



PASADO EN CLARO

▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲▲
José María Espinasa

Hay una manera de entender la poesía en la cual el acto y el objeto (el poema) son lo mismo, esencialmente lo mismo, y romper esa identidad sería perder los dos términos. Esa manera niega el tiempo como transcurso, como fluir de un río, como esa cadena infinita en sus eslabones, que condena al hombre a la esclavitud de la causalidad, aquello precisamente que llamamos Historia. El tiempo como padre fundador no crea cuervos sino imágenes que escapan a la cadena causal, y ello sin renunciar al (otro) tiempo, aquél en donde la imagen no sea una actitud superficial y decorativa; tampoco la tristeza infinita no de lo efímero sino de lo momentáneo. Dicho de otra manera, el poema se quiere instante fuera de la Historia, fortalecido en (casi) su ausencia. Lo que este texto se quiere es un eco de ese *casi* entre paréntesis.

Establecer una lucha entre la poesía y la Historia no es un hecho gratuito, es —sí— forzar un poco una enemistad que sólo se ha insinuado, y que tiene muchos más antecedentes a favor que en contra. ¿*La Ilíada* es Historia o poesía? La respuesta, como la pregunta, es de tan evidente retórica. Y sin embargo en Lévi-Strauss hay una mirada histórica que fascina a la poesía (o mejor dicho, no histórica sino antropológica, ese lado oscuro y esencial de la Historia). Es cierto, hubo un tiempo en donde no había esta (necesidad de) dicotomía, y de una manera un poco alevosa la poesía escogió ser aquella mirada que es siempre otra. Frente a ella se levantó la Historia (y las pequeñas historias, particularmente la de la ciencia) para negar la posibilidad de lo otro (insisto, *la posibilidad*, porque la existencia, innegable ya, se le escapa de las manos). Y sin embargo ese *ser otro* hace que la poesía sea testigo, nunca juez.

Primer detalle: la Historia juzga, la poesía no. Esta no admite patria porque es siempre exilio. El poeta sólo habita en la experiencia, el historiador fuera de ella; nómadas los dos. se cruzan de vez en cuando sabiendo que “elegir es equivocarse”. La experiencia se vuelve suya (en un caso y en otro) gracias al lenguaje que la encarna, pero la Historia lo



plantea en pasado (como descripción) o en futuro (como proyecto, como utopía), y la poesía lo plantea en presente. El proceso de arraigo en la experiencia se da sin embargo —y de manera inevitable— en el tiempo. El lenguaje es tiempo, la más simple expresión implica ya un transcurso. El poeta quiere el silencio desde su (casi) mudez (que no impotencia, aunque a veces sean lo mismo). Desde ahí habla a veces (contradictoriamente) con voz desgarrada, profética y tunante. Es la hermana-enemiga Historia la que vuelve al poeta ridículo en el estrado, Lear despojado de la tragedia, bufón de la modernidad. Descontento con ese papel el poeta abandonó la profecía: ya no grita, susurra, y ese susurro, rumor imperceptible, crece; no para ahogar las voces del dolor, para hacerlas inteligibles, darle sentido a aquello que no lo tiene, nunca olvidarlo, volverlo tiempo humano, memoria:

*los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra razón de tiempo y paraíso...*

Entre 1967 y 1975 Octavio Paz dio a conocer a sus lectores tres libros, *Blanco*, *El mono gramático* y *Pasado en claro* en donde la Historia y la poesía se miran de frente, a veces como en un espejo, a veces sin reconocerse. Radical a su manera, cada libro es una elección. *Pasado en claro* tiene (esgrime) una posición de privilegio, no sólo tiene al tiempo de su lado sino que además quiere al lenguaje a su favor. Poner el pasado en claro no significa evidentemente querer olvidar o borrar los errores del pasado porque esos errores lo son en presente, *mi presente*. Para empezar, desde la mirada del poeta el pasado no tiene (no comete) errores (eso que tanto le preocupa al historiador). El error para el poeta es el reino del futuro, y no se quiera ver aquí una fe “reaccionaria” sino apenas un mohín de desconfianza ante la palabra *mañana*. *Pasado en claro*: hay que entenderlo de la manera más elemental posible: poner en claro, poner al día, exponerlo en *presente* sin la (inevitable) oscuridad del presente. Esta voluntad de transparencia es, a partir de este poema, una de las cualidades que retrospectivamente baña la poesía de Paz.

La voluntad de transparencia le viene en cierta forma de la Historia, que se quiere (y es por necesidad) transparente. Mejor dicho, se interroga sobre la oscuridad del pasado desde la claridad del presente. Su zona “equivoca” es el pasado, no el presente, movimiento inverso al de la poesía. *Pasado en claro* implica que la existencia es un emocionante borrador de un arquetipo, y que al vivir ese “pasado” en la claridad el poeta, el hombre, lo encarna. Todos los hombres son hombres en tanto carne de su



carne, en función de su vivir, de su haber vivido, de su *ser siendo*. Para el poeta la carne es el lenguaje. El lenguaje sólo se cumple como ser en tanto voz: ser hablante. Octavio Paz no puede no conocer la elección que hace al poner el pasado en claro: elige *contra* la Historia, a cambio de su historia. Vuelve tan microscópica la mirada en el tiempo que acaba por estar en el instante. No se trata tanto de lo autobiográfico de este poema (por otro lado aspecto muy evidente) sino de lo autobiográfico del lenguaje, de la manera de vivir en la tradición de su lengua, de su tiempo, es decir de una voz particular, reconocible.

Y sin embargo esa elección contra la Historia no deja de ser ambigua. Es más, Octavio Paz nunca la formularía en los términos aquí descritos. Para él, y su obra posterior lo demuestra, el poeta sigue siendo el hombre histórico por excelencia, no tanto el que la hace —político, héroe, caudillo— sino el que la vive, y es verdad que *Pasado en claro* es una revisión (una puesta en escena) del lenguaje de carácter histórico. El poeta escribe (el lector lee) después de *Blanco*, *El mono gramático* y “Piedra de sol”, después de su obra en conjunto, pero también después de la de algunos de sus contemporáneos (para el caso de las referencias más directas: *Anagnórisis* de Tomás Segovia y *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde). Y el milagro ocurre: el lenguaje es transparente, y la transparencia de una rotunda complejidad.

El escenario del poema es, ya se dijo, la memoria, pero no se rememora (función de la Historia), se resucita. Ya en “Piedra de sol” sorprende la irrupción de una terrible violencia en medio del impulso lírico, para volver después de la celebración (reconquistada). Si el poema es capaz de una violenta ternura que emociona (“Mi madre pan que yo cortaba/ con su propio cuchillo cada día”) es porque no renuncia a la parte oscura, porque hay esas “familias/ criaderos de alacranes”. En realidad, agrega el poeta, son la misma, la única, la ambigua y plural familia que nos da origen. Pero, en medio de esa violencia, también sucede que los hombres y el paisaje vuelven a ser, a tener olor, sabor, color, humedad. Ya no hay la abstracción mental de *Blanco*, sino la presencia palpable del mundo (y hay que entender la expresión literalmente: se extiende la mano y están allí para tocarlos esos mitológicos “gajos de muérdago” que nos da el druida, esos “los tejocotes y las mandarinas,/ amarillos montones de dulzura”). Es tan evidente esta sensación que el lector se sumerge en una fiesta de experiencias sensoriales, y descubre que es allí, en las cosas, donde la Historia es de nuevo posible desde ellas volver a pensar el sentido de ser hombre. (Tiene, este movimiento, algunas características en común con la actitud de Francis Ponge y su regreso a las cosas, pero en el poeta francés la cosa permanece aislada del hombre, y en este poema de Paz la cosa *es* en tanto *es para* el hombre).



Un ejemplo extremo de este ser de las cosas, radical por su subjetividad, es cuando Paz habla del muro, figura arquetípica que puede ser (y es) a la vez, un muro de la casa de la infancia o el del templo en ruinas: el poema se cumple cuando las frases se vuelven una y la infancia es un templo en ruinas. Ese muro, más allá del tiempo, puede ser una pintura de Tapies:

*El asalto de siglos del baniano
contra la vertical paciencia de la tapia
es menos largo que esta momentánea
bifurcación del pensamiento
entre lo presentido y lo sentido.*

La presencia del muro permanece más allá de este momento, e incluso más allá de esta obra; está presente en sus ensayos y en sus poemas, y es parte fundamental de *El mono gramático*. La fuerza de la expresión no radica tanto en el sentido del fragmento, sino en esa luminosa adjetivación: la paciencia vertical. De pronto “Mis palabras,/ al hablar de la casa, se agrietan”. Se agrietan las palabras, se agrieta el muro, se agria el fruto. No se trata ni de etimología ni de recurso aliterativo, pero la cicatriz en el muro, la herida en la palabra, la fruta abierta, son bocas que nos dicen a la vez el tiempo inexorable y su salvación en el instante. Esa í que el poeta dilata es el instante, la humedad que rescatamos en el fruto vano, la lágrima que cae por el muro y lo fertiliza volviéndolo un vegetal de siglos, una historia ya por fin sin mayúscula.

Al final el poema se cierra con una certeza, y en su arquitectura, en cierta forma milagrosa, nos muestra (nos deja ver) de nuevo el mundo. Es sin embargo una certeza desenvuelta en pregunta. ¿La sombra de las palabras es la Historia o la poesía, es el tiempo o el instante? Si el hombre apuesta por la Historia sus palabras apuestan por la poesía, y el lector (en el mismo gesto de la lectura) también:

*hay un insecto tejedor de música
y hay otro insecto que desteje
los silogismos de la luna...*

¿Qué significa *Pasado en claro* en la obra de Octavio Paz? Al leer los poemas anteriores a este libro la (y no importa lo obvio) claridad que implica este libro los hace significar de manera distinta. Es un poco fatuo decir que este poema le devuelve a la poesía de Paz un rostro humano, pero es verdad. Un rostro orgullosamente humano, lejano de las falsas humildades y las lamentaciones milenaristas. Cada vez que el poeta se lava la cara en el agua del tiempo purifica su mirada y se bautiza con el nombre del instante.