

Soledad y amor en la poesía de Octavio Paz

Sorina Dora SIMION
Universidad de Bucarest

Resumen

En sus ensayos, “El laberinto de la soledad” y “La llama doble”, el escritor y filósofo mexicano Octavio Paz establece un vínculo entre comunión y aislamiento, entre amor y soledad, como experiencias fundamentales en la vida humana. Utilizamos los métodos de la Retórica General presupuestada por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico para analizar los elementos inventivos, dispositivos y elocutivos de algunos poemas de Octavio Paz, a partir de la fase intelectual que encontramos en sus ensayos citados arriba. Nos centramos, sobre todo, en el esquema lingüístico-material que refleja las pulsiones imaginarias contrarias de expansión cósmica y de reclusión en sí mismo. Es decir, utilizaremos los métodos de la mitocrítica, de la semántica, sintaxis y pragmática de la Poética del Imaginario siguiendo a Gaston Bachelard, Gilbert Durand y Jean Burgos. Tal vez la metáfora ‘árbol adentro’ pueda sintetizar estas pulsiones imaginarias contradictorias del yo poético que se encuentra en un espacio imaginario inédito que se concreta a través de metáforas y de asociaciones inesperadas y en un esquema imaginario, antropológico en que lo diurno y lo nocturno coexisten y alternan en ritmos cíclicos.

Palabras clave

Octavio Paz, amor, soledad, análisis retórico-general, Regímenes imaginarios.

1. Introducción

El análisis retórico-general, presupuestado por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, es un enfoque global y se centra en la síntesis entre forma y contenido, en la construcción del discurso como producto pragmático cuyas fases u operaciones discursivas son: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y las no discursivas: la *intellectio*, la *memoria* y la *actio* o *pronuntiatio*. A los esquemas lingüístico-materiales les corresponden las pulsiones imaginarias agrupadas o dispuestas también en esquemas imaginarias o antropológicas que destacan la vertiente postural o diurna, nocturna o digestiva, copulativa o erótica, así como aparecen en la semántica y la sintaxis del Imaginario fundadas por Gaston Bachelard, Gilbert Durand y Jean Burgos. Más adelante, dentro de una Pragmática del Imaginario, gráficamente, los esquemas textuales de convergencia, equilibrio, centramiento y los esquemas de divergencia y expansión (García Berrio 1985: 43 y sig.), se pueden representar como dinámica ascensional, basada en una antítesis fundamental (*abajo/arriba*), en una ruptura, como dinámica del descenso

o de la caída, que se apoya en la antífrasis, o como dinámica circular, del eterno retorno, que se basa en la repetición. Es decir, vectores ascendentes o descendentes y círculos o curvas repetitivas que se concretan en ritmos y metáforas, describen en el espacio textual el vector no espacial del tiempo o de la temporalidad. Pasar del análisis del esquema lingüístico-material al esquema imaginario significa pasar de una poética material a la trascendencia íntima, inmaterial, de lo objetivo y concreto a lo subjetivo y poner de relieve la movilización fantástica, las orientaciones del Imaginario poético hechas visibles a través de los movimientos o ritmos textuales o metáforas espaciales.

2. La *intellectio*

La *intellectio*, como pre-operación, establece interrelaciones entre los componentes del ámbito comunicativo, textual y de esta operación depende la elección de las estrategias inventivas, dispositivas, elocutivas (Chico Rico 1988: 150-152). La operación intelectual se concreta en las afirmaciones directas del autor sobre su destino y su arte, sobre sus preocupaciones y sus obsesiones temáticas (la *inventio*), sobre sus preferencias dispositivas o elocutivas. El análisis de la operación intelectual es importante para establecer la orientación cosmológica del Yo, destacar su actitud frente tanto a la muerte como frente al paso del tiempo o frente a la misma duración o límites de la condición humana frágil. Las soluciones que se ofrecen para todas estas confrontaciones fundamentales definen la poética imaginaria propia de cada artista. En sus obras se entretajan, en un equilibrio específico, los tipos de poeticidad mimética, expresiva e imaginaria, se materializan en movimientos, en la relación entre las pulsiones imaginarias y los esquemas lingüísticos correspondientes. Los movimientos se reflejan en imágenes basadas en símbolos y metáforas que espacializan y se asocian en cadenas semánticas relevantes.

Para poner de relieve estas preferencias y las estrategias inventivas, dispositivas y elocutivas seleccionadas, nos hemos centrado en dos de sus ensayos, *El laberinto de la soledad*³⁵ y *La llama doble*³⁶, y en algunos poemas de arte poética. Hemos destacado tanto la relación estrecha entre esos dos ensayos entre los conceptos definidos en antítesis, soledad y comunión, fundamentales para enfocar la condición humana misma, como también el reflejo o la transposición de todo este ideario en algunos de sus poemas. El fin fue identificar qué tipo de poeta es, diurno o nocturno y cuáles son los movimientos o las pulsiones imaginarias, como se reflejan en los esquemas lingüísticos.

³⁵ Paz, O. (1959). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

³⁶ Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Planeta Mexicana.

Las definiciones del Yo, de su orientación cosmológica, de su modo de situarse en el Mundo y de enfocar tanto el Mundo como el Arte y la Poesía, empiezan con lo de pertenecer a una comunidad precisa. El rasgo definitorio de esta comunidad, caracterizada es la mexicanidad que significa abrirse y encerrarse, buscarse el ser más profundo, íntimo, típico de los mexicanos. Es algo muy entrañable que se sitúa no en lo universal o en lo europeo o sólo en la vertiente o parte indígena. No reside en oscilación entre varios modelos universales o en la opción por un modelo u otro, sino en un afrontamiento de la ambigüedad de todo lo que heredaron tanto de la parte europea como de la parte autóctona de los naturales del Nuevo Mundo. No sólo las máscaras son esenciales, tampoco el gesto de abrirse hacia el exterior o la búsqueda misma de una solución son importantes y necesarias para autodefinirse, sino que lo importante es reunir los contrarios, realizar una síntesis única. La soledad y la comunión son las condiciones últimas del ser humano que, al mismo tiempo, representa la coincidencia de los contrarios, la suma de los términos antitéticos que se desdibujan siguiendo las líneas de una dialéctica particular. En estas circunstancias mismas, el Poeta tiene el ser moldeado según las leyes del dualismo de los ancestros mexicas y según las direcciones de un peculiar maridaje entre las raíces europeas y las raíces ancestrales. Y no nos referimos al mestizaje, a lo criollo, ni a Doña Marina y a Hernán Cortés, sino a una realidad en que la realidad efectiva es aquella de la fusión o de la comunión como formas concretas de identificación entre el ser humano y la Naturaleza, el Gran Todo. En esta situación, el Poeta no comunica, no habla, ya que conversar es humano, sino que vive la experiencia de una comunión con lo divino. La poesía, la fiesta y el amor son, como formas de comunión, las que facilitan el acceso al universo de silencios que es una forma manifiesta del hablar de los dioses. Entre el nacer y morir, el ser humano recorre su laberinto, siguiendo impulsos contradictorios de expansión o conquista y de recogimiento o reclusión. Son las dos direcciones de este movimiento anímico que definen los impulsos imaginarios del poeta que pertenece a la comunidad y la representa plenamente: la vertiente solar, apolínea, y la vertiente lunar, el repliegue, lo dionisiaco.

La poesía recrea, a través del ritmo, la creación originaria y la coincidencia temporal de todos los tiempos, además es la reiteración de la sucesión entre nacer y morir en una cadena infinita, es la imagen fiel de la dialéctica de los impulsos contrarios que animan al ser humano dual, al Poeta que vive las experiencias fundamentales de la condición humana. El Poeta vive la experiencia fundamental de los ritmos universales que dan sentido al Gran Todo, crean las líneas de lo existente ordenado durante el proceso de la creación.

Coincidiendo con Bachelard, la emergencia de la imagen asume la emergencia del ser. Paz Iodiráasí: “el hombre se imagina; y al imaginarse se revela”. Esto opera por medio de la poesía que es la gran mayéutica: “la poesía

es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación”.

El eje muerte-vida que ilumina el paradigma de la cultura tradicional está presente en esta concepción del amor. Entre este, la poesía y la religión hay un puente que la une y a lo largo del tiempo le indicia al hombre acerca del sentido de su origen y de su destino. Los dos Regímenes, Diurno y Nocturno, confluyen, el recorrido del Laberinto a través de tortuosos caminos tiene el sentido de una iniciación en la actividad secreta de los dioses que apuntan hacia el centro lleno del Laberinto, después de haber quitado las máscaras o las apariencias o las palabras que pertenecen todas a lo humano. La creación poética sigue el modelo de la creación divina: no se conversa, no se habla, sino que se hace, y este es el sentido de la acción de la transformación poética, hacer o crear mundos. Pero para crear mundos, hay que centrarse en sí mismo, en el abismo de su propia soledad como experiencia básica para poder, después, salir de sí mismo y engendrar mundos. Lo exterior se transforma y se repliega hacia lo interior, y los mundos, tanto exterior como interior, llegan a confundirse. Es el resultado de la opción de Octavio Paz por el Romanticismo, definido y concebido como el verdadero Modernismo del continente, pero también el resultado del paso por las experiencias postvanguardistas. La existencia del centro lleno de sentido del Laberinto demuestra que la fórmula estética abarcadora para Octavio Paz es la Modernidad que asimila elementos románticos y selecciona elementos vanguardistas y conserva los movimientos centrípetos necesarios para dar el salto a través del cual se apodera de la realidad para hacérsela suya, para apropiársela de manera propia.

En la poesía *Decir: hacer*, dedicada a Román Jakobson, se hace patente esta interiorización del mundo exterior, la transformación de la realidad y la confusión misma de los planos, la equivalencia buscada entre los términos antitéticos que no pueden coexistir en un mundo gobernado por las leyes humanas. Es una respuesta que sugiere la ilimitación de los poderes del lenguaje que crea mundos:

“Entre lo que veo y digo,/entre lo que digo y callo,/ entre lo que callo y sueño,/ entre lo que sueño y olvido,/ la poesía./ Se desliza/ entre el sí y el no:/ [...] No es un decir:/ es un hacer. /Es un hacer/ que es un decir.” (Paz 1989:289)

El paso se da hacia lo suprasensorial y la poesía, como forma de comunicación concreta, o comunión, puede aproximar la palabra de los dioses ya que el espíritu “habla lumbre” y diferenciarla de la palabra humana que “es hija de la muerte” (*Conversar* – Paz 1989: 307). O bien las sílabas y las palabras se vuelven elementos de la naturaleza (*De vuelta*). El arte poético de Octavio Paz es la confesión de la transformación del ser humano en elemento de la Naturaleza, el ser humano es *natural* y se puede convertir en su doble, sea planta o animal, en su

nagual. En cuanto a los movimientos, es decir, las pulsiones imaginarias, se notan las alternaciones cíclicas de *abajo/arriba*, por consiguiente el ciclo o la repetición. No sólo los movimientos ascendentes o los descendentes son definitorios, sino también el círculo de la repetición de las salidas y de los repliegues. Es el ritmo cósmico de la repetición de días y de noches, de salidas del sol y de la luna, en una búsqueda permanente cuyo único fin sería rehacer el Gran Todo, la unidad primordial.

3. La *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*

El discurso es un modo de aclarar lo incierto de la realidad, ofrece una posibilidad interpretativa de la realidad, y esta operación retórica, la *inventio*, hace posible la interpretación de la realidad a través del discurso. Por tanto, la construcción del discurso significa interpretar una parte del mundo. La operación retórica de *inventio*, el “hallazgo de las ideas” (Chico Rico 1988: 46; 78-79), la selección de estas (*topoi* o *loci*) y la interpretación u organización a través del discurso significa establecer el modelo de mundo y las reglas que rigen el modelo de mundo. Desde el punto de vista retórico-general, esto es encontrar y seleccionar ideas o temas y motivos. La *dispositio* configura el nivel macroestructural textual, nivel constructivo, de índole sintáctico-semiótica y se centra en el análisis de los constituyentes mayores del discurso, que tiende a desarrollar una estructura general. La importancia de esta operación retórica, la *dispositio*, es fundamental, ya que se encarga de la organización y estructuración, en el texto, de los elementos semántico-extensionales encontrados por la *inventio* como elementos semántico-intensionales. La *elocutio* remite a las *verba* y supone expresar, de manera adecuada, las ideas de la *inventio*, ordenadas por la *dispositio*, es decir, supone expresar, a través de las palabras idóneas y de modo convincente y elegante, el material de la *dispositio*.

En este caso, la *intellectio* es un importante instrumento de la interacción discursiva, un verdadero maridaje, un nexo entre los componentes del discurso y es una actividad subjetiva y simultánea con todas las demás operaciones retóricas. Por lo tanto, relacionando los tres géneros de poeticidad (expresiva, mimética e imaginaria) con las operaciones retóricas, nos damos cuenta de que la poeticidad expresiva se realiza a través de una operación especial de la *elocutio*, que supone la manipulación del uso normal del lenguaje. La mimética, en cuanto es construcción de mundos y acomodación de la realidad exterior a la realidad literaria, se basa en las operaciones de *inventio* y *elocutio*. Para García Berrio las fuentes de la poeticidad son la expresividad poética, resultado de la operación de *elocutio*, la ficcionalidad mimética, conseguida por las operaciones de *inventio* y de *dispositio* y la construcción imaginaria, que, a través de la expresividad poética, es decir, al utilizar las figuras retóricas y la ficcionalidad mimética, contribuye a materializar,

en la obra artística, las pulsiones o impulsos imaginarios pertenecientes a los Regímenes Diurno y Nocturno (Durand 1982).

Los temas, los motivos elegidos por Octavio Paz son el amor, la naturaleza, el tiempo, la vida y la muerte, la condición humana, y de todos estos elegimos el amor, teniendo en cuenta su posición privilegiada como forma de comunión, al lado de la poesía y la fiesta.

Los poemas de amor son los que nos interesan ahora, porque de todos los temas hemos elegido sólo el amor, pero este tema está en directa conexión con la sucesión permanente entre la vida y la muerte, con las demás formas de comunión y con la poesía que puede hacer patente todas estas relaciones y asegurar su trascendencia. Mejor dicho, el amor es un trazo de unión entre todos los temas, no sólo porque es una llama doble y una forma de comunicación concreta o de comunión, sino porque ocupa un lugar privilegiado entre estas formas directas de comunicación, la fiesta y la poesía. El rasgo típico del ser humano es su capacidad de amar y superar cualquier frontera gracias al amor.

Las características del tema nos indican también las orientaciones o las líneas directrices dispositivas que se crean siguiendo los ritmos del girasol, del crecimiento del árbol adentro, de las fuerzas opuestas presentes después de haber pasado más allá de la puerta del sol, es decir, de las líneas antitéticas y repetitivas trazadas por los dioses duales de la antigua cultura maya o azteca.

La figura más patente no es aquella del abandono o del *Olvido* del ciclo *Girasol* sino la luz, una embriaguez causada por la inundación del alma por un mar de luz. Es la luz que cambia las percepciones y hasta al ser humano. *Olvidar* significa entregarte a la naturaleza y las metáforas revelan este acercamiento transpuesto a través de imágenes poéticas visuales, auditivas o de sugerencia sinestésica u oximorónica: “el follaje rojo de tus párpados”; “Húndete en esas espirales/ del sonido que zumba y cae/ hacia el sitio del tímpano,/ como una catarata ensordecida.” (Paz 1990: 118) Todo llega a ser líquido, el cuerpo se transforma y el ser también, la espuma y el abandono son sinónimos del olvido, una forma de integrarse en el infinito, en el Gran Todo, en la naturaleza: “abandona tu forma, espuma/ que no se sabe quién dejó en la orilla;/ piérdete en ti, infinita,/ en tu infinito ser,/ mar que se pierde en otro mar:/ olvídate y olvídame.” (Paz 1990: 119) El poeta vive el sentimiento del infinito, este sentimiento de la inmensidad, de perderse en medio de superficies sin límites, de sumergirse en las aguas purificadoras. Los movimientos son complementarios: de expansión hacia el infinito y de repliegue o de encerrarse en el propio ser. Además, las tinieblas y el fuego, la oscuridad y la luz se juntan, se disuelven o se alternan y la cromática, explícita e implícita, refleja estas alternancias o estos pasos y hasta la coexistencia: rojo, blanco, negro, azul y verde. Domina el rojo, el fuego y la imagen del mar

infinito, y la centella blanca o lívida de la espuma y de los huesos destaca sobre el fondo oscuro. El olvido es una forma de entrega total, de amor, de abandono, de fusión o de unión a través de la disolución o la pérdida de la “forma”, del contorno, eso es, de la individualidad apolínea. Lo dionisiaco supone este tipo de fusión o de pérdida de los contornos rigurosos de la individualidad apolínea. La sucesión concéntrica de los mares que se incluyen en otros mares, el infinito en el exterior y en el interior del ser, este espacio abierto exterior transformado en un espacio infinito interior indican un movimiento iniciado por el Romanticismo pero retomado también por el Modernismo. La forma de evasión presente es el sueño y de este modo se construye el mundo o el universo interior. El cuerpo se transforma en espíritu y el espíritu se materializa: es una transformación que parte de la obnubilación de los sentidos y del abandono de las percepciones y de una sumersión en espirales y espumas fluidas y casi inmateriales.

La poesía *Olvido* representa un cuadro, el cuadro del nacimiento de la diosa del amor, Afrodita-Venus, de la espuma de las olas del mar, estableciéndose equivalencias entre olvido y abandono, pero también el ritmo del poema. Es el ritmo del columpio universal, del movimiento ondulatorio y recurrente. La imagen viene acompañada por una música apenas perceptible y remota y por las líneas de la espiral que sugiere las formas reiterativas del fractal natural de los caracoles. La concha llevada por la espuma del mar flota y se mantiene a la superficie, dando las direcciones de los movimientos imaginarios en sus curvas repetitivas. Los ritmos del mar y sus sonidos, su música en sordina, imprimen al cuadro el ahondamiento en un estado de disolución de los límites del ser en todos los elementos de la Naturaleza primordial inocente y pura. El paralelo se establece entre el plano Diurno del consciente y el plano Nocturno del subconsciente ya que se cierran los ojos y la proyección se realiza hacia el interior. La mirada sería aquella que separaría y daría la flecha ascendente del Imaginario, pero una vez cerrados los ojos empieza la exploración del universo interior. Las formas de imperativo de los verbos dan las direcciones de estos movimientos imaginarios: “cierra los ojos”; “piérdete bajo el follaje rojo de tus párpados”; “húndete en esas espirales”; “hunde tu ser”; “anégate en tu piel”; “moja tu desnudez”, “abandona tu forma”; “piérdete en ti, infinita”; “olvidate y olvídame”. Todo se relaciona con las marcas de la oscuridad, de la noche: “a oscuras”; “simas y golfos de tinieblas” (Paz 1990:118-119). Todo se esfuma en la inmaterialidad del sueño: “En esa sombra líquida del sueño” y en el permanente columpio del agua infinita. Asimismo, la gradación de los verbos conduce hacia el universo interior que revela la unión entre dos almas gemelas. Se cierran primeramente los ojos para abrir la mirada hacia adentro, hacia el interior y el ser de la mujer amada empieza un descenso hacia las fuentes primordiales, se hunde, se centra en él mismo. El centramiento equivale al abandono total en los brazos líquidos del sueño que disuelve los contornos fijos y

rígidos. Naturaleza, ser humano y seres humanos se funden, se reúnen en las y tinieblas y aguas borrosas del sueño.

La síntesis, el claroscuro, la reunión permanente de los contrarios son características de las poesías que tienen como eje central el tema del amor. Fusionan cuerpo y alma y las metáforas espacializan un universo interior flotante y movido por el ritmo infinito de las olas del mar. En los sonetos de *Bajo tu clara sombra*, la antítesis está presente, entre arriba y abajo, entre inmovilidad y el movimiento danzante, y el círculo no es del girasol sino del sol mismo encerrado en la rotación del mediodía. La reunión de los contrarios, la congelación, como proceso que detiene el paso del tiempo y la separación del cuerpo de sí mismo reflejan el efecto de las metáforas sobre el tiempo. El diamante concentra la luz ya mineralizada, el segundo se detiene, el movimiento ensimismado del cuerpo transforma la blancura en agua y tierra, en los elementos primordiales de los cuales fue creado el ser humano. El salto gracioso de la mujer amada “es un segundo congelado” (Paz 1989: 12) y la belleza puede suspender el correr inexorable del tiempo. El amor no puede vencer el tiempo, pero puede congelar y dilatar o comprimir el instante de la felicidad de la pareja. La poesía y el amor sorprenden este instante detenido por el movimiento y la caída de la blancura del cuerpo desatado de él mismo. Cuerpo y no cuerpo coexisten, consistencia material e inconsistencia llegan a ser lo mismo o tal vez reversibles. El cuerpo nadando crea otra imagen, utilizándose otra vez metáforas que espacializan y se relacionan con el tiempo: “tu cuerpo [...] en la luz abre bahías/ al oscuro oleaje de los días.” (Paz 1989: 12)

La inserción del tiempo en el espacio sin nombre, un territorio desconocido es obvia y expresada desde el principio y directamente en *Carta de creencia*: “Entre la noche y el día/ hay un territorio indeciso./ No es luz ni sombra:/ es tiempo.” (Paz 1989: 338) Si el retrato de la mujer amada se basa en símiles con los elementos de la naturaleza, si los movimientos llenos de gracia de esta diosa o musa vienen desde lo exterior hacia lo interior y abren puentes entre lo real y lo imaginario, la presencia agobiante del tiempo abre brechas y heridas sangrientas. En el universo poético se siente el soplo congelante de la muerte y del paso irremediable del tiempo. Entonces la única solución consiste en el uso de la palabra que puede evocar e inmortalizar los instantes fugaces del amor divino. La fuerza de las palabras se manifiesta, deshaciendo las cosas de ellas mismas y transformándolas en palabras: “Mientras lo digo/ las cosas, imperceptiblemente,/ se desprenden de sí mismas/ [...] Esa palabra eres tú.” Todo se transforma en palabras, en espejo, el poeta y la mujer amada, el mundo del que las palabras se apoderan, apropiándose: “Yo también,/ al hablarte,/ me vuelvo un murmullo,/ aire y palabras, un soplo,/ un fantasma que nace de estas letras.” (Paz 1989: 339)

Aunque aparecen las metáforas de la circularidad, los girasoles, los vuelos circulares de los gavilanes, el movimientos giratorios del día y del tiempo, el acento recae esta vez en la transformación definitiva de lo material en inmaterial, del cuerpo en no cuerpo, de esta coexistencia inexplicable. Esta vez la coexistencia y la reconciliación de los contrarios se transponen a través de lo equívoco y de las definiciones sucesivas del amor y de amar. Es una síntesis que se refiere a muchos de los aspectos anteriores de su poesía, pero sobre todo da la dimensión de los movimientos imaginarios y de la movilización fantástica en el caso del poeta mexicano: “Amar/ es morir y revivir y remorir./ es la vivacidad.” (Paz 1989: 345) Situar en el Cosmos significa aceptar los ritmos del tiempo cósmico, ciclos repetitivos en los cuales se sitúan los innumerables mortales diminutos, desterrados del Jardín de Edén y que tratan de reconciliarse con el Gran Todo. Esto significa situarse en un punto fijo: el sol es inmóvil, el tiempo, suspendido, el instante, congelado, el movimiento, petrificado. La mirada de la mujer amada siembra un árbol, la vertical se impone, el Régimen Diurno parece triunfar. El equívoco permanece, ya que el árbol puede crecer adentro, pero todo se mantiene entre los límites de la ilusión y de la fascinación de la palabra que puede engendrar o crear. Crea ciclos, crea el movimiento obsesivo y circular de la sucesión de los ciclos cósmicos.

4. Conclusiones

En el nudo de todos los tiempos, inmóvil, el poeta habla porque la mujer amada ha sembrado con su mirada un árbol, y los dos, tilo y encina, se quedan quietos, aprendiendo a amar, a “caminar por el mundo” y hasta a mirar. La excelencia de la filosofía y de la poesía de Octavio Paz es la aceptación misma de lo fundamental de la condición humana que consta de aprender todo. *Uno* es la pura existencia, encerrado en sí mismo e incapaz de manifestarse, *dos* significa la reconciliación y el permanente desgarró, y abre la posibilidad de manifestación, de transformación de mutaciones, pero es la imagen de la pelea continua y nunca es completo. *Dos* es el símbolo de la continua búsqueda, de la división y de la ruptura, de la herida: el ser humano vive la experiencia de la soledad para poder reintegrarse en el circuito cósmico y vivir la comunión, una experiencia fundamental. El ser humano y el poeta, por supuesto, buscan las formas fundamentales de comunión: el amor y la poesía, después de haber experimentado el vacío de la soledad. En este contexto los dos Regímenes del Imaginario: Diurno y Nocturno, se suceden y están disputando la primacía. La rotación permanente, el gesto de situarse en el centro inmóvil y emplear la fuerza de la palabra para plantar los árboles adentro son las soluciones que ofrece la poesía paciana. El girasol, la espiral y todos los movimientos circulares, hasta la isla, como símbolos, dan esta dimensión poética, pero podemos identificar también los vuelos ascendentes, la ruptura causada por la mirada y las palabras al lado de las caídas y de los descensos. En conclusión, la movilización fantástica y las líneas imaginarias

reflejan la complejidad de la poesía de Octavio Paz que no se puede encasillar en una sola fórmula, en una corriente o en un movimiento literario.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo Mayordomo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo, T. (1993). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Bachelard, G. (1972). *La dialectique de la durée*. Paris: PUF.
- Bachelard, G. (1997). *Aerulșivisele*. București: Univers.
- Bachelard, G. (1998). *Pământulșireveriiilevoinei*. București: Univers.
- Burgos, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- Chico Rico, F. (1988). *Pragmática y construcción imaginaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- García Berrio, A. (1984). "Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica General)". *Revista de la Lengua Española* 2: 7-59.
- García Berrio, A. (1985). *La construcción imaginaria en „Cántico”*. Limoges: U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.
- Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor. Barcelona – México: Seix Barral.
- Paz, O. (1990). *Libertad bajo palabra*. Obra poética. México: Fondo de Cultura Económica.
- Puro Morales, A. (1982). "El amor en la poesía de Octavio Paz". *Centro Virtual Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce05/cauce_05_008.pdf (abril 12, 2015).