en un mundo penetrado por el “vacío histórico”. Llevaré a cabo mi tarea en tres apartados, analizando los temas del mito, la fiesta y la creación poética como actos fundadores de la cultura occidental.

**Palabras clave:** juego, mito, fiesta, poeta, creación poética.

## The noble play<sup>1</sup> of the poetical creation in the essays of Octavio Paz

This scholarly project is concerned with understanding poetic creation as a form of play that human beings practice daily for the purpose of eluding the banalities of everyday life. Thus, it argues that this play is a fundamental aspect of contemporary culture. In the spirit of the essays on poetics by the Mexican poet and public intellectual Octavio

Paz, I understand this kind of play as a free activity and cultural product that results from a historically-determined social practice and is implicitly dedicated to consecrating a human being to his or her *Other* and, thereby, to the possibility of finding mutual harmony in a world contaminated by what Paz characterizes as “historical emptiness.” I sustain that poetical creation is a founding element of Western culture by tracing its genealogy from classical mythology and analyzing its expression in festival as a kairotic manifestation of the poetic impulse.

**Keywords:** play, myth, festival, poetry, poetical creation.

### **Margarita Gueorguieva**

Originaria de Bulgaria. Realizó estudios de Filología y Lengua y Literatura rusa en su país natal y en la ex-Unión Soviética. Es maestra en Filosofía de la Cultura por la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña” y doctora en Filosofía por el Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Desde hace 10 años imparte las materias de Filología Hispánica, Literatura Española, Literatura Iberoamericana, entre otras, en la Facultad de Letras de la UMSNH.

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts.*  
Shakespeare

## Introducción

No es casual que yo inicie las primeras páginas de este trabajo con el anterior epígrafe. Muchos años antes de que los grandes pensadores del romanticismo se dieran cuenta de que los seres humanos no somos tan razonables como querían creer los ilustrados del siglo XVIII en su ingenuo optimismo, Shakespeare (1564-1616), en un mensaje emitido a través de sus personajes dramáticos, comparó el mundo con un escenario donde cada uno desempeña o juega un papel determinado. Parece reconocerse así el carácter lúdico de la vida humana o, por lo menos, la de la civilización occidental.

El juego, como bien ha mostrado Johan Huizinga, “no es la vida ‘corriente’ o la vida ‘propriadamente’ dicha” (Huizinga, 1972: 21) que los seres humanos sobrellevamos día a día, sino una huida de la realidad cotidiana, un modo de relacionarnos con los otros y, a la vez, una actividad a la hora “de recreo y para el recreo” entre las ocupaciones de la vida habitual y el afán de ser reconocidos por el resto de la comunidad, representando o reproduciendo con una notable originalidad algo que causará admiración en los demás.

Me parece entonces posible comprender el discurso poético de Octavio Paz como resultado de la existencia de otros discursos que le son inherentes, y que nos ayudarán a entender la problemática del rol del juego en la experiencia poética como un todo más amplio para la apre-

hensión de la cultura contemporánea y no como hecho aislado. Dicho de otra manera, el juego, siendo una función humana esencial y producto cultural resultado de una práctica social históricamente determinada, sirve para la congregación con *el otro* y así lleva a la posibilidad de encontrar la armonía mutua en un mundo penetrado por el “vacío histórico”, del que hablaba hace ya más de cincuenta años el intelectual y poeta mexicano.

Es de sobra sabido el hecho de que la poética no ha cambiado ni cambiará nuestra realidad y que tampoco nos liberará de las experiencias desagradables con las que nos toca tropezar frecuentemente. Sin embargo, acudir a la literatura siempre será una invitación a compartir los momentos importantes de nuestra vida con el resto de la comunidad y, además, nos cede la libertad de jugar con las propias experiencias, como lo pensaba Jauss,<sup>2</sup> para modificar nuestra forma de pensar y comportarnos (si es que lo deseamos) *en* y *con* respecto a la realidad.

Repetidamente he leído en los textos críticos acerca del concepto de juego en la obra de Octavio Paz, que éste es el meollo de su ensayo *El laberinto de la soledad*, aseveración con la cual, desde luego, estoy completamente de acuerdo. Para Alberto Ruy Sánchez, por ejemplo, Paz incursiona con esta obra en los mitos de México y de los mexicanos, convirtiéndola en un mito de la historia de la cultura mexicana contemporánea, o bien, “intentó un ejercicio de imaginación crítica: exploración literaria de creencias ocultas, muchas veces nocivas” (Ruy S., 2013: 71). Jacques Lafaye afirma que lo que Paz persigue describiendo la fiesta popular mexicana “es una secreta afinidad [...] de algo oculto y sagrado, enterrado, que sería propio de México” (Lafaye, 2013: 95). Al mismo son van las reflexiones de Oliver Kozlarek cuando habla que para Paz “la Revolución Mexicana [es] una especie de fiesta” (Kozlarek, 2014: 278). En fin, las opiniones apuntan a una misma dirección: la mexicanidad.

Ahora, es justo de aludir a otro estudioso de la obra de Paz, Javier González, quien en un breve apartado de su obra *El cuerpo y la letra*, señala que “la idea de juego implica una doble referencia, por un lado [...] el ludismo y el goce [...] y, por otro, la técnica de exploración de

posibilidades, ejercicio de combinaciones” (González, 1990: 137). Si de los juegos infantiles, que “eran mojigangas heroicas [...], lo maravilloso sobre todo de la acción” (Paz, 1996: 157), pasamos a las representaciones sacras, de misterio y de una acción imaginaria que, sin embargo, para los jugadores es algo serio y completamente real, estamos hablando ya de jugar a representar dentro de un campo propio de la creación poética, por tanto, “el juego en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que puede absorber por completo al jugador [...].” (Huizinga, 1972: 27).

En la conciencia del hombre moderno (entiéndase contemporáneo), el juego se percibe como sinónimo de alegría, broma, risas, música, danza, entre otras tantas actividades que realizamos todos nosotros en nuestro tiempo de ocio, en oposición de las actividades estrechamente relacionadas con el trabajo y la formalidad que nos exige nuestra vida diaria, es decir, todo lo contrario a lo serio. Sin embargo, esta consideración muchas veces no refleja las propiedades positivas del juego como actividad libre y como forma de vivir corroborando constantemente con las diferentes formas de la cultura para así llenar de sentido la realidad mediante su transformación en imágenes animadas de vida. Es la razón por la cual trataré de mostrar que el juego constituye un principio y un fundamento de la cultura contemporánea en la visión poética de Octavio Paz, basándome en sus ensayos sobre la creación poética. Llevaré a cabo mi tarea en tres apartados para poder analizar los temas del mito, la fiesta y la creación poética como actos fundadores de la cultura occidental.

## **1. El mito: un juego de la creación poética occidental**

En los ensayos relacionados con la experiencia poética como conciencia crítica de las sociedades modernas,<sup>3</sup> Octavio Paz busca nuevos modos de expresión para oponerse con afán aniquilador a normas, dogmas y doctri-

nas establecidas por el pensamiento tradicionalista, el cual, por un lado, percibe la poética únicamente como otra de las formas del entretenimiento y, por otro, hace constantes reclamaciones a los poetas de ser personajes aislados de la comunidad e indiferentes de las problemáticas sociales.

En este contexto es importante señalar que una de las causas fundamentales de la concepción de la poesía como algo poco serio y desenfadado ha sido el hecho de compararla con las creaciones míticas. El intento de los estudiosos en la época de la Ilustración de encontrar soluciones de la sumisión del ser humano ante los fenómenos y los misterios de la naturaleza, y la consideración de crear conciencia para que el hombre se desarrolle absolutamente libre, los llevó a pensar al continuo progreso que “ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores” (Horkheimer, Adorno, 1994: 59), lo que implica negar rotundamente el mito. Dicho de otro modo, en su intento de desencantar el mundo y destronar la imaginación mediante la ciencia, la Ilustración le reclama al mito el impedimento de la libertad humana y le exige al hombre moderno “renunciar a todo auxilio de arriba, [que] tiene que abrirse por sí mismo al camino de la verdad, [lo] que no podrá lograr, si no trata de conquistarla con sus propias fuerzas y fundarla en ellas” (Cassirer, 1997: 157).

Con la supuesta desintegración de la mitología cristiana en el siglo XVIII el espacio ocupado antes por la religión queda vacío. El hombre moderno descreído se convierte en el forjador único de su vida y no descansará ni será libre hasta no acabar con el último dios que emerge en su camino hacia el progreso.

Considerando la posibilidad de ser libre y de poder elegir, el hombre laico recae en una situación embarazosa que provocará consciente o inconscientemente su propia tragicidad, dado que él mismo es descendiente de una larga tradición religiosa que lo ha constituido y contra la cual ahora se está rebelando. A pesar de esto, los seres humanos, sobre todo en el último siglo, han tomado conciencia de su propia imposibilidad de vivir con *el otro* y para *el otro*, un hecho que ha sido provocado por

el extremo individualismo y la enajenación que, a final de cuentas, han invadido la vida del hombre, convirtiéndolo en ser solitario.

Es por esto que Octavio Paz, con su permanente preocupación ética y el afán crítico, les demanda a sus contemporáneos a volver la vista hacia los orígenes para (re)encontrar aquella Edad de Oro,<sup>4</sup> sintonizarte con la *poiesis*<sup>5</sup> misma. Para lograrlo, él ve como posibilidad de realización al juego, describiéndolo como una acción llena de sentido y sensibilidad necesaria para el funcionamiento íntegro de la sociedad actual. Con frecuencia en sus ensayos (*Los hijos del limo*, *El laberinto de la soledad*, *Postdata*, etc.) se empeña a comprender el juego no como un impulso natural sino como un factor importante de la vida cultural en sus múltiples formas concretas en las que ésta se muestra, entre ellas: el rito sagrado y la fiesta, que no sólo ofrecen cobijo a la nueva poesía sino que nos enseñan también a entender el mito y la mitología de manera distinta, como el soporte de la civilización occidental.

En su intento, limítrofe con el idealismo, Paz trata pues de buscar “nuevamente el sentido de las cosas y las palabras” (Paz, 1966: 8) y no necesariamente de inventar nuevas, es decir, respalda la idea de utilizar la imaginación creativa y combinar lo ya conocido, lo que se repetía tradicionalmente de generación a generación, con formas fundamentadas en los descubrimientos que ofrecen las nuevas ciencias y que de nueva cuenta atraerían el interés de todos los miembros de la comunidad para lograr así erigir una nueva alianza entre los hombres y (re)formar la comunión. En estas ideas Paz se muestra muy próximo a la visión de Hegel, quien pensaba el saber científico como el fundamento del “saber real”, sin negarle a la poética su valor inherente al conocimiento intuitivo e imaginativo; no obstante, criticaba la excesiva confiabilidad romántica (sobre todo a F. Schlegel)<sup>6</sup> de otorgarle a la poética propiedades del saber sólido sin un soporte científico.

Lo previamente dicho es fundamental para comprender la actitud de Octavio Paz ante los mitos y la manifestación de su postura personal, la cual reside en la estrecha relación entre la creación poética y la filosofía

a modo de los románticos alemanes, creyendo que “razón e imaginación (“trascendental” o “primordial”) no son facultades opuestas: la segunda es el fundamento de la primera y lo que permite percibir y juzgar al hombre” (Paz, 1972: 234). Así, la imaginación es por un lado, saber y, por otro, la facultad de expresarlo simbólicamente en creaciones poéticas. En este segundo sentido, el conocimiento es supremo, dado que desde tiempos remotos, cuando el hombre razonaba imaginando, estas dos formas del saber se hundían en una misma cosa: el mito, es decir, el mito es la culminación del pensamiento filosófico y del decir poético.

Se puede observar que, en las intuiciones de Paz, mito-poesía-filosofía son una y la misma cosa. Pero esto no debe extrañarnos, dado que él les reconoce a las culturas antiguas el invento de un lenguaje que les permitía no sólo comunicar, enseñar o mandar, sino jugar con las palabras, divertirse, y así inventar su propia existencia junto con el mundo natural. Decía el poeta mexicano que antes de hablar los hombres cantaron y lo hicieron de forma rítmica y poética. Por tal razón, en *Los hijos del limo* conecta el lenguaje poético con el principio metafórico de la humanidad, revelando que “no es el hambre, sino el amor, el miedo o el asombro lo que nos ha hecho hablar” (Paz, 1995: 376).

Con lo dicho anteriormente se infiere que estos primeros juegos humanos constituyen el quid de la sabiduría antigua, el origen primero de lo que pronto se convertirá en la religión de los mortales. En consecuencia, “la religión no es una revelación, sino un estado de ánimo, una suerte de acuerdo último del ser del hombre con el ser del universo” (Paz, 1972: 235), dicho de otra manera, es poesía y sus verdades son poéticas: símbolos o mitos.

Bien es verdad la deducción de Diego Martínez Torrón que en Octavio Paz “la poesía misma es mito: su tiempo es el eterno retorno siempre revivable del mito, tiempo arquetípico, liberación del tiempo lineal, acceso al perpetuo presente, al instante fugaz de visión de la ‘otra orilla’ inmanente al mundo” (Martínez, 1983: 15).

Creo necesario aquí abrir un breve paréntesis para explicar la idea que tiene Paz del tiempo. Es bastante sabido ya que a partir de los ilustrados el sentido del concepto de tiempo se fija en el futuro y de aquí que la historia se llame a sí misma progreso, tal como constantemente lo afirma Octavio Paz. Pero el hecho de que constata este dato no significa que esté de acuerdo con dicha postura, más bien, como manifiesta Manuel Ulacia, “la concepción que tiene Paz del tiempo es distinta de las creencias tradicionales modernas. [...] critica la concepción del tiempo lineal y como Eliot busca la experiencia del tiempo original” (Ulacia, 1999: 217). Todo esto parece confirmar mi idea de que todas las sociedades, y la nuestra no es una excepción, tienen su propia imagen del mundo, cuyas raíces se hallan en la estructura inconsciente de la colectividad, la cual se nutre por una concepción particular del tiempo. En este sentido y de acuerdo con Paz, la función del tiempo en la formación de la imagen del mundo se debe al hecho de que

[...] los hombres no lo vemos nunca como mero suceder sino como un proceso intencional, dotado de una dirección y apuntando hacia un fin. Los actos y las palabras de los hombres están hechos de tiempo, son tiempo: son un *hacia* esto o aquello, cualquiera que sea la realidad que designen el esto o el aquello, sin excluir a la misma nada. El tiempo es el depositario del sentido (Paz, 1973: 11).

A partir de este razonamiento se nos permite pensar que cada época ha tenido su propia mirada del tiempo, distinta de otras civilizaciones y sociedades, una visión que hace posible la percepción y la comprensión de los hechos y los acontecimientos históricos, al mismo tiempo que es su sello propio e identidad. Unas lo han pensado como eterno retorno, otras como eternidad inmóvil o vacuidad sin fechas, como espiral o línea recta.

Según la opinión de Remedios Ávila, sin una concepción lineal del tiempo, que se opone a la idea del tiempo cíclico, no hay progreso y, por lo tanto, “la razón no es una fuerza sin dirección y sin origen, es un principio de movimiento ordenado, progresivo y lineal” (Ávila, 1999: 32), lo que supone un determinado sentido del tiempo que, en cierto modo, constituye una concepción opuesta de la postura de Octavio Paz.

Sin embargo, no debemos olvidar que en la percepción de Paz existe un tiempo histórico y otro poético.<sup>7</sup>

Contemplando los problemas contemporáneos, que no son solamente estéticos sino también éticos y morales, Paz sostiene que el ser humano debe encontrar un nuevo espacio sagrado, que sea el sitio de convergencia entre la poesía y la comunión. Poesía, en el sentido del valor permanente de la literatura, a modo de las antiguas mitologías y como intermediario indiscutible entre el pensamiento y la sensibilidad, por un lado y, por otro, entre la conciencia y la sinrazón. A modo de Kant cree que la imaginación es el poder “esencial del alma”, la condición a priori del conocer, por eso afirma que la imaginación es la “facultad que convierte a las ideas en símbolos y a los símbolos en presencias” (Paz, OC, 1: 377), esto es, en otra forma del Ser. Esta otra forma del Ser es el Ser sagrado, pero no desde el punto de vista de la religión sino como una intuición de ciertos valores estimados supremos, imaginados y realizados en la existencia y las relaciones entre los hombres.

Vimos anteriormente que entre las características del juego existe una de mayor ímpetu: la abstracción del curso de la vida corriente. Provisionalmente aquí se podrá demarcar un espacio cerrado para un Ser en culto, incluyendo para él una significación suprema. Volviendo a los antiguos, el lugar especial que le otorgaban a ese Ser era un escenario especial, sagrado. El hechicero, el vidente, el mago, el sacrificador se encerraban en este espacio consagrado para el rito. Desde este punto de vista el poeta o el orador desempeñaba un papel importante, siendo el portavoz en la fiesta sacral. De tal manera, “del poeta-vidente se van destacando poco a poco las figuras del profeta, del adivino, del mistagogo, del poeta-artista y, también, la del filósofo, el legislador, el orador, el demagogo, el sofista y el retórico” (Huizinga, 1972: 154).

Resulta claro entonces por qué decimos que el poeta habla de cosas que a la vez son suyas y son de la comunidad. La principal labor que lo determina como tal, de revelar al hombre experiencias trascendentales se realiza, en primera instancia, a partir de la selección de los hechos y, pos-

teriormente, transformando sus propias experiencias en algo excepcional a través de las imágenes convertidas en símbolos. Esto se hace posible porque en el poema las imágenes adoptan realidades opuestas entre sí, convirtiéndolas en una revelación trascendente y “esa revelación es el significado último de todo poema y casi nunca está dicha de manera explícita, sino que es el fundamento de todo decir poético” (Paz, 1972: 189).

Desde luego, el poema no es contar una historia, por lo tanto, la realidad del acontecimiento da paso a la revelación de una realidad personal, la cual ocurre dentro de un tiempo arquetípico que evoca las experiencias de toda una época y, de este modo, consigue identificar la voz del poeta con la de los otros. Todas las destrezas particulares del poeta no son otra cosa que un diálogo y un juego con sus propios “espíritus”, pero basta con colocarlas en un determinado ámbito de cierta comunidad dominada por los mismos impulsos y excitaciones para que se conviertan en fenómenos sociales. Por eso decimos que la voz poética es la que refleja un tiempo y un espacio donde las experiencias existen para siempre y el acaecimiento estético ya no será un objeto en el espacio y el tiempo, sino una acción, un proceso y una experiencia arquetípica.

## **2. La fiesta: posibilidad de comunión**

Los llamados a la poética para restablecer las coincidencias entre lo profano y lo sagrado, la nostalgia y la utopía, el juego y la cultura, parecen tener una gran relevancia no únicamente en los estudios literarios, sino en el pensamiento contemporáneo en general. Pensadores desde diferentes áreas del saber: la etnología, la antropología, la filosofía, la teoría literaria, entre otras, se desenvuelven para encontrar las respuestas a aquellas preguntas cuya resolución lógica no siempre resulta adecuada. Dentro de dicha búsqueda, continuamente descubren que la propia cultura humana ha nacido en el juego y como juego. Desde luego que el juego originario ha sido una actividad sagrada pero, en su carácter hierático, se mantiene en la frontera de la

fiesta, la risa, las bromas (recordemos las comedias de Aristófanes dedicadas a Sócrates y Eurípides, como ejemplo), el carnaval y las mascaradas.

En su ensayo *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade formula una idea de la fiesta que tiene que ver con la repetición del acto de la creación del mundo por los dioses, lo que constituye el calendario sagrado del conjunto de todas las fiestas involucradas. Por lo tanto, “una fiesta se desarrolla siempre en el tiempo original. Y precisamente es esta reintegración del tiempo original y sagrado lo que diferencia el comportamiento humano durante la fiesta del comportamiento de *antes* o de *después* de ella” (Eliade, 1998: 65), es decir, es el momento en el cual el hombre religioso se sumerge en el otro tiempo y reemprende el camino ya trazado por sus ancestros para reencontrarse con ellos en el *ilud tempus mitico*.

También Roger Caillois se une a la idea de que la fiesta es una actualización de los primeros tiempos del universo, “de la era original eminentemente creadora que ha visto a todas las cosas, a todos los seres y a todas las instituciones plasmarse en su forma tradicional y definitiva” (Caillois, 2006: 108), cuando nuestros antepasados vivían en una época relatada y conocida sólo por los mitos. En este análisis del “Gran Tiempo” resalta la observación que el tiempo mítico, manifestación de la “era primitiva”, es tanto pasado como presente y futuro, es decir, es al mismo tiempo un periodo y un estado, a la vez que el Caos y la Edad de Oro. Se trata, pues, de las dos caras de una misma realidad imaginaria, la “de un mundo sin norma del que habría surgido el mundo ordenado en el que viven actualmente los hombres” (Ibid: 111). Desde mi perspectiva, en estas consideraciones Caillois va más allá de una inmediata interpretación mítica, como parece a primera vista, y alude al modo dual de vivir la realidad existente, esto es, por un lado la alegría compartida con los otros miembros de la comunidad: días consagrados a la fiesta, al descanso, a la diversión, que incluye la danza, el canto y todo tipo de excesos hasta el agotamiento, lo que en fin es la ley misma de la fiesta. Pero está el otro lado, el de la pesadumbre y las limitaciones, de la vida ordinaria y monótona, del trabajo y las enfermedades, que termina con la muerte, pero que también incluye el principio de la fiesta.

Es importante señalar que la conexión entre estos dos lados de la vida auténtica es en realidad la dialéctica de la fiesta, dado que, como bien se sabe, el hombre en su depresión y en su alegría necesita del otro para compartir sus vehemencias. Como bien apunta Caillois, el individuo aislado en su propia hostilidad, respecto a la sociedad, está forzado a vivir “por su cuenta y a *individualizar* los valores esenciales de la vida afectiva que, significados en mitos y vividos en las fiestas rituales correspondientes antiguamente han tenido peso y medida en las agrupaciones sociales” (Caillois, 1988: 148). En definitiva, el hombre apartado de los demás es un hombre solitario, lo que para nada significa que es un individuo afligido o falto de valores, es sólo un ser que, por una u otra razón, se ha sumergido en un mundo propio, en su voluntaria o involuntaria soledad.

Precisamente este es el tipo de ser humano en la época contemporánea con quien se encuentra y a quien enfrenta Octavio Paz. Se puede explicar entonces por qué en *El laberinto de la soledad* nos dice que la fiesta es mucho más que una celebración, es más,

No celebra, sino *reproduce* un suceso: abre en dos al tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale. La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa (Paz, 1993 b: 228).

Uno de los problemas que plantea Paz es el estudio de la relación entre el tiempo y la fiesta, incluyendo también la cuestión mítico-religiosa de la poética pero, sobre todo, destaca su sentido estético que desde el pensamiento romántico y, especialmente, en el *Discurso sobre la mitología* de Schlegel, se vincula con la poesía “y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas” (Schlegel, 1994: 118). Dicho poema, en el pensamiento del filósofo idealista, se enlaza con la figura de Dionisos y las fiestas en su honor, que él comprende como la máxima expresión artística por aglomerar poesía, canto y danza, el acto de crear por excelencia. En la tradición romántica, opina Argullol, “Dionisos penetra en la furia poética del *Sturm und Drang*, convirtiéndose en el símbolo mí-

tico de una creatividad primaria, frondosa, desordenada” (Argullol, 2008: 279) porque, como ninguna otra divinidad, encarna en su totalidad el genio romántico, incluida esta profunda sensibilidad que necesita del contrapeso de los principios contrarios para mantenerse equilibrada; se trata, por un lado, del éxtasis del vino y de la embriaguez de la fiesta con todos sus excesos y, por otro, del ocultamiento detrás de la máscara, del engaño, de la locura, del sufrimiento y de la violencia, de la pérdida del yo al despertar de la borrachera y al encontrarse con la realidad.

De nueva cuenta nos topamos con un rasgo característico del juego; en esta ocasión se trata de una acción que se desarrolla dentro de un cerco limitado por el espacio y el tiempo, pero externa a la esfera de la utilidad material. En breve, es el estado de ánimo próximo al entusiasmo porque en el momento de la fiesta todo retorna diferente, los jugadores cambian de parecer olvidando su rango social y transformándose en “vivas, aunque efímeras, representaciones. Y todo pasa como si no fuera cierto, como en los sueños” (Paz, 1993b: 55), es decir, se presenta la ocasión apropiada para dejarse abandonar en el tiempo, en el olvido y hacer de la razón y el sueño un todo. Esta es por excelencia la esencia de la fiesta, independientemente si se tratara de festejo religioso o cívico.

Hecha esta salvedad hemos llegado ya cerca de un campo al que creo podemos integrar dentro de la categoría del juego, a saber, que lo festivo no siempre es idéntico a lo alegre, sino también existe como sentimiento sombrío de la fiesta. Dentro de esta categoría la música puede emerger un factor detonante para reforzar la sensación de tragicidad y alcanzar lo sublime al máximo, como ya lo habían percibido los románticos y posteriormente Nietzsche y Wagner.

Si seguimos atentamente este proceso en *El nacimiento de la tragedia*, descubriremos la finalidad que persigue el coro ditirámico, como “un coro de transformados que se expresa apolíneamente” (Nietzsche, 2010: 87). Esto significa que, por un lado, al menos en los inicios de la tragedia con Esquilo, los artistas del coro bailaban y cantaban en estado de éxtasis, teniendo por tarea contagiar y estimular al público para que

éste alcance la contemplación del “uno primordial”. Por otro lado, el coro dionisiaco realiza su descarga en un mundo apolíneo de imágenes y, como lo señala Paz, es por esto que “se expresa apolíneamente”. Necesariamente los códigos son apolíneos puesto que nada se puede representar fuera de la apariencia, mientras la influencia y la energía son dionisiacas y la representación simbólica es apolínea, como lo intuía Nietzsche.

Pues bien, realmente el coro, tal como lo percibía Schiller, era un “concepto universal”, “un único personaje ideal” que se extendía en representación de las acciones de lo pasado, lo presente y lo futuro, “sobre tiempos y pueblos lejanos, sobre lo humano en general, para sacar las enseñanzas importantes de la vida y pronunciar las lecciones de la sabiduría” (Schiller, 1991: 246). En consecuencia, el papel del coro era educar y enseñar y lo hacía acompañándose con el canto, de modo que toca las cuerdas más delicadas de la sensibilidad humana y con esta fuerza poética consigue lo mismo que el conocimiento empírico.

El mismo efecto consigue Wagner con revolucionar el teatro de la ópera. Su proyecto de reforma incluye, entre otras cosas, cambios en la expresión y el significado del arte operístico, orientado a partir de él a servir no sólo al lujo y a la distracción, “sino que debe dar también impulsos progresistas, democráticos” (Safranski, 2014: 235). Interesado en la idea de “una nueva mitología de la razón”, como los idealistas alemanes, Wagner pretende componer “un mito revolucionario”, que concluye con la ópera *El anillo de los Nibelungos*, en 1874.

Como se afirmó anteriormente, el origen de la tragedia y de la comedia se hace patente en el juego del coro, donde los artistas disfrazados con atuendos fálicos y con máscaras de animales constantemente se dirigen a los espectadores burlándose de ellos<sup>8</sup> y provocando su ira. Lo cierto es que, independientemente de su fondo trágico o animado, el sentimiento festivo está presente en todas las celebraciones desde la antigüedad y hasta la fecha, y a modo de las fiestas dionisiacas la conmemoración se acompaña con bebidas abundantes que, según Paz, hacen desaparecer, en muchas ocasiones, “la noción misma de Orden”, lo que hace posible el

regreso del caos. Es tan así, que “el individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo” (Paz, 1993 b: 55).

Esta conducta, en realidad, no es sólo el gozo de la liberación instantánea para rebasar la soledad o la celebración convertida en motivo de borrachera, es al mismo tiempo una forma de protesta y de rebelión; en primer lugar, en contra de las prohibiciones que uno mismo se impone y, en segundo, en oposición a los esquemas consignados por la sociedad. Las múltiples experiencias que se viven en la fiesta hacen revelar la otra persona que se esconde en cada uno de los participantes; cada uno se transforma en el otro que desea que los demás vean en él y, así, lo real y lo imaginario se fusionan en un juego carnavalesco<sup>9</sup> de fantasía, lo que, por otro lado, provoca una situación de locura, una teatralización del humor, capaz de invertir la seriedad en un elevado estado de risa. La risa de los participantes en la fiesta topa y, muchas veces incluso, se confunde con la burla de la moral, de las costumbres, del poder, de la religión, es decir, la risa ahora se suelta libremente en contra de aquellas cosas que normalmente asustan o angustian para que entre en vigor el juego de inversión de las posiciones y de las tesituras, lo que permite ironizar y ridiculizar el sistema cerrado de la máquina social, gobernado por el dictado de la utilidad y de la razón instrumental.

Sin embargo, para comprender el comportamiento del hombre dentro del mundo en el que desarrolla su creatividad festiva, no debemos perder de vista que la celebración no se caracteriza únicamente por su tono festivo sino que se mueve también por un impulso propio del ser humano, que es la imaginación artística, esta otra forma de celebrar silenciosamente la fascinación y el arrobamiento por las cosas que nos rodean. Esto explica por qué en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche liga los dos inicios fundadores de la cultura occidental, el dionisiaco y el apolíneo, presentes desde la antigüedad clásica, los compara, los confronta y de esta equiparación extrae todas las fuerzas constitutivas del posterior desarrollo de la cultura europea.

### 3. ¿La creación del poeta es juego?

En la disputa entre el *logos* y el *mythos*, iniciada por los griegos, Paz entra con una propuesta, inspirada por los románticos alemanes que le dan un nuevo cuerpo a la idea de creación poética. Se trata de la creencia de que es posible combinar el saber científico con la actitud poética como una opción de fusionar los contrarios y abolir la tensión entre ambos en la sociedad moderna. En este caso es inevitable la pregunta: si la nueva poesía persigue objetivos diferentes, pero su finalidad es conseguir los mismos resultados que la ciencia sólo que utilizando sus propias herramientas, ¿entonces se podría considerar un juego?

Nos recuerda Huizinga que “la epopeya pierde su vínculo con el juego en cuanto no se recita ante la sociedad en fiesta y se destina a la simple lectura. Tampoco la lírica se comprende apenas como función lúdica cuando ha perdido su contacto con la música” (Huizinga, 1972: 183). De lo dicho se puede deducir que toda invención, alejada de un público que la pueda disfrutar y apreciar, siendo una representación que no está en movimiento, no merece determinarse juego.

Con esta lógica, de todas las artes verbales únicamente las obras dramáticas, incluidas las producciones musicales, pueden jugarse porque solamente ellas conservan su cualidad de ser una acción. Mas no se trata tan sólo de repetir patrones ya establecidos, independientemente de que aquellos han permanecido intactos y han funcionado satisfactoriamente a lo largo de los siglos. A medida que las sociedades se desarrollan y avanzan históricamente, los fenómenos culturales no permanecen intactos, ellos también evolucionan y perfeccionan sus formas, a tal grado que en cualquier época el ímpetu lúdico puede hacerse valer, eso sí, bajo nuevas apariencias y reglas de diferente tenor. Con toda razón entonces aceptaremos la opinión de Octavio Paz, según la cual las sociedades contemporáneas necesitan un nuevo fundamento moral a base de creaciones inusitadas, correspondientes con la nueva forma de ser de los individuos y de las colectividades en general, tomando en cuenta el hecho de que en ninguna

parte del mundo, incluidas las civilizaciones más tradicionales, se puede conservar intacta la forma original del noble juego con las palabras.

Debemos agregar otro punto importante, el hecho de que a partir del modernismo, sobre todo en Iberoamérica y a lo largo del siglo XX, ha cambiado el objeto principal del poema; ahora su meta es la crítica del lenguaje, una forma drástica y violenta de acusación de la realidad.<sup>10</sup> En este instante será justa la pregunta: ¿cómo justificar la palabra del poeta que, por un lado, destruye y, por otro, construye otro lenguaje?

Consideraremos ahora que se trata de una experiencia que encierra en sí la negación: por un lado, destrucción de la palabra y su significado, por otro, palabra que busca el sentido en otra palabra. Con esto se puede deducir que el habla del poeta, tomando en cuenta las intuiciones de Paz, no es un decir la verdad. Las imágenes creadas por el poeta no dicen ni verdades ni mentiras, dicen lo posible y lo imposible, lo que podría haber sucedido o podrá suceder, dado que es un constante ir y venir que se desliza por el significado de las palabras con la esperanza de lograr la *verdadera verdad*. Esto hace sospechar el papel individual que le otorgamos al poeta, porque él mismo prevalece si la poética se manifiesta a través de él: una poética que es la voz del otro, “la otra voz”, tal como lo creía Paz, y que trae consigo los dones de los dioses huidos, que esbozaban el camino hacia la realidad anhelada.

Con esto de nuevo regresamos a la idea previa de nuestro autor de que el mito y el poema son una y la misma cosa y que la realidad no es más que un estado y una percepción de las cosas: una realidad trascendente, que sólo es posible desde el decir poético, porque, como varias veces lo menciona, el decir poético dice lo indecible y es el único capaz de penetrar en las profundidades del ser mismo. Con respecto a esta opinión, estimamos que el poeta desempeña un papel de suma importancia en la sociedad: de ser el portavoz oficial de toda la comunidad, convirtiendo el lenguaje cotidiano en un poder más vigoroso que cualquier otro y, aunque la fuerza de sus palabras e ideas es fugaz y él sabe que aquellas durarán mientras subsiste su fuerza lingüística, no duda en hacerlas pre-

sentes. En este caso estamos hablando de un acto serio de y con las palabras, mismo que se aleja drásticamente del acto del juego, sobre todo asemejándose al alegato científico.

Otra y distinta será la interpretación del poema como juego. Acorde con Paz, el poema se resiste a ser interpretado y se vuelve escritura indescifrable, porque goza de una gran libertad en el uso de la palabra. En *El arco y la lira*, el poeta mexicano observa que el intento de explicar un poema significa recrearlo, otorgarle otro sentido, y esto llevará a su anulación como acto de conocer, por ende, será otro poema, diferente del poema original y, entonces, estaremos hablando de dos creaciones distintas. Aun así, la pregunta de la realidad única del poema no queda resuelta. Recurriendo a la opinión de Josu Landa, nos damos cuenta de que “la realidad del poema no se sustenta en un soporte ontológico único y fijo. Al contrario, dicha realidad descansa en un complejo haz de elementos, procesos y situaciones” (Landa, 2002: 73) que pueden ser tanto procesos inherentes a la creación poética como externos a ella.

Por otro lado, también es cierto que la comprensión ontológica reconoce la transigencia del pensamiento simbólico, mismo como una necesidad poética que exige una hermenéutica, es decir, una captación de la cosa en sí misma y a partir de sí misma, sin restricciones ni fragmentaciones. Entonces, la realidad del poema se debe buscar en la naturaleza dual de las palabras, que no es otra cosa que el juego con las analogías, de otro modo, diría Paz, rompiendo el orden de las analogías, el hombre se enfrentaría a la “no significación del mundo” y a la desunión entre las palabras y las cosas.

## Conclusiones

A través de los símbolos, las ideas en el poema adquieren un significado especial tanto para el poeta como para el lector, convirtiéndose en un ejercicio que perpetúe cada vez que despierten en la memoria del lector. Precisamente estos recuerdos constituyen una nueva y positiva característica

del juego como la actividad noble de reunir las prácticas ya vividas (real o imaginariamente) y transformarlas en experiencias de vida que de manera inmediata cristalizan en estructuras culturales. Una vez que las palabras del poeta se implanten en la conciencia de la comunidad se convierten en memoria colectiva. La posibilidad de repetición convierte al lenguaje en una actividad lúdica altamente desarrollada que, igual que en la competición, cada vez que se ejerce aumenta su perfección y la posibilidad de persuadir.

Lo anteriormente dicho implica la certeza de la idea de que el poeta, como ser social, es también un ser moral. Esto quiere decir que, como ser moral, no sólo goza de los privilegios propios de todos los miembros de la sociedad, sino que como individuo se debe ubicar entre exigencias y deberes tanto de carácter real como ideal. De aquí se deduce que la conciencia humana no es sólo la conciencia de ser, sino de un deber ser que sirve, conforme con Paz, como puente entre el mundo de la realidad y los valores.

## Notas

<sup>1</sup> Para la traducción al inglés he escogido el vocablo *play* y no *game*, basándome en el estudio de Huizinga “El concepto de juego y sus expresiones en el lenguaje”, en: *Homo ludens* (1972:58) y en el fragmento de Shakespeare anteriormente citado, de la obra *As You Like It*.

<sup>2</sup> Cfr., Jauss, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós Ibérica.

<sup>3</sup> Sobre este tema véase mi artículo “La experiencia poética como conciencia crítica neorromántica en Octavio Paz”, en Revista *Valenciana*, Núm. 18, julio-diciembre 2016, estudios de Filosofía y Letras, Universidad de Guanajuato, pp. 67-91.

<sup>4</sup> A lo que alude Octavio Paz es a la idea romántica, con un fuerte enraizado de naturaleza presocrática. Cfr. Argullol, *op. cit.*

<sup>5</sup> Octavio Paz piensa la *poiesis* en el amplio sentido que le otorgaron los clásicos griegos (desde Platón: Cfr. *El Banquete*), como el elemento productivo de la tradición estética, placer producido por la obra hecha por uno mismo o por la conciencia productiva que crea un mundo como su propia obra, que define la manera de vivir de los seres humanos, su forma de ser y de hacer.

<sup>6</sup> Cfr. Hegel, G.W.J. (2005), *Poética*, Buenos Aires, Carybe.

<sup>7</sup> El sentido del concepto histórico se fija en el futuro y de aquí que la Historia se llame a sí misma Progreso. Paz piensa el concepto de tiempo poético arraigado a la visión romántica, en su carácter transformador y como un gran deseo infinito, aparte como sucesión de instantes que no pueden detenerse. Cfr: *El arco y la lira*, op. cit., pp. 245, 343, por ejemplo.

<sup>8</sup> Vale recordar que en la tradición griega la palabra *yambo* “significó, al principio, burla o broma, con especial relación a los cantos públicos de insulto y escarnio que formaban una parte de las fiestas de Deméter y Dionisos”, cfr. Huizinga, op. cit., p. 93.

<sup>9</sup> La influencia determinante del carnaval sobre la literatura, no como fenómeno literario sino como una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual, complejo y heterogéneo, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, los pueblos y los festejos determinados. Para ver detalles sobre el tema, cfr. Bajtín M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 172-176.

<sup>10</sup> Para una información más profunda en el tema, Cfr: Perus, F. (1992), *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL)/Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias/Instituto de Investigaciones Humanísticas; cfr. también: Castillo, H. (1974) (introducción, selección y bibliografía), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.

## Referencias

- ARGULLOL, Rafael (2008), *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acantilado.
- ÁVILA, Remedios (1999), *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona, Crítica.
- BAJTÍN, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAILLOIS, Roger (2006), *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst (1997), *La filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTILLO, Homero (1974), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.
- ELIADE, Mircea (1998), *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- HEGEL, G.W.F. (2005), *Poética*, Buenos Aires, Carylbe.
- HORKHEIMER, Max; Adorno, Theodor (1994), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- HUIZINGA, Johan (1972), *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores.

- JAUSS, Hans Robert (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- KOZLAREK, Oliver (2014), *Modernidad como conciencia del mundo. Ideas en torno a una teoría social humanista para la modernidad global*, México, CONACYT/Siglo XXI.
- LAFAYE, Jacques (2013), *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LANDA, Josu (2002), *Poética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf.
- PAZ, Octavio (1966), *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (1972), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1973), *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_ (1993a), *Itinerario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1993b), *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1994), “Los hijos del limo” y “La otra voz”, en *La casa de la presencia. Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica.
- PERUS, Françoise (1992), *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL)/Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias/Instituto de Investigaciones Humanísticas.
- RUY Sánchez, Alberto (2013), *Una introducción a Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets.
- SCHILLER, Friedrich (1991), *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos.
- SCHLEGEL, Friedrich (1994), *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza.
- ULACIA, Manuel (1999), *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.



Recepción: 25 de febrero de 2018

Aceptación: 9 de julio de 2018