POESÍA

período de poesía

JOSÉ LUIS RIVAS:
CORSARIO DE DOS BAJELES

JOSÉ KOZER:
HOLDERLIN

75 AÑOS DE OCTAVIO PAZ

NÚMERO 12
UNAM
UAM

RAMÓN XIRAU ▲ TOMÁS SEGOVIA ▲ CARMEN BOULLOSA
DAVID HUERTA ▲ JUAN ANTONIO MASOLIVER ▲ JULIO HUBARD
FRANCISCO CERVANTES ▲ VICENTE QUIRARTE ▲ CLAUDIA GÓMEZ HARO
ALICIA GARCÍA BERGUA ▲ JOSÉ MARÍA ESPINASA ▲ CHARLES TOMLINSON ▲ EDUARDO VÁZQUEZ ▲ RIBEIRO DA SILVA

CONTENIDO

José Luis Rivas / **Corsario de dos bajeles** ■ 3
La poesía en Italia / **Sandro Penna** ■ 5
José Kozer / **Hölderlin y Bufa** ■ 6

SETENTA Y CINCO AÑOS DE OCTAVIO PAZ

Tomás Segovia / **Poética y poema (por ejemplo en Octavio Paz)** ■ 9
Ramón Xirau / **Pomes** ■ 15
Carmen Boullosa / **Mi primer recuerdo de Octavio Paz** ■ 16
David Huerta / **Setecientos cincuenta mil espejos** ■ 18
Juan Antonio Masoliver Ródenas / **Pasión de conocimiento y libertad creadora** ■ 19
Julio Hubard / **Primeras letras** ■ 21
Francisco Cervantes / **Sistema de señales** ■ 23
Vicente Quirarte / **La recreación inevitable: *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz** ■ 24
Claudia Gómez Haro / ***Blanco* de Octavio Paz** ■ 27
Alicia García Bergua / **La soledad hermética y la muerte estéril** ■ 30
José María Espinasa / **Pasado en claro** ■ 31
Charles Tomlinson / **Semejanzas y posiciones** ■ 33
Eduardo Vázquez Martín / ***Árbol adentro:* la carta de una creencia** ■ 35
Ribeiro da Silva / **Octavio Paz, testigo de nuestro tiempo** ■ 37

José Homero / **Primero de septiembre** ■ 39
Minerva Margarita Villarreal / **A la deriva** ■ 39
Carlos Miranda Ayala / **1984** ■ 40
Gonzalo F. / **El vendedor de sueños** ■ 40
Alfredo Espinosa / **Caligramas: orfebrería poética** ■ 41
Juan Galván Paulín / **Tres poemas** ■ 43
Manuel Antonio Santiago / **Puerto** ■ 43

MINUTERO

Jesús Morales Bermúdez / ***Cuadernos contra el ángel* de Efraín Bartolomé** ■ 45
Fernando Fernández / **Para muestra basta un poema** ■ 46
José Antonio Jacobo / **Metonimias tradicionales y metáforas sencillas** ■ 47
Ilustraciones / Josselyne ▲ **Fotografías de Octavio Paz**/Pedro Valtierra

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General
Dr. Óscar González Cuevas

Secretario General
Ing. Alfredo Rosas Arceo

Directora de Difusión Cultural
Leticia Algaba Martínez

DIRECTORIO

Coordinación
Hernán Lara Zavala y Leticia Algaba
Dirección
Eduardo Vázquez Martín
Diseño
Natalia Rojas Nieto
Redacción
Julieta Arteaga y Carlos Miranda Ayala
Consejo Editorial
Ernestina Loyo, Joaquín-Armando Chacón, Humberto Guzmán, José María Espinasa, Laura González Durán.
Teléfonos:
655-16-97 UNAM / 511-08-09 UAM
Tipografía
Servicios de Edición Comunicación y Análisis, S.C.
Impresa en
Impresión y Diseño
Av. Río Churubusco, lote 15, manzana 19 colonia Rodeo. México, D.F.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. José Sarukhán

Secretario General
Dr. José Narro Robles

Secretario Administrativo
Dr. Tomás Garza

Secretario Auxiliar
Lic. David Pantoja Morán

Abogado General
Lic. Manuel Barquín Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Gonzalo Celorio

Director de Literatura
Mtro. Hernán Lara Zavala

1989

CORSARIO DE DOS BAJELES

José Luis Rivas

Para Albertina

▼▼▼

¡Sólo Dios sabe a quién ha de
tocarle el encargo de izarme!
A esas drizas les falta la barrica,
¿será todo un simulacro?
Mis ojos se empañaron;
es como un sueño que sea yo...

"Billy esposado",
Herman Melville

I

Es una sola herida roja el mar después del corso,
más aún que durante la marea roja;
hervor de tiburones que a dentelladas cortan
un rorcual encallado en la restinga;
rubro caldo nocturno ardiendo sin espumas;
pasto abundante para el hambre del mergo y el águila marina;
chirrido de meaucas cebándose en los restos de redada
que los pescadores devuelven a las aguas
porque no se empobrezca su halado chinchorro.

Es una sola herida roja el mar después del corso,
visto desde el cantil cortado a tajo,
escarpa que da cima a encovada caleta
donde tan sólo anida el rabihorcado entre un mixto
aroma a toronjil y espliego;
donde se cierne en lo alto, imponente nube blanca,
el ave de las tempestades
porque el mar se embravece.

II

Cuando yo navegaba
me decían El Garfio.
No sabía de leyes,
pues la primera de ellas

que olvidé es la de Dios.
Así que fui malvado
como nadie lo fue.
Arrumaba en mis buques

ensenadas enteras,
tal si de inmensos cofres
se tratara. Las naos
que quemé formarían

otra hilera de costas.
Lingotes a granel
atestaban el arca
toda que era la nave

de mi delirio ciego;
libras arrebatadas
y alhajas y mujeres
fueron calor y yelo

a mis yacentes flancos.
Me arrojaron un día,
desnudo, al calabozo.
El arrepentimiento

ya sube al labio mío
mientras baja la soga.
Mucho a la mar herida,
el Orco que me espera

seguro se parece.
Antes estuve en él
y no he de abandonarlo.
¡Iza la cuerda, hermano!

▼▼▼

Sección a cargo de Guillermo Fernández

sandro penna

"La vida... es el recuerdo de un despertar, la primera poesía que aparece en mi libro de poemas es también la primera poesía que escribí, en una época en la que ni siquiera pensaba que existiera la poesía. Sólo tiempo después supe de la existencia de poetas como Cardarelli y Montale, de quienes leí algunas cosas, creo que por el '29, en la revista *Italia letteraria*. Copié a máquina sus poesías y las cotejé con la mía. Me pareció, sin presumir, que en el fondo mi poesía no era mala.

Nunca había estudiado poesía y experimentaba horror por las composiciones. En cuanto reuní un grupo de poemas tuve la oportunidad de leer en un diario que nuestros poetas más famosos eran tres: Saba, Ungaretti y Montale; también me enteré de que Saba tenía una librería en Trieste. Me dije: a él le mandaré mis poemas. Tomé un sobre, escribí la dirección, sin número, y envié los poemas. Poco después me llegó la respuesta. En ella Saba hacía elogio de la primera poesía mencionada, y consideraba las otras un poco amargas. Aquellas cosas amargas, que no le gustaban todavía a Saba por la forma, como él decía (que nunca publiqué, aunque aún las conservo), habían sido escritas todas después de la primera, la que él consideraba maravillosa.

Aprendí que la inspiración es lo que cuenta; el resto, para mí, es lo de menos. Porque si yo quisiera escribir ahora mismo una carta, no sería capaz de hacerlo. Desde entonces me asombra ver un poema terminado. Me formé una idea estética: cuando algo apremia, la forma siempre se encuentra, siempre llega. Y creo que es así."

Sandro Penna nació en Perusa en 1906; murió en Roma en 1976. Desde la aparición de su primer libro de poemas, *Poesie*, en 1939, el prestigio de su obra y el número de lectores ha ido ampliándose paulatinamente. Si en un principio se le consideró un "poeta para poetas", entre los cuales se contaban Umberto Saba, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti y Pier Paolo Pasolini, quienes se ocuparon varias veces de su lírica, con el paso del tiempo también la crítica ha ido ocupándose con mayor frecuencia de esta obra. Admirado y amado por críticos y escritores, su obra poética sigue esperando una correspondiente monografía, como ocurre a menudo con "todos los líricos que resisten el análisis por exceso de limpidez y resolución total de las intenciones en los resultados, 'flor sin tallo visible', como ya se ha dicho. En efecto, en él falta la comparecencia de una poética, noción teórica y poesía —incluso la 'no poesía'— que constituyen la lírica característica del presente siglo; asimismo cualquier actividad metapoética indirecta, como podría serlo el ejercicio de la traducción, infaltable en sus coetáneos" (P. Vincenzo Mengaldo).

Piero Bigongiari acuñó la célebre frase "flor sin tallo visible" al referirse a la poesía de Penna en un ensayo que le dedicara. Por convergencia espontánea, Penna alcanza las "formas simples", arquetípicas que puede uno encontrar en las tradiciones líricas más variadas: como el epigrama alejandrino, por su afinidad temática; al pantûm indonesio, por el acercamiento analógico de dos parejas de dísticos que hacen estallar una situación "externa" y una interna, respectivamente. Prácticamente, la obra de Penna fue ampliándose de manera natural, sin sacudimientos formales, sin evolución deliberada. La mayor parte de sus poemas son breves, fulminantes, iluminaciones que aprehende en los hechos mínimos de la vida cotidiana y fulminantemente expresados. Como es de suponerse, esta maestría no es únicamente fruto de la "gracia" sino de una técnica muy refinada, similar a la del Ungaretti de *La alegría*, y, desde luego, a la de los antiguos líricos griegos.

▼▼▼

El viento te ha dejado en los sentidos
un eco claro de las cosas vagas
que miraste a lo largo del día.
Cuando aparece el sueño
no sabes defenderte: un crisantemo,
un lago trémulo y una parva fila
de verdeamarillos árboles bajo el sol.

▼▼▼

Abandonarse al oleaje...

Abandonarse al oleaje de las sensaciones
como esta agua rubia que se apaga
y reenciende bajo un sol amarillo,
tan lleno —como yo— de humillación.

▼▼▼

Mi ciudad —la vacía ciudad al alba—
poblada estaba de mi único anhelo.
Mas mi canto de amor, el más verdadero,
era para los otros una canción desconocida.

▼▼▼

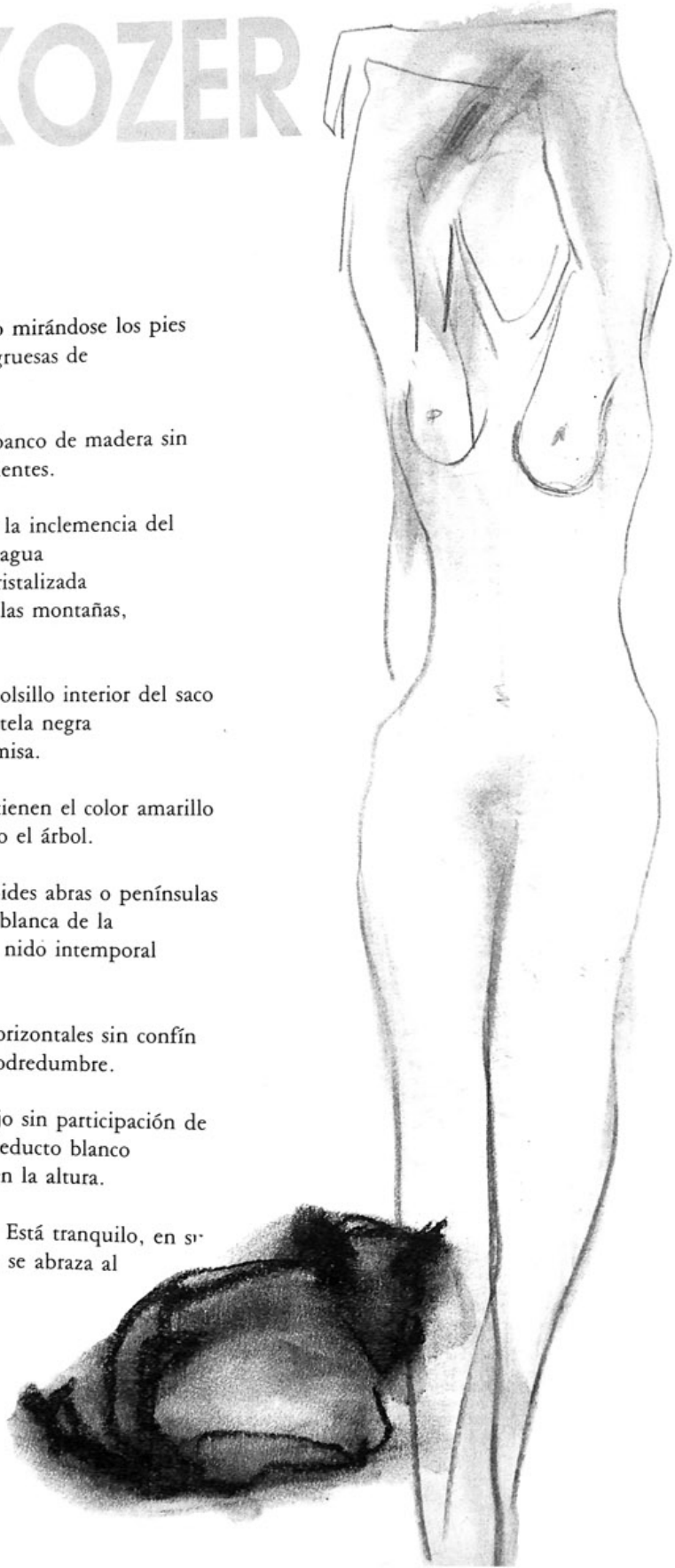
Moralistas

El mundo que os parece encadenado
tejido está de armonías profundas.

▼▼▼

Es la hora en que se besa a los niños
somnolientos sobre tibios regazos.
Pero yo, en largas calles, con mis ojos,
inútilmente. Yo, monstruo sin nada.

JOSÉ KOZER



Hölderlin

Permanece un largo periodo de tiempo mirándose los pies
calzados con unas medias gruesas de
algodón verde olivo.

Al pie del castaño interminable en el banco de madera sin
barnizar con sus nudos recientes.

Su traje de pana verde lo protegerá de la inclemencia del
tiempo los ventisqueros el agua
congelada del lago la sal cristalizada
en las anfractuosidades de las montañas,
su origen vertical.

Una mano permanece hundida en el bolsillo interior del saco
la otra sigue absorta en la tela negra
a rayas carmelitas de la camisa.

Sus ojos zarcos saben que sus tirantes tienen el color amarillo
de aquel punto ámbar bajo el árbol.

Junio: día o mediodía o atardecer cúspides abras o penínsulas
sólo teme aquella materia blanca de la
abeja Reina fabricando un nido intemporal
en su centro.

Traerá las nieves las grandes heladas horizontales sin confín
el blanco estallido de la podredumbre.

La túnica blanca. El ojo imparcial el ojo sin participación de
la retina. Las avalanchas, reducto blanco
de los primeros animales en la altura.

¿O ángeles, blancas catástrofes de luz? Está tranquilo, en su
extremo tranquilo: de pie, se abraza al
árbol.

JOSÉ KOZER

Se abraza a lo verde del árbol a su maraña genital a la lumbre
olorosa en los órganos reproductores de
las reses: y más abajo del fondo de la
tierra, lo habrán oído.

Vinieron a buscarlo por la puerta central del edificio blanco de
las ventanas incontables marcos verdes
marcos recién pintados de verde, aguarda:
todos sabrán por su silencio que él no
llamó llamaron desde las cúspides las
ventoleras llamaban desde aquel hielo
amarillo en los cimientos.

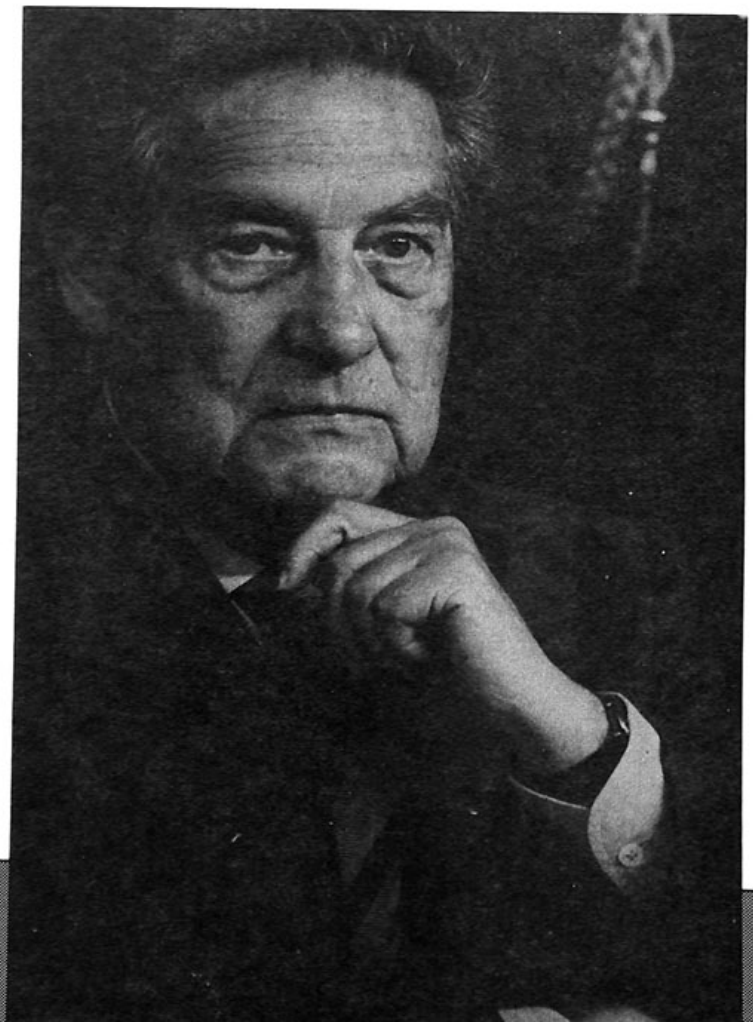
▼▼▼

Bufa

Tosca lanza su do de pecho su do consuetudinario.
Una orgía amarilla de manzanas.
Agudo, una verde manzana la campanilla.
Rodó: hecatombe amarilla del agua.
Tosca lanza la claridad del huevo.
Un cabrilleo de bombillos las roturas.
Las cabezas se volvieron los ojos se alzaron en arco.
Tosca en lo alto de la escalinata.
Las manos sobre los muslos el peplo ceñido a las carnes.
Sus coturnos dejan ver las uñas pintadas de rojo.
Un incendio la carne atiborrada en su estatura.
Oh el crescendo modula lo modula gruesa su plenitud ahí delante.
Tosca la tesitura maestoso Tosca. ¿Desciende?
Un líquido amarillo le corre por las comisuras de los labios.
¿Desciende? Dos tribulaciones el agua verde en sus ojos.
Vítores, crujir los vidrios bajo el tacón de altas botas de cuero.
En lo alto de la escalera se desabrocha el alfiler de criandera
cae a sus pies el peplo.
Crujir, desciende: lanza al aire sus sandalias.
Y desnuda se sienta en el tresillo malva de la sala un golpe seco
el salto de sus gatas.

75 años de Octavio Paz

El 31 de marzo del año en curso, Octavio Paz cumplió setenta y cinco. En los últimos tiempos han aparecido ediciones fundamentales de la obra del autor de Piedra de sol: México en la Obra de Octavio Paz *(FCE),* Árbol adentro *(Seix Barral) y* Primeras Letras *(Vuelta). El* Periódico de Poesía *ha querido incluir en sus páginas la lectura de distintos autores a manera de breve revisión de algunos aspectos de la creación de nuestro gran poeta. Que sean estas páginas un mínimo homenaje.*



POÉTICA Y POEMA

por ejemplo en Octavio Paz

Tomás Segovia

ue toda poesía implica una poética es cosa tan obvia que apenas vale la pena formularla. Pero establecer distinciones y relaciones internas en esa afirmación simplista tal vez no sea tan ocioso. Una primera distinción, apenas menos palmaria, resultaría sin esfuerzo de una ojeada histórica. En la poesía occidental aparece con claridad, desde el Romanticismo, un corte que separa dos diferentes maneras de relación entre poesía y poética. Antes de esa época, como después de ella, la obra de todo poeta se apoya en una idea de la poesía, que es tanto un programa como un conocimiento, tanto una voluntad consciente como una tendencia oscura. Pero de uno y otro lado de esa frontera histórica cambia el papel individual del poeta frente a la idea de la poesía. Del lado de allá, el poeta individual no tiene prácticamente nada que decir en el debate, real o virtual, de la poética. Si su obra de poeta, como tal, ha de contribuir de alguna manera a cambiar (o acaso a confirmar y estructurar) la poética imperante, será de modo indirecto, por lo general mediante movimientos de elementos periféricos y aislados, y casi siempre involuntariamente. La acción de un poeta sobre la idea aceptada de la poesía será por acumulación de pequeñas mutaciones inevitables, casi imperceptibles tomadas una por una, de tal manera que cada uno podrá pensar mantenerse estrictamente fiel al programa heredado mientras lo somete, al realizarlo, a mínimos desplazamientos que acabarán —sumándose unos a otros cientos o miles de veces— por desfigurarlo enteramente. Del Romanticismo para acá, la cosa es bien distinta. La poética se pone en tela de juicio en cada obra, en su centro mismo, y el poeta, en el poema mismo, tiene que tomar personalmente posición.

Así resumida, la fórmula puede parecer exagerada. Es cierto que este radical cuestionamiento, incesantemente renovado, de la idea misma de poesía en cada poeta, y aun en cada poema o al menos en cada "época" de una evolución, sólo se manifiesta plenamente en tiempos muy recientes, y que es tal vez una mirada excesivamente actual la que concibe según esa perspectiva la obra de los primeros románticos. Creo que esa mirada se justifica no sólo porque la interrogación sobre la poesía está efectivamente presente, aunque quizá menos visiblemente, en esos poetas, sino además porque la serie de eslabones que nos unen a ellos forma un continuo, mientras que entre esa época y la anterior hay discontinuidad. Quiero decir que nuestra mirada y la de los primeros románticos no son dos miradas, son dos momentos de una misma mirada.

Podemos pues pasar a una segunda distinción, esta vez sin tener en cuenta la evolución histórica. Ha sido rozada ya en los párrafos precedentes. Se trata de qué podemos entender por la poética de un poeta, por la idea de poesía incluida en toda obra poética. Es fácil distinguir de inmediato una poética voluntaria y explícita de una poética involuntaria e implícita. Una cosa son los programas, los razonamientos, las posiciones declaradas de un poeta, y otra la oscura representación inconsciente (expresión discutible), las tendencias no confesadas, los supuestos no buscados que puede uno intentar descubrir tras la primera apariencia de sus poemas efectivos.

Las páginas que siguen dan por supuesta la primera distinción. Pienso que no es preciso insistir mucho sobre el carácter crítico de la poesía moderna, que vio ya claramente Baudelaire y que no creo que nadie niegue, por lo menos hasta cierto punto y desde cierta época. No creo en cambio que pueda darse por supuesta la segunda distinción. Sería arbitrario decidir de antemano si existe, o aun si es posible, alguna discrepancia entre la intención estética explícita y la implícita de una poesía. Aun aceptando que existe una lectura sintomática del sentido inconsciente de un poema, me parece claro que esta lectura es psicológica y no estética; que es justamente sintomática, es decir que no lee la poesía, sino que lee en la poesía otro texto, como podemos leer en el timbre de voz de un hablante extranjero un síntoma del sexo al que pertenece, sin haber entendido por ello una palabra de lo que dice en su lengua. No nos interesa aquí ni siquiera discutir si esa lectura sería segura, y si no podríamos leer por ejemplo en el timbre de voz de una Marlene Dietrich una viril gravedad, o en el de algún menudo tenor una graciosa feminidad. Es otra la lectura que buscamos, y en ésta nada nos asegura que la intención del poeta no sea, precisamente, idéntica al poema. Por otra parte, sería también posible que la estética del poema y la estética del poeta no coincidan. Que una lectura, incluso no psicológica o aun no *sintomática* nos conduzca a una idea de la poesía que el propio poeta en algún otro nivel contradice. Este otro nivel podría ser el del poema mismo. Si la poesía moderna es, en efecto, poesía crítica, debe ser posible describirla como poesía y crítica. Es probable que la división, por lo menos aplicada a verdaderos poemas, sea artificial. Pero, ¿qué operación crítica no lo es en alguna medida? E incluso artificial, la distinción puede ayudarnos a representarnos más claramente una polaridad que, por su parte, tal vez no sea ella misma artifi-

cial. Es cierto que un poema es ante todo una unidad, pero no es menos cierto que esta unidad es compleja. Aunque las tensiones que pueden existir en el interior de esa complejidad sean tensiones internas, mientras que la descripción sólo podrá representarlas como tensiones entre polos que se son mutuamente exteriores, no parece imposible, sin embargo, que esta representación irreal arroje alguna luz sobre la organización real del poema o acaso de la poesía en general.

Podemos pensar por ejemplo en la poesía de Octavio Paz para referir a ella estas reflexiones, para buscar allí esa posible tensión, en el poema mismo, entre poesía y poética; entre lo que el poema quiere decir y quiere ser como realización encarnada de una poética, y lo que la poética sin querer dice y es, como supuesto implícito del poema. Apoyándonos, naturalmente, en la medida de lo posible, en la obra poética misma, con el mínimo de ayuda, aunque sin excluirlos del todo, de los escritos críticos y teóricos del poeta.

La obra de Octavio Paz es tal vez particularmente rica en este sentido. No sólo porque su poética ha sido siempre bastante explícita —y no me refiero a sus libros ensayísticos, sino a la poética incluida y supuesta en los poemas mismos— sino también porque esa poética ha evolucionado visiblemente, a la vez que evolucionaba visiblemente su estilo, y esas dos evoluciones han mostrado siempre un paralelismo especialmente claro. Apenas habrá tiempo de sugerir de modo muy sumario algunos rasgos sueltos de esa evolución, sobre todo porque no es eso lo que nos interesa en este momento, sino más bien apuntar a algunas preguntas sobre las relaciones entre la estética de un poema y la corporeidad misma de ese poema.

Es sabido que la exigencia crítica más elemental es la de intentar juzgar la obra, no según unas normas exteriores, sino según las intenciones que la obra misma manifiesta. Desde que existe una crítica propiamente dicha, existe el alegato de que la crítica no es normativa (incluso cuando de hecho lo es), y de que sus juicios no aplican escalas de valor fijadas de antemano, sino desprendidas de la observación y la comprensión de la obra misma. Esto implica que la obra no se compara con algún modelo previo, sino con su propio modelo, en ella misma incluido: la obra se compara consigo misma, desdoblando su sentido en dos o más sentidos separables. Nada podría decirse de una obra de arte, desde el momento en que renunciamos a las normas y modelos fijados previamente, si no la opusiéramos a ella misma, si no comparáramos la medida del desajuste por el cual puede no coincidir consigo misma.

En buena crítica, este desajuste no debemos verlo entre las actitudes voluntarias y razonadas del poeta, incluso expresadas en el poema, y el sentido que el poema como tal, en su conjunto y específicamente, nos muestra o creemos que nos muestra. Debemos verlo —más consecuentes con el presupuesto crítico que nos prohíbe aplicar un modelo exterior, incluso si es el modelo propuesto por el autor mismo— entre ese sentido específico por un lado, y el modelo que de esa especificidad misma, clara o confusamente, inferimos. Un ejemplo burdo: no basta que un poeta declare, incluso en el interior de un poema: "Yo escribo para todos", para que el poema esté efectivamente dirigido a todos. Nosotros, a la lectura, podemos juzgar que la verdadera intención del poeta, a despecho de sus declaraciones, era escribir por ejemplo para el estrecho círculo de sus amigos. Pero a su vez este segundo descubrimiento tampoco basta para que esa segunda intención se cumpla cabalmente. Ese poeta puede, mintiendo o mintiéndose sobre su verdadero programa, fracasar también respecto de este último. Otros ejemplos un poco más reales: Manuel José Othón puede protestar que su estética es antimodernista, y puede hacerlo incluso en su poesía misma, o Neruda que la suya es de estricta ortodoxia marxista; esto por supuesto no nos autoriza, pero tampoco, justamente, nos desautoriza, a pensar que el programa efectivo de Othón, cuando escribe poesía, es más o menos modernista, o el de Neruda más o menos romántico o surrealista. Precisamente lo más habitual es juzgar a estos dos poetas sobre estos programas u otros parecidos. Juzgarlos, es decir comparar sus realizaciones con una estética inscrita en los poemas mismos que no sólo no coincide necesariamente con las teorías razonables del poeta —que no son, después de todo, sino una interpretación más de su poética efectiva—, sino que tampoco implica necesariamente su propia realización; una estética que podría frustrarse en el acto mismo en que únicamente existe.

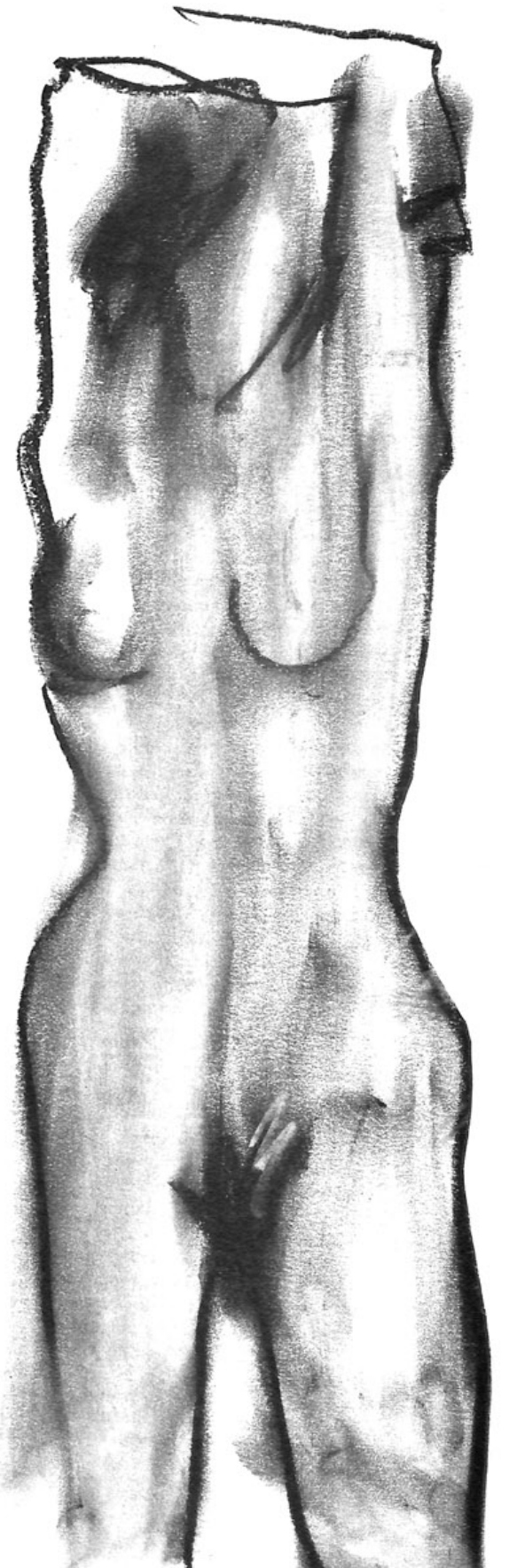
La frustración de un acto por sí mismo en su actuación misma: tal vez pueda pensarse que esta fórmula es propiamente la definición del inconsciente. En todo caso, lo sería en un sentido distinto del habitual. Frustrar no querría decir aquí impedir, ni siquiera dejar incompleto un acto o hurtarle sus frutos. Esa frustración se referiría al sentido del acto y, más precisamente aun, a la pureza de *un* sentido único. Incluso en la acepción psíquica de la palabra sería burdo pensar que el inconsciente roba su sentido a la conciencia: añade otro sentido que la conciencia ignora, pero deja intacto el que ella asume. Lo único que queda frustrado es la pretensión de la conciencia representativa de que el sentido que ella asume es *el* sentido, el único sentido y todo el sentido.

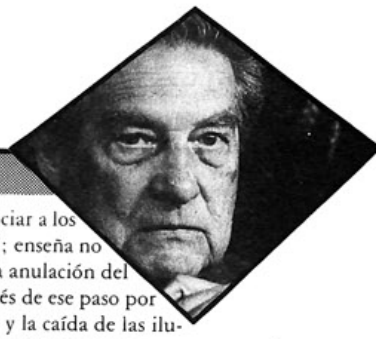
Este descubrimiento —o esta búsqueda— de *otros* sentidos, que frustran las pretensiones al monopolio del sentido de la representación consciente, me parece característico de una corriente central del pensamiento moderno, que me atreveré a llamar así: el avance hacia una teoría generalizada del Inconsciente con mayúscula. Se ve que este Inconsciente con mayúscula no es lo mismo que el inconsciente psíquico, cuyo concepto, que debería servir de puente hacia una visión más general, se convierte a menudo en nuestros días, por demasiado, y demasiado superficialmente repetido, en un velo difícil de apartar y que empaña esa visión. Mientras que la importancia que la lingüística actual ha tomado como guía y modelo de un estilo de pensamiento se debe a que ha sido la primera en sugerir otra faceta de la idea de inconsciente, al proponer lo que podríamos resumir con esta fórmula pintoresca: el inconsciente es la gramática.

Pienso que este laborioso rodeo nos ha apartado de nuestro tema menos de lo que podría parecer. Es bien sabido que la poética efectiva de Octavio Paz —la que llamaré poética incorporada para distinguirla de la otra, de la voluntaria y teórica, la de los libros ensayísticos—; es sabido, decía, que esta poética incorporada ha conservado a través de sus cambios una constante: la preocupación por la Palabra y por las palabras. No quiero decir, por supuesto, que esta preocupación, y otras de su poética incorporada, no se encuentren igualmente, y aun a menudo idénticamente, en sus teorías literarias. Quiero decir que para verla operando en el interior del poema, sólo debemos considerarla en la medida en que, presente o no en las teorías, esté efectivamente incorporada en la escritura poética misma. Pienso que para ningún lector atento de Paz será necesaria una larga demostración de que así es; citaré únicamente, y un poco al azar, el poema "Las palabras":

ma por entero, la naturaleza misma de un conocimiento que nunca se conoce del todo. Esto nos permitiría también concebir diferentes grados de inconciencia, cosa al parecer difícil para la concepción habitual del inconsciente. Para poner un ejemplo superficial: la poética incorporada podrá considerarse inconsciente con respecto a la poética teórica (llamémosla estética), puesto que, originada en ésta, desplaza su propio origen al realizarlo; pero podrá considerarse consciente con respecto a la corporeidad misma del poema, puesto que esa corporeidad desplaza también inevitablemente la intención poética misma con que ese poema preciso inició su movimiento. Y hay más todavía: invirtiendo la visión, la corporeidad del poema puede enfocarse a su vez como consciente respecto de su poética —puesto que esa poética es el esquema virtual, el "código", como está de moda llamarlo, de ese "mensaje", o sea su "gramática", y la gramática, como desde Saussure nadie ignora, es inconsciente—. ¿Quiere esto decir que la relación entre estos grados es enteramente reversible? Quisiera aplazar por ahora la respuesta a esta pregunta, que es tal vez la pregunta fundamental sobre el problema todo de la significación.

Antes prefiero volver un poco atrás y mirar de nuevo desde el punto donde nos encontramos a una cuestión anterior y menos abstrusa que éstas en que ahora nos debatimos. Todas nuestras consideraciones sobre el carácter descentrado de la significación podían encontrarse ya en germen, como vimos, en esa idea tan sencilla y casi perogrullesca de la crítica más elemental: la idea de comparar la obra consigo misma. Pero ahora podemos ver una diferencia importante entre aquella idea de la obra y ésta que hemos tratado de precisar, pues la comparación que la crítica elemental practica de la obra consigo misma es puramente negativa. La crítica más "neutral", "objetiva", "de comprensión", o como quiera llamársela, no podrá nunca ser otra cosa, en el mejor de los casos, que un recuento del desplazamiento de la intención estética concebido como medida del fracaso. Por eso esta crítica no puede encontrar ninguna obra perfecta: suponiendo que su reconstrucción de la poética incorporada sea exacta, un examen también exacto de su realización en la obra tendrá que encontrarla siempre traicionada. Esta fatalidad no es sin embargo invencible. El descentramiento del poema puede verse como su naturaleza misma, empezando por leerlo en ambas direcciones: como ruptura del sentido consciente de las palabras por irrupción de sentidos inconscientes: su poética o gramática estética (y también, si se quiere, su gramática o estructura psicológica —entre otras—, puesto que una vez rota la hegemonía de *un* sentido todos los demás entran por la brecha, y ésa es la razón de que un poema se ofrezca mucho más a las interpretaciones, psicoanalíticas por ejemplo, que, digamos, un tratado de entomología); y como ruptura del sentido consciente de la poética por irrupción de los sentidos inconscientes con que las palabras mismas, los ritmos mismos, y también los temas y hasta las ideas mismas desplazan la pura intencionalidad estética de que nacieron. Digámoslo así: un poema amatorio no puede hablar del amor sin convertirlo en un pretexto para la realización de una poética; ese mismo poema no puede realizar esa poética sin decir algo sobre el amor, sin nombrar al amor, y sin nombrarlo no sólo en abstracto, sino de ésta o la otra manera, dándole éste o aquel nombre. Si el poema integra en sí de veras estos dos aspectos, en él se revela que esa poética era sin saberlo un arte amatoria y esa arte amatoria sin saberlo una poética. Cada una de esas caras es una lectura de lo inconsciente de la otra.





La preocupación por la palabra de Octavio Paz (o de todo poeta, diría yo incluso) me parece que es una búsqueda o una vislumbre de esta configuración del significar en su naturaleza misma. No se trata, él lo ha dicho muchas veces, de las palabras de los filólogos, de los críticos y aun de los lingüistas. A pesar de su libro sobre Lévi-Strauss, a pesar de la estética combinatoria de los *Discos visuales* y de la estética a la vez polisémica y orientalista de *Blanco*, Octavio Paz está aún hoy más lejos del estructuralismo de lo que suele pensarse. Los versos de "Retórica", incluidos en *Bajo tu clara sombra* (*op cit.*, p. 77) no han sido negados del todo:

1
Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.

2
La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión, sino piel del movimiento.

3
La claridad del cristal transparente
no es claridad para mí suficiente:
el agua clara es el agua corriente.

Estos versos expresan una retórica de la transparencia del significante, de la adecuación de la expresión a un contenido que de una manera o de otra le es independiente, bastante alejada de las teorías más o menos jakobsonianas de la función poética como mensaje sobre el mensaje y como pura forma que no "dice" más que su propia estructura —necesariamente muda—. Es cierto que en la primera estrofa se manifiesta también una poética del inconsciente. Pero es el inconsciente de los románticos y no de los estructuralistas. Los pájaros, los poetas, no saben lo que cantan. Lo sabe por ellos su garganta. Basta con pensar que mi garganta es más yo que mi razón para que pueda volver a decir que sé lo que canto. La metáfora, lo sé, es suficientemente ambigua para sufrir varias interpretaciones; podría no ser incluso una metáfora, sino una metonimia, y la garganta sería entonces el canto: así el canto se entendería a sí mismo y otra vez estamos en la significación que se significa. Pienso sin embargo que en esa época y ese tono la garganta es más del pájaro que del canto, y por ello el canto a su vez más del cantor que de sí mismo. No es lo mismo decir "en mi lenguaje me entiendo" que decir "a mí que no me entiendo me entiende un lenguaje al que no entiendo". No es lo mismo decir "la Palabra se inventa y me inventa cada día", que decir "invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día" (*op. cit.*, p. 10).

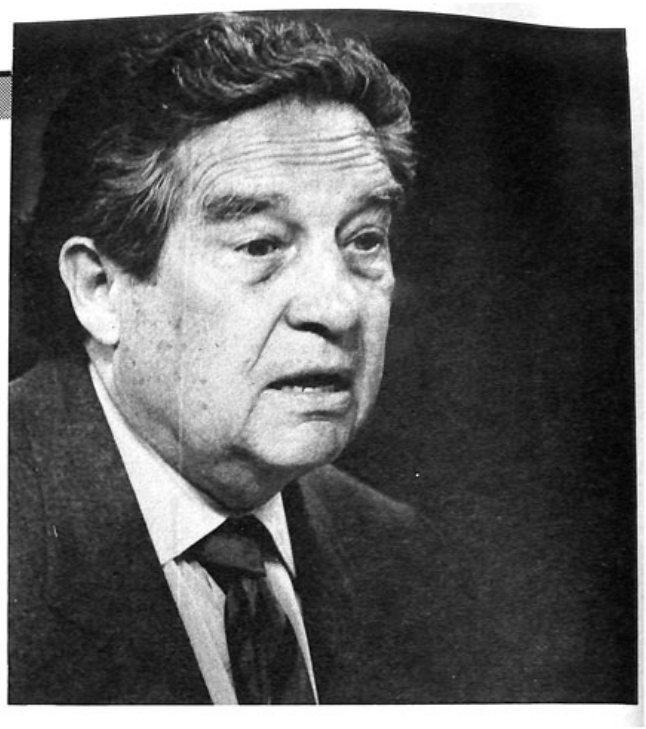
Pero no es lo más importante lo que este poema declare sobre la retórica; lo más importante es lo que la poesía de Paz hace con estas declaraciones. Aunque ha ido probablemente tan lejos como cualquier otro poeta de nuestra lengua en su tentativa de poner en práctica una poética de anulación de los sentidos y de circularidad de la significación, símbolo de una metafísica de anulación de los contrarios y de vacuidad del sentido, su poesía efectiva no ha dejado de estar nunca en aquella línea del salto de la soledad a la comunicación que él mismo definió en sus primeros escritos teóricos, como su vida real no ha dejado de desplegarse bastante lejos del ascetismo, la renuncia o la anulación de la persona en la iluminación. Si la influencia budista ha sido grande en el último Paz, también lo ha sido la del hinduismo. El *Bhagavad Gita* enseña a "no renunciar a los actos, sino al fruto de los actos"; enseña no el éxtasis sino la sabiduría; no la anulación del mundo sino la vuelta a él después de ese paso por la muerte que es la iluminación y la caída de las ilusiones. Como toda iniciación, ese libro enseña no a entrar en la muerte sino a volver a la muerte. La caída de la hegemonía ilusoria del sentido enseña igualmente a Paz no a entrar en el silencio, como las iluminaciones le enseñaron a Rimbaud o la muerte sin fin y sin salida final a José Gorostiza, sino a volver a las palabras, porque el poema es posible en ese espacio imposible de las significaciones, del mismo modo que la vida es posible en este mundo imposible.

Poética y poema están, pues, efectivamente, si no en oposición, sí en tensión en la obra de Octavio Paz. Pero si dejamos de ver esa tensión como una frustración, efecto negativo de las limitaciones humanas, etc., tal vez se nos muestre como la naturaleza misma del poema. El poema corre siempre el riesgo de ser devorado por la poética. Contrariamente a lo que cree el poeta vulgar y afirmado en valores seguros, es devorado con mucha mayor seguridad cuando la poética, hecha invisible por el mágico manto del consenso y la aceptación indiscutida, digiere todo el poema sin que su feliz autor se percate siquiera de ello. Contra esta plácida digestión el poeta radical opone otra manera de enfrentar ese riesgo. La tensión llevada a su extremo entre poética y poema pone al poema constantemente al borde del abismo; la caída en ese abismo sería otra forma de devoración. Si no hay caída, estamos ante un gran poeta. No me atrevería a afirmar que todos los grandes poetas son de este género, pero sé que hay por lo menos una clase de grandes poetas que lo son no a pesar, sino *porque* su poética es insostenible.

He dejado sin contestar una pregunta y sin completar una alusión. Quisiera, para terminar, sugerir —no podría hacer nada más— en qué dirección me parece podrían buscarse esa respuesta y ese complemento. Se ha mencionado con frecuencia, a propósito de Octavio Paz, a Saussure, a Lévi-Strauss, a Jakobson, a Chomsky. Se olvida que la lingüística moderna tiene, como todos nosotros, dos progenitores. A Saussure me gustaría más llamarle la madre de esa nueva prole que parece ser de padre desconocido, no porque no conste quién es, sino porque tantos de sus descendientes lo desconocen. Ese padre es un antipático danés llamado Louis Hjelmslev. Los estructuralistas franceses que tantas ideas han tomado desordenadamente de su patrimonio, tienen por lo general buen cuidado de citar, sin el molesto artificio de poner comillas, cualquier parte de sus escritos menos las conclusiones. Porque Hjelmslev deduce, con ese rigor heroico que tantos lectores le ha quitado, de las premisas que otros utilizan con cualquier fin, que la digestión de un metalenguaje por otro no es una serie infinita, que la significación no es circular y que las series de sentidos plurales no son indecibles. Esto, naturalmente, impediría al señor Roland Barthes sostener que no sólo

su libro *S/Z* es otra versión del *Sarrasine* de Balzac, sino que esta *nouvelle* no es sino otra versión de *S/Z*. Y ya tenemos a Hjelmslev ignorado. Porque para nuestro molesto danés los metalenguajes son estrictamente limitados. A partir de la 3a. potencia deja de ser posible crear un meta-meta-metalenguaje, porque éste se confundiría, por un lado, con la nada excitante fonética, tan tradicional como acústica y articulatoria, por otro lado con la no mucho más excitante lógica.[4] Mientras que la metapoesía sería... el poema mismo. Esto último no lo dice literalmente así. Lo dice de un modo más escandaloso aún. De un modo que razona con ejemplar simplicidad que las más elementales reglas binarias de la semiología implican que la poesía puede hablar de cualquier cosa menos de la poesía; que el contenido de un lenguaje poético puede ser cualquier cosa menos el lenguaje poético.[5] La reversibilidad de significaciones no es pues infinita: la significación se trasciende y esta trascendencia se llama el sentido.[6] Aquí, por supuesto, empezaría otra reflexión, demasiado espinosa para asomarnos siquiera a ella en este momento. Contentémonos con ver cómo los límites de la reversibilidad pueden apreciarse también en nuestro pequeño sistema ternario estética-poética-poema. Allí vimos cómo la poética podía ser el descentramiento del sentido de la estética, y el sentido que es descentrado por el poema. Pero es claro que estas relaciones no son simétricamente reversibles. Porque si bien la intencionalidad de la poética y la corporeidad del poema se quitan mutuamente la hegemonía en cuanto al sentido de los sentidos, no por ello dejan de ser radicalmente diferentes en su relación: la poética termina en el poema, mientras que el poema no termina en la poética. Pensemos por ejemplo en *Blanco*: es esto lo que explica que tantos lectores a quienes escapa por completo la estética del poema, así como la filosofía que funda esa estética, puedan sin embargo participar de la experiencia poética misma, de la corporeidad de sus palabras que dicen más que la regla de su combinación.

Sería demasiado arriesgado buscar un puente entre Chomsky y Hjelmslev, y no lo intentaré siquiera. Pero señalaré por lo menos que también la idea del lenguaje con que Chomsky renueva la lingüística rompe de otra manera el círculo de la reversibilidad. Porque vuelve a recordarnos, a pesar de que a veces se dice lo contrario, que no puede describirse el lenguaje olvidando que los hombres se comunican *a través* de él, y no al revés. No es verdad, quiero decir que no es la única verdad, que *Blanco* dialogue con otros poemas u otras poéticas a través de Octavio Paz.



Tal vez el poeta ha logrado esa ruptura del aislamiento del yo (que es otro asunto): en ese caso tal vez no hablaría él a través de *Blanco*; pero hablaría "el hombre". "El hombre" habla a través de su poesía tanto como la poesía habla a través del hombre. Sólo por eso puede la poesía ser una experiencia de iluminación o de trascendencia del yo; de otro modo se iluminaría sola y se trascendería en una soledad suya que no creo que pueda llamarse un yo y ni siquiera una inmanencia. *Blanco* está al borde del abismo, y ese abismo es el de la reversibilidad infinita e indecidible de las significaciones. Pero por la corporeidad de las palabras *Blanco* desemboca en nosotros y en el mundo, está vertiéndose en nosotros en un "chorro de evidencias" que descentran esa intención significativa al encarnarla. Ese chorro es el sentido, y el sentido, aunque no puede fijar en sí misma como a una cosa a la significación, simplemente porque no puede abarcar nunca de una vez la totalidad de las significaciones, impide sin embargo que su no coincidencia se propague en cadena hasta vaciarse de sí misma, y lo impide dándole esta dirección que hace de ella un movimiento orientado. Así la experiencia del vacío de la significación se convierte en eso: en una experiencia, es decir en un sentido-para-nosotros, como la experiencia de la vacuidad de la vida es una sabiduría y no una disolución. Las palabras reflejadas unas en otras de que hablaba Mallarmé se reflejaban ante todo, obviamente, en ese mismo Mallarmé. Así también lo que las palabras *se* dicen sólo constituye el poema porque "las palabras se dicen" quiere decir ante todo: "nos dicen que se dicen". El silencio de la Palabra se frustra en las palabras; a la vez se nos da en esas palabras; pero las palabras se dan en sí mismas, y sin frustrarse nos dan el silencio: lo nombran. Y la respuesta final la tiene una vez más Hölderlin: la poesía nos permite manipular el fuego del cielo, la ardiente luz de los inmortales, los dadores de sentido. En ella *bebemos* el rayo: unión del agua y del fuego. He aquí otra manera de entender esa unión de los opuestos: el "agua quemada" de los aztecas que le gusta a Octavio Paz.

Este ensayo fue publicado por primera vez en la *Revista de Filología Hispánica* y será incluido en el Tomo II de los *Ensayos* de Tomás Segovia, que publicará próximamente la UAM.

[4] *"En otras palabras, la metasemiología* [3ª potencia en la terminología de Hjelmslev] *es, en la práctica, idéntica a la llamada descripción de la sustancia.* La tarea de la metasemiología es emprender un análisis autoconsecuente, exhaustivo y de la mayor simplicidad posible, de las cosas que aparecen para la semiología [2ª potencia] como individuos irreductibles (o entidades localizadas) del contenido, y de los *sonidos* (o de los signos escritos, etc.), que aparecen en la semiología como individuos irreductibles (o entidades localizadas) de la expresión" (L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, trad. de J. L. Díaz de Liaño, Madrid, 1974, p. 172; los subrayados son de Hjelmslev).

[5] Para la connotación no se puede hablar de una "metaconnotación", sino de una metasemiótica que evidentemente toma a la semiótica connotativa como plano del contenido y no como plano (de 2ª potencia) de la expresión: "A esta metasemiótica corresponde la tarea de *analizar* los diversos sentidos del contenido..." (Hjelmslev, *op. cit.*, p. 173; el subrayado es mío). Sobre lo que Hjelmslev entiende por sentido, *cf. infra*, nota 6. *Cfr.* también: "La semiótica connotativa, por tanto, es una semiótica que no es una lengua... Se trata, por tanto, de una semiótica en la que uno de los planos (el de la expresión) es una semiótica" (p. 166). Podemos añadir que el otro (el del contenido) *no* es pues una semiótica.

[6] "Por *sentido* entendemos una clase de variables que manifiesta más de una cadena en más de una sintagmática, y/o más de un paradigma en más de una paradigmática" (p. 153).

Ramón Xirau

▼▼▼

Pomes

per a Octavio Paz, feliç aniversari.

Pomes, formes,
les algues
les pomes en les herbes
el crit de branca en branca

Esclaten
breus molt lents
els rierols dels arbres

Mars, 1989

▼▼▼

Manzanas

para Octavio Paz, feliz cumpleaños.

Manzanas, formas,
las algas
las manzanas en las yerbas
grito de rama en rama.

Estallan
breves muy lentos
los riachuelos de los árboles.

Marzo, 1989
(Traducción literal del autor)

Mi primer recuerdo de Octavio Paz

CARMEN BOULLOSA

No tenía catorce años de edad y los libros que había en la biblioteca de mi papá me parecían infinitos y en su mayor parte inextricables. No sabía nunca cómo abordarlos. Picoteaba aquí y allá, como un pajarito, hasta que de tanto leer dejé de impresionarme de todo.

Estaban los libros más o menos ordenados en un librero altísimo, del ancho de la sala, por el que era necesario escalar para alcanzar los de los últimos travesaños. Allá arriba, más arriba de todo, estaban las vidas de santos, una larga colección que repasaba sus vidas y obras siguiendo el calendario. A sus dos lados había más agiografías escritas de modo que en nada me podían interesar, al lado derecho una larga guía para la lectura de la Biblia y justo abajo de ella volúmenes de pastas blancas duras, "La vida de los Papas". Un día traté de leer algo en ellos pero no me pudieron interesar. ¡Qué diera hoy por leerlas!

Del lado izquierdo, a una altura accesible, textos de psicología y antropología. Del lado derecho, abajo, en lo más accesible para mi natural posición de gato sobre la alfombra, estaban las novelas, los cuentos y los poemas. Volúmenes de Aguilar empastados en cuero junto a pastas duras y cubiertas blandas, con títulos en español, la mayor parte, pero también en inglés y unos pocos en francés. Todos tenían cara de haber sido leídos y, ahora que recuerdo los títulos, su característica común única era la heterodoxia: de Colette a Dumas, de Saint-Exupéry a Agatha Christie, a La Fontaine, a Saki, Cervantes, Wilde, Chesterton o Borges, sin mediar entre ellos nada, ni un orden alfabético.

Yo sentía entonces por los libros una gran extrañeza: los leía pero no tenían que ver conmigo. Yo era el lector opuesto que el anterior de esos volúmenes: mi papá, que llevaba los libros en la bolsa del pantalón, arrugándolos, como si él tuviera todo el derecho sobre ellos.

Yo no tenía derecho alguno sobre los libros, y si los libros eran solamente los de los libreros de mi papá, no tenía tampoco derecho a la comprensión. Hasta que mi mamá (que parecía sana, alegre, activa, ¿quién iba a imaginar que en unos pocos meses no sería más que una muerta?) me vio con un ejemplar de Camus, *La peste,* en las manos (recuerdo perfecto la portada en dos colores, pastas de cartón satinado en bastante mal estado, supongo que por la bolsa del pantalón de mi papá) y me prohibió leerlo.

Bastó ese gesto, que tanto le agradezco en la memoria, para que los libros sellados de ese librero se volvieran míos. No necesito decir que claro que leí *La peste,* sin comprenderlo pero siguiéndolo con un pavor legítimamente mío. ¿Dónde estaba lo terrible del texto, lo que quería prohibirme Teté (así llamaba yo a mamá)?

Decidí que quería tener libros en mi cuarto, libros que me pertenecieran y que no se parecieran en nada al *Tesoro de la Juventud* (¡qué diera por volverlo a tener! Supongo que guardará la edición mi querido tío Gustavo, porque eran de él y vivían "de préstamo" en la casa, junto a las aventuras de Guillermo) o las *Vidas ejemplares* y tantos otros libros y folletos en colores o para colorear que antes habían estado por ahí y que expulsé no

sé hacia dónde de mi librero, sospecho que al cuarto de los varones, de Pedro y Pablo, mis hermanos pequeños.

El primer libro que entró a mi librero robado del de mi papá decía en la portada, con letras mayúsculas y minúsculas, *Libertad bajo palabra* y Octavio Paz.

¿Libertad bajo palabra? Pensé en el título muchas veces, tantas que lo convertí en una sospecha cuya riqueza mojaba (ensuciándolas) las páginas de los libros.

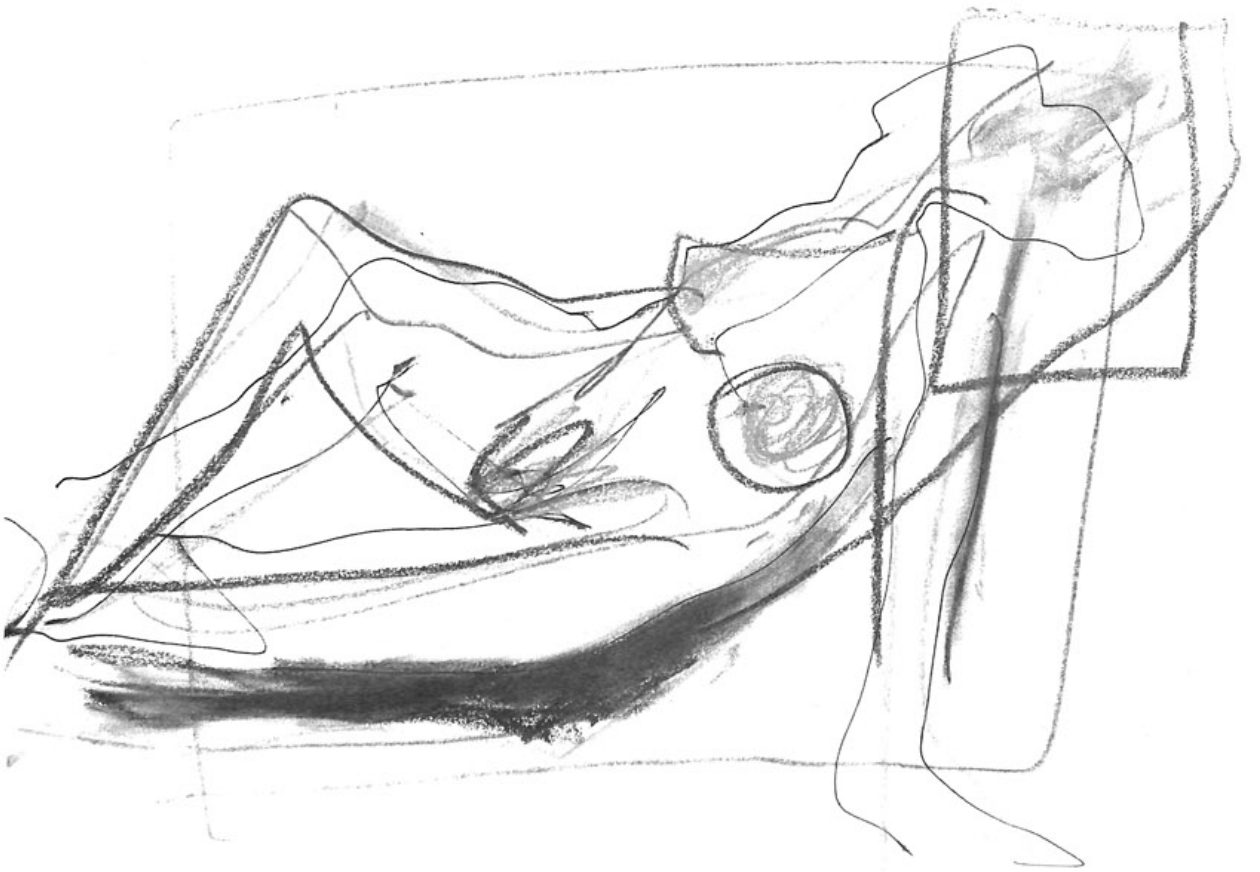
Más cerrado que el título era el nombre del autor: Octavio Paz. ¿Qué era eso de los nombres escritos bajo el título en las portadas? ¿Qué era precisamente ser un autor? Sin duda no era alguien real...

Acarreé a mi librero otros libros de poetas (recuerdo bien a Rubén Darío, todavía guardo el volumen pequeño de Aguilar que mi papá le dedicó a Teté cuando eran novios), pero cuando los huecos se hicieron demasiado notorios busqué en otro lugar del librero algo que me pudiera interesar: entonces fue cuando me robé *El laberinto de la soledad* del apartado de psicología y antropología con un instinto glorioso que no sé a qué hada madrina debiera yo agradecer, aunque si confieso la verdad en realidad fue por los sobrios colores de la portada. Ese año forré mis libros escolares con un papel que intentaba ser de los mismos colores.

Que el nombre bajo el título coincidiera con el nombre bajo el mágico y clave *Libertad bajo palabra* no me hacía atar los cabos de que el poeta y el ensayista era el mismo, la misma persona, que ambos coincidían en una persona que caminaba por las calles de México, de la misma ciudad donde yo vivía en un suburbio alejada de todo...

Mi burrez, por decirle de algún modo a esa candidez un poco loca e inhumana, se debía en parte a que había sacado los dos libros de territorios tan disímbolos que no podían tener nada en común. En parte a eso y en parte a que yo no podía creer que los libros tuvieran autores: bien lo decía el enorme librero, custodiado bajo la nube de vidas de Santos: los libros *eran hechos,* pertenecían a un estrato superior donde nosotros que andábamos en bicicleta no teníamos cabida, los libros eran encarnaciones de aquel otro territorio en el que yo soñaba y entraba cuando leía, pero que no podía ser compatible en nada con el mundo de las loncheras, las mochilas, la cafetería escolar y la misa diaria... No podían ser compatibles pero lo que era totalmente imposible era que su autor caminara por la hermosa Avenida de la Reforma, que un Octavio Paz caminara cuadras más arriba, viendo las mismas copas de los mismos árboles que yo veía...

Los años me han enseñado que los autores existen afuera de los libros, sobre la faz de la tierra. Pero en el caso de Octavio Paz yo no podré olvidar la fantasía que me hice de él, el ser fabuloso y mitológico en que lo convertí cuando me inicié como lectora. Él será para mí, y creo que para siempre, como un destello de un mundo remoto, de un mundo donde ni las banalidades ni las tonterías ni las vilezas existen, donde, si estiramos la inteligencia, la razón nos alcanza para ver apenas, como si fuéramos de la estatura de un niño que se para de puntitas para ver de reojo a través de la barda. En el caso de un autor como Paz no creo que sea una injusticia. Es cierto que él pertenece a esta ciudad, a esta época y a los años que ha vivido, pero también es cierto que si alguna otra niña incauta y burra lo sigue confundiendo con un ser legendario, sin piernas, ni cuerpo ni cabeza, como una especie de palabra clave que nos pone en contacto con una realidad que nos vuelve más dignos, que parece salvar a nuestra destructora especie por su contagio, esta niña no estará muy lejos de la verdad.



Artículo en verso para los 75 años de Octavio Paz

SETECIENTOS CINCUENTA MIL ESPEJOS

▲▲▲▲▲▲▲▲

David Huerta

Mixcoac se extiende entre la niebla que arde
San Lorenzo —la pequeña capilla de fines del siglo dieciséis—
Entra en la noche con los ojos cerrados
Como una Balsa de Medusa
Yo pienso en él.
En su infancia allá
Junto a la calle que lleva
El nombre de su abuelo

Pienso en él y en su viaje a Yucatán en los años treinta
En su viaje a Valencia
Pienso en sus ojos azules
Y en la maestría de su voz
Y en las visiones que se desprenden
Con una velocidad de terciopelo y llamas
De las páginas que ha escrito

Él ha venido llenando espacios difíciles
Discute y lo escucho
Niega y yo afirmo
Afirma y yo dudo
(Sé que alguien quizás
Nos está deletreando
—Esto es algo
Que él ha deletreado)

Veo los objetos de la magia
Y los objetos de la materia inmediata
Y sus libros están hechos de ambas sustancias
Veo los objetos del azul espíritu
Veo el humus ígneo de la inteligencia
Veo ese objeto que es su estilo
Algunas veces su voz es su espada
Como la voz de Macduff
Al final de la historia
de poder y de sangre
De ruido confuso y sin sentido

El significado del poder
Está en la sangre y en la destrucción del espíritu

La sangre y el poder
El significado y la voz
y las espadas
Las palabras y el inmenso tesoro del silencio
En medio del cual reposa
Como un diamante
de fuego
El Conocimiento que viene de las montañas y las cuevas

Allí reposan tensamente
La sabiduría práctica y la sabiduría trascendental
El saber que está más allá del entendimiento
El poder adverso de las rebeliones silenciosas

Dialécticas del poder y la fascinación
Divinas parejas
Parejas de opuestos
Pares complementarios
¿Cuándo despertaremos de la pesadilla de la historia?

Setecientos cincuenta mil espejos
Dejan oír un murmullo de transparencias
El día 31 de marzo de 1989

PASIÓN DE CONOCIMIENTO Y LIBERTAD CREADORA

Juan Antonio Masoliver Ródenas

ostaría trabajo disentir de los críticos que ven en *Libertad bajo palabra* la culminación de un proceso de creación poética iniciado en 1933 con "Luna silvestre" y en *El laberinto de la soledad* la culminación de una obra ensayística iniciada en 1931 con "Ética del artista".

Sin embargo, la palabra "culminación" puede llevar a un enorme malentendido ya que, por un lado, podría sugerir que todo lo escrito posteriormente no puede añadir nada nuevo, cuando lo contrario es lo más cierto: estimulado por una lucidez apasionada, cada nuevo libro de Paz es la consolidación de un universo único, el inventado por el afán de verdad del propio escritor, y una sorpresa o un desafío. Sólo así puede leerse, por ejemplo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), presente ya en sus primeros escritos ("La poetisa gris perla", la llamada en un texto de 1943), o *Árbol adentro*, donde parece confirmarse que "para mí la poesía está unida a mi vida, por una parte, y también a ciertos momentos excepcionales de lo que vivo", es decir, es una permanencia y una experiencia.

La recopilación, como libro nuevo

La palabra "culminación", por otro lado, podría sugerir que todo lo que ha escrito con anterioridad está subordinado y es inevitablemente inferior a *Libertad bajo palabra* o *El laberinto de la soledad*. El propio Paz, ante esos textos olvidados en diarios y revistas y que ahora Enrico Mario Santí recupera en *Primeras letras (1931-1943)*, ve "el testimonio de los años de aprendizaje de un joven enamorado de la poesía y de la literatura", una opinión que es incorrecta en la medida en que es limitada. Por su parte, Santí parece especialmente interesado por "la evolución de su pensamiento y poesía", y los textos recopilados aquí representan la primera parte de este proyecto de presentar una "biografía intelectual". *Primeras letras* ha de interesar por muy diversas razones, y no me parece que pueda escapar de este flujo polémico de convergencias y divergencias que provoca la obra ensayística de Paz, pero el aspecto evolutivo no sólo es anecdótico sino peligroso ya que, al remitirnos a una obra "superior" que no está delante de nosotros, nos invita a empequeñecer lo que estamos leyendo: unos textos excepcionales que justifican esta recopilación: *Primeras letras* se convierte así en otro libro de Paz, a la altura de cualquiera de ellos. O, por lo menos, de los mejores.

No estoy minimizando la tarea de Santí. De él ha partido la idea de la recopilación y lo ha hecho con notable rigor.

Pero cuando Paz señala, en las palabras preliminares de "Descargo", que "para él, historiador y crítico, los textos son documentos mientras que para mí son literatura" nos está diciendo que estas páginas son, sí, "el testimonio de los años de aprendizaje", pero también algo más importante: "son los rastros de las idas y venidas, las dudas y las transitorias certidumbres de una exploración entre los monumentos y las tumbas, los arenales y los espejismos de la literatura. ¿Búsqueda de la perfección, la belleza, la expresión propia? Tal vez búsqueda de la comunión".

La búsqueda es una presencia constante en la obra de Paz, verdadero recorrido por el laberinto de la soledad. Por lo mismo que es un recorrido incesante, nosotros asistimos a una transformación, no a un encuentro, las respuestas que encontramos nos llevan a otras dudas, no a las respuestas fosilizadas de los demagogos, es decir, de los políticos, y no puede hablarse de evolución porque la búsqueda pertenece a la esencia misma de la naturaleza humana. Ni podemos olvidar que el centro del laberinto es un espacio mítico, más allá del espacio y del tiempo, al que sólo se puede llegar por el camino del amor y de la poesía, formas sublimes e inseparables del conocimiento.

De esta forma, desde el punto de vista social, el poeta (y, en el caso de Paz, el ensayista, pues son inseparables) es un eterno rebelde, porque la poesía es una afirmación de la libertad: "la poesía no es ortodoxa: siempre es disidente", escribe en uno de los textos más importantes del libro, "Poesía de soledad y poesía de comunión"; desde el punto de vista metafísico, el poeta es el creador del mito: "la poesía, esto es, la imaginación creadora, la producción, ha producido siempre mitos para satisfacer esta sed de proyectarse en lo sobrenatural que el hombre padece", escribe en otro texto no menos importante, "Poesía y mitología. El mito".

En *El laberinto de la soledad* hay una unidad perfectamente estructurada: una primera parte "sincrónica", dedicada al carácter o identidad del mexicano, una segunda parte "diacrónica", dedicada a la historia de México desde la Conquista hasta

el presente, que incluye un capítulo sobre la "inteligencia" mexicana y, finalmente, un apéndice sobre este espacio mítico que es el centro del laberinto, a mi entender la mejor introducción a toda la obra de Octavio Paz. Como es lógico, esta unidad de estructura no aparece en *Primeras letras* y ni siquiera es necesaria: la pasión por la verdad y la autenticidad, una convicción que nace de la inteligencia pero también de la intuición creadora, el poder de seducción de la palabra, la vitalidad de una cultura entendida como una experiencia y una dialéctica, la coherencia de un discurso siempre en movimiento, todo contribuye a situarnos en el centro de un discurso metafísico, antropológico y cultural en el que encuentra una extraña armonía la vertiginosa agitación y la visión estática y luminosa del universo paciano.

El pensamiento paradójico

Primeras letras recoge en forma de libro casi todos los textos en prosa escritos por Paz entre 1931 y 1943, es decir, desde que ingresa en la prestigiosa Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso (que cuenta con profesores como Gorostiza o Ramos) hasta su primera salida prolongada de México, que se inicia con una estancia de más de dos años en Estados Unidos. Santí divide este periodo de doce años en tres etapas: de 1931 a 1937, época de fervor político e intelectual en México que culmina con la presidencia de Cárdenas. Paz se siente atraído por las ideas anarquistas y forma parte de esta agrupación radical, la Unión de Estudiantes Pro Obreros y Campesinos. A esta etapa pertenecen textos tan importantes como "Ética del artista", "Distancia y cercanía de Marcel Proust" y "Vigilancias". La segunda etapa está marcada por su viaje a España en 1937. La tercera, de 1938 a 1943, es la más fecunda, la más crítica y la más radical: Paz es dueño ya de este pensamiento paradójico e independiente que ha de convertirle en una de las personalidades más discutidas de la literatura latinoamericana.

El libro está dividido en cuatro secciones (además del "Descargo" de Paz, el "Recargo", fea palabra, y la introducción de Santí y los oportunos anexos). La primera, "Vigilias: Diario de un soñador", recoge "los capítulos del diario íntimo que Paz fue publicando entre 1938 y 1945 más los dos poemas en prosa inéditos". Este diario poético, que no lírico, tiene como preocupación dominante el conocimiento, y aparecen ya muchos de los temas centrales del pensamiento paciano: la naturaleza, el amor, la poesía, la mística, la libertad, la moral, el trabajo, la razón, la soledad. Hay una clara atracción por Nietzsche y se insinúa su simpatía por los malditos y los místicos. En estos textos hay un visible sentido de depuración que le acerca a Bécquer, por eso puede escribir "al borde de la nada, en aquel minuto de silencio" y aspira a realizarse "en la poesía interior, en esa que apenas necesita escribirse".

La segunda parte, "Libros y autores", recoge 36 textos sobre literatura, arte, política y moral. Hay ensayos de una madurez escalofriante. En "Distancia y cercanía de Marcel Proust", donde la originalidad está puesta al servicio de la verdad, Paz acentúa este especial talento suyo para hacer una serie de reflexiones profundas (aquí sobre la memoria, la realidad, el tiempo, la vida y el arte) sin salirse del tema central. "Noticia de la poesía mexicana contemporánea", define, con una enorme capacidad de síntesis, el papel de la nueva generación, tema central del libro. Por eso ya en "Descargo" Paz ha señalado que "estas páginas son documentos que pueden servir para estudiar la historia de la literatura mexicana en un periodo que fue, a un tiempo, rico en obras y episodios". A esta conciencia de una nueva generación renovadora (Paz nunca rompe con la tradición positiva) hay que añadir su visión decididamente revolucionaria e inconformista al margen de la política. "Las páginas escogidas de José Vasconcelos" es un excelente ejemplo de ecuanimidad crítica, de simpatía por el personaje, de agresividad creadora y de humor. Especialmente interesantes son, asimismo, "José Velasco" y "Una nueva novela mexicana".

La tercera sección, "Testimonios", recoge 5 ensayos y 2 respuestas a encuestas que tratan exclusivamente sobre poesía. Para Santí es el centro y meollo del libro. Los dos textos más importantes son "Émula de la llama" y, sobre todo, "Poesía de soledad y poesía de comunión". Finalmente, la cuarta sección recoge 27 de las 28 columnas que Paz escribió en 1943 para el diario *Novedades*. El tema central es México y lo mexicano. Por su carácter periodístico, es la sección más ágil, divertida y agresiva del libro. La pasión creadora del poeta está sustituida ahora por la pasión creadora del narrador. Más que nunca el escritor parte de un dato trivial (una frase oída, un texto leído en una revista) para llegar a reflexiones en las que se conjugan la sensibilidad, el talento crítico, la imaginación y la amenidad, especialmente en textos como "¡Viva México, hijos...!", "Cuestión de palabras", "Arte tricolor", "El dormido despierto", "Qué sabroso veneno" o "Apuntes".

Octavio Paz cita con frecuencia a Alfonso Reyes, "que hizo de la armonía un absoluto", a Pedro Henríquez Ureña, a José Vasconcelos, "El escritor más vivo de México", y a Antonio Castro Leal, "Uno de los tres o cuatro prosistas mexicanos". Ya en estas páginas de juventud y de madurez uno tiene la sensación de que el propio Paz está, con todo derecho y naturalidad, entre ellos. La aparición de *Primeras letras* es un acontecimiento y su lectura una necesidad.

PRIMERAS LETRAS

Julio Hubard

uchas cosas importantes pueden, y deben, ser dichas sobre *Primeras letras*. Pero esto se irá haciendo con el tiempo y esta mesa no basta.

No me interesa resolver —como si se pudiera— los aspectos fundamentales que habrían de convertir al joven Octavio Paz en el mayor de nuestros escritores. Me interesa otra cosa, más egoísta: el papel que se puede jugar, como lector, frente a este libro. Pero como no vinieron a oírme a mí, me ceñiré a uno o dos puntos mínimos.

Primeras letras es un libro incómodo, no por su lectura muy disfrutable, sino porque no sabemos qué leer, cómo leer. Virtud mayor, ciertamente, la de este libro: comenzamos buscando indicios de lo que sabemos hoy de Paz, pero resulta que, página tras página, el libro nos va cambiando la perspectiva, y de investigadores, taxónomos o inquisidores nos convierte en lectores. Tal vez sea el título, *Primeras letras*, lo que más induce una lectura descentrada en tanto que nos coloca en la posición del historiador y ya no buscamos literatura sino datos. Pero pronto cambia la actitud y nos vemos obligados a mandar al historiador al clóset. Este libro no se deja leer como documento. Es literatura —y eso es lo que incomoda—. ¿Cómo es posible que sigan teniendo arraigo y espíritu los problemas que descubrió un muchacho de 17 años, en 1931? Y, además, estamos acostumbrados, sí, a ver buenos poetas antes de los veintitantos, pero la prosa es una escritura de adquisición tardía, cosa que tendemos a olvidar en cuanto iniciamos la lectura.

Lo que me asusta es haber descubierto, a raíz de este libro, que nosotros somos mucho más viejos que Paz —en dos sentidos—: primero, todos los que estamos en esta mesa tenemos más edad de la que tenía Paz cuando escribió estos ensayos; y segundo, hoy día, Octavio Paz sigue mostrándose, si bien como crítico visionario e incisivo, también como un incurable optimista: aún discute, pelea, propone, inventa y escribe más que todos nosotros juntos. Sigue debatiéndose con problemas que nosotros evitamos. Diariamente se polemiza con Paz. No es fácil convivir con alguien así. Nosotros, que buscamos la literatura como pasión, continuamente nos vemos afectados por el tedio, la impotencia o el cansancio. Y así es mucho más difícil aceptar que un hombre de 74 años de edad sea más activo y siga sintiendo asombro. ira, pasión, en fin, actitudes mucho más vitales.

En la lectura de este libro hay trampa: se trata de presentar los primeros ensayos y prosas de un autor, pero a sabiendas de cuál ha sido el destino de aquel escritor. Ciertamente es muy fácil y muy tramposo decir que aquí se aprecia, en potencia, un gran escritor. Eso ya lo sabemos; es contar el cuento al revés, comenzando por el final feliz. Así se pierde toda la tensión.

Primeras letras es un libro lleno de trampas para un lector que no sea verdaderamente cándido o muy perverso. La buena ingenuidad (no la mala, que se llama tontería) sería la de tomar el libro y leer, sin importar la época en que fue escrito. Con esta actitud surgen cosas maravillosas, actitudes ya perdidas hacia la sorpresa y novedad que, por ejemplo, era *Nostalgia de la muerte* en 1938.

La actitud perversa es mucho más compleja y, también, más actual: implica una serie de juegos, adelantos y retrocesos en la lectura. Nos está casi impedida una lectura ingenua porque nosotros conocimos antes *El arco y la lira, Los hijos del limo,* por ejemplo, en cuanto a ensayo, y *El mono gramático* como prosa poética. Nuestra lectura no puede ser lineal. Lo que sí me atrevo

a afirmar es que las próximas generaciones van a tener una posibilidad nueva: el panorama completo de la evolución literaria e intelectual de Paz.

Todas las ideas que hallamos aquí, en germen o ya desarrolladas, podrían rastrearse según su posterior evolución. Tomemos sólo una, la tradición, que aparece desde el primer ensayo, "Ética del artista", de 1931. Ahí se debaten dos posibles actitudes del artista: El "arte puro" o lo que, con cierta ingenuidad, se denominó "arte de tesis". Paz dice que, ante tal disyuntiva, "las responsabilidades se agravan por la ausencia de una tradición en la que sustentarse y que obligue a continuarla". Unas páginas después, desecha la posibilidad del "arte puro" y opta por el otro bando, donde "el artista pone toda su vida y su potencia al servicio de motivos extra-artísticos. Motivos religiosos, políticos o simplemente doctrinarios, como el surrealismo. Estos grupos, aunque presentan programas y plataformas no tan elaborados y fácilmente destruibles, por medios dialécticos, están apoyados por toda la fe y el entusiasmo de los jóvenes y por el ejemplo magnífico de la tradición. Como no están situados en una posición racionalista y abstracta, sino mística y combativa, y se creen los realizadores de formas nuevas de la cultura, no les importa por ahora el mérito técnico de su obra, sino el impulso de elevación y de eternidad que ella posea".

Y aquí me permito romper la secuencia para recordar algo que sucedió hace poco. Hablando de Emil Cioran, Paz dijo: "los pesimistas adoran la forma". Al haber optado, desde 1931, por el arte que busca realizar nuevas formas de la cultura, Paz se incluía no entre los que desdeñan la forma, pero sí, definitivamente y para siempre, entre los optimistas de cuño rebelde. No hay que olvidar que de esto pasó al surrealismo, por un lado; y, por otro, que su filiación estuvo más cerca de Camus que del reactivo Sartre. ¿Qué quiero decir? Sencillamente que Paz siempre ha estado más cerca del rebelde constructivo, que es capaz de indignación y coraje lúcidos, que del desengañado y el renegado. De hecho, hace poco, dijo que ya habíamos perdido la paciencia, pero no la esperanza.

Siempre ha urgido encontrar un orden nuevo. En "Vigilias" se advierte claramente cómo el pensamiento del joven Paz estaba profunda e íntimamente ligado al de Baudelaire. Paz lo seguía, pero no de modo pasivo. Ciertamente había asimilado y no calcado a Baudelaire. Dos cosas parecen importantes: Paz era ya un escritor en 1935 y no un mero aprendiz, y resulta significativo que su primer guía —además de aquéllos con los que hubiera tenido contacto personal— haya sido, justamente, el origen de la modernidad poética y el más claro indicador de la urgencia de un nuevo orden moral.

Pound dijo que lo más importante y sorprendente de Eliot era que "se había modernizado a sí mismo", sin ayuda de mentores académicos. Esto es cierto también para Octavio Paz: siempre ocupado por reerguir una tradición ya en ruinas y restaurar un orden moral sin anquilosamientos.

Ésta ha sido siempre la actitud de Paz y la que le envidiamos los que acaso somos demasiado formalistas y demasiado pesimistas. En cuanto a la obsesión de la forma, Paz sigue siendo una referencia ineludible. El pesimismo sí es nuestro.

Y, para terminar, me voy a permitir, de nuevo, recurrir a la anécdota. Un día, platicando con Paz, solté una frase de Cyril Connoly: *"It's closing times in the gardens of the West"*. Y Paz respondió: *"Not yet"*. Tiene razón. Ojalá.

SISTEMA DE SEÑALES

Francisco Cervantes

▼▼▼

Imitación
de Octavio Paz
(Un tema de *¿Águila o sol?*)

I

Un ejército me asalta:
Soy yo mismo.
Por un lado me ataco,
Por otro me defiendo
Y, desde afuera,
Contemplo los enfrentamientos.
Soy ese alguien que forma los dos bandos
Y que alertó recelos
Y también aquél que los heredará.
Mi nombre es muchedumbre,
Todos y ninguno.

II

¿Queda algo por decir
Nunca antes dicho?
¿Algo se dice alguna vez?
Éste es el mundo:
Un sistema de preguntas.
Sería tan fácil
Hallar un sistema de respuestas.
Pero no corresponde
Ni su opuesto.
¿Queda algo por decir
Nunca antes dicho?

LA RECREACIÓN INEVITABLE:

La hija de Rapaccini de Octavio Paz

Vicente Quirarte

avier Villaurrutia afirmaba que un poeta puede incursionar en territorios diferentes al de la poesía, pero que tarde o temprano todos los caminos desembocan en ella. Como nuestra modernidad se ha encargado de demostrarlo, nada existe más resbaladizo que encuadrar el texto literario en un género cerrado. Al definir como "arenas movedizas" los poemas en prosa y/o ensayos líricos o narraciones breves que Octavio Paz escribió bajo el título general *¿Águila o sol?* entre 1949 y 1950, su autor estaba declarándose en favor del género que Juan José Arreola llamaría "Varia invención".

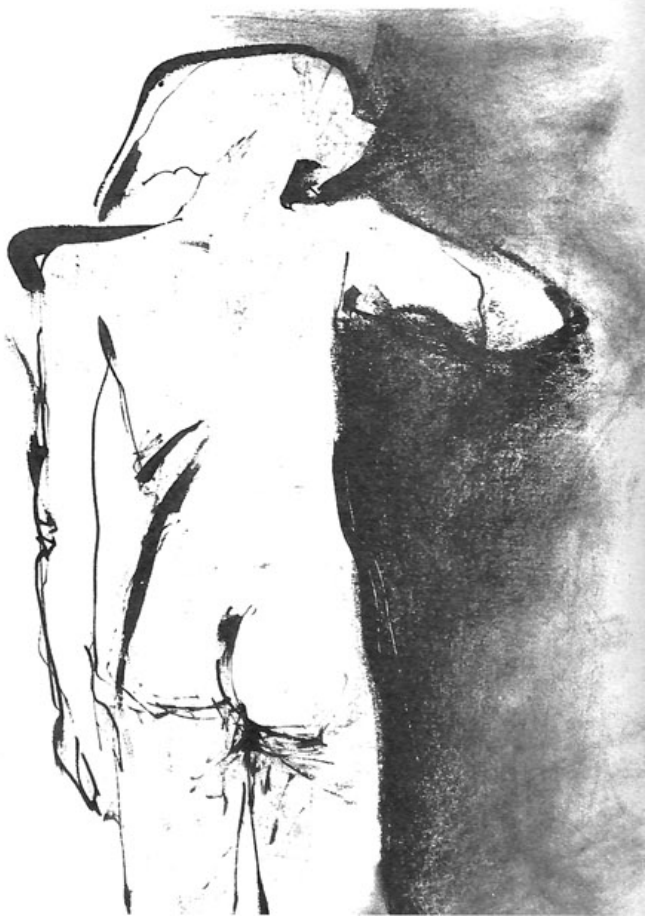
Quizás como ninguno de nuestros escritores, Octavio Paz demuestra la exactitud del juicio de Villaurrutia. El ensayista y el poeta guardan en él una colaboración estrecha y una complicidad inevitable. En ambos terrenos Paz es admirable por su economía de medios, por la solidez y claridad de sus construcciones sintácticas, siempre paralelas y semejantes a las ideas. El poeta ayuda al ensayista con sus intuiciones; a su vez, el ensayista carga de ideas al poeta.

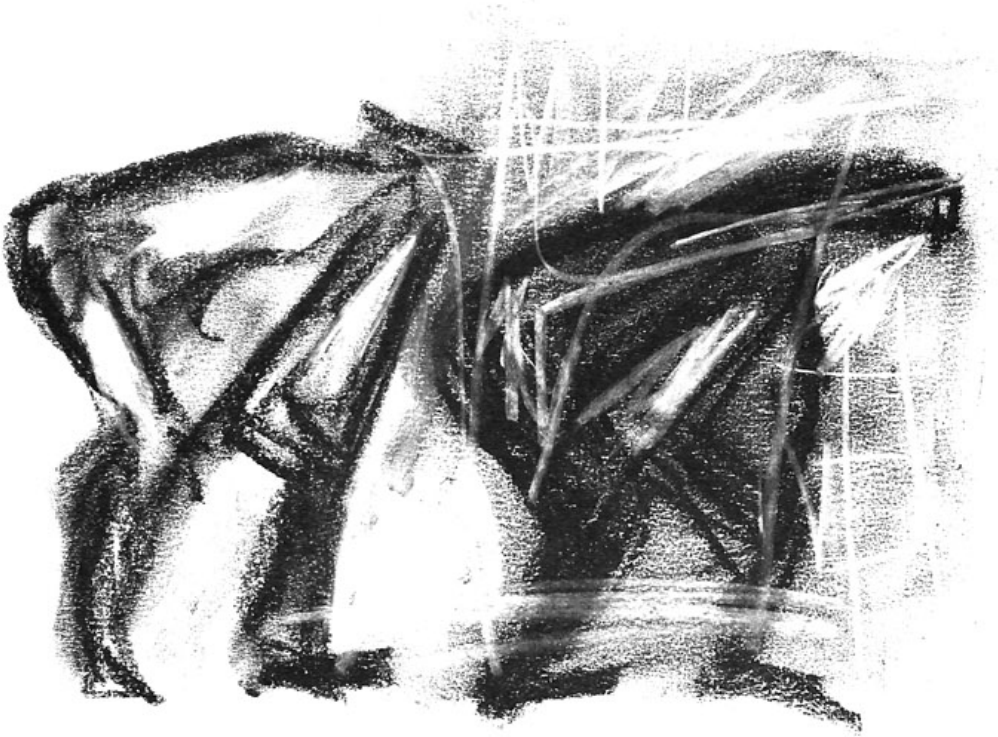
Sin embargo, existe un texto de Octavio Paz que puede considerarse *sui generis* en la totalidad de su extensa obra. Se trata de "La hija de Rappaccini", una que por comodidad llamaremos —por ahora— "obra de teatro" inspirada en el relato homónimo de ese visionario hermano y compatriota de Edgar Allan Poe y Herman Melville que llevó el nombre de Nathaniel Hawthorne. Por principio de cuentas y sintomáticamente, Paz incluye este texto dentro del volumen de su *Poesía (1935-1975)* publicada por Seix Barral en 1979. Tratemos de aventurar una hipótesis de por qué Paz dedica su única obra de teatro publicada para hacer la paráfrasis de uno de los mejores cuentos del autor de *La letra escarlata.*

Ya en el apartado "Ambigüedad de la novela" de *El arco y la lira,* cuya primera edición data de 1956 —también año de la composición de "La hija de Rappaccini"—, Paz notaba que D.H. Lawrence pertenecía a la raza de los poetas, no porque además de novelista fuera también versificador, sino porque en su obra narrativa se encontraban las iluminaciones, abismos y síntesis propias a la poesía, como se ha encargado de verlo también Ralph Freedman en su indispensable obra *La novela lírica.*

La paráfrasis de Paz al relato de Hawthorne es naturalmente un homenaje, pero todo homenaje es un espejo: celebramos aquello en lo que nos reconocemos, y al darnos su versión de los hechos narrados por Hawthorne, Paz nos ayuda a comprender varios de los propios elementos de su poética. En 1956 aparece *El arco y la lira* y "Piedra de sol" está fechado en 1957. Paz escribe "La hija de Rappaccini" en 1956, o sea cuando sobre la marcha está dando respuesta a varios de los problemas que son la parte medular de su obra: la unión de los contrarios, la mujer como una constelación en que se dan cita todos los elementos fundamentales de la vida.

Al tiempo que homenaje, con la reelaboración del relato, Paz hace una evaluación crítica de Hawthorne. Curiosamente, algunos años antes de la aparición del texto de Paz, otro pilar de la literatura latinoamericana había dedicado un texto de homenaje a Hawthorne. En 1949, Jorge Luis Borges dicta la conferencia





"Nathaniel Hawthorne", que en 1952 publica dentro del volumen *Otras inquisiciones*. Además de reescribir "Wakefield", quizas el relato más justamente conocido y difundido de Hawthorne, Borges señala que Hawthorne, al igual que Melville y Poe, era un adelantado. Sus lectores no eran sus contemporáneos y tendrían que pasar varios años antes de que nacieran aquéllos destinados a descifrarlo. Con sus paradojas habituales pero irreprochables, Borges concluye que más que un antecesor de Kafka, Hawthorne vive nuevamente gracias a la irrupción de Kakfa. Quizás por eso Hawthorne haya titulado su primera colección de relatos *Twice Told Tales* (*Historias contadas dos veces*, 1837). Como ocurre en el poema, los relatos maestros de Hawthorne presentan una primera lectura que nos provoca el efecto inmediato del que hablaba Poe. Una vez que hemos terminado el texto, la intuición irracional que es la carga poética del conjunto de palabras, obliga automáticamente a la segunda lectura, aquella que el escritor propone entre líneas.

En 1846 Hawthorne publica por primera vez "La hija de Rappaccini" dentro del volumen *Mosses from an Old Manse (Musgos de una vieja mansión)*. En síntesis la historia narra la llegada de un estudiante de jurisprudencia a Padua. La casa vecina a la suya es ocupada por el enigmático y hosco Doctor Rappaccini, dueño de un jardín donde crecen plantas de especies poco comunes, y padre de Beatriz, una mujer tan hermosa que, dice Hawthorne, "debe ser tocada sólo por un guante y sólo debe ser abordada usando una máscara". El joven se enamora de Beatriz. A pesar de las advertencias que el estudiante recibe de su casera y de sus profesores, se empeña en seguir viendo a la muchacha en el propio jardín. Con el paso del tiempo se da cuenta de que es verdad aquello que se rumora sobre la muchacha, es decir, que su aliento mata todo ser viviente y que ese extraño don ya ha pasado también a él. Consigue una poción para contrarrestar la "enfermedad" de la muchacha, que ha sido provocada por el propio Rappaccini, y la muchacha muere al ingerirla.

En general, Paz sigue de cerca los principales elementos de la anécdota, pero sus voces dramáticas se reducen en realidad a una, la del poeta que está haciendo su propia lectura de la historia. No hay que olvidar que Hawthorne escribe su relato en plena revolución industrial y materialista, en medio de una sociedad acostumbrada a la lectura unívoca del Universo. Ciento diez años más tarde, Octavio Paz recrea el texto de Hawthorne, ofreciendo una dolorosa metáfora sobre el enfrentamiento del amor y la muerte. Hay una voz en *off*, la del Mensajero, encargada de darnos cuenta de los pensamientos íntimos y de las consecuencias de las acciones de los personajes. Sin embargo, todos los personajes de la obra se mueven como autómatas. Aunque hablen entre ellos, en realidad siempre están hablando para sí, como un largo monólogo donde estamos en presencia de ese "yo artificial" que Hugo Friedrich ha visto como característica de la poesía moderna.

El triángulo que se establece entre Juan, el estudiante, Beatriz y Rappaccini es en realidad un binomio: Juan es la juventud, la irracionalidad, el deseo, la biofilia. El incesto latente —no manifiesto— de Rappaccini y su hija representa la necrofilia, la negación del deseo, la vejez provocada por un conocimiento avaro y egoísta. En un instante de la obra, el Mensajero expresa claramente este símbolo: "Uniones y separaciones: almas que se juntan y son una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada que se desgrana en la hierba". Cómo no recordar aquí los versos de "Piedra de sol" donde el poeta celebra y lamenta la fugacidad de la epifanía:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan.

Sin embargo, ni Hawthorne ni Paz han querido hacer de "La hija de Rappaccini" un enfrentamiento maniqueo entre las fuerzas del bien y del mal, sino una metáfora sobre las fuerzas incontrolables que el conocimiento y la pasión desencadenan. Rappaccini es censurado por sus colegas porque a su juicio se preocupa más por la ciencia que por la humanidad. Al explorar el

jardín de Rappaccini, el Giovanni de Hawthorne descubre que la vegetación allí existente no es obra de Dios sino de la depravación del hombre. Sin embargo, ¿acaso no es el artista y el científico un ser extra-natural que debe experimentar incesantemente para encontrar la verdad, su verdad? Para Rappaccini la pasión de Juan por Beatriz no es sino un fenómeno físico-químico, pues él rechaza las emociones simples. Para él, es la mezcla de la oscuridad y de la luz "la que produce el rayo cegador de las regiones infernales". Y Paz dice, en labios de Rappaccini: "...lo que para unos es vida, para otros es muerte. Sólo vemos la mitad de la esfera. Pero la esfera está hecha de muerte y vida. Si acertase con la medida y la proporción justas, infundiría porciones de vida en la muerte: entonces se unirían las dos mitades: seríamos como dioses".

Por lo mismo, Rappaccini ve en su hija a una creación más. La ha convertido en una belleza perfecta, pero ajena a los elementos sagrados de la creación. La profanación de Rappaccini es tan perfecta que su hija es capaz de quitar la vida con el aliento a todo cuanto la rodea. Como en muchos de los poemas de Paz, Beatriz es la Señora Dadora de la Vida y de la Muerte. El amor apasionado, puro, cargado de energía vital de Juan se convierte en un obstáculo para la creación "deshumanizada" de Rappaccini. En otras palabras, Juan es el sentimiento irracional; Rappaccini la inteligencia fría, la máquina razonadora; el estudiante, la aproximación inmediata al sujeto amoroso; el científico, la decantación química —alquímica— de las energías vitales. Como los autómatas o los relojes de Hoffmann, Beatriz es una creatura que inspira terror no sólo por su capacidad de dar la muerte, sino porque es un ser ajeno, diferente al común de los mortales.

Juan es incapaz de comprender que Beatriz no actúa por sí sola, sino que es un reflejo y prolongación de los deseos de su padre. Cuando Juan le censura haberlo seducido, ella responde: "Mi aliento mata, pero no mi pensamiento. Pertenecía a mi padre, a su sueño infinito. Como estas plantas, era una réplica y un reto a la naturaleza... Era una de las creaciones de mi padre: la más osada, la más temeraria". Como señalábamos antes, la obra de Paz puede ser también leída como una metáfora del enfrentamiento entre el deseo y la realidad, entre la posesión inmediata y la creación perenne. No otro es el conflicto de la voz que pelea contra sí misma y sus espejos en los textos de "Trabajos del poeta". La alquimia del poeta es, como las pesadillas de Rappaccini, laberintos oscuros que pueden desembocar en la claridad de la salida o hacerse más densos e impenetrables, como la locura que hace exclamar al final de la obra de Paz a Rappaccini: "¿Hija, por qué me has abandonado?" El reproche no es para Juan, que le ha dado el contraveneno que le causa la muerte, sino para Beatriz que ha cedido a la inmediatez de su juventud, esa ley natural e incontrolable que anima otro de los textos de Paz donde también hay una metáfora del amor y la creación: "Mi vida con la ola". Tanto la hija de Rappaccini como la ola son amantes imposibles, encarnaciones de nuestras más ocultas energías, siempre listas para llevarnos a la cima, sin la promesa de no precipitarnos junto con ellas en la caída.

BLANCO DE OCTAVIO PAZ

Claudia Gómez Haro

escribir *Blanco* es posible, pero no es seguro que sea necesario: las diversas lecturas que admite el texto han sido enumeradas por el propio Octavio Paz en una nota enumerativa que hace en cierto modo superfluo cualquier comentario.

La disposición tipográfica, el maquetado original y aun el entintado —que sólo en cierto grado reflejan las ediciones posteriores a las de 1967— se encaminan a suscitar esta lectura polivalente. A su vez, cualquier aproximación al poema debe ser al propio tiempo —para decirlo de algún modo— frontal y lateral.

Blanco es, en el estricto mundo de la lengua empleada, es decir en los recursos fónicos, semánticos y en los datos textuales, más complejo todavía que *Piedra de sol* Podría pensarse que éste o aquel verso, ésta o aquella imagen, aisladas, tolerarían caer aquí y allá en sustitución de otras posibles, tal vez no menos certeras; era su valor en la arquitectura global del poema lo que hacía que cada uno de tales elementos fuese irremplazable, mientras que en cambio ahora, en *Blanco*, todo —verso a verso, palabra a palabra— es esencial, no hay cambio ni enmienda posible ni aun viendo cada elemento por separado. *Blanco* además se singulariza sobre todo respecto a *Piedra de sol* por un rasgo que, aunque tal vez no sea necesariamente visible de buenas a primeras, es inequivocadamente surrealista; lo que Breton llamó "el rechazo al tema exterior".

Efectivamente en *Piedra de sol* tenemos un "argumento", la narración de un viaje o peregrinación que transcurría en el interior del poema y era llevado a cabo, en última instancia de lectura, por un personaje identificable: el poeta, que equivale al lector. Pero en el caso de *Blanco*, no sólo cuanto ocurre ocurre en el poema, y, lo que es más, los elementos de la realidad exterior al poema que aparecen en él (alusiones, por ejemplo, al clima o a la orografía de México o la India) no se encaminan a situarlo en el espacio o en el tiempo externos a la escritura, sino que, por el contrario, tienen por misión reflejar los datos textuales como tales, de suerte que su función es exactamente inversa a la que suelen desempeñar la metáfora, la metonimia y aun el correlato objetivo.

En efecto, no se trata de que el poema nos remita a México o a la India, sino más bien que México o la India nos remitan al poema. Precisamente éste es el modo particular que tiene *Blanco* de hablarnos del mundo externo: porque constituye un mundo en sí mismo, tan encapsulado como la conciencia, *Blanco* nos habla de las relaciones que a través de la escritura mantiene dicha conciencia con el exterior y consigo misma. Dichas relaciones sólo pueden hacerse perceptibles —como la tinta simpática que empleaban o emplean los espías, visible sólo bajo determinada luz— en el instante mismo del poema, que es el instante de la fuerza detenida y equivale al instante del encuentro amoroso, en el que se produce idéntica suspensión del flujo maquinal de la autoconciencia para encararnos bruscamente con la otredad. Por eso, el correlato más constante del erotismo es aquí la escritura, y viceversa: lo que *Blanco* narra —la pura suspensión fenomenológica en un instante— es igualmente expresable a través de imágenes de erotismo y de imágenes de escritura. Como ha dicho Paz en otra parte, el lenguaje del cuerpo. Y más aún —según otra frase suya—: el lenguaje es un cuerpo.

Así la presencia femenina que se invoca —como en *Piedra de sol*— al comienzo de *Blanco* es la de *la palabra*. Su epifanía se manifiesta mediante un juego escalonado de aliteraciones y homofonías:

el comienzo
el cimiento
la simiente
latente

Se abre, acto seguido, a una imagen de clausura:

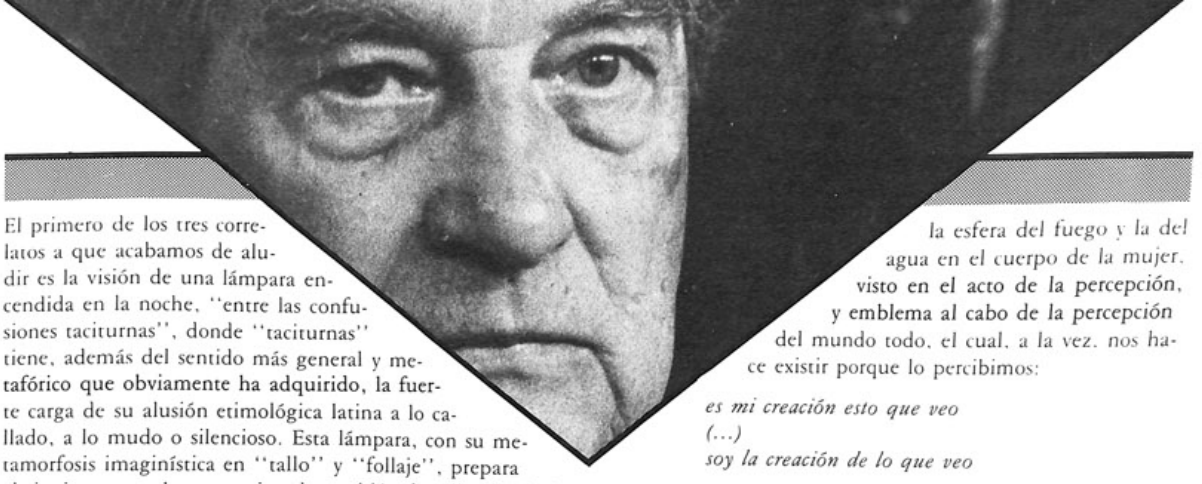
la enterrada con los ojos abiertos

Desemboca, inmediatamente, en pura "vacancia" mallarmeana, en el vacío que espera en la página en blanco:

la palabra
sin nombre *sin hablar*

Tras esta antífona, el primer movimiento del poema tiene por tema el presentimiento de la inminencia del lenguaje, que asciende hacia el decir y se manifiesta mediante tres correlatos sucesivos, insertados tras tres versos iniciales que anuncian el tema básico que va a desarrollarse:

Sube y baja,
Escalera de escapulario,
El lenguaje deshabitado



El primero de los tres correlatos a que acabamos de aludir es la visión de una lámpara encendida en la noche, "entre las confusiones taciturnas", donde "taciturnas" tiene, además del sentido más general y metafórico que obviamente ha adquirido, la fuerte carga de su alusión etimológica latina a lo callado, a lo mudo o silencioso. Esta lámpara, con su metamorfosis imaginística en "tallo" y "follaje", prepara el siguiente correlato: un girasol, también destellando claridad sobre lo oscuro. La amarillez y la condición floral del girasol, a su vez, lleva al tercer y último correlato: el cáliz amarillo de una flor. Pero esta flor no es material:

Ni vista ni pensada:
Oída

En suma, la flor final, que absorbe los correlatos precedentes, es la palabra, encendida como la luz de la lámpara en la noche o como el girasol en pleno día.

El primer intermedio, al que ahora se pasa en la lectura, está compuesto por dos poemas contrapunteados, que también pueden leerse, según vimos, como uno solo, y que contrastan, corroboran o completan el poema de la columna central, única que hasta ahora he seguido. En este primer intermedio se desarrolla aproximadamente el mismo tema que acabamos de descifrar, y que ahora transcurre en el doble nivel de la visión exótica (la mirada del amante, en una habitación alumbrada por el fuego del hogar, va de la sombra de la pared a la mujer real) y de la personalidad (los sentidos aíslan una vivencia entre la multitud de vivencias nocturnas).

Así, en esta fase inicial del poema —considerando como un bloque el primer tramo de la columna central y el intermedio de los dos poemas contrapunteados a derecha e izquierda— aíslo sucesivamente:

a) una palabra, o la palabra
b) una mujer, o la mujer
c) una sensación, o la sensación central que pone en marcha al texto.

En el siguiente movimiento, se empieza "sin decir palabra"; aún no se habla, estamos a la espera de la inminencia del habla. Son "sílabas húmedas" promesas de humedad y de lluvia, en contrapunto con imágenes de sequía, fieles a la calcinación rocosa y seca de México. Aquí, la alteración, agobiante ("ceñuda peña") contrapone el silencio de quien aunque en la vida corriente hable "no habla", porque está "emparedado" y "asesinado" por un entorno, a la vez atávico e histórico y geográficamente muy preciso, que se desposee de verdadero lenguaje pronto, y, en contraste con él, el poeta que, solitariamente, y en cierto modo como actividad superflua y estéril en apariencia, se obstina en "pulir huesos", esto es, en obtener lenguaje genuino de la aridez rencorosa de la estirpe, lo que equivale a "aguzar" silencios para arrancar de su contrario: "transparencia", "ondulación", o sea, en definitiva, lo aludido de modo ascendente por los dos sustantivos anteriores: "agua".

El siguiente intermedio de contrapunto se desarrollará por lo tanto enlazando con la meta aquí alcanzada, bajo el signo agua: agua es el cuerpo de la mujer, en el que entra el amante, y, por ser agua, es espejo y es reflejo, es decir, exactamente, *percepción,* tema de la columna de la derecha, que pone en contacto la esfera del fuego y la del agua en el cuerpo de la mujer, visto en el acto de la percepción, y emblema al cabo de la percepción del mundo todo, el cual, a la vez, nos hace existir porque lo percibimos:

es mi creación esto que veo
(...)
soy la creación de lo que veo

Así, la unidad de los contrarios (hombre-mujer, agua-fuego, individualidad-mundo, imagen-reflejo) confluye en el "agua", en la "transparencia", visión inefable de lo uno.

Nuevamente la columna central, reanudando su andadura, nos devuelve a la sequedad. Este lenguaje requemado no tiene localización: podría ser México...

La tierra es un lenguaje calcinado

Por lo mismo, se acentúan hasta el más alto grado de los lazos entre el mundo exterior y la escritura.

El cielo se ennegrece
Como esta página

Esta tensión debe desembocar en estallido y dos aliteraciones, de signo opuesto, anuncian el cambio. Por un lado:

Inminencia de violencias violetas

El intermedio siguiente, contemplativo, nos muestra a un tiempo a la mujer en reposo telúrico y planetario y a la imagen de la mujer como imagen del mundo. La hendidura femenina es aquí un lugar de convergencia, centro de la contemplación de lo visible en la imaginación después del encuentro amoroso. Tras este paréntesis, la palabra, que ha irrumpido, ha fecundado y se ha inmovilizado en la "beatitud suficiente" se pone ahora en movimiento en torno al núcleo central de la conciencia.

Los sentidos se hacen veloz y fugazmente intercambiables, en un movimiento rapidísimo de transiciones —"no pienso ver"— y esta huida de la fijeza afectará finalmente a la identidad misma del poeta, que, también aquí, pierde pie, como a la salida de la frente en *Piedra de sol*, y también ahora en un paisaje agreste, como una aliteración que evoca el silbido angosto de lo que está a punto de desvanecerse.

Los sinfines,
Desfiladeros afilados

Entramos así en el cuarto elemento: el aire, escenario del nuevo —y último— intermedio amoroso, donde todos los sentidos confluyen en la afirmación de que:

tu cuerpo son los cuerpos del instante

Conocimiento final que es corroborado por la columna de la derecha, desde su ámbito, y aparece formulado en su síntesis suprema al final del intermedio:

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

Los cuatro poemas eróticos de la columna de la izquierda y los cuatro poemas de pensamiento a través de imágenes eróticotelúricas de la columna de la derecha nos han conducido a esta síntesis, es decir, al arquetípico tema de la conciencia como reflejo del mundo y el mundo como reflejo de la conciencia, de suerte que lo adquirido en los interludios se ha incorporado a la dinámica general del poema, el cual proseguirá, con esta nueva ganancia, a lo largo de la columna central, ahora ya la única.

El último movimiento, así, se presenta como la resultante de todo lo que ha precedido. Nos hallamos, efectivamente, en un instante concreto; en la India, el poeta escribe mientras oye los pasos de su mujer en el cuarto vecino. Es de noche; regresan los pájaros al árbol "nim", que sabe de sequías y de truenos. Es ésta, si a tanto queremos llegar, la única anécdota que, en el plano de la realidad efectiva, de los hechos externos a la escritura, relata *Blanco*, anécdota a la que sólo cabe superponer el recuerdo de otros incidentes. Pero el instante inmovilizado, el punto de fijeza desde el que se dispara *Blanco*, es este momento en una noche tranquila con unos pasos en el cuarto de al lado. Aquí se enlazan, en un movimiento de unidad final, todos los temas del poema: la complementariedad de los opuestos, las relaciones entre silencio y palabra, entre página y mundo visible, entre realidad e irrealidad, entre percepción y experiencia fenomenológica, entre lenguaje y cuerpo y elementos:

Estás desnuda
Como una sílaba
Como una llama.

A modo de remate de este movimiento de confluencia unitaria, aquí reaparecen —no exactamente en el mismo orden en que han ido surgiendo antes e intercalados en un discurso nuevo— todos los versos que, tras cada intermedio a dos columnas, actuaban como recapitulación y síntesis de los poemas contrapunteados de la columna izquierda y la derecha, antes de volver al desarrollo de la columna central, son los versos siguientes, a veces levemente modificados:

Pasos de brasa compasiva
La transparencia es todo lo que queda
El mundo
Hay de tus imágenes
Irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

Por una acción no del todo disímil a la del arte combinatoria luliana, los versos, en su nueva ordenación y su nuevo contexto adquieren ahora un sentido más pleno sin por ello perder el que resistieron antaño, y facilitan así una acción retrospectiva que actúa sobre la totalidad de la lectura en el mismo sentido que sobre el material empleado en el texto ha actuado el proceso de escritura del poema y, antes que él, el proceso de reducción a unidades imaginísticas expresivas, y, en última instancia, a hechos de estilo, de las vivencias estrictamente inminentes al acto mismo de emplear lenguaje escrito que sustentan el planteo general de la composición.

Poema de amor, *Blanco* es a la vez poema sobre el conocimiento y sobre el lenguaje poético. La fijeza que se ha retenido —una noche en la India ante una página en blanco, con unos pasos de mujer en el cuarto vecino— no es una meta perpetuamente huidiza, sino más bien el resorte central, el fundamento último del remolino desplegable y transitivo en que consiste el texto.

BIBLIOGRAFÍA

Lecturas de Octavio Paz, Pere Gimferrer.
Las estaciones poéticas de Octavio Paz, Rachel Phillips.
Octavio Paz, un estudio de su poesía, Jason Wilson.

LA SOLEDAD HERMÉTICA Y LA MUERTE ESTÉRIL

Alicia García Bergua

Leyendo un libro que acaba de salir en el FCE: *La soledad de los moribundos* —en el que el autor Norbert Elías habla de la muerte solitaria e indiferente que le suele esperar a los individuos modernos; de la incapacidad de las sociedades actuales para afrontar este hecho dentro de la vida y de la incapacidad de esta muerte solitaria de engendrar un diálogo emocional con el pasado y con nuestros semejantes—, no dejé de pensar, además de en *Los cuadernos de Malte* ... de Rilke, en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Además, este libro se me ha hecho significativo, entre otras cosas, gracias a la lectura de la obra de J. Soustelle *La vida cotidiana de los aztecas* y a las lecturas de *Las trampas de la fe* del mismo Octavio Paz.

Las reflexiones sobre la soledad y la muerte en *El laberinto de la soledad* están hechas a partir de las mismas ideas que expresa Elías en su libro y que a estas alturas no son ningún secreto —aunque a veces lo dudo—. No obstante, Paz las inserta en una realidad producto del choque del mundo azteca con la España de la Conquista que nos hace sentir que esta relación entre la soledad hermética del individuo y la muerte estéril es para los mexicanos moderna y ancestral a la vez. Paz ilustra en *El laberinto de la soledad,* como consecuencias de la visión profunda de este hecho (de las que son también ejemplo La Leyenda del Santo Graal o *The wasteland* de T. S. Eliot), con *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia y *Muerte sin fin* de Gorostiza. Ambos poemas son consecuencia de esta visión de la muerte como un hecho estéril del que o bien se siente nostalgia, como si fuera un paraíso terrenal y original ya perdido por siempre y por nadie y, por tanto, un hueco o un lugar fantasma (Rulfo, Villaurrutia, etc.); o bien, es la infinita y mimética transfiguración que una identidad —no formulada ni marcada por el diálogo y la otredad, que son destino— sufre frente al transcurso inapresable de su propio tiempo. Es el espejo de Narciso en el que se mira la muerte sin fin de Gorostiza.

Paz no se extiende en *El laberinto de la soledad* sobre las razones de tal acontecer, simple y sencillamente lo asocia al hecho de que México es producto del choque de dos civilizaciones que en distintos sentidos sí veían a la muerte como engendradora de vida. La muerte para los aztecas, el sacrificio, era una alimentadora del tiempo cósmico y solar (no agrícola porque fueron nómadas, en principio); para el cristianismo medieval español de los conquistadores, la muerte era sobre todo una garantía de vida futura, por lo que la vida era en muchos sentidos un sacrificio total. Las coincidencias entre ambas visiones dieron lugar a una *hibris* en la que, como dice la canción, "la vida no vale nada" y la muerte acecha inútilmente todo el tiempo, como es el caso de la contaminación de nuestro valle.

En *El laberinto de la soledad,* Paz nos hace ver que sin un reconocimiento de nuestras vivencias específicas alrededor de este tema fundamental para el Occidente moderno, la soledad y la muerte, no sólo sería imposible la incorporación de nuestra cultura a Occidente moderno, tampoco es posible un diálogo con nuestro pasado y creo que ésta es la razón por la que siento personalmente que *Las trampas de la fe* es la madurez de la búsqueda profunda que Paz emprendió desde *El laberinto de la soledad,* y con su poesía. Esa búsqueda emprende un diálogo, entre soledades de distintos tiempos, es decir, entre individuos de distinto tiempo y un mismo lugar.

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 cría 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. Ésta 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 tonante. 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 aquéllo 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 "equívoca" 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 térmi-

nos 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.

SEMEJANZAS Y POSICIONES

Charles Tomlinson

El arte que ha sufrido más en el mercado de consumo'', dice Octavio Paz, ''es la poesía, que se ha visto obligada a buscar refugio en las catacumbas de la sociedad de consumo''. Cuando *Penguin*, recientemente, reeditó su libro de ensayos *El laberinto de la soledad*, a pesar de un excelente *résumé* de su vida y obra, no hizo ninguna mención al hecho de que también apareció bajo el mismo signo editorial el libro de Paz *Poemas escogidos*. Ambos, la prosa y el verso, provienen del mismo dilema: el complejo destino de ser mexicano y de buscar la propia identidad y la del país.

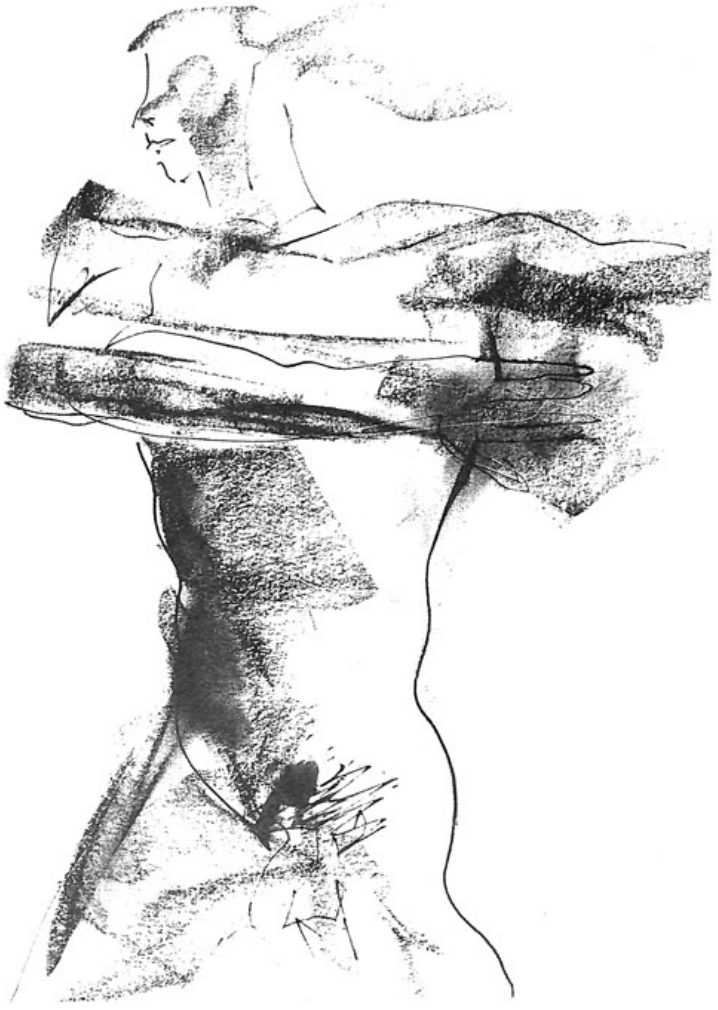
El laberinto de la soledad ha sido la obra de Paz mejor conocida en Inglaterra, con su visión sobre las civilizaciones en conflicto y las creencias sobre México, existiendo ''en una ciudad o en un alma o superpuesto como aquellas pirámides precortesianas que casi encubren a otras''. Resulta importante por su intento de dar una visión equilibrada de la colonización de México y sus consecuencias, junto con la revalorización del papel de Zapata en la Revolución Mexicana. Menos sustancioso resulta el mito con el que termina el libro —especialmente que los mexicanos, debido a su introversión y a su masoquismo, su soledad esencial, resultan de alguna manera prototípicas de la enajenada humanidad del siglo veinte. El Paz de hace treinta años se inclinaba hacia cierto marxismo lírico, el cual perjudica a su libro más popular, aunque irónicamente esto asegura su popularidad ya que el marxismo lírico continúa siendo un artículo de consumo. Mientras tanto, Paz ha seguido adelante.

Su postura actual no representa una oscilación mecánica de izquierda a derecha, sino la encarnación del espíritu de la crítica, el cual fue herencia de la Ilustración europea y que México (ni Rusia) jamás llegó a experimentar. El no partidismo de Paz resulta, casi siempre, difícil de percibir correctamente en América Latina. El otro año fue quemado en efigie en la Ciudad de México. Su crítica sobre la política de los años treinta —''un grupo de indignados, incluso de hombres locos por la violencia'', como lo dijo recientemente en Valencia— junto con su rechazo a la violencia política contemporánea en *One Earth, Four or Five Worlds* (1985), muestran por qué este hombre de paz suscita tan fuertes sentimientos en su tierra nativa. Su propósito en ese libro, como él nos dice, era desafiar la arrogancia de ''el pensamiento dogmático y testarudo de la izquierda latinoamericana, descendiente no de la Ilustración sino de los teólogos del siglo dieciséis''.

Ahora la *Carcanet Press* ha realizado la publicación de *One Earth* y la de *On Poets and Others* con el mismo formato, dándonos una excelente selección de algunos de los mejores ensayos literarios de Paz desde los años sesenta. Esto otorga un útil complemento a lo que es, en muchos sentidos, su obra crítica más profundamente ponderada: *El arco y la lira*, libro del mismo corte que *El laberinto de la soledad*, pero donde el énfasis es menos histórico que personal, con un análisis cuidadoso y cuestionador de las propias suposiciones poéticas y leales al mismo Paz. En *On Poets and Others* regresa a estas lealtades (Ortega y Gasset, Breton, Guillén, Cernuda) y los sitúa en el contexto de otras figuras que no lo han influido tanto como atraído o llamado su atención hacia la crítica: Frost, Williams, Sartre, Solzhenitsyn —una pluralidad que, en buena medida, es resultado de la infatigable curiosidad de Paz. Baudelaire, Dostoievsky y Whitman también son puestos de una manera memorable.

Los dos polos de esta selección son Breton y Sartre. La actitud de ambos nos dice mucho de Paz. El París al que este joven mexicano llegó como diplomático en 1945, era el París cuya conciencia literaria y política estaba cada vez más dominada por Sartre, habiendo perdido Breton la autoridad de que había gozado en los años treinta. La literatura de compromiso y de elección existencial ensombreció como un eclipse tanto al movimiento surrealista como a Breton, los cuales habían llegado a parecer políticamente irrelevantes, bajo la harapienta insignia de ''la maravilla'' a un lado del marxismo existencialista de *Les temps modernes*.

Paz escogió al círculo de Breton. Conoció a Breton en el momento adecuado, cuando el modernismo ya no estaba situando



al surrealismo "al servicio de la revolución", mientras que la duplicidad verbal de Sartre todavía amenazaba en hacerlo con la filosofía. Y Breton anticipaba aquellas áreas de misteriosa especulación que fue atrayendo cada vez más a Paz en el momento en que era removido como embajador en la India. La variada lateralidad de Paz se revela a sí misma en su retrato sobre el magnetismo de la personalidad de Breton, también en su tributo a una clase de pensador muy diferente, Ortega y Gasset, el "elegido de Dios" en el poema de Machado y en "la progenidad que dio Lutero" —Ortega y Gasset había comenzado ese trabajo crítico para España, que más tarde Paz lo toma para México. Uno pudo haber pensado que las influencias detrás de la prosa de Paz eran francesas —incluso cuando es más fantasioso se mueve con un aire de timidez. Pero su elogio por la forma del ensayo y su admiración por Ortega y Gasset sugería otra presencia oculta: "él mostraba", escribe Paz, "que la claridad era una manera de limpieza intelectual". Paz lo encuentra "más lúcido y penetrante" que Sartre en sus escritos sobre temas contemporáneos y de historia. También descubrió la filosofía alemana antes que Sartre y sobrevivió a la tentación estilística que rigió a la prosa posterior. Aunque Paz se resiste a la admiración poco crítica de Breton sobre Sade, hay un aspecto de Ortega y Gasset que lo deja insatisfecho: "no hay otra orilla, otro lugar". Éstas son expresiones que constantemente escuchamos en la poesía de Paz. Por otro lado, Ortega y Gasset pensaba que la literatura era "un asunto cancelado". "Aprenda alemán y póngase a pensar. Olvide lo demás", le dijo un día al joven Paz, quien hizo la promesa aunque jamás la cumplió.

Convergencias tiene algo muy importante en común con el volumen de la *Carcanet Press*: la elegancia en la edición; y la traducción de Helen Lane es tan buena como la de Michel Schmidt. La diferencia recae en el hecho de que *On Poets and Others* está centrado en las personas y de allí sale a la periferia de los temas, mientras que los ensayos de *Convergencias* —excepto por unos cuantos— comienzan con un tema, el cual recorren con algo de la efervescente inventiva de un conversador brillante, y muy frecuentemente, en perfectas e íntegras crónicas como aquélla sobre la historia de la pintura americana, perfectamente delineada y caracterizada por medio de aforismos sobre la naturaleza del arte ("El gran arte siempre es una invención que comienza como imitación") y sobre ciertos pintores como O'Keefe: "ni exquisito ni delicado, sino fuerte y arrollador, el arte de una amazona"; o como Pollock: "¿Un gran pintor? Más bien, un temperamento muy fuerte"; de Rothko: "el frenesí por lo sublime eventualmente nos abruma". Hay momentos en que el maestro y el teórico coinciden de una manera brillante, como en el contraste entre Dante y Cervantes, el presagio moderno de la era de la subjetividad ("La nueva analogía: poesía y tecnología").

Ahora tenemos, en estos dos volúmenes, una selección muy adecuada de los diversos ensayos de Paz. Y seguimos esperando la traducción de su obra maestra en prosa *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), un excelente trabajo que continúa con la revalorización del periodo colonial empezado en *El laberinto de la soledad*, pero que lo lleva más allá con una serie de circunstancias detalladas sobre los sentimientos de esta monja y gran poeta del México virreinal. Con la sólida y reciente edición de *Poesía reunida* (cara a cara en inglés y en español), estamos en mejor posición para ver a un Paz más completo. Ahora, aquellos miembros del comité del Premio Nobel que no hablan español pueden tener acceso a estas obras y repensarlo para una futura elección en 1987.

Octavio Paz: *On Poets and Others*, traducido por Michel Schmidt, *Convergences*, traducido por Helen Lane.

ÁRBOL ADENTRO: LA CARTA DE UNA CREENCIA

Eduardo Vázquez Martín

Escribir sobre la poesía de Octavio Paz entraña siempre un riesgo: si uno se propone abarcarla como totalidad, como experiencia poética de más de cinco décadas, es probable que bajo las obligadas generalizaciones nuestras ideas terminen por abandonar a los poemas, por perderlos de vista. Si por el contrario tomamos un solo momento de esta experiencia sentimos la necesidad de referirnos al conjunto de la obra: un poema dentro de la poesía de Octavio Paz es, a la vez que una pieza con vida propia, el eslabón de una cadena, el eco de una ola en la ininterrumpida marea que guarda el caracol. Es probable que se deba a esto que la aparición de un libro como *Árbol adentro* no haya provocado suficientes reflexiones críticas o comentarios. Escribir sobre uno de los poetas más importantes de nuestros tiempos es un riesgo, porque su obra pesa sobre todo aquél para el cual escribir poesía sea un impulso ineludible; peso que desde *Libertad bajo palabra* es no sólo gravedad sino también tensión creadora, fundación y viaje: aventura.

"El papel de este hombre que acaba de cumplir los sesenta años (escribía hace quince Pere Gimferrer) no resulta ciertamente (...) cómodo ni confortable, ya que no es el papel estático de maestro que asiste al despliegue de un neoacademicismo, sino papel de quien es maestro precisamente para evitar el nacimiento de la Academia. En una situación así, muchos abandonaron la partida: el propio Eliot optó por dejar de escribir poesía. El hecho de que *Pasado en claro*, a mediados de los años setenta, sea tan importante para la nueva poesía como *Blanco* en los años sesenta o *Piedra de sol* en los cincuenta, es un signo verdaderamente notable de la energía creadora y la lucidez literaria y moral del escritor." Estas ideas del hasta hace unos años novísimo poeta catalán son una útil referencia para decir que *Árbol adentro* pertenece a una obra cuya vitalidad se debe, en parte, a la facultad de cerrar círculos y abrir caminos. Si, como lo escribe Gimferrer, la posición que Paz ha decidido ocupar en la poesía es ciertamente incómoda, esto coloca a sus lectores en una situación similar, de ahí el riesgo. Si cada libro ha significado un nuevo decir, nuestra lectura no puede seguir sin contradicciones el trabajo de esta "fonte que mana y corre" como diría San Juan de la Cruz.

Para los que nacimos en la década de los sesenta o finales de los cincuenta, *Árbol adentro* aparece en medio de nuestras certidumbres y titubeos como un ser cuya existencia no podemos de ninguna manera ignorar. El papel de Octavio Paz en nuestros días es, además de incómodo, polémico; su voz y su imagen se han convertido en una presencia cotidiana en los medios masivos de comunicación y sus opiniones, compartámoslas o no, forman parte de nuestras preocupaciones o se incorporan a ellas: sin duda, gran parte de lo que se escribe y se dice es, directa o indirectamente, un diálogo con Paz y con su obra. Puede ser un abuso, pero quiero ver en *Árbol adentro* el momento en que ese diálogo se dirige a mi generación, si es posible llamar así a un grupo por demás heterogéneo de individuos que además de compartir una vocación nacieron por las mismas fechas; el tiempo dirá si fue así.

"La significación de la poesía, si alguna tiene, no está ni en los juicios del crítico ni en las opiniones del poeta. La significación es cambiante y momentánea: brota del encuentro entre el poema y el lector" ha escrito Paz. Estas líneas quieren ser el testimonio de ese encuentro, una suerte de acuse de recibo.

***

El arco y la lira es la reflexión del fenómeno poético desde la naturaleza misma del poeta hasta su ubicación histórica y su relación con los demás géneros literarios; en "Proema" —poema con el que abre *Árbol adentro*— Paz ensaya en verso la reflexión sobre la misma poesía. "Proema" comienza y repite un "a veces la poesía es..." que relativiza la experiencia escritural del poema a circunstancias y experiencias concretas, de ahí su fuerza. Porque ninguna fe en poesía puede ser otra cosa que aproximación y rito privado, y porque, en cierto sentido, ninguna poética es aplicable a más de un poema "a veces la poesía es

...los substantivos óseos y llenos de raíces, plantados en las ondulaciones del lenguaje:
el amor a lo nunca visto y el amor a lo nunca oído y el amor a lo nunca dicho: el amor al amor.

"Gavilla" es el título del primer apartado de este libro. Algo más que un manojo de poemas es la continuación de "Proema", palabra que piensa en la palabra y nombra de otra manera y de nueva cuenta el misterio de la creación poética. "El poeta no tiene más remedio que escribir —con los ojos fijos en el silencio", ha dicho Octavio Paz en la introducción a *Poesía en movimiento*; en "Decir: hacer" el poeta quiere nombrar los paréntesis, no lo que encierran; dentro está el silencio:

dice
lo que callo,
calla
lo que digo,
sueña
lo que olvido.

Para María Zambrano el poeta se distingue del filósofo en que a diferencia de éste, el poeta no persigue la unidad sino la apariencia y la inmediatez, la de Octavio Paz es una poesía donde el instante o la apariencia no son girones desgarrados a una unidad imposible de nombrar; ese cuerpo que es el tiempo tal y como lo experimentamos y ese instante que se deshace son el espejo del mundo: el instante es el continente del *tiempo*. Si en *Piedra de sol* dice "...si dos se besan/el mundo cambia, encarnan los deseos/el pensamiento encarna..." en *Árbol adentro* escribe: "Entre irse y quedarse duda el día,/enamorado de su transparencia./La tarde circular es ya bahía:/ en su quieto vaivén se mece el mundo".

"En efecto (nos dice Guillermo Sucre) el *instante* adquiere una amplia connotación de esa obra —la de Paz—: vivacidad de los sentidos, es igualmente un reto al tiempo, una crítica a las mistificaciones de la historia y de la religión en el mundo occidental. El cuerpo, por su parte, conduce a una suerte de mística: espacio del instinto y del deseo, es también una topografía simbólica del universo que va de lo sensible a lo mental; es el protagonista de un ritual (el erótico) que hace posible la encarnación del tiempo y de la totalidad. En ambos casos, se trata de dos vías entrecruzadas que nos reconcilian con lo real del mundo." En *Árbol adentro* la experiencia del instante es vivida tanto en relación con el cuerpo escritural que lo encarna, el poema, como en el encuentro amoroso entre los hombres. Que las páginas de este libro cierren con un poema como "Carta de creencia" es la confirmación de una fe: la de que el poema es un acto de amor y el amor un lenguaje. El deseo engendró al amor y el instante a la palabra; en el poeta esta doble creación es el origen de una vegetación que canta, de un *árbol adentro*.

***

La poesía de Octavio Paz tiene un escenario que es la ciudad. De Baudelaire a esta fecha la poesía moderna es un habitante de la urbe, conoce la imantación del suburbio y el paraíso de los parques. Cae con sus hombres en el arrabal y no le es desconocido el prostíbulo, ni el cine, ni el café, el bar, el mercado o la plaza pública donde las masas civiles interpelan al poder o lo aplauden. Octavio Paz ha dicho que con *Muerte sin fin* la poesía mexicana "se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces hablará con otro lenguaje". Dirigirse a la ciudad es mirar el carnet de identidad que nos otorga ciudadanía, es sabernos hijos de la historia y sujetos de su maquinaria. "Hablo de la ciudad" y "1930: vistas fijas" son si no un homenaje sí un canto al espacio en que se desenvuelven o frustran nuestros sueños: "hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida".

La ciudad es escenario, es actor y por supuesto es lenguaje, y su arquitectura es la sintaxis de nuestros tiempos: "Calles que no se acaban nunca, calles caminadas como se lee un libro o se recorre un cuerpo".

Si la ciudad es el espacio donde se asienta el poder, la poesía que nombra la urbe es también reflexión civil. "Aunque es de noche" es el poema dedicado a una de las figuras más dramáticas y tristes de nuestro siglo; con José Stalin la utopía socialista se tornó en episodio dantesco y la fe en la maquinaria progresista de la historia se perdió para siempre: "...Ya es tarde, siempre es tarde,/siempre en la historia es noche y es deshora". Más adelante escribe: "Alma no tuvo Stalin: tuvo historia./Deshabitado Mariscal sin cara,/servidor de la nada..."

"La mano abierta" es el apartado que incluye tanto la mirada sobre la ciudad como la reflexión sobre la política y el surrealismo. Heredero del movimiento que marcó el sentido de la cultura en el presente siglo, la vanguardia, Octavio Paz no podía en un libro de revisión de creencias soslayar ni a la política ni al surrealismo. Hoy es imposible hacer una historia de la literatura latinoamericana sin tomar en cuenta la influencia del movimiento de origen francés; "Esto y esto y esto" es una reconsideración de lo que fue esta experiencia: versos largos, casi prosa, en los que el surrealismo respira en el poema mismo al tiempo que es mirado con ojos críticos, a veces con ironía, a veces, las más, con el reconocimiento enfático de sus poderes.

***

En "Un sol más vivo" Octavio Paz aborda una experiencia que en *Nostalgia de la muerte* o *Muerte sin fin* la poesía mexicana ha mirado con ojo finísimo. Pero si en el poema de Gorostiza la muerte es expresada como experiencia metafísica, idea que no carne, angustia que no miedo; y en *Nostalgia de la muerte* Villaurrutia se relaciona con la muerte viva, compañera de circunstancias e incluso cómplice de la escritura, el de Paz es el poema del hombre que, en todas sus facultades, "desde el Ocaso un sol más vivo", piensa en la muerte, en su "Presencia sin sombra". A diferencia de Villaurrutia, Paz no habla con la muerte, habla de ella y se resiste a su nada:

Poco a poco y sin saber lo que hago,
la esculpo, escultura de aire.
Pero no la toco, pero no me habla.
Todavía no aprendo a ver,
en la cara del muerto, mi cara.

La obra de Octavio Paz ha sido una repetida apuesta por la luz, por la claridad contemplada en el instante, por la palabra como alumbramiento. La muerte que aparece en "Ejercicio preparatorio" es la nada, no hay más allá: hay luz que se apaga y que en la oscuridad borra el rostro y el nombre propio. Cuando el instante es visto no sólo como la manera en que el hombre vive su tiempo sino como la eternidad misma, "ración de tiempo y paraíso", la muerte se convierte en el después del último instante y de esa manera en la negación de la luz. Cuando Paz escribe que la muerte no le habla parece que establece un diálogo con los poetas de *Contemporáneos* y asume una suerte de materialismo que aspira, no sin dificultad, a mirar serenamente la última claridad: el rayo verde del ocaso. Sin fe religiosa el poeta no aspira a trascender, prefiere apostar por una existencia vivida con lucidez incluso en el momento en que ésta se extingue; mirar así la muerte es apostar por la vida.

Árbol adentro no es, en la obra paciana, un libro de ruptura, es un cuerpo donde la poesía encuentra distintas formas para expresar preocupaciones esenciales. Con alientos y metros varios, con múltiples savias se alimenta este árbol: una carta que nos ratifica las creencias del poeta.

OCTAVIO PAZ: TESTIGO DE NUESTRO TIEMPO

Ribeiro da Silva

El "místico" visitado, el lírico de violencia sublime, y también un contemporáneo combativo
Claude Roy[1]

El gran poeta y ensayista mexicano, ese "incesante explorador del espacio de las culturas y de las épocas del saber", como le califica además el autor del epígrafe, fue galardonado el pasado mes de diciembre con el premio Tocqueville, otorgado por el Instituto de Francia.

Entregado con anterioridad a figuras como Raymond Aron y Karl Popper, entre otros, este premio se propone distinguir "obras que proyectan ideales humanitarios".

En el caso de Octavio Paz, es patente el fundamento que prueba esa atribución. Las ideas referidas aparecen claramente en la obra del poeta de *El laberinto de la soledad* (1950), libro fundamental donde polariza todo el esfuerzo del poeta por descubrir el alma mexicana a través de la historia de su país y se esboza, hasta cierto punto, una tentativa por dilucidar la condición humana: "*El laberinto de la soledad* es un ejercicio de imaginación crítica: una visión y, simultáneamente, una revisión. Algo muy distinto de un ensayo sobre la filosofía de lo mexicano es una búsqueda de nuestro supuesto ser. El mexicano no es una esencia, es una historia... Mi libro es un libro de crítica social, política y psicológica... Es una descripción de ciertas actitudes, por un lado, y por otro, un ensayo de interpretación histórica".[2]

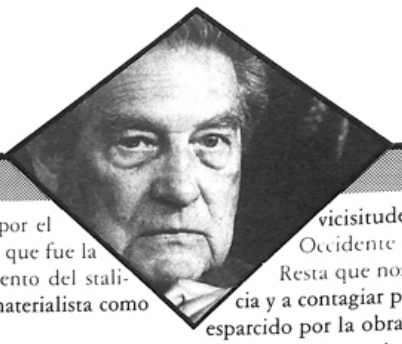
Dotado de una vasta cultura y de una rara agudeza de espíritu, el pensador, en Octavio Paz, retoma en los ensayos, por la reflexión y por el análisis, la ocasión de ir al encuentro del poeta en la magia comunicativa de su verdad un momento para el canto. La temática filosófica que aflora en toda la obra lírica va siendo, asimismo, explicada a través de experiencias vitales de aquel que, por su itinerario intelectual, de América a Oriente, pasando por Europa, sabe inclinarse sobre esa "historia profunda del corazón humano" de que nos habla Agustina Bessa-Luis:[3] el tema de la soledad humana, la tensión dialéctica entre esa soledad y la comunidad con los semejantes, el esfuerzo por trascender ese desamparo original mediante el amor y la poesía, la problemática de ser y no ser, la vida y la muerte, etcétera.

Todo eso, siempre vinculado con una concepción específica de la poesía, mirada como una "filosofía fuerte", como un esfuerzo de trascender, por su secreta metamorfosis, las limitaciones de la experiencia humana.

"El poema debe provocar al lector; obligarlo a escuchar —a escucharse—." Octavio Paz no disimula su fe profunda en la naturaleza de la poesía en cuanto acto por el cual el hombre se funde y se revela.

Testigo de nuestro tiempo, aquel que Reidy Simons considera, tal vez, "el mayor intérprete vivo de la tradición latinoamericana y de la situación presente",[4] ostenta, además de eso, en su itinerario, la faceta de combativo participante en las muchas encrucijadas de la historia contemporánea: la defensa de la cul-

[1] *La fleur du temps*, Gallimard, París, 1988, p. 203.
[2] *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Universidad de Toulouse-Le Misail, n. 25, 1975, pp. 171 y 174.
[3] *Aforismos*, Guimares Editores, Lisboa, 1988, p. 130.
[4] *Perhaps the 15th Greatest Living of Latin American Tradition and Present Situation*, en *Philosophy Today*, vol. XXVI, núm. 3/4, 1982, p. 235.



tura y de las culturas indígenas, pasando por el aprendizaje decisivo del bautismo de fuego que fue la guerra civil de España, al desenmascaramiento del stalinismo y la crítica tanto del izquierdismo materialista como del castrismo ingenuo de América Latina.

La experiencia vivida después de la guerra civil de España, que fue determinante para la posterior ruptura con el comunismo, le llevó a ver, por fin, "que la historia revela que posee más imaginación y recursos que las filosofías que pretenden encerrarla en sus prisiones dialécticas".

Con igual frontalidad y coraje Octavio Paz incursiona en el área de la intervención cultural. Esto, como destaca en *El laberinto de la soledad,* haciendo eco de Ortega y Gasset, para intentar salvar "la substancia de lo que nosotros somos y el sentido de nuestros actos". Ambos elementos son, en efecto, amenazados por la exasperación de la irracionalidad que margina o banaliza en las sociedades desarrolladas actuales el significado profundo del Mito y de la Fiesta (secular o religiosa), que siempre constituirán la llave para abrir las puertas de la comunidad entre los hombres: "El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Identifica el pensamiento con el estado de vigilia. Mas este pensamiento despierto nos conduce por los corredores del pasado, donde los espacios de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir descubrimos que tal vez soñábamos con los ojos abiertos. Y entonces recomenzamos a soñar con los ojos cerrados".[5]

Es entonces cuando también esa "multitud solitaria" de que habla David Riesman, liberada de las tiranías del cálculo, de la producción y del lucro desenfrenados, iba descubriendo con naturalidad y ardor los largos caminos de la comunión y de la fiesta, de la alegría y de la invención, de la participación y de la solidaridad.

Un tiempo original, siempre soñado a lo largo de los siglos, podrá tal vez surgir en nuestra historia. Un tiempo propiciatorio de mayor integridad y plenitud humana. Un tiempo liberador de nuestros límites para que la poesía asuma su papel exaltante: "Yo no escribo para matar el tiempo/ni para revivirlo/escribo para que me viva/.../tiempo y belleza son lo mismo."[6]

Para reanimar ese sueño de un proyecto más humanista y trascendente, el Instituto de Francia aporta ahora su piedra al premiar a un escritor fecundo y universal. Un escritor que, por vicisitudes de la propia vida, religa de algún modo a Occidente y a Oriente.

Resta que nos dejemos calentar al fuego de su inteligencia y a contagiar por la cordialidad que emana de su discurso, esparcido por la obra lírica y por la ensayística, para que el verdadero amor por la poesía no sea marginado de la sociedad moderna.

Tanto por la fuerza del canto poético como por la sutileza del discurso reflexivo, nos parece que coincide Octavio Paz, en la profundidad de su visión sobre los espacios de la cultura, con aquello que tan incisivamente nos recuerda el aforismo de Agustina Bessa-Luis: "El amor, no una temperatura, es todo el fundamento de una cultura. Es una forma de impertinencia sagrada; un repudiar a todas las creencias que envuelven la destrucción de ese secreto inmenso que es el ser humano".[7]

Cuando el amor deja de ser esa forma de impertinencia sagrada, fundamento insustituible de una cultura, acontece fatalmente la destrucción del secreto inmenso que es el ser humano; así en la historia el tener ha provocado el hartazgo. Como lo pretendía mostrar también, a su modo, Luis Buñuel en el film *La edad de oro* sobre el destino del amor en el mundo moderno.

Es Octavio Paz quien recuerda en la entrevista ya indicada que concede a *Caravelle* por los 25 años de la primera edición de *El laberinto de la soledad*, que al llamar la atención para el acto del cineasta español, tiene pensado utilizar como subtítulo de el filme una frase del *Manifiesto Comunista:* "La frase de Marx es, en español, un alejandrino perfecto: *En las aguas heladas del cálculo egoísta.* Eso es la sociedad. Por eso el amor y la poesía son marginales".[8]

Es imperioso, por eso, agitar las aguas y dejar de habitar ingenuamente las palabras, como lo hace este testigo de nuestro tiempo, Octavio Paz, para que no sobrevengan el vértigo y los pasadizos de la historia a bloquearnos "ese lado del tiempo donde la luz inaugura un reino feliz", como lo expresa el galardonado con el Premio Tocqueville.

[5] Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude, suivi de critique de la pyramide*, Gallimard, Paris, 1972, p. 179.
[6] Octavio Paz, *Salamandra,* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 43.
[7] *Op. cit.*, p. 66.
[8] *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, p. 179.

Traducción: Eduardo Vázquez Martín

José Homero

Primero de septiembre

Hoy jueves silencioso de septiembre
yo también rindo un triste informe
y a toda la afición le comunico
que hemos sorteado obstáculos que a otros
acaso doblegarían,
que hemos sido conscientes del momento histórico
que
vivimos felices en imágenes sin tiempo,
días de viento olvidado en su cabello,
mañanas de azules despertares y rosas
alboreando en blanca piedra,
pedestre alburna,
algodones turbulentamente oscurecidos
deseados hoy por mis orejas,
hastas de ustedes,
creaturas agitándose en el piélago,
con datos,
molestos datos,
insoportables vueltas a la realidad,
cuyos gritos de ¡fraude! ¡fraude!
comienzan a cansarme,
nadie es feliz, ciertamente, pero nosotros, al menos, lo
intentamos,
y aun cuando el circo amenaza de súbito
el derrumbe,
aplaudo y aplaudo, no dejo de aplaudir,
pensando en la calle
solitaria y atestada
que me espera después, a la salida;
nada he dicho importante
(nada, nada),
repito frases, sentimientos, ideas ya
ocurridas,
ya
de todos
y
siempre nuevas,
como el mundo que erigimos cuando
comenzamos
el periodo,
pinche embadurnada menstrual.
"No hay felicidad si no es bajo mi égida"
¡Oh, Eros! muchas gracias pero no escucho más palabras
—ni las mías,

las cifras ya, las cuentas claras,
es hora del paseo,
de la limpieza del hogar,
del prometido regreso,
del sofoco.

Minerva Margarita Villarreal

A la deriva

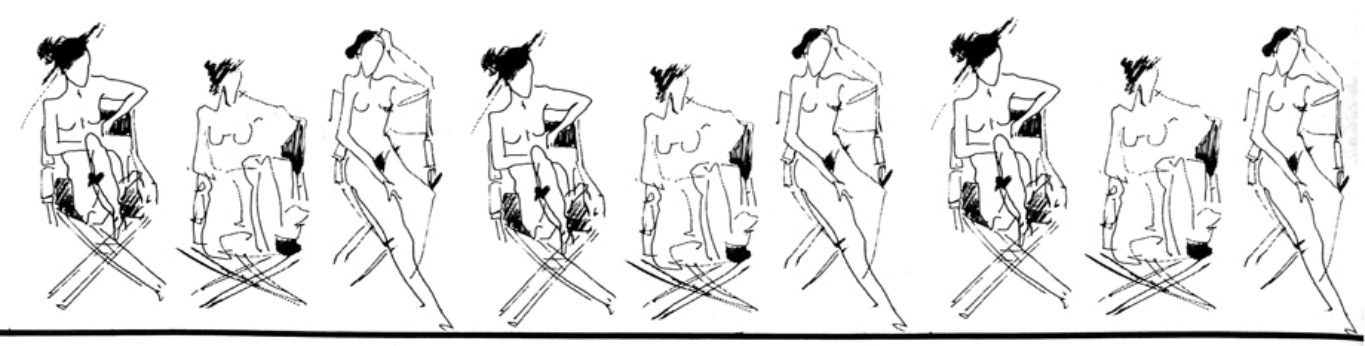
— ¡Ah!, Capitán encabronado: ¿Dónde tu sombra vislumbrar
pudiera,
dónde, si de tu ira sólo sargazos, cadáveres,
y este olor a podrido, esta bajamar que cada día desciende?

— Alguien está a tu lado. No tengas miedo, eres tú misma.
Tú, que encadenas el fantasma del Capitán a tu vida.
Déjalo en paz, recuéstate. Soy yo quien habla, su primera muerta.
Te lo digo, te defiendes presa de tu propia condición de presa.

Escucha cómo canta el viento, el tono de la siringa,
el desprendimiento de las estrellas. Alcanza esa que cayó en tu
cama
antes que se deshaga en llanto.
Ah, la luna y el sol retándose como dos adolescentes en un campo
de juego. Este mar que en su descenso descubre a los
caídos,
te pierde; este ruido de mar, esta culpa
que crece entre su espalda y tu rostro.

— El ruido aturde entre la confusión, sea el insecto que ha
extraviado su ruta o el depósito de agua que se llena
bajo la amenaza de la alta marea.
Huyo, sólo me calma el oleaje; las gaviotas en su cadencia
marina,
los pelícanos ladeándose, renqueando, y ciegos en el absurdo
también, los caracoles, con movimientos lentos y rastreros.
Observo desde la roca donde los huevecillos, después de cada
escupitajo, respiran, se expanden.
Algunos empiezan a sacar sus pequeñísimas cabezas.
Todos los animales que hay sobre la arena crecen, se vuelven
inmensos y voraces
y me mareo como la mujer que se embaraza del mar: ese hombre
encabronadamente astuto, ese lobo marino, señor de las
mil lenguas que sacia mi cuerpo.
Duermo y la arena despliega sobre mí una ligera sábana,
Duermo con el calor del mar, en la tibieza de su pecho,
entrelazadas nuestras piernas.
Pero ¡Ay de mí, en medio del barullo, con esta inmensa lengua
marina que me traga! Mi cuerpo es devorado.
Observo desde esta roca. Despierto.
El barco regresa vacío a esta superficie donde el mar ha
tatuado su dolor.

—Victoria, sólo victoria puede cantar el viento en tu derrota,
en tu rabioso regreso con ojos de animal herido.
Eres tú misma quien vuelve, tú, flotando a la deriva,
tú, quien sueña y sabe. ¿Quién si no espera frente al mar?



Carlos Miranda Ayala
1984

Ninguna máquina puede mentir —dijo
el Padre Brown— ni decir la verdad.
G. K. Chesterton

Danza el calcetín ante la enjuiciadora
no conoce la derecha de su izquierda
y ha de volverse solo.
Aparte
bajo una sombra
los ojos delatadores:
Presos en una valla de olivo.
Un pañal sucio a los ochenta años
petrificado.

Darle a leer los trabajos y conversar.
Han sido más los caprichos que los gatos.

El cautivo del olivo,
ahogado por el polvo
que levanta el aleteo de los pájaros,
yace en el nido de su ojo izquierdo.
Pierde
pero es ambidiextro.

▼▼▼

Gonzalo F.

El vendedor de sueños

Había una vez un vendedor de sueños.
Él era italiano y en la feria de 1800 vendía sueños.
Era en la época de la Colonia.
A cada persona que pasaba le vendía uno.
Toda la gente que pasaba por allí preguntaba por sus sueños.
Vendía muchos.
A mí, que era el amigo, me regaló uno.
Al día siguiente se estaba muriendo.
Antes de morirse, me dejó el puesto de sueños a mí.
Todo era triste.
Yo no acepté el cargo de puestero. Fue mucha tristeza.
Al final, él tuvo que seguir vendiendo sueños, aunque
estaba muerto.

Gonzalo F., de ocho años de edad. Alumno de la Escuela 121, de Montevideo. Tomado del volumen *Treinta cuentos y un poema también*, que recoge trabajos de alumnos de esa escuela, entre seis y trece años de edad.

CALIGRAMAS: ORFEBRERÍA POÉTICA

Alfredo Espinosa

I

En el teatro de la hoja blanca, la palabra se corporaliza y el verbo encarna en el caligrama. El caligrama es poesía que no se satisface con ser leída y escuchada; demanda ser vista y tocada. Aspira a apropiarse de todo el ser que se atreva a ponerle los ojos encima. El caligrama seduce y encanta; es el poema que desea ser arrancado de los libros para enmarcarse y dar vida a las paredes. Exige saltar de su condición de letra que se dibuja sobre el papel y alcanzar su tridimensionalidad para convertirse en un objeto plástico de uso cotidiano e imprescindible.

II

Las palabras son arcilla en las manos de los poetas: juegan con ellas, las retuercen, las miden, las contemplan, les exigen su luz, les dan su forma.

Los caligramas como hoy los conocemos, fueron creados por Guillaume Apollinaire, pero tienen sus antecedentes tempranos en la más antigua poesía del siglo IV antes de Cristo, y en los ideogramas utilizados en el lenguaje de los chinos, y si nos atrevemos, diremos que su real origen está en la pintura rupestre practicada por los primeros pobladores del mundo que decían sus vivencias dibujando sobre las rocas. El caligrama también, como las pinturas rupestres, se dibuja al decirse.

III

Ya se había observado en Mallarmé una tendencia a imprimir en sus versos, libres, casi alados, un carácter visual del objeto al cual se refería. Este poeta luchaba contra esos ritmos y tonos demasiado melosos que los poemas del Romanticismo habían alcanzado —y se habían estancado— para describir ciertos climas del corazón.

Tras Mallarmé venía, con impulsos avasalladores, Guillaume Apollinaire.

La contradicción es signo de los genios y en Apollinaire se cumple desmesuradamente: Exalta su anhelo por lo absoluto, ama la libertad, busca la perfección y termina su vida defendiendo las causas más tradicionales, cantando todo aquello que había atacado despiadadamente. Con todo, Apollinaire fue el artista que, junto a Picasso, en el fin del siglo pasado sacudió las telarañas y fundó la nueva vanguardia. Su consigna era: "Jamás los crepúsculos vencerán a la aurora".

IV

Los *Caligramas* de Apollinaire fueron escritos de 1913 a 1918 fecha en que se publican, pocos meses antes de la muerte del autor. Esta técnica fue muy querida para él. En *Alcoholes* se le reconoció como una voz vital y revolucionaria en la poesía, de un gran desbordamiento lírico, sensual y verbal con una temática recurrente de amante despechado en los que ya atisbaba el artista que iniciaría un movimiento que dotaba un espíritu superior a las palabras. Sus *Caligramas* confrontaron violentamente pero con la maestría de los genios, los cánones tradicionales de la poesía. Fue, además, un trasgresor de las convencionalidades tipográficas y sintácticas.

Este desborde impetuoso de Apollinaire tuvo múltiples detractores. Uno de ellos su querido amigo André Billy quien le expresó ciertas reticencias relacionadas con la calidad tipográfica de los *Caligramas* y Apollinaire le contestó una famosa carta don de explica sus razones:

"En relación a tu reproche de ser un destructor, lo rechazo formalmente, pues yo nunca he destruido, sino lo contrario, he tratado de construir.

"El verso clásico estaba batido en brecha mucho antes de llegar yo, que me he servido mucho de él, tan frecuentemente que incluso he dado una nueva vida a los octosílabos por ejemplo ...Los caligramas son una idealización de la poesía del verso libre y una precisión tipográfica en la época en que la tipografía termina brillantemente su carrera, en la aurora de los medios nuevos de reproducción que son el cinema y el fonógrafo.

"Si ceso un día mis búsquedas será porque me habré cansado de ser tratado como un loco, justamente porque las investiga-

ciones parecen absurdas a los que se contentan con seguir los caminos trillados por otros.

"Pero Dios es testigo que he querido simplemente incorporar nuevos dominios a las artes y a las letras en general, sin que por eso deje de reconocer los méritos de las obras maestras del pasado o del presente."

V

Apollinaire, como todo innovador, estaba inoculado por el virus de la búsqueda. Poseía la curiosidad y la capacidad de juego y de imaginación de los niños: una ávida necesidad de transformar y la genialidad para lograrlo, para innovar había que retornar a los orígenes y fue ahí donde captó la esencia de la poesía. Descubrió que el caligrama es la cosa en sí, su esencia.

El caligrama lleva al extremo la teoría que sostiene que el poema debe ser un objeto bello, independiente y vivo.

La influencia de Apollinaire fue determinante para las escuelas poéticas más importantes del principio de este siglo: Reconocen su impronta, el futurismo y los imaginistas.

Los imaginistas de Ezra Pound en el cuarto punto de su programa se exigían "Presentar una imagen (de aquí el nombre de imaginistas). No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe dar señas exactas y no ocuparse de vagas generalidades, por magníficas y sonoras que sean".

Los caligramas de Apollinaire eran, justamente, una imagen que palpita.

En 1922 Marinetti en *Il Futurismo* publica en su manifiesto la teoría del tactilismo, es decir, la incorporación del tacto en la apreciación del arte; se había dado un paso más allá de Apollinaire.

VI

En México, fue José Juan Tablada (1871-1945) quien introduce el haikai, los poemas alternados y los caligramas o poemas ideográficos. Esta poética fue asimilada por Tablada en sus múltiples viajes que realizó al Japón y por su preferencia por la síntesis y los destellos de la belleza.

Tablada rompe con el Romanticismo y se afilia con la modalidad "decadente" del Modernismo, escuela que no tardaría en abandonar para convertirse en un innovador de la poesía mexicana. En palabras de Octavio Paz quedan más claras sus aportaciones: "Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaban. Cada uno de estos pequeños poemas era una pequeña estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente".

En México muchos poetas han seguido su ejemplo. Han escrito caligramas Salvador Novo, Jesús Arellano —quien introduce la computadora al caligrama— y Otto Raúl González, entre los que destacan.

Octavio Paz, sin que realice propiamente caligramas, no se ha quedado con las ganas de ponerle la mano al poema:

Sobre el abrigo de ella
resplandeció la mano del muchacho
las cuatro letras de la palabra amor
en cada dedo ardiendo como astros
tatuaje escolar tinta china y pasión.

VII

Caligrama: estrella errante, pequeños mundos suficientes. Jarrón de flores

Delicada filigrana en las manos finísimas de los orfebres de la poesía.

Más bella que la pluma de quetzal: más delicada que la porcelana.

El caligrama, poema de todos los sentidos, como el amor, exige la total entrega

▼▼▼

Juan Galván Paulín

Se fractura en el labio de los caracoles

Danza salamandra ciega
hilando el cristal de mi sombra sin reflejos
Como bestia de labios de caliche
como ceniza devastada en el aullido de todas nuestras pieles
Eres
calcinada arena de una palabra golpeada por la noche
la cicatriz de musgo que se ausenta en toda pesadilla

▼▼▼

Peregrina anémona de insolaciones
la voz del ciego se acoda en una fiesta
con la zampoña de un cadáver
es el tucán escarnecido en la desnudez de un grifo
el laúd cautivo que sonroja la osamenta del cenzontle
con el oropéndola
besa el torso de las indias
desventurado crustáceo de un amanecer sin compañía
la falsa moneda de un dios de sodomitas
comprará la cadera absurda de una muerta
los huesos extraviados del diluvio
sin levita
sin fistoles

▼▼▼

La muñeca agazapada bajo el lecho
langosta deshojada por la lluvia
borra tus labios con un guiño
Gárgola de polvo
pájaro
ojo
y pez
montura del buitre en sus funerales
una fracturada iguana de humo
naufraga en el cencerro de mi sueño.

▼▼▼

Manuel Antonio Santiago

Puerto

Para Annie Bladh

De abril una mañana. Desayuno jugo de manzanas
Frutas de aledañas islas, aroma de hombros húmedos
Pescado dorado en orégano. Hasta la terraza del hotel
Esplende la brisa. Desmenuzo un trozo de pan
Y las palomas caen del sol y los tejados a detener
Su antojo. El silencio de mi memoria lo deshace
La entereza de las olas, el canto de los pescadores
En las barcas, las niñas que corren desnudas por la playa

Huí la semana pasada de mi pueblo amando a una muchacha:
Pezones de hoja delicada, muslos sigilosos, axilas talladas
En albahaca, mariposas sus ojos verdemar, pubis de enredadera.
He venido a este puerto, no hay a mi lado una mujer
A mi costado flota un bosque de pinos, enfrente la niebla
Desaparece al mar, atrás de mí brilla la daga cercana de la muerte

Sé que no volveré a donde no me esperan

Zoncuantla, México.

CUADERNOS CONTRA EL ÁNGEL DE EFRAÍN BARTOLOME

Jesús Morales Bermúdez

Por casualidad, por los hados que nuestros pasos guían, bajamos al reino —agua y espesura— en el poblado de Tzimol. Ya Comitán nos había marcado con su magia —una tarde después nos maravillaría de ámbar— y comenzaba el desvanecimiento de cuanto nos poseyó: elocuencia, embriaguez del espíritu y del verbo, recreación de palabra, de nosotros en ella, exterioridad, bullicio y baile a ritmo de marimbas. Lo extraño acompañó a los cuatro que por primera vez coincidimos en esa aura también poblada de hueledenoche y, ante su presencia, le fuimos fieles y se mantuvo con nosotros. Más que guía nos fue, más que acaso: conformaba la atmósfera del conocimiento, conducía nuestros pasos por entre la geografía del lugar y del espíritu. Así, en nosotros posaron los fundadores, los mitos tutelares. Un mediodía, sin imaginar, llegamos a los santuarios. Siempre en nosotros lo extraño; extraviamos las veredas hasta despojar lo aleatorio a la Naturaleza y disponer el espíritu al encuentro. Los cañizales nos rondaron, y la paz —dilatación del tiempo—, y el rumor del agua; los sabinos también, que nos remitieron a otras imágenes, intertextuales, interexistenciales. Y un sabino fue, añoso, el que se interpuso a la entrada del santuario. Su tronco, vetusto, milenario, se ofrecía generoso, incitante, como cavidad, la de la vida: sabino seno de mujer. Podría acoger más que a los hombres a la humanidad; generarla. Y penetró el poeta al centro de esa hondura. Dice un relato de nuestros indios de Chiapas que una mujer, para escapar al engaño de un jaguar, se escondió en el hueco de un árbol de mamey. El jaguar la nombró y no hubo más respuesta. El árbol guardó bien a la mujer ¿o la mujer al árbol? Lo cierto es que el mamey conserva el olor de la mujer, su sabor; y ella lleva en su entraña la exquisita sabrosura del mamey. Reciprocidad, confluencia. En ese adentrarse de Efraín Bartolomé a la cavidad añosa del sabino parecieron renovarse los misterios. Fue un momento, no en el que hubo fatalidad, azoro ante lo inevitable; no. Apenas el curso natural de lo que se había iniciado ¿desde cuándo?, ¿lo sabrá el poeta? ¿Acaso ese mismo sabino, en ese mismo lugar, en otro, desde los inicios acogió en su seno al poeta, al cantor, a quien empezó con la palabra y, con ella, los mitos? No es vana esta amalgama de naturaleza y hombre, de canto. Es consubstancialidad. Cuando en aquella tarde se adentró el poeta en la concavidad extraña, concluía y se simbolizaba un camino —sabiéndolo él o no— comprendido entre *pura sombra:/ sangre total cargada de sentido/* y el poema *Fuego en voz alta para encender la primavera.* Se adentró el poeta, posó altas sus manos en la concavidad, baja la cabeza, en actitud más bien sacerdotal. Por dos razones era sugerente: porque desde esa forma llevó a cabo una oración (¿de qué naturaleza, con qué intención? Acaso, hacia adelante, por algún poema lo sabremos; acaso vale más conservarlo en la imaginería). La otra: posado en su forma bien semejaba esos hombres inmensos —especie de Atlas precolombinos— que sostienen el mundo de nuestros antepasados. Algo más: de esa manera adentrado era como verlo avanzar, desde la boca de la cueva, al interior de ese que es, también, el mundo subterráneo. Saldría después para acudir a la cascada, contemplarla, contemplarse, recuperar la integridad de sus sentidos y avanzar al mundo de lo cotidiano. El instante había concluido y no pude menos que gratificarme ante el paso del ángel que me había permitido una breve lectura, una forma de lectura de *Cuadernos contra el ángel,* libro que ahora nos convoca.

*
* *

Este cuaderno que *pesa/* que *es pura luz/* que *es pura sombra:/ sangre total cargada de sentido* es una desgarradura. Es el dolor de conocer la fractura radical del ser humano: la pérdida y, con ella, el término de la inocencia. Hubo un tiempo en que ante la pérdida, el por excelencia cantor, el amado de Apolo, se adentró al Hades y con la fuerza de su canto doblegó resistencias y recuperó a su amada. Un descuido en el último instante y la perdió y se perdió, despedazado entre las aguas a las que comunicó su canto. Efraín Bartolomé se adentra en este mismo Hades; carga con su dolor, con su canto, va en busca. Sabe, en algo que rememora a Lorca, que el dolor trastoca el orden y sabe también, con Isaías, que esta trastocación anuncia otra época: aquélla de paz en que conviven y se reconcilian los contrarios. Eso lo sabe porque a lo largo del Hades reconoce el cambio, se reconoce en el cambio y Orfeo vuelve pero vuelve diferente. ¿Qué ha sido de la amada, qué de los fragmentos en el río? Ha quedado la amada en el poema; mejor, su sombra. Pero no hay descuido (permanencia en el llanto, desgarramiento), hay transformación. Puede Orfeo mirar la cascada y luego caminar *Adán de barro fresco todavía.* Le es posible debido, entre otras razones, a dos fundamentales: la apropiación del dolor universal y la incursión por la historia personal que deviene el descubrimiento de identidad.

Efectivamente, mientras Orfeo se adentra en aventura personal y vuelve desgarradura desde la que es contemplado por los otros, Bartolomé se apresta a cargar en sí *el dolor líquido de todos/todo el amor de todos/todo el asco de todos/el cansancio de todos/* y caminar con ello como Atlas sosteniendo el mundo o, desde otra perspectiva, como víctima propiciatoria que se ofrece, ritual, para levantar los *ojos de la tierra* y compartirnos su *ración del infierno.* Ése es el sentido del sacerdocio en el sauce y de su hacerse a sí mismo que es el hacer a Adán; que es el hacer al hombre, de cuya boca emerge *la palabra y de la palabra la canción.* La virtud del poeta cantor es la de emerger canto de entre la tragedia. A diferencia del vidente, del mago, del prestidigitador, cuyos sinos poéticos pueden ser los de la desgracia y desesperanza, el cantor florece desde sí la vida; desde el derrumbe, desde la muerte, vientres florecidos, ciudades en ascenso. De nuevo como en Isaías, como en el ejercicio de tumba-roza-quema de nuestros campesinos, estos *Cuadernos* de Bartolomé parecen establecer su aliento: *he aquí que he venido para derruir y arrasar, para edificar y plantar.* No como acto gratuito; como la asunción cabal de una fe de vida. Hay en el libro un *Oleaje adolescente* que es otra forma del viaje al Hades, del reconocimiento. Podría verse desde luego, la evocación desde el dolor, del tiempo de la felicidad, el anhelo de la vuelta, la nostalgia del paraíso. Desde otra vertiente, es la reconstrucción memorable de las vías de las que se valiera el Ángel para moldear esa que ya era su elección de poeta, de canto. No es casual el que este capítulo contenga variedad y complejidad formal. Ahí señorean los tercetos, cuartetos, endecasílabos, hexámetros y silvas. Ahí, la conciencia de que enmedio de las actividades de la sociedad, del hombre, de su dispersión, del sentido gregario que le caracteriza, la sombra del poeta es otra: el recogimiento. (Simbólicamente, la cascada a la que bajamos conformaba ámbito de interioridad, abrazo de follaje y brisa). Hay, en *Oleaje adolescente,* algo más: situarse pleno, elegidamente, en una tradición de canto, de sonoridad, que diera inicio con Darío. Así se establece desde el primer poema de este capítulo, en homenaje lúdico y lúcido. En otro momento también, el apartado *Admonición del ángel* conforma nuevo diálogo con la sabiduría (como en el Coloquio de los Centauros) en donde se alcanza el sentido cabal del viaje, su significación al centro del universal con quien se le emprendiera: *soy un poeta/soy una veta de oro escondida en el pecho de mi generación/*y en otra parte: *he aquí que soy poeta/y mi oficio es arder.* De esta manera se adviene a *Visión del sueño negro* que conducirá el oleaje de sonoridad hasta bullir con los ritmos de este nuestro fin de siglo y se prolongará en otro poema —hermano de éste— y que se llama *Fuego en voz alta para encender la primavera. Visión del sueño negro* también nos muestra otra de las caras del Hades: las habitaciones, las calles, las madrugadas, la mujer, los sueños —todos un mismo túnel—, los afectos; en suma, lo que constituye nuestro cada día. Entre el primer Orfeo y el que asienta en Bartolomé se ha remontado historia: lo trágico nos aparece como mitología, los demonios apenas fantasmas para ser exorcizados. Caronte mismo no es ya barquero de la muerte; es barquero que saca de sombra a luz, como en el psicoanálisis, como en la psicoterapia. Más que dispersar sus fragmentos, el poeta los reintegra; él también se apropia vida de los otros. Y este reintegrar, darle sentido al caos, confiere al canto una dimensión que lo renueva. En general el cantor, otras formas de poeta, se anhela sufriente, desgraciado. En Efraín Bartolomé está el dolor pero no para permanecer en él, no; le reconoce apenas en lo inevitable con que pasa por nuestra vida para, luego, salir de él y ver de frente el universo, el mundo, el hombre; constatar *que es bueno* y, desde ese bienestar, construir la poesía, construir estos *Cuadernos contra el án-*

gel que en el preanuncio de la nueva era sitúan al poeta como a Juan Bautista —voz que clama en el desierto—: *pero nadie me* oye/ *pero nada sucede/ mi voz es sólo espuma contra el viento.* Pero con el Bautista también, *allanar el camino de lo nuevo.*

* * *

Finalmente ¿necesita presentación Efraín Bartolomé, lo necesita su excelente *Cuadernos contra el ángel*? Sabemos, como él seguramente sabe, que la Diosa ha tenido a bien posarse entre sus versos. He querido rememorar, traer hasta acá, momentos de suyo memorables, que cuatro compañeros vivimos en Comitán y en el santuario agreste de Tzimol, en Chiapas. He querido compartir con ustedes esa experiencia y compartir también con Efraín esta memoria de un tiempo que pareció elegirnos en hermandad que deseo perdurable. En mi homenaje emocionado no quisiera dejar de insistir en algo que me parece fundamental:

Al término del siglo, luego de la incursión poética por los tantos entresijos del hacer humano, de la desmitificación de todo y de la construcción de mitos nuevos, seculares, *Cuadernos contra el ángel* en coincidencia con la propuesta de otros escasos poetas, rescata para la poesía el sentido no confesional pero religioso de propiciación, pasión, muerte y vida.

Simultáneamente y tal vez emergiendo de allí, desde una orilla distinta a la que ha sido una experimentación formal más grande que ha experimentado la poesía y que ha querido, a veces, conducirla a los callejones sin salida de los *ismos, Cuadernos contra el ángel* y con él *Fuego en voz alta para encender la primavera,* rescatan el aliento más caro desde su origen: la sonoridad. Este siglo comenzó con Darío; parece que no concluirá sin él. Partiendo de esta raíz Efraín Bartolomé, desde una raíz propia a quien habitan el trópico, ha elevado una sonoridad creciente, creciente ritmo, en ascenso, en los que convoca suma de voces para restituir al poema su carácter ritual, como la vieja Grecia.

Por lo pronto, ganar en la soledad estos *Cuadernos contra el ángel* ... y sumarnos luego a su sonoro caudal.

Herman Efraín Bartolomé, *Cuadernos contra el ángel.*

PARA MUESTRA BASTA UN POEMA

Fernando Fernández

Desde que lo leí, hace dos años, *Una tarde con Ramón Xirau* me pareció un espléndido poema, un ejemplo ejemplar del excelente poeta que es Julio Hubard.

Sucede una cosa simple. Una larga tarde, platicando con Ramón Xirau, hubo un momento en que los dos se quedaron, no sé, reflexionando, mirando solamente, entre dos pláticas, en silencio. Allí se planta el poema de Hubard. ¿Qué es ese silencio, qué hay alrededor de él, de dónde proviene? La imagen con que abre el poema —engastada en un magnífico endecasílabo heroico— es sencilla y precisa:

Nos han vuelto la espalda las palabras.

A partir de allí el poema, además —claro— de no tener un acento fuera de lugar, se convierte en una viva reflexión acerca del silencio y los parajes por donde anda. La palabra *Silencio,* así, con mayúscula, se nos aparece por aquí, por allá, entreverada, entretejida en las descripciones de la estancia en la que están, y de afuera —un árbol, el alumbrado, la noche misma, etcétera.

El silencio es un reconocimiento de la impotencia de nuestro lenguaje ya que, como dice el poema, "es otro el silencio y es otro/el mundo del silencio en el jardín".

La mirada que en un momento dado (después de mirar el jardín) "regresa verde", va y viene y vuelve a ir siguiendo al silencio, de tal suerte que una aparición sonora (hasta allí sólo la respiración del jardín, el carcomer "el poste de alumbrado") es tal, que unas campanas suenan para lograr la respuesta de unos pájaros, así, "como un tañido vivo del aire" afuera, el "murmullo que anochece", "y es un bullir de casi voces que van callando".

Antes, la ventana de la estancia se había convertido en una "bahía del vidrio/durísima ensenada de agua inmóvil/del vidrio que es la luz y la frontera/de la luz/y la mirada" como citábamos "que regresa verde".

Más adelante, Hubard hace constar a las mismas "hierbas antes verdes" y a "la hiedra en el jardín" que, como escribe el mismo Xirau (*Gradas*):

Dios es Dios en cada
trozo del mundo
trozo de hielo
y heladura
más allá de las cosas Dios de cosas

cuya textura está tan bien atrapada por la del mismo Hubard que, a no ser por las itálicas, pasaría-

mos naturalmente como suyas las líneas de Xirau.

Un poco antes, ya de noche, las sombras habían *enmudecido* la ventana. Ahora se enciende una lámpara en el jardín:

Del arbotante surge eléctrica la luz
ducha de luz
dicha de Dios

y luego ese par de versos excelentes para decir que el árbol ha quedado iluminado:

y es verde y pura mar de luz el fresno
un árbol se ha encendido sobre el árbol

Al final, el constructor Hubard (no en balde el primer Hubard vino a América a construir el Canal) vuelve a afirmar, como lo había hecho ya en el tercer verso (pero ahora con mayúscula) que

es otro el Silencio
y otra

claro

la luz que vuelve sobre el árbol.

Hubard es un conocedor de la poesía. Paz, Eliot, Quevedo —el mismo Lope—, Charles Olson y, más recientemente, Gerardo Deniz, son algunos nombres que alientan en su propia visión. Leyendo, Hubard ha encontrado lo que él quiere escribir; como pocos, sabe lo que hace porque ha estado en largo trato con el oficio, en diálogo largo con su propio talento. Talento y oficio que han dado y están por dar, a qué dudarlo, sus mejores frutos.

Julio Hubard, "Una tarde con Ramón Xirau", en *Presentes sucesiones*, FCE, Letras Mexicanas, 1988.

METONIMIAS TRADICIONALES Y METÁFORAS SENCILLAS

José Antonio Jacobo

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!
Juan Ramón Jiménez

La casualidad y la procedencia hacen que el significado se recree a través del signo, y se contraponen y complementan la creatividad y la adopción: el "vestido azul" y "la rosa".

El duple encanto femenino (mismo que Neruda expresa en uno de sus más manoseados poemas: "Es tan corto el amor y es tan largo el olvido", es recreado mediante una de las metonimias más afortunadas que la tradición nos legara: "la rosa".

El último libro de Antonio Castañeda consta de sesenta y cuatro poemas, los cuales se encuentran repartidos en cuatro secciones asimétricas, pero que tienen la peculiaridad de que las dos primeras (representación de ella) y las dos últimas (autorretratos) suman respectivamente treinta y dos.

Armonioso, equilibrado, lleno de plasticidad y sostenido por concordantes ideas, el poemario transcurre en un tiempo lineal. Las cuatro secciones nos muestran la evolución de la nostalgia.

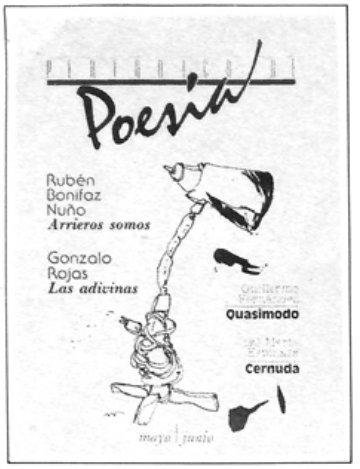
En la primera, *Iluminación interior* (escrita en casi su totalidad en tiempo presente) se narra, sin mencionarlo, el deslumbre amoroso. Aquí todo se da por sugerencia; el azul, el pensamiento y su claridad, insinúa la creación de símbolos: luz, transparente, siempreviva, imaginación, sueño, nubes, agua y mar constituyen la concreción de lo abstracto. El "vestido azul" aparece como una parte de la amada, punto deslumbrante que llena de luces las habitaciones interiores del alma del escritor, el cual, a raíz de la contemplación, inicia un diálogo que tiende a narrar breves instantes. La creación del ideal se rompe al descubrirse su falacia y la consumación del amor no evita la caída. En el poema "Sorpresa", por medio de la recreación de la novela de Stoker, surge el desencanto: "Anhelante, / me aproximo / a tu cuello / y en él encuentro / la huella / indeleble / del vampiro". Los dieciséis primeros poemas han servido de vía para llegar a la tesis fundamental del libro: "El amor / y su extinción: / los dos aromas / de la rosa". Hasta aquí se han vivido dos etapas: la iluminativa —"Apareces / y aunque / eres transparente...— y la unitiva —"Se abren tus muslos...", o más sutil: "Tu desnudez, / bajo esta luz, / comprobación astral / de mi existencia"—, la siguiente fase será la purgativa y la encontramos en el segundo capítulo: *La extinción*.

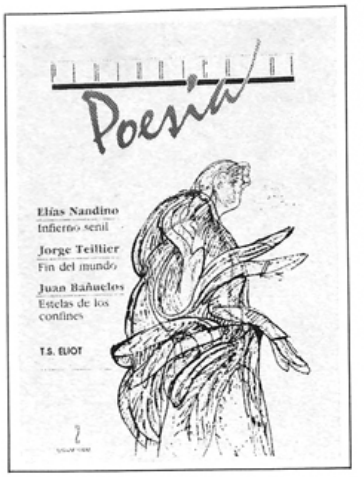
El verso de Quevedo: "Polvo serán, mas polvo enamorado", se destila y Castañeda produce nuevas formas: "...para poco después, / en un instante, / quedar convertida / en polvo eterno". La paradoja entre lo limitado y lo inextinguible continúa durante toda la agonía de la rosa, cada objeto se transforma en una manifestación de la muerte, y el recuerdo conlleva al espanto y al sufrimiento. Los fantasmas, el horror y el terror serán los símbolos dentro de la lucha de Eros y Thanatos. Los primeros poemas están destinados a la destrucción del recuerdo del ideal: "Agoniza la rosa, */ la rosa inmaterial...*", luego la mente asegura el olvido, conduce a una etapa de virtual viudez: "...el loco amor que da la vida / se apaga poco a poco... ...un *día no lejano / serán la desmemoria*". En "Regresión" se augura lo que será la tercera etapa del libro, en él se nos muestra un hombre solitario: "Otra vez sin amor..."; unos últimos recuerdos desenamorados cerrarán la sección.

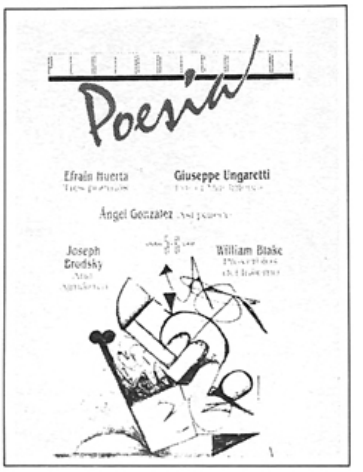
Luis Rosales en el prólogo de *La casa encendida*, 1949, escribe: "Vivir es ver volver" y la casa, la flama y el incendio van a representar al hombre y el recuerdo de su desgracia en los poemas de *III. Otros desastres*. La vía memoria-ilusión-horror que utiliza para el olvido de la amada, es la misma que usa para reencontrarse, narra ahora en cuanto a su integridad; si bien en *La extinción* el espanto proviene de ella, en la tercera parte surge de sí mismo: "Arde toda la casa...", "En las cenizas / del incendio, / releo / los augurios...", "...arde la historia de todos los horrores.", hasta que termina en "Esclarecimiento" con la parte más extensa del libro; se trata de un peritaje: "Una paloma / sobrevuela / las ruinas distantes / de mi casa. / Así sin más, / esclarece / en el aire / las causas ocultas / del desastre."

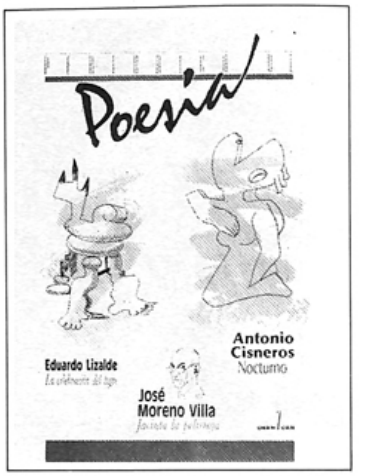
La última parte es la más relacionada con la dedicatoria: "Para el cardiólogo Teodoro Césarman, quien sabe mucho de mi corazón". Sólo Juan Ramón en *Platero y yo* había puesto tanta atención en una dedicatoria; en la de don Antonio, la actividad psicológica atribuida al órgano que la tradición cree que la realiza adquiere vida. La metonimia pronto encuentra sinónimos: símbolos creados por el autor: estrella, astros, meteoritos. El deseo de amar y de vivir resurge: "Late mi corazón, / late y repite: / vive, vive, vive", pues la existencia continúa y con ella las capacidades propias del hombre subsisten: "No se extinguió / la estrella. / Disgregada / en polvo astral, / arde allá / en el infinito". La poesía de Antonio Castañeda se distingue por su brevedad, maneja metáforas simples y emplea juegos intelectuales accesibles al lector poco versado. En ocasiones ocupa fórmulas populares: "Después del vendaval / viene la calma". O "No sé nada...". Algo que llama la atención es su no temor por el uso de la rima: "Tu *risa* / es un siempre *viva*..." o "...el cabello rubio de la much*acha* / huele a noche y a mujer transfigur*ada*." Característica especial de su escritura son las terminaciones de verso en aguda, incluso en monosílabos; pocos poemas se salvan de registrar algún ejemplo y en algunos el porcentaje es sumamente alto: "Es el ho*rror*, / me digo, / el ho*nor que viene / con la luz* / de no *sé* / dónde." *El binomio de la rosa* de Antonio Castañeda, con sus dos metonimias: "la rosa" y "el corazón", nos recrea con sutilidad un universo particular capaz de adquirir matices universales.

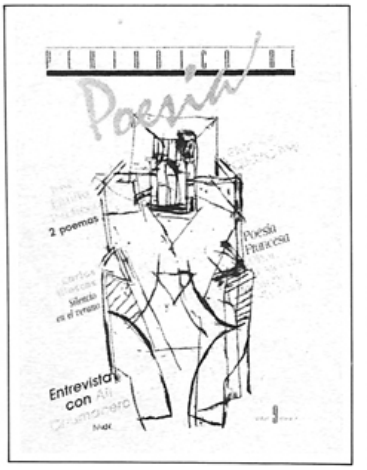
Castañeda Antonio, *El binomio de la rosa*, FCE, Col. Letras Mexicanas, México, 1988, 85 pp.











ISSN: 0187-5965
3,500 PESOS
1989