

Octavio Paz y Pablo Neruda: un estudio de los fenómenos de apropiación y ruptura de estilo

Octavio Paz and Pablo Neruda: A Study of Appropriation's Phenomenon and Break of Style

Iván Vázquez Rodríguez¹

RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en explicar cómo la influencia de Pablo Neruda va moldeando un proceso de apropiación y ruptura de un estilo en la poesía inicial de Octavio Paz. Para esto, se colocará en la palestra del estudio literario el concepto de estilo, puesto que, ante el desarrollo moderno de técnicas de análisis del discurso, la visibilidad de esta esencia en el texto literario ha mutado drásticamente. De esta forma, se apreciará que lo que acontece en el diálogo intelectual entre estos dos poetas es una especie de aprendizaje y discordancia artística como proyecto de obra: el poeta joven sigue con firmeza los pasos de su preceptor, acoplando motivos y procedimientos literarios a sus primeros poemas, pero en un determinado momento tiene que superar esa influencia con tal de ostentar una identidad original en un campo literario competitivo. Con esto, será evidente que el estilo no es solamente una suma de técnicas que el escritor imita y acopla a su obra, sino que también este elemento literario se forja por otros factores presentes en el periodo histórico y cultural de la época.

Palabras clave: apropiación, estilo, influencia, retórica, poesía, imitación, originalidad.

ABSTRACT

This study focuses to explain how Pablo Neruda has been shaping an appropriation and break of a style processes in the initial poetry of Octavio Paz. For this, the concept of style will be placed in the arena of literary study; due to, most modern development of speech analysis techniques, the appreciation of this concept's essence has drastically mutated. Therefore, it will be appreciated what happens to an intellectual dialog among both poets; for an artistic and discordance ways of learning as construction project: the youngest poet firmly follows the steps of his preceptor, engaging literary, connecting motives and procedures to his first poems, nevertheless he must overcome that influence to display an original identity in a competitive literary field. With this, it will be highlighted that the concept of 'style' is not only a sum of techniques that certain writer imitates or connects into his own work; otherwise, this literary element is built by other factors included in the writer's historical and cultural era.

Keywords: Appropriation, Style, Influence, Rhetoric, Poetry, Imitation, Originality.

¹ Universidad de las Américas Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-1987-2365, ivan.vazquez@udlap.mx

INTRODUCCIÓN

El término *apropiación* está hoy dentro de la gran polémica de la crítica literaria. Con el avance tecnológico y los nuevos modelos de ensamblaje de un texto, la apropiación se concibe dentro de la esfera experimental de la literatura actual, producto y ejercicio de extrañamiento o rarificación del lenguaje poético en busca de un estilo original. Cien años después de que el dadaísmo echara a andar estas líneas pragmáticas, la apropiación vive un momento de esplendor bajo la pluma de los escritores vanagloriados actualmente.

A raíz de la escritura conceptual y el apropiacionismo electrónico de Kenneth Goldsmith, se ha llegado a pensar que esta forma de reciclaje textual, este proceso de *cut-up* literario, romperá definitivamente con lo que pensamos que significa incluso el derecho de autor de una obra, solo baste poner de ejemplo cómo la *flarf poetry* ha tomado un auge dentro de la escena poética, a tal grado que no solamente se encuentra por las páginas de una de las revistas con más influencia y peso a nivel mundial, como *Poetry*, sino que su presencia ha repercutido en los estudios de la academia estadounidense, principalmente.²

No obstante, la apropiación también puede ser vista como un movimiento que catapultó la evolución de un estilo. Durante el Renacimiento la imitación de modelos artísticos fue fundamental para el desarrollo de los escritores. La apropiación se consideraba un ejercicio de imitación de los clásicos, y no era concebida como una simple copia o plagio de formas precedentes, sino más bien como una tarea necesaria para la formación artística.

De esta forma, la recolección de motivos, estrategias retóricas y temas, era ligada a la erudición del escritor: mientras más elementos eran dominados e imitados, mucho más digna, consagrada y alta sería una obra. El filólogo español Fernando Lázaro Carreter (1981), llega a tipificar este movimiento de estilo bajo el nombre de *imitación compuesta*, que no es más que la tarea del escritor por escoger y seleccionar con suma inteligencia sus modelos a seguir. Así lo desarrolla en “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”:

Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso, [...] conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «*ut unum quiddam fiat ex multis*». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien –responde Séneca–, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces [las negritas son nuestras] que ha escuchado (pp. 94-95).

Y esta misma fórmula también la siguieron los humanistas, apoyándose de las doctrinas de estilo que habían aquilatado en sus preceptivas gracias a las reflexiones desde Quintiliano, Séneca, Cicerón u Horacio, hasta Dante, Petrarca,

2 Un parteaguas de la crítica hacia este tipo de literatura contemporánea, significó *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias* (2007), de Jonathan Lethem. Sus reflexiones parten de la ineficacia por sentir asombro en nuestra época, efecto derivado por el fenómeno de la desfamiliarización con la originalidad: no hay nada nuevo culturalmente ya que todo se ha dicho o pensado. Para Lethem, la apropiación siempre ha sido un término clave en el desarrollo artístico, no se trata solo de un producto de nuestra época, puesto que no podemos hablar de una originalidad absoluta en ningún lapso de la historia de la escritura: la imitación, la cita, el disfraz sublimado de un estilo, etcétera, son especies de condición *sine qua non* para todo acto creativo.

Cavalcanti y los poetas barrocos españoles. Por tanto, la apropiación ocupa un lugar central en los inicios de cualquier escritor y pareciera ser una constante en la escritura de los poetas fuertes.³ Las lecturas y copias de modelos preexistentes es lo que impulsará las propias intenciones de una escritura en formación. No hay que observar este fenómeno como un ensamblaje o *ready-made*, sino como un movimiento estratégico en la incipiente madurez de un escritor: apropiación de estilos como proyecto de obra es igual a la fundición de diferentes poéticas en el tono primerizo de un escritor.

UNA HISTORIA DE APROPIACIÓN Y ALEJAMIENTO DE NERUDA EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ
 Los vasos comunicantes entre la escritura de Octavio Paz y Pablo Neruda representan, sin lugar a dudas, el combate más feroz e importante del siglo xx por sobreponer una poética absoluta en la poesía hispanoamericana. Aún nos falta la bibliografía exhaustiva, el libro exacto, que revele a perfecto detalle cómo a través del diálogo y la crítica directa de ideas entre estos dos personajes se va enriqueciendo nuestra tradición (Stanton, 1998), por eso Saúl Yurkievich (1971) los ha nombrado como los fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Habrá que esperar por lo mientras que brote esa inquietud entre sus comentaristas o, quizá también, a tener una perspectiva temporal más amplia para dimensionar el legado fundamental de sus enfrentamientos intelectuales y poéticos. Mientras tanto, no resulta inútil establecer, como estudio tentativo, una tenue arista crítica de este cruce de poetas: aquella lucha e imposición de estilos e influencias que sostuvieron ambos escritores en el campo literario del siglo pasado.

Cabe señalar que ambos poetas se conocen personalmente en la segunda edición del Congreso Mundial de Escritores Antifascistas, en 1937. Neruda nos ha dejado por escrito el único testimonio de aquella primera impresión y contacto entre ellos en *Confieso que he vivido*:

Entre noruegos, italianos, argentinos, llegó de México el poeta Octavio Paz, después de mil aventuras de viaje. En cierto modo me sentía orgulloso de haberlo traído. Había publicado un solo libro que yo había recibido hacía dos meses y que me pareció contener un germen verdadero. Entonces nadie lo conocía (1976, p. 140).

Es curioso que sea la única referencia que le dedica el chileno al mexicano en todas sus memorias, y también es bastante peculiar el tono altivo que usa para retratar este primer cruce con imprecisión en sus datos, ya que a *Raíz del hombre* (1937) lo precedían *Luna silvestre* (1933) y *¡No pasarán!* (1936), publicaciones de un joven y desconocido poeta mexicano que no habían pasado por las manos de Neruda. Lo cierto de aquella sentencia nerudiana es que se conocieron en el verano de 1937 en París, y de aquel lugar emprendieron el viaje rumbo a Valencia.

Con inusual frecuencia la relación de paternidad poética estuvo presente entre ellos: Neruda siempre se jactó de haber descubierto el talento del mexicano; mientras que Paz luchó constantemente para no ser arrasado por el influjo de la poesía nerudiana, aportando serias críticas respecto a la ideología y posición política de éste.⁴ Sin embargo, es crucial poner la historia y sus

3 Para Harold Bloom, la imagen de un *poeta fuerte*, dentro de una tradición literaria, se erige al ser digno de imitación para los demás escritores epígonos. El poeta fuerte es un modelo a seguir, un guía en cuanto a procesos de construcción de obra. Al ser tan magnética y trascendente su obra, el poeta fuerte tiene las credenciales debidas para pertenecer y ser miembro de un canon literario (Bloom, 2009).

4 La crítica más feroz que Paz extiende a Neruda está contenida en "Respuesta a un cónsul", texto que aparece el 15 de agosto de 1943, en *Letras de México*. A raíz del conflicto que había representado la autoexclusión de Neruda

personajes en el lugar que les corresponde. Quien descubrió realmente e impulsó la figura de Paz a nivel internacional no fue Neruda sino Alberti, ya que fungía como uno de los organizadores centrales de aquellos congresos de escritores antifascistas y años antes había elogiado con gran ahínco la poesía de Paz, diferenciándola del resto de su generación.⁵ No cabe duda que es él quien da a leer *Raíz del hombre* a Neruda, y quien siembra la amistad entre ambos, ya que el libro de Paz era un germen total de estilo de la poética nerudiana, esa entrada a la materia y al misterio profundo que encierran los objetos, como lo llegó a nombrar María Zambrano en su momento. Con esto, podemos darnos una idea de la lucha de egos y rencillas que sostendrían a lo largo de su vida ambos poetas.

Sin embargo, a pesar de la importancia capital que significó Alberti para el encumbramiento de la obra de Octavio Paz, es la poesía de Neruda la que impone su sello quemante en un primer estilo nítido del poeta de Mixcoac, y esto no solo se debe a que Neruda significaba más que una simple influencia para cualquier escritor en las décadas de los años treinta y cuarenta. La impronta de Neruda representaba ese ideal que Paz había configurado en su primer ensayo de 1931, "Ética del artista", escrito a los 17 años, en cuyas reflexiones buscaba sin tregua a ese escritor insurrecto de estéticas antipuristas, comprometido con su momento histórico, destinado a rehacer la función social de la poesía como arma revolucionaria, aquel que puede resolver la encrucijada entre optar por un arte de tesis o arte puro. Así lo retrataba Octavio Paz:

Estas interrogaciones, que se han presentado a cien generaciones de artistas, las queremos relacionar con esa porción concreta del mundo que son los jóvenes de América. Y es que nunca han aparecido en forma más dramática estas preguntas como en este continente, en el que las responsabilidades se agravan por la ausencia de una tradición en la que sustentarse y que obligue a continuarla (1988, p. 113).

Sentencias y disquisiciones inusuales para un escritor incipiente de 17 años, pero que si lo pensamos cautelosamente esta peculiaridad crítica e inquieta va construyendo su primer estilo poético: Paz proviene de aquella raíz de poetas que intentan trastocar la tradición, cuestionarla, poetas altamente reflexivos cuya capacidad de análisis está encausada en ver la modernidad como negación de lo que le precede. Esta preocupación por la misma tradición y su continuación en suelo americano, recae y abandera la obra y figura de Neruda.

Es él a quien se debe sujetar con firmes pasos la obra del joven poeta, porque el chileno representa esa ruptura con el arte puro y su pasado inmediato, aparentemente, proceso que no estaba presente en la obra de los Contemporáneos y que Paz después encontraría mucho más nítido con la lectura de Luis Cernuda, con esto, la apropiación de estilo nerudiano le otorgaba a Paz, no la preocupación por la calidad de su obra, sino el sentido, la función y el legado de la misma.

En entrevista con Alfred Mac Adam, Octavio Paz llegó a recalcar aún más este apego: "Naturalmente la gran revelación de ese primer periodo de mi vida literaria fue la poesía de Pablo Neruda" (1991, p. 11).

de la antología *Laurel*, no cesó el fuego crítico entre ambos escritores, a tal extremo de llegar a un enfrentamiento cara a cara, en plena fiesta de despedida que le tenían preparada al poeta chileno una vez que había cumplido con su cargo diplomático en México. En dicha ocasión, Paz tildó de "stalinista" a Neruda, y Neruda de "artepurista" a Paz. La recreación del episodio se encuentra incluida en Poniatowska, E. (1998). *Las palabras del árbol*. Barcelona: Lumen, p. 39.

⁵ Ángel Gilberto Adame ha reconstruido la historia del primer cruce intelectual Alberti-Paz en México, en *El misterio de la vocación* (2015). Por su parte, también quedó sustentado el contacto entre ambos poetas de viva voz por Octavio Paz en entrevista con Julián Ríos, en *Solo a dos voces* (1999).

Por otro lado, es indudable que el primer gran ensayo vitoreado de Octavio Paz, puesto que es una tentativa poética bien fundada, fue “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de 1943, ya que en éste apuntalaba todas sus intenciones por el rescate de un humanismo urgente a través de la poesía, pero la crítica no ha caído en cuenta que esas ideas, aparentemente originales, ya habían brotado cinco años antes en el imaginario de Paz, justo en las líneas que dedica al desciframiento de la poética nerudiana en “Pablo Neruda en el corazón”. Incluso la poesía que acopla el joven Paz en su obra está descrita exactamente en el epígrafe de aquel ensayo que exhibía el legado de Neruda:

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto arrebatado de amor y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso (1988, p. 143).

Pareciera que se trata de un reflejo de la poesía paciana en aquellas décadas: poesía altamente sensorial y plástica, con suma atención al trabajo orfebre que hila cadenas metafóricas, con predominio de un yo biográfico como sostén del poema de inicio a fin, mismo que se revela a través de la presencia de los cinco sentidos. Es más, los terrenos de la influencia y la apropiación de estilo quedarán aún más remarcados si seguimos atentamente las siguientes líneas de ese mismo ensayo: “A Pablo, llamado poéticamente Neruda [...] Y su anterior nostalgia, su sed, se convirtió, por obra de la poesía, por obra del fluido poético, en pan misterioso y esencial, en río original” (pp. 145-146).⁶

Es fácil ver a un adepto a la religión poética que le marca la fuerza del estilo de Neruda, poesía cuyos *topoi* también emulará el escritor en ciernes: la preponderancia de la sangre; el agua (ríos, espuma, mar, lluvia, torrente, etcétera) manifestada en su poder radical capaz de transformar la esencia de las cosas; los elementos vegetales que se corporizan humanamente; la pasión emulada en llamas, relámpagos, fuego; el tema erótico que expande sus posibilidades significativas en representación de la figura femenina como elemento de eternidad, etcétera. Todos estos temas forman redes isotópicas en *Libertad bajo palabra* (1949), campos semánticos que la crítica ha intentado evidenciar en ambos poetas, a pesar que para 1945, como advierte el crítico Edgar O’Hara (1992), Paz intente deshacerse de todo resabio de la materia nerudiana.

Al final de cuentas, Pablo Neruda era “un modelo por evitar. O, primordialmente, por superar”, como Mario Benedetti llegó a mencionar un día. No obstante, lo interesante, en este primer momento de comunión poética entre escrituras, es descifrar cuáles son esas estrategias, fórmulas o técnicas nerudianas con las que Paz fortalece su obra primaria, y que al final, dentro de la configuración de *Libertad bajo palabra*, tiene que erradicarlas para sobreponer un estilo diferente al del escritor chileno.

6 Hay que poner mucha atención a estas líneas porque una vez que Octavio Paz intenta superar el estilo nerudiano, a finales de los años cuarenta, escribirá en el poema “Seven P.M.” con una fiel raigambre de estilo coloquial: “¿No dijo que era el Pan y que era el Vino? ¿No dijo que era el Agua? Cuerpos dorados como el pan dorado y el vino de labios morados y el agua, desnudez...”, haciendo una clara mención no sólo a la decadencia del estilo de Neruda y su poesía rebotante de materias sacralizadas (Pan, Vino, Agua), sino a la traición que representaba Pablo Neruda al optar por una posición ideológica comunista y contradecirse de lo que había escrito en el tercero de los *Tres cantos materiales*, “Estatuto del vino”.

LA APROPIACIÓN: ACOPLO DE PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS DE ESCRITURA NERUDIANAS

En reiteradas ocasiones los críticos han documentado que la poesía de Neruda está en la obra de Paz mediante el encadenamiento de las metáforas o en la asimilación de un tono lírico surrealista, pero no se han atrevido a deconstruir ese funcionamiento.

Pues bien, la lección de estilo que anexa Paz a su obra, vía Pablo Neruda, no yace bajo esos esquemas y lugares comunes sino en el trabajo sintáctico del poema, esencialmente en las figuras de la *destratio* o supresión sintáctica⁷ que además de ligar consecutivamente un conjunto de metáforas u otras figuras semánticas agiliza la velocidad del poema. Esta peculiaridad poética es importante precisarla, puesto que uno de los más atentos lectores de Paz, como Anthony Stanton, llega a mencionar que lo único que no podemos ver del legado nerudiano en la obra del mexicano es la variación de formas poéticas:

El gran despliegue nerudiano de formas poéticas –que van desde las más tradicionales (canciones y madrigales) hasta el verso libre, el versículo y el poema en prosa– no encuentra correspondencia en la obra primeriza de un poeta joven cuyos versos suelen emplear el endecasílabo solo o en combinación con heptasílabos, eneasílabos y algún que otro alejandrino. En este sentido, siempre será injusto comparar a un poeta maduro en plenos poderes con otro que apenas comienza (2009, párr. 16).

Por supuesto que ésta es una observación precipitada y sin fundamentos, solo basta poner atención al empleo del soneto, la tercerilla, la canción y el nocturno que deambulan por *Libertad bajo palabra* (1949). Al contrario, si hay algo fundamental que Paz supo emular de Neruda fue la construcción de estructuras sintácticas similares en el poema, especialmente en la *adiectio*, la repetición de lo semejante que ensancha semánticamente la expresión verbal. Obsérvese cómo trabaja Neruda la anaforización en el poema canónico “Walking Around” con esta característica:

Sucede que me canso de ser hombre.
 Sucede que entro en las sastrerías y en los cines.
 [...]
 Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
 y mi pelo y mi sombra
 Sucede que me canso de ser hombre (2003, p. 73).

La anterior construcción sintáctica le permite atenuar la redundancia y armar una vasta isotopía a lo largo del poema que recae en un tono pesimista. Este mismo tono repetitivo y rítmico lo llevaría a grandes extremos con el apoyo exhaustivo del *polisíndeton*, a tal grado que resulta en ocasiones predecible y cansino del lector aguzado. En “Caballero solo” (2003, p. 50):

Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos
 se unen como dos sábanas sepultándome,
 y las horas después del almuerzo, en que los jóvenes estudiantes,
 y los jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
 y los animales fornican directamente,
 y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
 y los primos juegan extrañamente con sus primas.

⁷ Véase. Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, p. 181

En “Agua sexual” (2003, p. 86) esta técnica de enumeración de elementos similares alimenta la imagen sensorial, el juego de sentidos tan caro al estilo de Neruda:

durmiendo con las manos en el corazón,
soñando con bandidos, con incendios,
veo barcos,
veo árboles de médula
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen,
veo frazadas y órganos y hoteles.

Por si fuera poco, podemos apreciar que la estructura del verso, a manera que se implementa la enumeración descontrolada, se alarga y se reduce dramáticamente, efecto que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño analizan en *Seis calas de la expresión literaria española* (1971), concluyendo que este tipo de sintaxis magnifica la lírica del poema, pues resulta una técnica que trabaja exclusivamente en el aspecto rítmico. Nótese el efecto contrario en “Entrada a la materia”, primer poema de la sección *Tres cantos materiales*: “Es que soy yo ante tu color de mundo, ante tus pálidas espadas muertas, ante tus corazones reunidos, ante tu silenciosa multitud.” (Neruda, 2003, p. 88).

La estructura sintáctica va disminuyendo porque así lo dicta la semántica de la estrofa: ante un mundo derrotado, sacudido y disminuido por la guerra, solo queda el silencio. Al mismo tiempo que pierde intensidad la fuerza lírica, la estructura sintáctica minoriza sus elementos, el poema pareciera que va quedándose sin voz, se va apagando. Con esto, es evidente que estamos ante un poeta cuyos poderes poéticos no solamente recaen en la *inventio* de la imagen sino también en la estructura del verso, mediante las enumeraciones y otras figuras de acumulación retórica que ensanchan la semantización del poema. Ahí es donde el tono de Neruda se hace de una gran fuerza lírica, porque en unos cuantos versos logra ligar con agilidad y velocidad un conjunto de figuras semánticas que construyen una impronta amplia en su imaginario poético.

En la gran mayoría de los poemas presentes en *Libertad bajo palabra* también es evidente la ordenación adecuada del verso al estilo nerudiano, con la diferencia de que las imágenes no suelen alcanzar esas temperaturas sensoriales al estilo del poeta chileno. Sí, es un trabajo poético con suma atención a las enumeraciones, pero con un déficit de la imagen. Al parecer Paz todavía no sacudía de su poesía el trabajo de la forma que heredó de sus preceptores puristas y Contemporáneos. Por eso el impulso rítmico del poema lo confía al trabajo de las correlaciones sintácticas: su poesía es un quehacer intensivo en el paralelismo continuo.

Por tanto, si hacemos una lectura vertical o tabular de algunos poemas, podemos observar cómo funciona esta característica constructiva en la obra del mexicano. Hablamos de analizar especialmente los emparejamientos o *couplings*, aquellas estructuras lingüísticas que Samuel R. Levin definió en *Estructuras Lingüísticas en la poesía* como “la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes” (1974, pp. 49-50). Esto no es más que observar el poema como una matriz de estructuras repetitivas que van rigiendo un orden

jerárquico de elementos, a la par que construyen un patrón rítmico singular. Por ejemplo, en “Nocturno” Paz va configurando una atmósfera invadida por la noche mediante estructuras sintácticas repetitivas y redundantes de la siguiente manera:

La noche de ojos de caballo que tiemblan en la noche
la noche de ojos de agua en el campo dormido,
está en tus ojos de caballo que tiembla,
está en tus ojos de agua secreta.

Ojos de agua de sombra,
ojos de agua de pozo,
ojos de agua de sueño (1949, p. 86).

El trabajo de los *metataxas* va tejiendo las intenciones del significado del poema. Póngase atención al primer y tercer verso en donde se repite la frase adjetival “ojos de caballo que tiembla”: el poeta ha unido la fisonomía de los ojos de la noche con los ojos de otra presencia al final de los dos últimos versos, es decir, ha hecho un desplazamiento prosopopéyico a través de una correlación sintáctica de estos versos, un procedimiento jerárquico de elementos en donde lo inmenso de la noche se adentra a los ojos de alguien, una presencia. Lo mismo sucede con la estructura “ojos de agua” en los versos segundo y cuarto.

Finalmente, en la segunda estrofa, la anaforización marca la huella de una isotopía para indicarnos la experiencia sensorial absoluta de la noche dentro de los ojos de esa presencia en el poema, puesto que lo único que llega a cambiar en esa estructura repetitiva es la adjetivación referencial “de sombra... de pozo... de sueño”, palabras que enmarcan aún más el ambiente nocturno y lúgubre del poema, esa caída a los misterios que cifra la noche.

LA RUPTURA: QUIEBRE Y ALEJAMIENTO DE LA DOCTRINA POÉTICA NERUDIANA

Es cierto que en los primeros pasos del poeta mexicano hay una apropiación de estilo hacia el tono nerudiano, esto es evidente si atendemos los temas que toca la poesía de Paz en los años treinta, pero al parecer hay una segunda fase de desapego en donde el poeta joven lucha por deshacerse y apartarse del estilo de su preceptor. Tan solo cabría poner atención que en *Libertad bajo palabra* es tan exigente esa lucha con la voz nerudiana que no aparece en ningún momento la palabra ‘materia’ o ‘esencia’, *topoi* ampliamente utilizado en el registro poético nerudiano. Al contrario, hay una exageración y persistencia del motivo lingüístico *forma* en diferentes expresiones. En “La poesía” (p. 12):

No es el hombre criatura capaz de contenerse,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma.

En “El prisionero” (p. 20):

Formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida de hombre.

En “El desconcido” (pp. 22-23):

Su pensamiento recorre siempre las mismas salas deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia.

Para el año en que se publica *Libertad bajo palabra*, el distanciamiento entre Octavio Paz y Pablo Neruda representaba una lucha de oposiciones radicales. Sus diferencias habían incrementado no solo a través de sus discrepancias políticas, sino también en sus posiciones artísticas. Mientras que el chileno se enfrascaba en los vericuetos de una poesía social con tintes comunistas, Paz comenzaba a emular a los maestros surrealistas franceses. Asimismo, ambos poetas no desaprovechaban el tiempo para asestarse golpes bajos en sus críticas, a tal grado que es ampliamente conocido que, en uno de los paradigmas poéticos de Neruda, como “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, éste llega a describir a Paz como “el viejo joven transitorio de pluma, como un cisne encuadernado”.

A manera de mofa, el poeta chileno no quitaba el dedo del renglón para observar a Paz como un fiel seguidor de las formas antiguas y descontinuadas procedentes del modernismo, mediante la figura de un delicado cisne. Pero en lo que no ha caído en cuenta la crítica paceana es que hay una sección de quiebre de ese estilo nerudiano en *Libertad bajo palabra*, una especie de respuesta y desaprendizaje en donde Paz intenta expurgar la voz de su maestro. Dicha sección es nombrada “Asueto”, y es ahí en la que existe una insistencia nítida de Paz por erradicar de su estilo esos tonos nerudianos líricos que habían marcado su influencia inicial y primordial. Pongamos atención a los pequeños poemas que conforman “Retórica”:

Poetas en la rama

Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.

Forma

La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión, sino piel del pensamiento (1949, p.78).

¿Respuestas a ese “canto” de Neruda, a ese estilo poético de materias sacralizadas? Quizá. Para 1943, fecha en que se publica el “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, Paz decidía imponer un silencio absoluto a su poesía que duraría seis años. Pensaba romper con un estilo que influía fuertemente en los escritores de su generación. Los anteriores poemas pertenecen precisamente a ese momento. Inmediatamente después vendría la salida de México y su llegada a Estados Unidos; su lectura atenta a la poesía de los poetas estadounidenses imaginistas y, por último, su contacto en 1945 con los poetas franceses. Es decir, Octavio Paz intentaría deshacerse del magnetismo que implicaba la poesía de Neruda para cualquier poeta de lengua castellana, y lo haría efectivo a través del diálogo con otras tradiciones.

CONCLUSIONES

Con el fin de tener una idea precisa de cuánto significó esta lucha e imposición de estilo y escrituras, hay que ver esta rivalidad a través de las palabras de otro gran referente del momento, como Borges. En aquellas memorias que juntó

Adolfo Bioy Casares de las pláticas con el gestor del ultraísmo, Borges discute con éste el estilo de ambos poetas. El miércoles 5 de junio de 1963, Jorge Luis Borges le comenta a Bioy Casares:

Neruda cambia de estilo y de tono en un poema, sin darse cuenta. Es un bruto. Empieza bien el poema sobre Walt Whitman porque sin duda le quedó en el oído el ritmo de versos de Whitman que están leyendo, pero después llega al disparate y de pronto se le llena de negros el poema, que se convierte en otro: en un poeta contra los Estados Unidos (*Zona Paz*, párr. 10).

Con esto, queda claro que el estilo no solo es influencia o apropiación de las técnicas aprendidas de los predecesores, sino que al estilo lo atraviesan distintos factores, como el aire histórico de una época o simplemente el itinerario de un escritor. Por eso Harold Bloom (2009) reflexionaba en su teoría de la influencia que en el fenómeno poético está presente una suerte de dialéctica: un poeta está atravesado por una poesía interior, misma que se gesta con la cantidad de ejemplos de escritores que el poeta en ciernes quiere imitar o alcanzar y, de forma paralela, una poesía exterior que imprime todos los factores que determinan una voz en un lugar y tiempo específico, como el idioma, lo histórico, lo social, la geografía, etcétera; elementos claves que también señalaba Ermilo Abreu Gómez como condiciones básicas y especiales en la consecución de un estilo, en *Discurso del estilo* (1963).

Por último, volvemos a aquel diálogo entre Borges y Bioy Casares a manera de conclusión. Comenta el segundo: “Leemos poemas de Neruda y de Paz. Los de Paz, no libres de fealdades y estupideces, parecen mejores. Borges: En la ‘Oda a Lorca’, Neruda hacia la final habla de su melancolía de hombre varonil” (*Zona Paz*, párr. 11). Ambos escritores argentinos trataban de descifrar la esencia del estilo y originalidad leyendo *Libertad bajo palabra* y *Residencia en la tierra*, mostrando sus respectivas deducciones. Al final de cuentas, cada lector siempre tendrá una última palabra que decir en esta imposición de escrituras. Desde la mirada de Octavio Paz, a poco más de dos décadas de distancia de sus conflagraciones poéticas más fuertes con Neruda, diría: “lo admiraste, lo quisiste y lo combatiste”. No hay mejor manera de retratar lo que representó Pablo Neruda en ese primer germen de estilo de la obra incipiente de un joven y aprendiz poeta: apego, influencia y ruptura.

REFERENCIAS

- AA. VV. *Zona Paz*. (2019). [Sitio de internet dedicado a los estudios de la obra de Octavio Paz]. Recuperado de: <http://www.zonaoctaviopaz.com>.
- Abreu Gómez, E. (1963). *Discurso del estilo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Adame, Á. G. (2015). *El misterio de la vocación*. Ciudad de México: Aguilar.
- Alonso, D. (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, D. y Bousoño, C. (1971). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Taurus.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1981). Imitación compuesta y diseño retórico en la ‘Oda a Juan de Grial’. *Actas de la I Academia Literaria Renacentista*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Levin, S. (1974). *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.
- MacAdam, A. (1991). Tiempos, lugares, encuentros, (entrevista a Octavio Paz). Trad. Guillermo Sherdan. *Vuelta*, 181, pp. 10-21.
- Neruda, P. (1976). *Confieso que he vivido*. Ciudad de México: Círculo de lectores.
- Neruda, P. (2003). *Residencia en la tierra*. Barcelona: Debolsillo.
- O'Hara. (1992). "Cumbres caprichosas: Neruda en la obra de Paz". *Plural*, 255, p. 19.
- Paz, J. M. (1993). *Estilística*. Madrid: Síntesis.
- Paz, O. (1949). *Libertad bajo palabra*. Ciudad de México: Tezontle.
- Paz, O. (2003). *Itinerario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2014). *Cuarenta años de escribir poesía*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Poniatowska, E. (2009). *Octavio paz. Las palabras del árbol*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Pozuelo, J. M. (1988). *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pozuelo, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Ríos, J. y Paz, O. (1999). *Solo a dos voces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Santí, E. M. (1988). *Primeras letras (1931-1943)*. Ciudad de México: Vuelta.
- Stanton, A. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, A. (2009). Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros. En *Escritural*, (1).