



Aiôn y Kairós como reinención del chrónos prôtonos en la poesía de Octavio Paz

ROMUALD-ACHILE MAHOP MA MAHOP
Universidad Complutense de Madrid, España
mahorom2006@yahoo.fr

RESUMEN: La complejidad del concepto del tiempo en la Antigua Grecia está visible en la diferenciación sutil entre los términos *aiôn*, *kairós* y *chrónos*. La evolución histórica y la especulación filosófica han conducido en Occidente a una simplificación de la visión griega del tiempo. Este artículo explora el intento, por parte de Octavio Paz, de restaurar la complejidad del concepto del tiempo, a partir de una estética del instante y la reivindicación de la inspiración como *kairós* poético.

ABSTRACT: The complexity of the concept of time in Ancient Greece is visible in the subtle distinction of the terms *aiôn*, *kairs* and *chrónos*. The evolution of history and philosophical speculation have led to a simplification in the understanding of time in the Western world. The article explores Octavio Paz's attempt to restore in his poetry the complexity of the notion of time, through a poetics of the instant and a revindication of inspiration as poetic *kairós*.

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, poesía mexicana, tiempo, epifanía, inspiración.

KEYWORDS: Octavio Paz, Mexican Poetry, time, epiphany, inspiration.

*¡Oh mediodía, espiga henchida de minutos, copa de eternidad!
(Octavio Paz, *La estación violenta*)*

La actitud ante el instante representa sin duda uno de los polos más significativos de la estética temporalista de Octavio Paz. En una sugerente enumeración descriptiva, con ecos que recuerdan algunas de las más bellas *envolées lyriques* de Paz, Saúl Yurkievich describe la experiencia del instante en nuestro poeta como “revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del misterio cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenias, intermediario entre la conciencia y el mundo verdadero” (2002: 357). Por su parte, Pierre Maurice Balmer ve en el “mediodía” el signo por antonomasia de la negación de la sucesión y la invención de un presente fijo que es sinónimo de eternidad:¹ “Hay un

¹ Alberto Ruy Sánchez recoge un testimonio del propio Paz sacado de una entrevista realizada en 1989. El poeta explicaba con los siguientes términos el significado



momento o circunstancia en que el ‘instante’ llega a su fase suprema de mayor clarividencia y, por ende, de más intensa vivencia: es el mediodía” (1991: 258-259). El crítico vincula esta poetización del momento presente con la espiritualidad oriental, especialmente con la iluminación feliz del satori. En dicha experiencia, toda conciencia de sucesión se esfuma cuando el espíritu se regocija envuelto en la luz de la verdad, entendida esta última como “el peso infinito del más allá trascendente” (256).

Usurpación estética de la atemporalidad, el instante no se consigue, mediante una mera ubicación del sujeto lírico en un momento temporal adecuado como es el mediodía, sino también por medio de la imagen poética. Rocío Oviedo subraya esta “filosofía de la imagen” en el proceso creador de Paz en que la imagen, entre otras funciones, se opone al transcurso de la historia y actualiza el instante conjugando los tres tiempos que son el pasado, el presente y el futuro. (2000: 97). En síntesis, el mundo poético de Paz busca instaurar, a través de su actitud respecto al instante, otra relación del ser ante el tiempo. Al redimir el instante de su volatilidad, al postular un tiempo que *cuaja*, por decirlo de algún modo, en el trance amoroso o en el éxtasis de todas las epifanías imaginables, la poesía de Octavio Paz lleva al cénit el sentimiento de complejidad que acompaña toda intuición temporal. Precisamente por eso, es uno de los discursos que ilustran mejor el escepticismo del hombre contemporáneo respecto a la simplificación sufrida a lo largo de la historia por el fenómeno del tiempo. ¿En qué medida se puede hablar de empobrecimiento o, si se prefiere, de reducción en el significado de este concepto? ¿Respecto a qué significado primordial se opera parecida valoración? ¿Cómo se construyen *aiôn* y *kairós* en la restitución del *chrónos prôtogonos* en el mundo lírico de Paz? ¿Qué lecturas eventuales se desprenden de esta toma de postura respecto a los esquemas comúnmente difundidos por la sociedad contemporánea acerca del devenir? Tales son, someramente esbozados, algunos de los interrogantes que me planteo a lo largo de estas páginas.

del mediodía en su poética: “Somos mortales, estamos hechos de tiempo y de historia. ¿Hay salidas de la historia que no sean la muerte?, me pregunto en un momento dado, y entonces recuerdo lo que podemos llamar mediodía: ese momento único en el cual el tiempo se disuelve, y es una salida de la historia y de la muerte. El tiempo, sin dejar de transcurrir, parece que se detiene”. Paz añade que este momento “es la ventana que tiene cada hombre hacia la eternidad” (1990: 117-118), convirtiendo, pues, la intuición del mediodía en una de las alternativas de la redención del hombre.

DEL *CHRÓNOS PRÔTOGONOS* AL TIEMPO LINEAL

La historia de Occidente se puede contemplar como un largo proceso de metamorfosis que afecta profundamente al significado de la noción de *tiempo*. Aunque la modernidad parezca el terreno más pertinente para valorar la agudeza de esta mutación, el fenómeno es más antiguo de lo que parece. Se ha mostrado, por ejemplo, que los significados que encierran los conceptos griegos de *chrónos*, y *kairós*—que fundan el *chrónos prôtogonos* o tiempo original— difícilmente han encontrado equivalentes en las lenguas occidentales. Buena muestra de ello es el mantenimiento de las voces griegas en la especulación filosófica y filológica para evitar precisamente las simplificaciones o pérdidas de matices que sufren dichas nociones al “traducirse” a las lenguas occidentales.

Tratándose de la noción de *kairós*, por ejemplo, Jacqueline de Romilly señala que es un término excepcional que merece detenimiento porque es un término equívoco y difícil de abarcar. Le parece sugerente que después de tantos estudios y esfuerzos no se le haya encontrado ningún equivalente al término, lo cual tiene una explicación sencilla: no existe tal equivalente: “il n’y en a pas! Les valeurs sont trop diverses et la notion grecque se fractionne et se rompt, refusant tout équivalent” (1992: 8). Esta especie de *rebeldía* de “*kairós*”, que no se deja traducir, y la dificultad de encontrarle un término correspondiente muestran que se trata de una noción típicamente griega.² No quisiera explayarme más de lo necesario en semejantes disquisiciones pero importa recorrer sintéticamente el significado primordial de estas expresiones en cuanto diferentes matices de la experiencia del tiempo en el contexto de la Grecia antigua.³

² Monique Trédé recuerda, al comenzar su reflexión, que desde 1913, el filólogo alemán Wilamowitz observaba que *kairós* no tenía ningún equivalente en otras lenguas y que, por consiguiente, estábamos ante una noción típicamente griega (1992: 15). Giacomo Marramao, para ilustrar esta complejidad de la noción, señala cómo en la cultura latina la identificación del *kairós* con la *Occasio* “originó una proliferación de imágenes que, pese a resultar sugestivas, se alejaron de la carga simbólica y semántica del *kairós*” (2008: 12)

³ Remito al lector que desee profundizar en el tema a algunos de los estudios en que pueda hallar mucha más hondura. Así, además de los estudios ya citados de Monique Trédé y de Giacomo Marramao, me parecen muy útiles, por ejemplo, las reflexiones más recientes de Julián Serna Arango, en su libro *Somos tiempo. (Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente)*, que nutre en buena medida esta aproximación.

El problema se podría resumir del siguiente modo: el concepto de “tiempo”, tal como se lo entiende en Occidente, no llega a encerrar todos los matices de las nociones griegas de *chrónos*, *aiôn* y *kairós*, matices que en Grecia, varios siglos antes de Cristo, aludían a tres experiencias de la temporalidad. Según Julián Serna Arango, estas tres entidades participaban del mismo proceso histórico, lo cual no implicaba que se confundieran entre sí, ni mucho menos que una de ellas fuera sustituible por otra. Así, si *chrónos* aludía al tiempo lineal registrado por el reloj y la clepsidra, *aiôn* era, en cambio, el tiempo de la vida y el tiempo subjetivo registrado por la memoria y la imaginación,⁴ por último, *kairós* correspondía a la percepción y aprovechamiento del momento oportuno “olfateado”, por así decirlo, por la sensibilidad. A partir de esta triple distinción, prosigue Serna Arango, *chrónos* se asocia al principio de la “sucesión”, *aiôn* se resignifica como “simultaneidad” y *kairós* como “bifurcación” (2009: 54).⁵ Estamos todavía, pues, ante una concepción

⁴ Ver *aiôn* como tiempo subjetivo significa que el individuo que experimenta el tiempo lineal (“chrónos”) no deja por ello de percibir modalidades como su aceleración o desaceleración, su lentitud o rapidez, lo cual explica el carácter relativo de esta intuición. En cambio, *aiôn* como tiempo de la vida resulta de la conciencia que tiene el hombre de que “avanzamos en dirección al mañana”, mañana desde donde “nos vamos convirtiendo en pasado”. Este conocimiento que tenemos de nuestro proceso existencial, de nuestra *historicidad*, es lo que explica –según Serna Arango– “la simultaneidad del ayer acumulado por la memoria con el mañana proyectado por la imaginación. No sería otra la gama de fenómenos designados a través de *aiôn*” (39). Por su parte, Louis Foucher ve en *aiôn* el tiempo absoluto. Apunta que, al principio, el término alude a la fuerza vital situada en la médula espinal. Después se usa para referir la duración de la vida, y por fin, con los filósofos, adquiere el significado de eternidad, de tiempo absoluto (1996: 6).

⁵ Creo necesario detenerme brevemente sobre esta caracterización para señalar cómo entiendo el concepto de *bifurcación* asociado al *kairós*. En un principio, reducir el *kairós* a una *bifurcación* puede resultar algo incomprensible si no se toma en cuenta que el *kairós* encarna precisamente una ruptura que supone al mismo tiempo un cambio de itinerario. Para entender el sentido que daban los griegos al término *kairós*, pueden ser de gran ayuda sus representaciones iconográficas en el arte griego. Se considera así que la escultura de bronce de Lisipo de Soción, llamada justamente *kairós*, es una de las más sugerentes transcripciones escultóricas del concepto. He aquí la descripción que hace de dicha pieza artística Serna Arango: “nos muestra a un joven de cabeza calva a excepción del mechón de cabello que cae delante de la frente, de pies alados a punto de correr y escaparse, lo que obligaría a quien lo persigue a actuar con precisión si quiere atraparlo; el joven aparece con una balanza en la mano izquierda y el dedo índice de la derecha apuntando a los platillos, como una manera de advertir al observador que si actúa en el momento oportuno estaría en condiciones de cambiar el curso de los acontecimientos”

plural del devenir, una experiencia en la cual el tiempo aún no ha sido desconectado del sujeto que lo registra o intuye. También interesa ver cómo se opera el paso de esta triplicidad del tiempo a su reducción moderna.

Serna Arango señala que entre los siglos VIII y V a. C., se percibe en la Grecia antigua el paso del *chrónos prôtogonos*, entendido como tiempo circular y principio cósmico, al tiempo lineal, fugaz e irreversible. Esta transformación se explica por tres grandes factores: “la resignificación de *aión* en eternidad” operada por la filosofía clásica griega (Platón especialmente), la teología cristiana que, a través de las epístolas paulinas, muestra una resignificación de *kairós* en la figura de Cristo, y la ciencia matemática que instaura un patrón temporal absoluto, “un tiempo al margen del mundo” (19). Otras condiciones que militan a favor de esta transmutación son, por ejemplo, la heterogeneidad social creciente (diversidad de la polis con una variedad de dialectos y una geografía quebrada), la relativización de determinados principios socio-políticos tales como la autoridad del rey y la afirmación del individuo como un ser singular cuya experiencia vital y afectiva presenta episodios “únicos e insustituibles”. Además, “el protagonismo del azar y del capricho, la contingencia que caracteriza al devenir, proporcionan al individuo una identidad diferencial a tono con el tiempo lineal, irreversible y fugaz” (35). Los siglos posteriores tendrán como legado una perspectiva ya “viciada” en la cual se privilegia *chrónos* en detrimento de *aión* y *kairós*. Conviene, pues, preguntarnos cómo un creador como Octavio Paz convierte la escritura poética en instrumento de *refecundación* de esta temporalidad degradada por siglos inmemoriales.

LA POESÍA DE PAZ COMO CONCIENCIA DE LA FUGACIDAD

Lo que la poesía de Octavio Paz propone frente a la “tiranía” del tiempo unívoco es la subjetivación de la experiencia temporal. Esta tarea se lleva a cabo, a mi parecer, mediante dos principales epifanías: la morada del instante y el advenimiento de la inspiración. Estas dos claves abren por sí solas una importante gama de recursos y tópicos que no pueden

(42-43). De eso se trata: coger el momento oportuno es “cambiar el curso de los acontecimientos”, es decir, en el sentido propio y figurado, *bifurcar*.

agotarse en los límites de este estudio. Me conformaré con esbozar algunos niveles de análisis que creo dignos de detenimiento. Hay que decir desde un principio que Octavio Paz, antes de ser el poeta del instante, es ante todo el poeta de la sucesión y de la fugacidad del tiempo, idea que no ha podido esconderse bajo los intersticios del instante. Desde sus primeras composiciones hasta las últimas, cohabitan en un mismo universo lírico la conciencia de un tiempo lineal y fugaz que lo devora todo, y, a la vez, una especie de *idolatría* del instante. Esta dualidad de la problemática temporal ha sido descrita por Carlos H. Magis como “las alternativas del tiempo”. El crítico señala que las “manifestaciones del anverso y reverso de la revelación del tiempo muestran una grave contradicción”. Si por un lado el tiempo está descrito como “algo que devora o niega la vida y la realidad que la envuelve”, por otro, se trata de un “agente de vida”, una “certeza de realización” e incluso el “seno de la vida misma” (1978: 98). Yo creo que esta dualidad de la que habla Magis se encuentra sólo de manera irregular en los primeros libros de Paz. En las primeras obras, la tiranía de *chrónos* parece superar la visión extática del presente puro. La intuición de la plenitud del instante, a mi parecer, aunque ya perceptible en su “juventud” poética, sólo se consolida en la obra posterior. Basta con observar cómo desde una de sus más tempranas composiciones, *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), la angustia de un devenir inestable se traduce por las “mortales horas” de un “presuroso Junio nunca mío” en el soneto IV:

Sobre mi juventud Junio corría:
golpeaban mi ser sus aguas flechas,
despeñadas y oscuras en las brechas
que su avidez en ráfagas abría.

Ay, presuroso Junio nunca mío,
invisible entre puros resplandores,
mortales horas en terribles goces,

¡cómo alzabas mi ser, crecido río,
en júbilos sin voz, mudos clamores,
viva espada de luz entre dos voces!

(2004: 28)

El signo “juventud” orienta el discurso lírico hacia un significado de carácter existencial pero también temporalista. Se trata de la conciencia del poder corruptor del tiempo alegorizado por la mayúscula de “Junio”. El ambiente lluvioso y la violencia del temporal –“aguas flechas”, “avidez” de las “ráfagas” hacen del sujeto lírico una víctima indefensa frente a las fuerzas de la naturaleza. Pero además, es patente en el primer terceto la conciencia dolorosa de un devenir fugaz.

Otro texto en que se transparenta la visión huidiza del tiempo es “Día” (41), donde el instante diurno está metaforizado por esta “flecha en el aire”, imagen de lo evanescente que “deshabita” al sujeto lírico convirtiéndolo en puro vacío. Esto muestra que los primeros poemas de Paz asumen ya el tiempo como una instancia lineal, efímera y, por tanto, un motivo inquietante para el ser. Esta postura se va a mantener a lo largo de su trayectoria estética, alcanzando en algunas composiciones una agudeza especial. Así, en “Cuarto de hotel” de *Calamidades y milagros*, volvemos a encontrar esta *cronicidad* expresada por el signo ígneo:

I

A la luz cenicienta del recuerdo
que quiere redimir lo ya vivido
arde el ayer fantasma. ¿Yo soy ese
que baila al pie del árbol y delira
con nubes que son cuerpos que son olas,
con cuerpos que son nubes que son playas?
¿Soy el que toca el agua y canta el agua,
la nube y vuela, el árbol y echa hojas,
un cuerpo que se despierta y le contesta?
Arde el tiempo fantasma:
arde el ayer, el hoy se quema y el mañana.
Todo lo que soñé dura un minuto
y es un minuto todo lo vivido.
Pero no importan siglos o minutos:
también el tiempo de la estrella es tiempo,
gota de sangre o fuego: parpadeo.

II

Roza mi frente con sus manos frías
el río del pasado y sus memorias
huyen bajo mis párpados de piedra.
No se detiene nunca su carrera

y yo, desde mí mismo, lo despido.
[...]

III

No hay antes ni después. ¿Lo que viví
lo estoy viviendo todavía?
¡Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:
lo que viví lo estoy muriendo todavía.
(*Calamidades y milagros*, “Cuarto de hotel”, 80-81)

La memoria revisita lo vivido y a menudo fracasa al intentar apresar el pasado envuelto en “la luz cenicienta del recuerdo”. El retorno al ayer a través de reminiscencias que parecen reconstruir la ilusión infantil⁶ traduce la nostalgia del sujeto lírico “que quiere redimir lo ya vivido”. Desgraciadamente, se le opone la combustión atroz de la memoria frente al paso del tiempo.

La conciencia de un acontecer inestable es también rastreable en la producción posterior. Es, por ejemplo, en “Antes de dormir” de *¿Águila o sol?* (1949-1950), la dolorosa memoria de que en verdad la vida propia nunca le habrá pertenecido, “que he sido vivido por el tiempo, ese tiempo desdeñoso e implacable que jamás se ha detenido” (158). Es, en “Piedra de Sol” de *La estación violenta*, la duda acerca de si “¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?” (230). Es, en “Repeticiones” de *Días hábiles*, este “cuerpo a cuerpo con un pensamiento afilado”, “el párpado del día mal vivido”, la conciencia de ese “camino andado y desandado” en una existencia que “se ha ido sin volver el rostro” (267-268). También es,

⁶ Me atrevo a interpretar algunas de las imágenes de este poema como reminiscencias infantiles, especialmente desde el tercer verso al noveno del fragmento I. La ilusión de los juegos de la niñez en que la fantasía es creadora de universos, el sentimiento de que la realidad es tal como la soñamos, la analogía entre los diferentes elementos enumerados parecen reconstruir escenas de juego o de ensoñación características de la infancia. Guillermo Sucre cree que la experiencia paciana de la pérdida del jardín infantil “fue una escisión de su conciencia, el aprendizaje de la fugacidad, su separación del mundo” (1971: 66). Por su parte, Guillermo Sheridan afirma que “no es azaroso que [Paz] suela recordar su infancia en los poemas dedicados a su valle de México. El paisaje de su infancia padecía hondas mutaciones y su infancia era un paraíso doblemente perdido: el que perdió al crecer, y el que la ciudad arrasaba con su desmesura” (2004: 17). El crítico va incluso más lejos cuando asimila la teoría poética del instante en Octavio Paz con “esa disposición a ser *revivido* por su infancia” (18).

por no citar más ejemplos, en “Regreso” de *Árbol adentro*, la conciencia de que “fluyen por las llanuras de la noche/ nuestros cuerpos” porque “son tiempo que se acaba” (167). Analizar el instante como afirmación de *aión* es, pues, ante todo tener en cuenta que representa una alternativa frente al poder corruptor de *chrónos*.

AIÓN Y KAIRÓS EN OCTAVIO PAZ

La tarea de reapropiación del tiempo por el sujeto lírico de Octavio Paz participa de un proyecto espiritual que me parece perceptible ya desde “Libertad bajo palabra”. De hecho, este texto, auténtico manifiesto lírico, representa una reafirmación de los privilegios del yo a través de la invención de la “Palabra”. Un análisis de las *actitudes líricas*, según las denomina Arcadio López-Casanova,⁷ revela también, en el texto evocado, el poder demiúrgico de la voz del sujeto poético que erige “contra el silencio y el bullicio” el monumento de la palabra creadora y redentora. *Inventar* la palabra aquí no pone de manifiesto sólo el protagonismo del verbo, sino también al actor del proceso. Este ejercicio de poder⁸ se traduce por verbos de claro sentido *activo* apreciables en “avanzo lentamente”, “inventó la víspera”, “sostengo un árbol”, “inventó el terror”, “inventó la quemadura”, “romperé los espejos”, “haré trizas mi imagen”, para concluir en el famoso “inventó la palabra”. Se trata de una conquista de la palabra que es también reapropiación de la realidad y del tiempo a partir de la conciencia subjetiva. Esta última instancia es la que registra el acontecer como un fenómeno a la vez extático y paradójico: “oh conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca” (2004: 23). Esta declaración interesa precisamente porque hace de la

⁷ Para Arcadio López-Casanova, las “actitudes líricas” constituyen uno de los niveles de análisis del texto poético situadas en el plano de la figuración o forma exterior del poema. Según que nos encontremos ante un hablante externo o interno, es posible distinguir no sólo diferentes funciones del lenguaje, diferentes relaciones, sino también diferentes *actitudes*. Estas últimas se reparten globalmente entre las modalidades de la *enunciación*, el *apóstrofe* y el *lenguaje de canción*, pudiendo cada una de estas tres opciones dar lugar a otras modalidades secundarias. (1994: 61 y ss.)

⁸ Carlos Monsiváis reconoce este poder de la Palabra en Paz para quien “la Palabra es la literatura como poderío alternativo” (2000: 51).

“conciencia” tiempo, y no se conforma con registrarlo. Pero ¿cómo puede ser la conciencia este “presente puro” que reconcilia el “pasado” y el “porvenir”? La respuesta es obvia: en ella se manifiesta *aiôn*, es decir la simultaneidad de la vida que se da a partir de la memoria del pasado y la imaginación del futuro. Esto me permite plantear la ambigüedad que a mi entender caracteriza el instante en la poesía de Octavio Paz. Y es, justamente, esta dualidad la que crea y enriquece *aiôn* en el mundo lírico del escritor mexicano.

Distingo, por un lado, el instante entendido como *ubicación* del yo en un *hic et nunc* vivido como momento presente cuya singularidad pretende enfatizar el discurso lírico. Se trata de un tiempo que el sujeto percibe como experiencia irrepetible precisamente por su *calidad*. Por otro lado, percibo *otro* instante entendido, ya no como *ubicación* pero, más bien, como *ubicuidad* existencial del sujeto poético quien, gracias a la memoria del pasado y la imaginación del futuro, proyecta su ser virtualmente como presencia simultánea en cada uno de los momentos de su existir. Mejor dicho: como una única *presencia* que abarca en un único instante ininterrumpido la totalidad simultánea del pasado y del futuro. Esta actitud ha sido señalada también por Julio Requena al comentar un verso de “Fuente” de *La estación violenta*. De hecho, cuando el sujeto lírico declara que “todo es presencia, estoy presente en todas partes”, se trata de “cicatrizarse la agonía temporal de las cosas a través de la observación instantánea del todo”. De este modo, el poeta “convoca la ubicuidad del ser en su memoria antropológica” (1974: 45).

El primer caso, el instante como *ubicación* en el ahora, supone un acontecimiento generador de éxtasis como suele ocurrir con la unión amorosa o la captación poética de ciertos estados del mundo. Paz describe esta revelación de la realidad auténtica del mundo cuando reflexiona sobre “la otra orilla” en *El arco y la lira*: “A veces, sin causa aparente –o como decimos en español: *porque sí*– vemos de verdad lo que nos rodea. Y esa visión es, a su manera, una suerte de teofanía o aparición, pues el mundo se nos revela en sus repliegues y abismos como Krisna ante Arjuna” (2008: 133).⁹ “Fuente”, de *La estación violenta*, poetiza este tipo

⁹ Juan García Ponce ha destacado esta habilidad de Paz de otorgar un sentido casi religioso al mundo a partir del “misterio de la realidad”: “Esta facultad de percibir la naturaleza como algo vivo, haciendo que trascienda sus posibilidades como simple escenario para convertirse en un interlocutor, que nos enseña lo que está más allá de las

de experiencia. Es demasiado largo como para ser reproducido en su integralidad y su coherencia global hace inútil toda parcelación. Por eso no citaré más que los fragmentos más pertinentes para mi análisis.

El acontecimiento generador de epifanía es un instante diurno: el mediodía. El poema podría describirse como una contemplación del entorno “embrujaado”, por así decirlo, por la transparencia del sol cenital. El hablante nos introduce en este mundo de magia y ensueño captado desde una perspectiva subjetiva.

La realidad circundante se introduce en la mente del lector mediante una descripción que solicita principalmente la vista, el oído y el tacto. Así, los ojos registran “las piedras donde el viento borra lo que a ciegas escribe el tiempo”, “las torres que al caer la tarde inclinan la frente”, “la iglesia de oro que tiembla al peso de una cruz de palo”, “las columnas y los arcos a la medida exacta de la gloria”, la luz, los árboles, los objetos que abarca la mirada así como las formas, las apariencias o los volúmenes. El ojo hace del mundo circundante un auténtico festín de la mirada en el cual lo mirado y el *mirador* se convierten alternativamente en ojo e imagen reflejada en un infinito espejeo. De ahí este “¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y su propia visión fuera de sí lo mira!”. Otro tanto puede decirse de los demás sentidos.

El oído registra “el corro cuchicheante de los olmos y los álamos”, “el fuego graneado de los gritos”, “un pueblo de ballenas y delfines que retozan en pleno cielo” y la “fuente” cantora; el tacto, cuya importancia en Octavio Paz ha sido mencionada por Manuel Durán,¹⁰ interviene en “toco la piedra y no contesta, cojo la llama y no me quema” (2004: 200-202). Esta descripción del entorno tiene el interés de *ubicar* el instante poetizado en un *ahora* distinto de los demás. Se trata de un instante entendido como poder de imantación centrípeta en virtud de su vocación a hacer converger hacia sí todos los restantes momentos. Por eso, “todo es presencia, todos los siglos son este Presente” (200). El instante adquiere semejante potencia de convergencia porque está vivido como plenitud, como fusión del yo con el mundo, es decir, como *Aiôn*.

apariencias y penetra en el terreno de la revelación, aparece casi como una constante en su obra poética” (1974: 19).

¹⁰ Según Manuel Durán, “el tacto parece tener para Paz la misma importancia que el olfato para Baudelaire” (1974: 93).

Nos hallamos ante un estancamiento del transcurrir que se remansa en el ahora eterno, produciendo una sensación de bienaventuranza nacida precisamente de la fusión entre el ser y el mundo, la conciencia subjetiva y la intuición del tiempo. Se opera esa “transmutación de chrónos en aiôn” de la que habla Serna Arango cuando señala que “hay momentos únicos, extraordinarios, auténticas singularidades” durante los cuales “el mundo se coloca entre paréntesis, en los que se suspende el juicio literalmente sea dicho, en los que chrónos pasaría inadvertido” (42).

Esta consagración del instante fijado por una visión casi religiosa del mundo se observa también en los trances eróticos. El poeta acaba creando una suerte de dimensión mítica a partir de una *acronía* que sustrae lo vivido a la historia, es decir a la sucesión. Se trata de una operación de la conciencia y de la imaginación que se niegan a contar el tiempo a sabiendas de que la irrupción de toda medida implicaría una ruptura del hechizo y, por tanto, el retorno al régimen de la temporalidad. Pedro Correa Rodríguez apunta al respecto que “cada instante hecho realidad es ayer y ya no cuenta, si se sueña o se proyecta será instante futuro, solamente interesa el instante-presente, el ahora y aquí del eros en cada uno de los instantes” (2005). Vemos, pues, que el instante, propiamente hablando, sólo tiene sentido como presencia viva. Imaginarlo como algo que será o recordarlo como algo que fue es hablar de esta cronología de la que precisamente busca desprenderse el poema en cuanto consagración del instante.

Y desembocamos lógicamente en la otra noción que nos interesa aquí: el *kairós*. Para el poeta, asir el momento oportuno es agarrar el lenguaje o la emoción fugaz, y tratar de traducirla en el poema, es decir, según la definición del propio Paz, en ese “lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (14). Recordemos, por ejemplo, que para un creador como José Ángel Valente, que también defendió el papel de la inspiración, el poeta no hace sino aguzar el oído para captar el mensaje del verbo: “se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir” (1999: 12).¹¹

¹¹ Para Valente, la creación poética no corresponde a la simple transcripción de una experiencia previa sino que se trata de “un movimiento de indagación y tanteo”. No se trata de dar forma a una emoción que precede el acto creativo, sino de ir descubriendo el mensaje que trae el lenguaje mismo del poema escribiéndose. Así, “todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro”, sondeo que se hace por medio del lenguaje, lo cual significa que “todo poema es un conocimiento ‘haciéndose’” (1994: 22).

Esta actitud pasiva y mística del poeta es reveladora, a mi entender, del *kairós* poético. Espera y atención, búsqueda y escucha, aparición y esfuerzo de captación son la gama de actitudes que definen la aprehensión del momento oportuno en poesía. Si el *kairós* es ante todo acechanza y asimiento en el instante *T* del mechón de *kairós*, se puede lógicamente decir que la inspiración representa el verdadero *kairós* del creador. Para agarrar el murmullo a menudo borroso de la poesía, para captar el balbuceo de ese no sé qué, hay que comenzar por estar atento, como acabamos de ver con Valente.

No obstante, lo que a mi modo de ver distingue el *kairós* poético de los demás posibles momentos epifánicos es que el *kairós* poético corresponde a una *exigencia* de lenguaje, a una *urgencia* de palabra. El acontecimiento poético —la inspiración— busca una palabra que sea capaz de nombrarlo, aunque sea casi siempre un decir equívoco y aproximativo, un decir que es, en definitiva, una conciencia dolorosa de esta “cortedad del decir” de la que habla Valente.¹² Octavio Paz ha traducido esta limitación intrínseca del lenguaje frente al advenimiento poético en memorables versos:

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.

(2006: 98)

La poesía aparece, entonces, como este entredós del surgimiento y la desaparición, del decir y el callar, del lenguaje y el silencio, del recuerdo y el olvido. Precisamente por este motivo, el acto creador suele desembocar en una frustración ante la conciencia de que el texto surgido dista del poema soñado. En algunos casos, el texto no poetiza el mensaje que le brinda la inspiración, pero más bien los *impases* del lenguaje. Una de las composiciones más ilustrativas a este respecto es sin duda el poema epónimo “¿Águila o sol?”. En este texto, podemos valorar claramente algunos de los rasgos que definen el *kairós* poético designado como “inspiración”. Analicemos tan sólo el siguiente fragmento:

¹² Valente ha señalado acerca de la palabra poética esa “insuficiencia” o “cortedad del decir” que nace de la “tensión máxima entre contenido indecible y signifiante” (66-67).

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgrefiados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncadas, todos ojos de boca, se presentan Tedeoro y Tevomitto, Tli y Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. Ninguno y los otros que son mil y nadie, un minuto y jamás. Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreta y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso. Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, en suma un juego —si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad: una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse, y entonces ¿quién responde de las circunstancias?

(2004: 145-146)

El fragmento poetiza el fenómeno de la inspiración así como el ejercicio creador. El primer rasgo que se desprende del poema es el carácter fundamentalmente repentino e inesperado de la inspiración. Esta imprevisibilidad viene expresada por la indeterminación del momento de aparición: “A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro”. Se puede tratar de un instante diurno como de una hora nocturna: “desgrefiados al alba y pálidos a medianoche”, pero en todo caso nunca se trata de una llegada prevista sino de acontecimientos “siempre puntualmente inesperados”. El carácter inesperado de la inspiración viene enfatizado por una descripción que permite reforzar la prosopopeya dominante a lo largo del poema. Así, los extraños “visitantes” llegan “sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro”, siendo esta última precisión cromática menos una alusión lúgubre que una expresión de la falta de vistosidad que acompaña esta aparición.

El resto del fragmento expresa la búsqueda de la palabra capaz de traducir la emoción experimentada por el sujeto “poseído” por la poesía. La irrupción del numen en medio de las actividades cotidianas exige, por parte del artista, la decisión de poner momentáneamente entre paréntesis el mundo exterior para atender la voz brotada de ninguna parte. Esta auténtica *bifurcación* merece su atención con todo detenimiento.

EL *KAIRÓS* POÉTICO DE OCTAVIO PAZ
 COMO FUENTE DE HISTORICIDAD Y TEMPORALIDAD

El *kairós* como bifurcación se presenta como una alternativa nueva respecto a la experiencia del sujeto. La inspiración, nos dice Paz, “es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos” (179). Esta idea me parece fundamental, entre otras razones, porque percibo en ella implicaciones sutiles que recuerdan una de las ideas básicas de Heidegger respecto a su teoría del *Dasein*. En efecto, cuando Paz considera la inspiración como un “movimiento hacia adelante” que nos conduce a un ser que “somos nosotros mismos”, está afirmando con Heidegger una de las características intrínsecas del *Dasein*, ese “ente que *yo mismo siempre soy*”, *siempre* entendido aquí como *en todas las ocasiones, en cada ocasión*. Explica el filósofo alemán que “esos ‘siempre’, ‘en cada ocasión’, o lo que es lo mismo, la estructura de la ‘ocasionalidad’, son constitutivos del carácter de ser de ese ente”. Esto quiere decir que “no hay en absoluto *Dasein* alguno que en cuanto *Dasein* no sea por su propio sentido *ocasional*. Este carácter es inherente al *Dasein* y, mientras existe, imborrable”. De ahí que “el *Dasein*, siendo como es *ser-posible*, pueda modificarse según esto sin dejar de ser *Dasein*, yendo y viniendo del uno”. Este proceso que yo podría llamar *mutabilidad existencial ontológica* es lo que genera, según Heidegger, la historicidad y la temporalidad del ser-ahí (2006: 191-192).

Y ahí reside precisamente el interés de la equiparación que establezco entre Paz y Heidegger:¹³ cada uno de los dos propone una teoría de la temporalidad y de la historicidad partiendo de puntos específicos, pero las conclusiones nos dicen lo mismo. El mexicano hace emerger el

¹³ Conectar ciertos aspectos de la visión poética de Paz con el pensamiento del filósofo alemán no tiene en sí nada insólito. De hecho, el lector voraz y hombre de inmensa cultura que fue Paz conoció las ideas de Heidegger, una de las figuras fundamentales del pensamiento del siglo XX. El poeta mexicano hasta llega a enriquecer la fenomenología de la existencia desarrollada por el alemán —especialmente en lo que atañe a la teoría del *Dasein*— con su propia ontología poética. En *El arco y la lira*, reconsidera el ser partiendo de las teorías de Heidegger, Otto y Machado para concluir que “quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo. Pues ¿qué es la temporalidad de Heidegger o la ‘otredad’ de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo?” Está claro que el poeta está refiriéndose al *Dasein*, ya que “si el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser?” (2008: 136).

tiempo de estas sucesivas revoluciones que la inspiración opera en el ser, entendida como “algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos”. Para Paz, “la inspiración, la ‘otra voz’, la ‘otredad’ son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar”. Es, junto con la ‘otredad’, la libertad y la temporalidad, “trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos” (179). La inspiración, en cuanto *kairós* poético, constituye una brecha que se abre ante el sujeto del mismo modo que, en la vida cotidiana, la percepción del momento oportuno no implica el abandono del ser sino una *bifurcación* hacia ese ser cada día delante de nosotros. Tal parece ser, en todo caso, la ontología poética que nos propone Octavio Paz al hacer de la inspiración un acontecimiento generador de historia.

Heidegger, en cambio, plantea la historicidad y la temporalidad del ser a partir del empuje vital que propulsa cada *Dasein* —justamente en cuanto *ser-abí*, algo nunca acabado sino una posibilidad de ser que siempre está delante de mí— a serse cada día o, como dice él mismo, “en cada ocasión”. La analítica existencial de Heidegger y la ontología poética de Paz se encuentran, además, si tomamos en cuenta que en el poeta mexicano, el numen no se reduce a un fenómeno puramente estético o creativo o a un estado psicológico específico. Paz lo arraiga en la existencia humana, haciéndolo fecundar la energía vital del ser. De hecho, en cuanto don de la inspiración, la creación poética es un “ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser”. Puesto que esta libertad “es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente” (179), el *kairós* poético se convierte en energía liberadora y, en definitiva, en ejercicio de nuestra humanidad más auténtica.

La poética de Octavio Paz, someramente revisitada a partir de los conceptos de *aiôn* y *kairós*, ofrece a la sociedad contemporánea y a la posteridad las claves para una crítica de la visión estereotipada y deshumanizada de la historia y del tiempo. El escepticismo del autor frente a la idea de un progreso lineal, tal como se expresa en *Los hijos del limo*, por ejemplo, encuentra en la estética del instante y en la defensa del numen poético una de sus más hondas expresiones. Frente a un tiempo convertido en bien económico sin ninguna relación con el hombre, Paz propone la alternativa de una temporalidad plural en la cual la inexorable transitoriedad no impide una apropiación del acontecer por el ser humano. Estas páginas han intentado mostrar cómo *aiôn* y *kairós*

representan excelentes alternativas en este proceso de subjetivación o rehumanización del devenir. He planteado igualmente la ambigüedad que, a mi parecer, rodea el instante paciano, ambigüedad debida a que se me antoja tanto una instancia que apunta a la *ubicación* en el ahora como a una *ubicuidad* de todos los ahora acumulados de una existencia. En cambio, creo ver en el fenómeno de la inspiración la más auténtica traducción del *kairós* poético de Octavio Paz.

BIBLIOGRAFÍA

- BALMER, PIERRE MAURICE “El mediodía en la poesía de Octavio Paz”, en *The-saurus*, XLVI, 2 (1991): 245-289. Artículo en línea disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/46/TH_46_002_063_0.pdf, 14 de noviembre de 2009.
- CORREA RODRÍGUEZ, PEDRO (2005). “Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico”. en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* n° IX. Artículo en línea disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo.htm>, 13 de septiembre de 2009.
- DURÁN, MANUEL. “Libertad y erotismo”, en Ángel Flores et al. *Aproximaciones a Octavio Paz* México: Joaquín Mortiz, 1974. 88-95.
- FOUCHER, LOUIS. “Aïôn le Temps absolu”, en *Latomus (Revue d'Études Latines)* 55 (1996): 5-30.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Trad. Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España, 1994.
- MAGIS, CARLOS H. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- MARRAMAO, GIACOMO. *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Trad. Helena Aguilà. Barcelona: Gedisa, 2008.
- MONSIVÁIS, CARLOS. *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra*. México: Hoja Casa Editorial, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Ortega y Gasset*. Edición de Pedro Cerezo Galán. Barcelona: Península, 1991.
- OVIDO, ROCÍO. “Proceso a la imagen”, en Rocío Oviedo et al. *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones Gondo, 2000: 91-100.
- PAZ, OCTAVIO. *Obra Poética I (1935-1970)*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2004. (Lecturas Mexicanas).

- PAZ, OCTAVIO. *Obra poética II (1969-1998)*. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- PONCE, JUAN GARCÍA. “La poesía de Octavio Paz”, en Ángel Flores et al. *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, 1974: 19-27.
- REQUENA, JULIO. “Poética del tiempo”, en Ángel Flores et al. *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974: 38-73.
- ROMILLY, JACQUELINE DE. “Préface”, en Monique Trédé. *Kairos. Là-propos et l'occasion*. Paris: Klincksieck, 1992: 7-9.
- ROY SÁNCHEZ, ALBERTO. *Una introducción a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- SERNA ARANGO, JULIÁN. *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Era, 2004.
- SUCRE, GUILLERMO. “La fijeza y el vértigo”, en *Revista Iberoamericana* 74 (1971): 47-72.
- TRÉDÉ, MONIQUE. *Kairos. Là-propos et l'occasion*. Paris: Klincksieck, 1992.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- VERA, LUIS ROBERTO. “Discurso pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 33 (2006): 131- 132. artículo en línea, disponible en <http://www.escritos.buap.mx/escr33/luisrobertovera.pdf>, 4 de diciembre de 2009.
- YURKIEVICH, SAÚL. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa, 2002.

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de abril de 2010

FECHA DE ACEPTACIÓN: 30 de agosto de 2010