



LUND UNIVERSITY

Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz: un estudio estilístico de Árbol adentro

Zetterlund, Petronella

2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Zetterlund, P. (2008). *Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz: un estudio estilístico de Árbol adentro*. [, Spanish Studies]. Centre de langues et de littérature, Lund.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

17. Jabet, Marita (2003), *Caractéristiques de référenciation dans le français abidjanais. La référence aux entités : les cas de déterminants et de pronoms sujet (licentiatavhandling)*
18. Hedbor, Cecilia (2003), *Les règles d'abord ou la production directe du français écrit ? Étude longitudinale sur l'utilisation ou non des connaissances explicites par cinq élèves de différentes attitudes cognitives (licentiatavhandling)*
19. Wikman, Christine (2003), *L'influsso del contesto sulla forma e sul contenuto del messaggio pubblicitario (licentiatavhandling)*
20. Granfeldt, Jonas & Schlyter, Suzanne (éds.) (2005), *Acquisition et production de la morphologie flexionnelle : Actes du « Festival de la morphologie », mars 2005 à Lund*
21. Ågren, Malin (2005), *Développement de la morphologie du nombre en français langue étrangère à l'écrit. Étude transversale (licentiatavhandling)*
22. Forné, Anna (2005), *Forma y contenido. Estrategias intertextuales en la novela histórica de Carmen Boullosa.*
23. Thomas, Anita (2006), *Les formes du type je parle dans l'interlangue d'apprenants du FLE et la fréquence dans l'input (licentiatavhandling)*
24. Granfeldt, Jonas (ed.) (2007), *Studies in Romance Bilingual Acquisition - Age of Onset and Development of French and Spanish.*
25. Guglielmi, Riccardo (2008), *I nomi del paesaggio - La toponomastica di Vallobona (IM). Corpus toponomico e note etimologiche (licentiatavhandling)*
26. Di Bello, Antonietta (2008), *Sul dialetto di San Martino in Pensilis (licentiatavhandling)*
27. Zetterlund, Petronella (2008), *Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz: un estudio estilístico de «Árbol adentro» (licentiatavhandling)*

Petronella Zetterlund

Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz

PERLES

Petites Études Romanes de Lund
Extra Seriem
Commentaires & Communications

Petronella Zetterlund

Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz:
un estudio estilístico de *Árbol adentro*
(licentiatavhandling)



LUNDS UNIVERSITETS SPRÅK- OCH LITTERATURCENTRUM
Centre de langues et de littérature
Box 201, S-221 00 LUND (Suède)
Téléphone : 0462228805 ; télécopie : 0462224217

<http://www.sol.lu.se>

Nº 27
2008

Lund

Nº27

2008

PERLES

est le bulletin des Études romanes du Centre de langues et de littérature de l'Université de Lund. PERLES accueillent en pré-publication des articles de linguistique, de littérature et de didactique écrits par les collaborateurs du Centre ou par les chercheurs associés. Les articles doivent être rédigés selon les instructions données en fin de volume et accompagnés d'un court résumé en anglais ou en français d'une dizaine de lignes. Les langues de publication sont le français, l'espagnol, l'italien, l'anglais et le suédois. Le comité de rédaction cherche à instaurer des échanges avec d'autres publications. Prière de prendre contact avec le comité de rédaction sous l'adresse indiquée sur la couverture.

Comité de rédaction :

Björn Larsson, littérature et philosophie du langage

Suzanne Schlyter, linguistique et didactique

PERLES

1. Larsson, Björn (1986) *Bibliographie préliminaire des études beauvoiriennes*.
2. Enkvist, Inger (1995), *Hur skriver språkstuderande svenska? En undersökning av språkliga och intellektuella färdigheter hos 20-poängsstuderande i spanska*.
3. Enkvist, Inger (1995), *¡Cuánto les cuesta traducir! Investigación sobre las dificultades de dos grupos universitarios suecos y los comentarios de informantes hispano-hablantes*.
4. Mossberg, Mari (1995), *L'acquisition d'énoncés multipropositionnels en français L2 par quatre apprenants suédophones*.
5. Ditvall, Coralia (1996), *La syntaxe de l'adjectif indéfini tot roumain moderne et ancien (licentiatavhandling)*.
6. *Actes du premier Congrès des Romanistes Scandinaves pour étudiants en doctorat*, (1998).
7. Bardel, Camilla, (1998), *La negazione nell'italiano L2 di alcuni apprendenti di madrelingua svedese*, (licentiatavhandling).
8. Fodor, Medina (1999), *Le fonctionnement référentiel des pronoms démonstratifs roumains acesta/acela dans la prose littéraire modern* (licentiatavhandling).
9. Granfeldt, Jonas (2000), *Le développement morphosyntaxique du syntagme nominal chez des enfants et des adultes – approche générativiste* (licentiatavhandling).
10. Bernardini Röst, Petra (2001), *Lo squilibrio nell'acquisizione di due lingue nell'infanzia: indagine longitudinale sullo sviluppo della sintassi nominale* (licentiatavhandling).
11. Bozier, Christine (2001), *Etude des sollicitations, données et prises d'apprenants suédophones de français* (licentiatavhandling).
12. Claesson, Christian (2002), *Narrar la percepción. Un estudio sobre Nadie nada nunca de Juan José Saer* (licentiatavhandling).
13. Larsson, Björn (2002), *La tentation référentielle et le langage de fiction*.
14. Bernardini, Petra & Schlyter, Suzanne (2002), *Growing syntactic structure and code-mixing in the weaker language: The Ivy Hypothesis*.
15. Conway, Åsa (2003), *Le préambule en français parlé. Avec une attention particulière portée aux productions d'une apprenante suédoophone avancée* (licentiatavhandling).
16. Johansson, Ingela (2003), *Ideología y ética en la novela indigenista. Un estudio sobre Icaza, Alegría y Castellanos* (licentiatavhandling)

Petronella Zetterlund

Voces ajenas en la poesía tardía de
Octavio Paz:
un estudio estilístico de *Árbol adentro*

(licentiatavhandling)

Petites études romanes de Lund,
Extra Seriem, n° 27

©2008 Petronella Zetterlund

La loi suédoise interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou des ses ayants, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée.

All rights reserved. No part of this text may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means including information storage and retrieval systems without permission in writing from the copyright owner, except by a reviewer who may quote brief passages in a review.

Imprimé en Suède.

ISSN : 1400-1810

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a Knut och Alice Wallenbergs Stiftelse, Svenska Institutet y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México por las becas otorgadas que hicieron posible la realización del presente estudio en el Centro de lenguas y literatura de la Universidad de Lund y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Quiero brindar un agradecimiento especial a Ranka Steingrimsdottir, mi amiga y colega en el proyecto “La interrelación entre pensamiento e imagen poética en la obra de Octavio Paz” que comenzamos en el Centro de lenguas y literatura de la Universidad de Lund. Tu voz está asimilada en el presente estudio y sin ti no hubiera emprendido ni llevado acabo este trabajo. Gracias por todo.

Deseo expresar un gran agradecimiento a mi asesora de tesis Dra. Inger Enkvist del Departamento de español del Centro de lenguas y literatura de la Universidad de Lund, así como a mi asesor Dr. Martin Zerlang del Instituto de estudios de arte y cultura de la Universidad de Copenhague. Quiero agradecer también al coordinador de la Maestría en literatura mexicana de la Facultad de Filosofía y letras de la BUAP, Dr. Alejandro Palma Castro, y a mi asesor de tesis en esa misma facultad, Dr. Luis Roberto Vera.

Agradezco a Kjell Helmebo de la Biblioteca del Centro de lenguas y literatura por el servicio de los préstamos inter-bibliotecarios y los pedidos de artículos y revistas. Agradezco también a Kristoffer Holmqvist de la Dirección general de bibliotecas de la Universidad de Lund por su ayuda con la publicación electrónica de mi tesis.

Quiero dar las gracias a los otros estudiantes de doctorado del Centro de lenguas y literatura que me han apoyado a lo largo del trabajo con el presente estudio.

Por último, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Fabian. Tu paciencia y tu buen sentido común han sido vitales para la realización del presente trabajo.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
Objetivo del estudio y método.....	1
<i>Árbol adentro</i>	3
2. LA OBRA DE OCTAVIO PAZ.....	4
El concepto del ‘otro’ en la obra de Octavio Paz.....	4
<i>Obras Completas</i> de Octavio Paz.....	7
La investigación anterior.....	21
3. ANÁLISIS DE ÁRBOL ADENTRO	27
Introducción	27
La organización y el título del libro <i>Árbol adentro</i>	29
Análisis de <i>Árbol adentro</i>	33
«Proema».....	33
GAVILLA	34
LA MANO ABIERTA.....	39
UN SOL MÁS VIVO	45
VISTO Y DICHO.....	51
ÁRBOL ADENTRO	60
4. CONCLUSIONES.....	68
5. POSICIÓN DEL PRESENTE ESTUDIO EN EL CAMPO DE INVESTIGACIÓN..	69
BIBLIOGRAFÍA.....	72
APÉNDICE	

1. Introducción

Objetivo del estudio y método

El objetivo y el método del presente estudio se han fijado tras la lectura de las *Obras completas* del poeta y ensayista mexicano Octavio Paz. El trabajo se ha llevado a cabo en dos fases. La primera fase ha consistido en la familiarización con la obra poética y ensayística de Paz y en la crítica dedicada a su obra. De esta fase se ha llegado a una comprensión de los temas centrales y de los procedimientos más frecuentes en la obra del escritor mexicano. Ese fue el momento en el que se eligió *Árbol adentro* para un estudio pormenorizado de los elementos centrales de la poesía tardía de Paz: el establecimiento de una relación con otros escritores y artistas mediante elementos estilísticos y el tratamiento de los temas centrales amor, poesía y libertad. Esta técnica se encuentra en todas las épocas de la obra del escritor mexicano. Sin embargo, se puede notar una presencia más frecuente y explícita de elementos como el epígrafe, la dedicatoria, la cita, la alusión, la paráfrasis y el apóstrofe en *Árbol adentro* que en poemas anteriores. Estos elementos estilísticos se pueden ver como una expresión del ‘otro’, concepto central en los escritos de Paz. La idea del ‘otro’, por lo tanto, se expresa tanto en el nivel del pensamiento como en el estilístico. El uso de alusiones a otros escritores en *Árbol adentro*, no se debe a un cambio fundamental o una novedad sino más bien de la densificación de una técnica literaria y la profundización de un pensamiento basado en ‘el otro’. En el presente estudio se dará una presentación tanto de la lectura de las *Obras completas*, enfocando los ensayos sobre literatura y arte, como de los poemas de *Árbol adentro*. El objetivo de la presentación de estas lecturas es mostrar la presencia del pensamiento del ‘otro’, la realización de esta idea en el estilo y cómo el concepto del ‘otro’ y el uso estilístico de elementos de otros escritores están vinculados a los temas amor, poesía y libertad en la obra de Octavio Paz.

El objetivo del presente estudio es investigar cómo distintos aspectos de textos ajenos – poemas, ensayos filosóficos, obras de arte – están incorporados en varios niveles de los poemas de *Árbol adentro* y en qué sentido este rasgo estilístico es también una expresión de un pensamiento sobre ‘el otro’, es decir, una visión del arte, de la literatura y del mundo que se basa en la amistad, el diálogo y en la auto-reflexión. Del mismo modo se estudiará la forma

en que la estilística y el pensamiento del ‘otro’ están vinculados a los temas centrales en Paz: amor, poesía, libertad.

Se han elaborado cuatro criterios para el acercamiento a los textos del escritor mexicano. Todos los criterios establecen un vínculo estrecho entre estilo y visión que apunta a una orientación hacia ‘el otro’ o ‘los otros’:

- 1) La incorporación y la asimilación de elementos expresivos o voces ajenas. La incorporación es la técnica donde los elementos mantienen su forma original y quedan reconocibles, mientras que la asimilación implica una transformación de un tipo de expresión a otro o entre diferentes niveles.
- 2) La yuxtaposición y el ‘collage’ de voces, la propia y ajenas. Los términos comprenden los aspectos de comparación y contraposición. La técnica surrealista del ‘collage’ trata de juntar elementos diversos para crear una nueva composición. Esta composición forma una nueva unidad al mismo tiempo que destacan los diferentes elementos que la constituyen. En el surrealismo esta técnica está asociada al juego y a la creación colectiva. En Paz, la yuxtaposición y el ‘collage’ están vinculados a la concepción del texto como constelación, lo cual da lugar a la posibilidad del ‘juego de voces’ implicado en los conceptos ‘yuxtaposición’ y ‘collage’.
- 3) El apóstrofe y el diálogo. La figura retórica del apóstrofe en Octavio Paz va relacionado a la idea del diálogo con ‘el otro’. En los poemas se trata más bien de hacer visible al interlocutor que crear mayor efecto de receptividad, por lo cual se hará referencia más al diálogo, vinculado al pensamiento, que al apóstrofe.
- 4) La función del yo ‘mediador’ y la lectura de ‘doble plano’. Octavio Paz relaciona las voces incorporadas a los temas centrales amor, poesía y libertad. Estos temas también están vinculados al Surrealismo; *Arcano 17* de André Breton. En este libro Breton habla del lucero de la mañana como una estrella cuya luz es formada por tres elementos: el amor, la poesía y la libertad. Es una imagen que contiene el principio de creación surrealista: la cadena de metáforas o analogías, donde un elemento significa otro en una serie analógica.

Estos criterios forman un método cualitativo e inductivo para el análisis estilístico de la poesía tardía de Octavio Paz.

Árbol adentro

Árbol adentro reúne poemas escritos entre 1976 y 1986 de los cuales la mayoría ya habían sido publicados en revistas o catálogos para exposiciones de arte antes de ser recogidos en el libro. La publicación del libro en 1987, después de «Renga» (1972), «Festín lunar» (1980) y «Prueba del nueve» (1985) pero antes de «Poema de la amistad» (1988) e «Hijos del aire» (1989), todos ellos poemas hechos en colaboración con otros poetas, muestra que la amistad y el diálogo tienen una función central en la vida y la creación de Octavio Paz en esa época. En el tomo 12 de las *Obras completas, Obra poética II (1969-1998)*, los poemas colectivos, igual que el libro *Figuras y figuraciones* (1991-1994), la colección en la que los poemas están acompañados por fotografías de collages hechos por Marie José Paz, están incorporados después de *Árbol adentro*. Es el último libro de poemas publicado en que Paz es autor único. En las *Obras completas* el libro tiene una función de puente entre *Pasado en claro*, autobiográfico, por un lado, y los poemas colectivos por el otro. *Árbol adentro* es el libro en que más están presentes la voz y la biografía del autor. Además, en este libro se repiten temas e incluso imágenes de poemas suyos anteriores. Es un libro que, de forma explícita y consecuente, muestra la tendencia típica de Paz de establecer una relación entre sus poemas y otro o varios otros textos. Es un libro poco estudiado por la crítica, tal vez porque los cambios en la obra tardía son sutiles. *Árbol adentro*, pues, es una obra que tiene una posición entre la auto-reflexión y el diálogo y merece ser estudiado.

2. La obra de Octavio Paz

El concepto del ‘otro’ en la obra de Octavio Paz

En la lectura de las *Obras completas* de Octavio Paz para el presente estudio se han notado similitudes en primer lugar entre los poemas y los ensayos que tratan de otros escritores y artistas. Estas similitudes son, en primer lugar, de índole estilística y no de ‘sentido’ complementario, como lo han señalado varios investigadores.¹ Paz incorpora elementos o voces de otros escritores y artistas en sus textos para hablar de ciertos temas en un juego contrastivo o comparativo. Estos temas son principalmente el amor, la poesía y la libertad, temas heredados del ‘triángulo incandescente’ del surrealista André Breton, y están íntimamente vinculados entre sí. En los textos de Paz, ensayos y poemas, la incorporación de otros autores y los temas centrales están en relación con la visión del ‘otro’.

‘El otro’ y ‘los otros’ son conceptos recurrentes en la obra de Octavio Paz y están en relación con ‘la otredad’. Por el carácter de los textos de Paz, es difícil dar cuenta resumida del uso de ciertos conceptos, pero se intentará una presentación del concepto del ‘otro’ en los textos de Paz. En diferentes textos, Paz hace referencia a una variedad de voces que han expresado la idea de dicotomía entre el ‘yo’ y ‘el otro’ a lo largo de la historia y en culturas distintas. Ya que es un tema central en Paz, las referencias al ‘otro’ son abundantes y por lo tanto aquí la presentación se limita a unos ejemplos en particular.

En varios textos, Paz mismo señala que su uso del concepto de ‘la otredad’ proviene de Antonio Machado, quien define otredad como la “esencial heterogeneidad del ser”, el “deseo” y el “amor”.² Se nota la afinidad de los temas centrales de Paz con el sentido que Machado da a ‘la otredad’. *El laberinto de la soledad* (1950) es uno de los primeros textos de Paz en que ‘el otro’ se convierte en un tema central. *El laberinto de la soledad* está

¹ Comp. Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México, Fondo de cultura económica, 1976; Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México, UNAM, 1987; Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México, Fondo de cultura económica, 1989. Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la poesía de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.

² Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México, Fondo de cultura económica, 1972, 91, 137, 153; Octavio Paz, *Obras completas 10. Ideas y costumbres. Usos y símbolos*. México, Fondo de cultura económica, 1996, 29. En lo siguiente citado como *Ideas y costumbres. Usos y símbolos*.

construido sobre la dicotomía entre el ‘uno’ y el ‘otro’: el mexicano frente al mundo; la máscara frente a la intimidad; la comunión frente a la soledad y la modernidad frente al mito. Este libro que explora la identidad de los mexicanos expresa la idea de la soledad como el elemento que une a todos los hombres y, por lo tanto, como un camino hacia la comunión:

Estamos al fin solos. Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del «ninguneo»: el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos opriime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.³

En *El arco y la lira* (1956 y 1967) la idea del ‘otro’ también es un tema central y está vinculado a la idea de la imagen como “comunión poética”:

La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*. [...] El hombre es su imagen: el mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre – ese perpetuo llegar a ser – es. La poesía es entrar en el ser.⁴

Se nota la alusión a Aristóteles en esta cita, pero a lo largo del libro Paz habla de una variedad de pensadores occidentales y orientales que han tratado la misma idea del ‘hacerse otro’ y de la ‘revelación del ser’. Entre estos poetas y pensadores se pueden mencionar los nombres de Antonio Machado y Martin Heidegger. En el ensayo titulado «Los signos en rotación», incluido como epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*, Paz reitera la idea de *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira* de la soledad como forma de comunión al hablar del poema como la “búsqueda del tú”: “La soledad del nuevo poeta es distinta: no está solo frente a sus contemporáneos sino frente al porvenir. Y este sentimiento de incertidumbre lo comparte con todos los hombres.”⁵ Paz ve el poeta como alguien que pregunta sobre nuestra existencia, ve el poema como “un acto de fe” y la poesía como “momentánea reconciliación” entre “ayer, hoy, mañana; tú, yo, él, nosotros.”⁶ En *Los hijos del limo* (1974), Paz parte en su discusión sobre la “tradición de la ruptura” en la literatura de la idea de la modernidad como “otra” tradición, caracterizada por la heterogeneidad y la pluralidad.⁷ En la modernidad se evapora la oposición entre el pasado y el presente y entre lo distante y lo próximo, todo se

³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de cultura económica, 1959, 174.

⁴ Paz, *El arco y la lira*, 113. La cursiva es de Paz.

⁵ Paz, *id.*, 282-283.

⁶ Paz, *id.*, 284.

⁷ Paz, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1998, 18. La cursiva es de Paz.

convierte en una presencia y un ahora. Paz relaciona la posibilidad de la fusión de los distintos tiempos y de diferentes culturas a la universalidad del hombre: “La naturaleza humana no es una ilusión: es el invariante que produce los cambios y la diversidad de culturas, historias, religiones, artes.”⁸ Paz dice que lee a los grandes poetas del pasado porque su visión del mundo es distinta a la del hombre moderno. Así, el hombre moderno puede reflexionar sobre el mundo en que vive y aprender quién es.⁹ En *La otra voz* (1990), Paz habla de la poesía como “un más allá transhistórico”, “la percepción del otro lado de la realidad” y como “la experiencia común a todos los hombres en todas las épocas y que me parece anterior a todas las religiones y filosofías.”¹⁰ De nuevo, esta idea del ‘otro’ está relacionada con la idea de la universalidad del hombre. En *La llama doble* (1993), Paz expresa su idea del amor como uno de los caminos para la comprensión del ‘otro’:

El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de transformación es la imaginación. Sólo que, en el caso del amor, el cambio se despliega en relación contraria: no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro.¹¹

Pero *La llama doble* no sólo habla de amor y erotismo, sino también de la amistad. “Si se omite el elemento carnal”, escribe Paz, “los parecidos entre amor y amistad son obvios.”¹² En ambos casos de trata de elecciones libres y relaciones interpersonales. Las diferencias residen, según el autor, en que el amor nace de la vista, “como un flechazo”, y la amistad de un sentimiento más complejo, “la afinidad en las ideas, los sentimientos o las inclinaciones.” Aunque Paz señala otras diferencias más entre el amor y la amistad que similitudes, el conjunto de su obra muestra que, en el pensamiento del escritor, la amistad y el amor están afiliados y vinculados a las ideas de la libertad y la poesía. Igual que en otros libros, la “afinidad” entre dos amigos a la que se refiere Paz en *La llama doble* está vinculada a la idea de la universalidad del hombre.

El concepto del ‘otro’ en Paz está vinculado a la idea de lo universal, pero también de lo heterogéneo. Implica una relación con lo particular y la diversidad. La

⁸ Paz, *id.*, 25-26.

⁹ Paz, *id.*, 44-45.

¹⁰ Octavio Paz, *Obras completas 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 588-589. En lo siguiente citado como *La casa de la presencia*.

¹¹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1995, 124.

En el mismo extracto en las *Obras completas* la palabra ‘otro’ aparece en cursiva. Así parece que el autor quiere dar más énfasis al concepto en las *Obras completas*.

Vid. Paz, Ideas y costumbres. Usos y símbolos, 288.

¹² Paz, *id.*, 111.

presencia concreta del ‘otro’ y de voces ajenas en los textos del escritor mexicano se hace explícita en la poesía tardía y asume la forma de una cita, una alusión directa o indirecta, una paráfrasis, la apóstrofe o una transfiguración entre lo visual y lo verbal o entre el ritmo y la forma. Estas son expresiones particulares, diversas, de una condición universal, la soledad y la búsqueda de comunión. Es decir, la pluralidad refleja la unidad.

Los poetas, sin excluir a los más grandes, recurren sin cesar a la tradición y en sus obras se encuentran siempre pasajes que son tejidos de alusiones a las obras del pasado. Lo sorprendente es que esas alusiones se transforman en algo nuevo y nunca oído. La poesía y la novela están hechas de lugares comunes inmemoriales que el autor transmuta en expresiones inéditas.¹³

En el prólogo al tomo 13 de *Obras completas. Primeros escritos* Paz escribe sobre un procedimiento de aprendizaje por medio de la imitación que, según el poeta, él mismo aplicaba en sus primeros escritos. Los textos tardíos de Paz parecen ser composiciones o ‘lugares comunes’ en los cuales este mismo procedimiento se ha convertido en estilo. Así, la incorporación de citas y referencias de otros autores expresa la idea de diálogo y pluralidad de voces. Al mismo tiempo, los textos de Paz giran alrededor de los mismos temas: el amor, la poesía y la libertad. Estos temas centrales tienen la función de dar unidad a la diversidad y pluralidad de voces y, para Paz, son formas de llegar a la comunión.

Obras Completas de Octavio Paz

El presente estudio parte de una lectura en profundidad de las *Obras completas* de Octavio Paz. Abarcan quince tomos y más de siete mil páginas.¹⁴ Fueron publicadas en la vida del autor y Paz colaboró en su edición con sus opiniones. Antes de la publicación, Paz revisó los textos haciendo algunos cambios. Los quince tomos no recogen los libros de Paz en el orden en que fueron publicados. Varios de los textos y poemas se repiten en diferentes tomos; los ensayos de algunos libros están repartidos sobre varios tomos; la poesía es recogida en dos tomos pero estos tomos no incluyen todos los poemas. Los tomos que recogen la poesía son el onceavo y el duodécimo a pesar de que Paz hace hincapié en que es en primer lugar poeta. Por estas razones, es difícil captar la lógica de la estructura de las *Obras completas* de

¹³ Paz, *Miscelánea I. Primeros escritos*, 16.

¹⁴ En la edición de la editorial mexicana Fondo y cultura económica.

Octavio Paz. En lo siguiente, se presentan la obra de Octavio Paz tomando en cuenta diferentes aspectos que podrían aclarar los principios de la organización de las *Obras completas*.

Por el título, *Obras completas* parecen establecer una analogía con las obras anteriormente publicadas por Octavio Paz, mientras que en la realidad se pueden considerar otra obra en la que los textos han sido revisados, el orden cronológico alterado, los libros han sido repartidos entre tomos distintos y se han añadido nuevos prólogos, etcétera. Así, pueden leerse como una síntesis del pensamiento y del estilo del autor en la última etapa de su vida. En el tiempo, esta etapa corresponde a los años posteriores a la publicación de *Árbol adentro* en 1987, ya que la primera edición de Círculo de lectores empieza a salir al principio de los años noventa.

En lo siguiente se hará una presentación de la poesía, el pensamiento y el estilo de Paz a través de los textos de los tomos de las *Obras completas* que abarcan tanto la poesía como los ensayos sobre literatura y arte y que han tenido una importancia directa para el presente trabajo. No se mencionarán los ensayos sobre temas históricos o políticos. La presentación se centra en cómo las voces ajenas o los elementos de otros creadores están intercalados en los textos de Paz, con un enfoque en los aspectos de incorporación y asimilación, yuxtaposición, diálogo y la función del ‘yo mediador’ expuestos en el primer capítulo. Se darán ejemplos de esta técnica en algunos de los textos de los distintos tomos. Se dará énfasis a los tomos que arrojan luz a *Árbol adentro*.

Tomo 1. *La casa de la presencia. Poesía e historia*

La casa de la presencia es el primer tomo de las *Obras completas* y reúne los tres libros que son considerados la ‘poética’ de Octavio Paz: *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz*. Presenta una síntesis de tres épocas abarcando los años cincuenta, sesenta¹⁵, setenta y noventa. El hecho de ser el primer tomo de las *Obras completas* concede un lugar importante a los textos incluidos en *La casa de la presencia*. Señala que la poesía tiene una predilección ante los otros textos, pero al mismo tiempo muestra que la crítica es igual de importante o incluso más que la poesía en la obra de Octavio Paz. Parece que el autor da preferencia a la poesía como tema, no como acto.

¹⁵ La primera edición de *El arco y la lira* data de 1956. En las *Obras completas* está incorporada la segunda edición revisada del libro, publicada en 1967.

El arco y la lira, *Los hijos del limo* y *La otra voz* muestran una yuxtaposición entre varios poetas y pensadores entre los cuales Paz funciona como mediador. Con el riesgo de simplificar se puede decir que la introducción a *El arco y la lira* resume la idea y el estilo del libro, ya que no intenta presentar una visión de la poesía, sino que es una enumeración de una variedad de formas de ver la poesía y de lo que puede ser la poesía:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla, une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente.¹⁶

La introducción a *El arco y la lira* está constituida por voces distintas que se han pronunciado sobre la poesía a lo largo de la historia, yuxtapuestas para mostrar la diversidad implícita en la poesía. Los temas y los ejemplos del libro no corresponden a ninguna ‘verdad’ o pretensión histórica, sino que se trata de reflexiones personales basadas en las lecturas y preocupaciones de Paz. Se trata más bien de que Paz se sirve de diferentes ejemplos de la historia para acercarse a la poesía desde ciertos puntos de vista: el poema, el lenguaje, el ritmo, la imagen, la otredad, la revelación, la inspiración, el instante y la relación de la poesía con la prosa, la historia, la cultura oriental, igual que el lugar de la poesía en la sociedad. Paz presta su voz a los poetas sobre los que habla, lo cual da al tema un carácter de universalidad, al mismo tiempo que es difícil para el lector distinguir si las ideas son de Paz o de otro.

Los hijos del limo, el libro donde expone sus ideas sobre la modernidad literaria como una “tradición de la ruptura”, se puede mencionar como otro texto de Paz que está elaborado a partir de otros textos, en este caso *L'Art romantique* de Charles Baudelaire y *The Tradition of the New* de Harold Rosenberg. El primer capítulo de la otra voz incorpora citas de Juan Ramón Jiménez, Stendahl y el poeta italiano Giuseppe Ungaretti y referencias a otros varios y, al igual que *Los hijos del limo*, está construido como una reflexión sobre la antología *The Best American Poetry* de Donald Hall, publicado en 1989.

¹⁶ Paz, *La casa de la presencia*, 41.

Tomo 2. *Excusiones/incusiones. Dominio extranjero*

Excusiones/incusiones es el primer tomo de tres dedicados a la crítica literaria y agrupa ensayos escritos durante medio siglo, entre los años cincuenta y el 1990. Como indica el subtítulo *Dominio extranjero*, el tomo está “consagrado a las letras de otras lenguas”, con palabras de Octavio Paz. Los ensayos de *Excusiones/incusiones* son traducciones, comentarios y reflexiones cortas o largas sobre obras literarias de diferentes partes del mundo o sobre un premio otorgado o el fallecimiento de algún colega.

El periodismo literario implica un acto dialogado, una conversación con la obra de otros escritores y con los lectores. El diálogo con otras obras u otros escritores se refleja también en el nivel estilístico de los ensayos de *Excusiones/incusiones*. Aunque los textos son muy distintos entre sí se puede reconocer en ellos la forma en que se comparan o contrastan obras o escritores distintos.

Excusiones/incusiones contiene cuatro ensayos sobre el líder surrealista André Breton bajo el título “André Breton y el surrealismo”. El diálogo con Breton es uno de los más importantes en la obra de Paz, según los críticos Jason Wilson y Manuel Ulacia.¹⁷ Es el poeta a quien Paz dedica más páginas en el tomo. El texto titulado «Estrella de tres puntas: el surrealismo» no sólo señala la importancia del surrealismo para Paz, sino que también es un ejemplo de la pluralidad de voces típica de Paz. En el texto están intercaladas citas de distintos autores: André Breton, Novalis, Ludwig Achim von Arnim, Salvador Dalí, Louis Aragon, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Benjamin Péret, René Char, Paul Éluard, Charles Baudelaire y William Blake. También se publica una foto de la portada del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*. Paz presenta una imagen del surrealismo a través de la acumulación de citas de representantes del movimiento. Algunas de las frases citadas provienen de poetas románticos y sirven para mostrar las afinidades entre los dos movimientos. Esta idea la presenta Paz con más profundidad en *Los hijos del limo*. El ensayo titulado «André Breton o la búsqueda del comienzo» también contiene alusiones a una gran variedad de poetas. En este ensayo, Paz habla de la función del líder surrealista para su propia creación: “[D]iré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta,

¹⁷ Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la poesía de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, 117-134; Jason Wilson, *Octavio Paz. A Study of His Poetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 3, 8-33.

coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto.”¹⁸ Junto con el lugar central que da a Breton y al surrealismo en el tomo, el comentario muestra la importancia que Paz concede al surrealismo dentro de su obra.

Tomo 3. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*

El tercer tomo de las *Obras completas, Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, agrupa ensayos del periodismo literario del mundo de habla hispana en sus dos vertientes, la peninsular y la americana, escritos entre los años cincuenta y los años noventa. La distribución y los temas de los ensayos son similares a los del tomo 2 *Excusiones/incusiones. Dominio extranjero*, y el diálogo y la yuxtaposición de voces caracterizan también a los textos de *Fundación y disidencia*. Los subtítulos “dominio extranjero” y “dominio hispánico” de los tomos 2 y 3 respectivamente señalan que el mundo hispánico y las letras en español constituyen el punto de vista desde el cual Paz escribe los ensayos.

Aparte de ser un ejemplo de cómo el diálogo se incorpora en varios niveles del texto, el ensayo titulado «El cómo y el para qué: Ortega y Gasset» es una muestra de la influencia del pensamiento del filósofo español sobre la visión de Paz. Se establece un diálogo con el pensamiento de Ortega y Gasset que tiene su punto de partida en un encuentro supuestamente histórico entre los dos hombres. La respuesta de Paz es un ‘no’ a lo que le dijo Ortega y Gasset: “Aprenda alemán y póngase a pensar. Olvide lo demás.” Este ‘no’ es al mismo tiempo un ‘sí’, una confirmación, del concepto de circunstancia de Ortega y Gasset, que se convierte en un pilar del propio pensamiento de Paz. El ensayo trata de la relación personal de Paz con el pensador español y con su pensamiento. Paz admite el valor de la “circunstancia”, pero echa de menos el “más allá” en el pensamiento de Ortega y Gasset.

No aprendí alemán. Tampoco olvidé «lo demás». En esto, al contrario, lo seguí: siempre enseñó que no hay «pensar en sí», que todo pensar es pensamiento hacia o sobre «lo demás». Ese «demás», llámese como se llame, es nuestra circunstancia. «Lo demás», para mí, es la historia; el más allá de la historia se llama poesía. [...] Sus libros, cuando era muchacho, me hicieron pensar. Desde entonces he tratado de ser fiel a esa primera lección. No estoy muy seguro de

¹⁸ Octavio Paz, *Obras completas 2. Excusiones/incusiones. Dominio extranjero*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 219. En lo siguiente citado como *Excusiones/incusiones. Dominio extranjero*.

pensar ahora lo que él pensó en su tiempo; en cambio, sé que sin su pensamiento yo no podría, hoy, pensar.¹⁹

Tomo 4. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*

El tomo 4 de las *Obras completas* es el tercer volumen que recoge artículos del periodismo literario, en este caso del ámbito mexicano. *Generaciones y semblanzas* recoge textos sobre escritores mexicanos, poetas igual que narradores. Algunos de los ensayos tratan de la situación general de la poesía en el país. La mayoría de los ensayos están dedicados a poetas y narradores modernos. *Generaciones y semblanzas* es el título de una obra de Pérez de Guzmán, poeta, historiador y moralista español del siglo XV. La alusión de Paz subraya el hecho de que el tomo abarque la literatura de México en español, es decir, la tradición de México heredera de la cultura española peninsular. El mismo título es, pues, una indicación de cómo se integran elementos de otros autores en la obra de Paz para acentuar la idea de la literatura como una red de relaciones en la que se contrastan, dialogan o superponen ideas y frases.

En este volumen se nota la perspectiva personal de Paz, ya que trata de algunos poetas y críticos que fueron también amigos de él. Al mismo tiempo muestra el papel central de Octavio Paz en la vida intelectual de su país de origen e ilustra la importancia de la amistad y las relaciones personales en la obra del escritor mexicano. En «Antivíspera: *Taller* (1938-1941)», por ejemplo, Paz se sitúa a sí mismo entre las figuras centrales que se agrupaban alrededor de la revista *Taller* mediante la técnica de pluralidad de voces de la cual no excluye nunca su propia voz. El ensayo «Poesía mexicana moderna» es una respuesta a la publicación de la *Antología de la poesía mexicana* editada por Antonio Castro Leal y constituye así un diálogo con las ideas y críticas del editor de la antología, parecido al que Paz establece con Baudelaire y Rosenberg en *Los hijos del limo* del primer tomo. El ensayo expresa la visión poética de Paz como “libertad y comunión”²⁰. El ensayo «Contemporáneos» empieza con una descripción de las relaciones privadas que Paz tenía con algunos poetas del grupo

¹⁹ Octavio Paz, *Obras completas 3. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 301-302. En lo siguiente citado como *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*.

²⁰ Octavio Paz, *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 67. En los siguientes citados como *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*.

Contemporáneos y termina con una crítica de la actitud de estos poetas. También comunica la idea de Paz de la poesía como expresión de la libertad y la vivacidad.

Tomo 5. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*

El tomo 5 recoge un solo libro: la biografía extensa sobre la poetisa mexicana de los tiempos de la Nueva España, extendida con un “Apéndice” con tres textos. Este quinto volumen se puede ver como la continuación natural del tomo anterior, *Generaciones y semblanzas*. En la obra de Paz, sor Juana se convierte en el símbolo de la síntesis entre las culturas y las literaturas del Mundo Viejo y de la Nueva España, es decir entre la tradición española y la que surge del encuentro con el México antiguo. El libro de Paz es un diálogo personal con la obra de sor Juana, pero también con la crítica y los historiadores. Como en un trabajo académico, el camino por el cual Paz llega a sor Juana surge de la rectificación de o el rechazo a los juicios y comentarios de otros biógrafos anteriores. Sor Juana es comparada con Platón, el filósofo neoplatónico italiano del siglo XVI Giordano Bruno, el poeta japonés del siglo XVII Matsuo Basho, Sigmund Freud, Stephane Mallarmé y André Breton entre muchos otros poetas y pensadores de distintas épocas para subrayar el carácter intemporal y universal de su poesía:

¿Poesía intelectual? Más bien: poesía del intelecto ante el cosmos. En este sentido, podría decirse que *Primero Sueño* es una extraña profecía del tema de Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior.²¹

Sor Juana es un símbolo de la visión de Paz de la literatura como el lugar de encuentro entre lo antiguo y lo nuevo, lo ajeno y lo propio. La narración sobre la poesía de sor Juana se centra en los temas preferidos del autor: el amor y lo erótico, y la libertad y la poesía.

²¹ Octavio Paz, *Obras completas 5. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 431. En lo siguiente citado como *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*.

Tomo 6. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*

El sexto tomo de las *Obras completas* titulado *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal* recopila ensayos sobre el tema de arte moderno de todo el mundo. El enfoque está en obras específicas, la obra conjunta o la figura de un artista. Además se incluyen algunos poemas de Paz dedicados a artistas que también fueron amigos suyos e ilustraciones de las obras de algunos de ellos. El título y el prólogo compartidos subraya la unidad de los dos tomos 6 y 7, *Los privilegios de la vista I y II*. El título, *Los privilegios de la vista*, proviene de una cita del poeta barroco español Luis de Góngora: “ejecutoriando en la revista / todos los privilegios de la vista”, incluida como epígrafe a los dos tomos. La alusión al poema de Góngora establece una analogía entre la pintura y la poesía igual que entre épocas distintas, una idea recurrente en *Los privilegios de la vista*: “Las relaciones entre la poesía moderna y las otras artes han sido íntimas, constantes.”²²

La crítica que Paz presenta en los ensayos de estos dos tomos es personal o “parcial”, lo cual es señalado ya en el prefacio de los dos tomos en que Paz narra la historia de su interés en las artes plásticas. La perspectiva personal de los ensayos sobre arte es la continuación de la de Baudelaire, iniciador de esta tradición “impresionista” de crítica de arte. Por su tema y por su posición como texto inicial de los tomos de crítica de arte de las *Obras completas*, el ensayo «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte» demuestra la importancia de Baudelaire para la crítica de arte de Paz. En varios de los ensayos, Paz hace explícita la relación que tienen con el poeta y crítico francés y su pensamiento.²³ Para mencionar un ejemplo, en el ensayo «Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura», Paz escribe: “No es ni un juicio ni un retrato: es una impresión.”²⁴ Este ensayo está construido alrededor de la comparación entre Picasso y Lope de Vega, ponderando las semejanzas y las diferencias entre el artista y el escritor. Paz también hace alusión a Apollinaire y a Duchamp y a la estatua de la diosa azteca Coatlicue. De esta manera inserta a Picasso entre sus referencias constantes para señalar la universalidad del arte y la poesía. El ensayo que tal vez mejor muestra la técnica de Paz de relacionar elementos distintos en un mismo texto es *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Es un diálogo con los comentarios del propio

²² Octavio Paz, *Obras completas 6. Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 21. En lo siguiente citado como *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal*.

²³ El nombre de Baudelaire aparece en todos los ensayos de la primera parte, menos en «Chillida: del hierro al reflejo», igual que varias veces en la segunda y tercera parte del tomo.

²⁴ Paz, *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, 75.

Duchamp sobre su obra y con los de otros críticos que han escrito sobre ella en el cual se incorporan referencias a la poesía china, la diosa hindú Kali, el mito de la virgen, los mitos griegos, Giordano Bruno, Mallarmé, James Joyce, Macedonio Hernández y Klossowski. Mediante una lectura doble, Paz relaciona la obra de Duchamp con los temas centrales de su propia obra: la libertad, el amor y la poesía.

Tomo 7. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*

En el séptimo tomo de las *Obras completas*, *Los privilegios de la vista II*, otra vez se observa el papel importante que se concede a México en las *Obras completas* de Octavio Paz. Aunque ocupa un lugar central en la obra del escritor mexicano, el arte y el pensamiento del Oriente no está recopilado como conjunto en un libro o en un solo tomo de las *Obras completas*.²⁵ El arte y la cultura precolombinos tienen un lugar más destacado que el pensamiento oriental en la obra conjunta de Paz.

El tomo se inicia con una introducción a la historia del arte de México «El águila, el jaguar y la virgen». Se escribió para el catálogo de una exposición de arte de México en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1989. Los demás ensayos de *Los privilegios de la vista II* tratan del arte precolombino, del arte moderno y contemporáneo de México y de la pintura mural.

Uno de los ensayos más citados por la crítica es «Transfiguraciones», que trata de la obra de Rufino Tamayo. El ensayo es una red de yuxtaposiciones en la que Tamayo es comparado con otros pintores contemporáneos y antiguos, igual que con diferentes críticos de arte: Orozco, Cézanne, Braque, Matisse, Picasso, Miró, Max Ernst, Paul Westheim, Baudelaire, Bartók, el poeta barroco Domínguez Camargo, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Jean Dubuffet, Willem de Kooning, Yeats, Matisse, Mallarmé, Duchamp, Braque, Bonnard, Mondrian y Barnett Newmann. Según Paz, todos estos nombres sirven para “situar” a Tamayo,²⁶ no para definir su obra. El ensayo es una reflexión sobre la pintura de Tamayo como “transmutación” y “transfiguración” del mundo, es decir, sobre la visión de la realidad

²⁵ Los libros “Conjunciones y disyunciones” y “Vislumbres de la India” tratan temas del oriente, pero están recopilados en *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos* junto con otros textos de otra índole y no dan nombre al volumen.

²⁶ Octavio Paz, *Obras completas 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México*. México, Fondo de cultura económica, 1994, 274. En lo siguiente citado como *Los privilegios de la vista II. Arte de México*.

que transmite: “Ese tejido de sensaciones pictóricas que es un cuadro de Tamayo es, asimismo, una metáfora. ¿Qué dice esa metáfora? El mundo existe, la vida es la vida, la muerte es la muerte: *todo es*.²⁷ Esta reflexión sobre la sensibilidad de la pintura de Tamayo es al mismo tiempo una expresión de la visión de la poesía y del arte propia de Paz, expresada en una variedad de sus ensayos sobre arte y literatura.

Tomo 10. *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*

El décimo tomo de las *Obras completas*, *Ideas y costumbres II*, comparte el título con el noveno tomo. Este lleva el subtítulo *La letra y el cetro* y contiene textos sobre política e historia. El tomo 10 lleva el subtítulo *Usos y símbolos* y trata de una variedad de temas que no están directamente vinculados a la literatura o al arte. Se trata de uno de los tomos más extensos de cerca de setecientas páginas. Los textos del décimo tomo abarcan un período que va del año 1967, el año de la publicación de *Corriente Alterna* y *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, al 1995, que es cuando se publicó *Vislumbres de la India*, pero la orden de los textos en el tomo no corresponde a la cronología de las publicaciones de estos libros. “El asunto de estas reflexiones, a pesar de su diversidad, es invariablemente los otros”,²⁸ escribe Paz en el prólogo. También en el prólogo al tomo, Paz explica que el tema del ‘otro’ y de los ‘otros’ es el tema común de los ensayos de *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. Paz cuenta su deuda para con el concepto de ‘otredad’ de Antonio Machado y hace una exposición de la idea del ‘otro’ a través de la historia y en diferentes culturas. Hace mención de Petrarca, Heidegger, Platón, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Plotino, Victor Hugo, la filosofía tradicional india (samkhya), el budismo, David Hume, Demócrito, Nagarjuna, Chandrakirti, Chuang-Tse, Immanuel Kant, los antiguos mexicanos y Paul Valéry. El repaso por la historia de la idea del ‘otro’ y los pensadores que se han ocupado del tema tiene como objetivo “subrayar que es un tema universal”,²⁹ pero también sirve para fijar su propia posición respecto al tema. En los textos de Paz, el ‘otro’ asume la idea de complementariedad y de universalidad: “los otros que somos nosotros.”³⁰ El prólogo de *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos* muestra el lugar central que tiene la idea del ‘otro’ y de los

²⁷ Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 287.

²⁸ Paz, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, 19.

²⁹ Paz, *id.*, 20.

³⁰ Paz, *id.*, 36. La cursiva es de Paz.

‘otros’ en el pensamiento de Paz. Él mismo admite que el tomo contiene algunos de sus escritos preferidos: *La llama doble*, *Conjunciones y disyunciones*, «La persona y el principio». ³¹ *La llama doble* recoge la idea del ‘otro’ en el tema del libro, “amor y erotismo”, igual que en la estructura, incorporando las voces de otros creadores. Es la comunicación de unas reflexiones personales acerca del tema del amor. Ya se ha visto que la amistad también es un tema en *La llama doble*. Además, la libertad es un concepto íntimamente vinculado al de amor en *La llama doble*. La importancia del concepto se ve acentuada ya que el final de casi todos los capítulos repite la palabra ‘libertad’. ³²

Tomo 11. *Obra poética I (1935-1970)*

Los poemas de Octavio Paz son reunidos en dos tomos bajo el título *Obra poética*. El primer tomo abarca los poemas fechados entre 1935 y 1970 y se inicia con *Libertad bajo palabra*. Las fechas del título dan la impresión de que los poemas están reunidos con un criterio cronológico. Sin embargo, todos los textos han sido revisados por Paz ante la publicación de las *Obras completas* y los primeros poemas de *Libertad bajo palabra* son de 1935 aunque Paz publicaba poemas ya a principios de los años treinta. Algunos de los poemas más tempranos de Paz están reunidos en *Miscelánea I. Primeros escritos*. Es decir que el orden de los poemas en este volumen de la *Obra poética* no es estrictamente cronológico, ni abarca todos los poemas de las primeras etapas de la carrera poética de Paz. Con una expresión de Enrico Mario Santí, se puede hablar de “superposiciones parciales”³³ entre los diferentes libros incluidos en el tomo. Ya que las fechas de las colecciones se superponen parcialmente y tomando en cuenta las revisiones de los poemas por parte de Paz, el concepto de cronología se hace problemático. Parece más bien que la cronología constituye la unidad ‘temática’ o ‘ideal’ del tomo.³⁴ A *Libertad bajo palabra* siguen *La hija de Rappaccini*, *Días hábiles*, *Homenaje y profanaciones*, *Salamandra*, *Solo a dos voces*, *Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco* y

³¹ Paz, *id.*, 19.

³² Paz, *id.*, 238, 255, 293 y 304.

³³ Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México, Fondo de cultura económica, 1997, 111.

³⁴ Rubén Medina habla de *Libertad bajo palabra* como “idealmente un solo libro”, cuando en realidad se trata de cinco versiones distintas con el mismo nombre. Se puede aplicar el mismo concepto a la cronología del primer volumen de la *Obra poética* de Paz, ya que ésta corresponde más bien a una idea que a la realidad.

Vid. Rubén Medina, *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México, El colegio de México, 1999, 31.

Topoemas. El largo poema en prosa, *El mono gramático*, cierra el tomo. Estos libros aparecen en el orden de la fecha en que fueron publicados. *Obra poética I (1935-1970)* corresponde a los años de formación del poeta y los distintos libros representan distintas fases en la creación poética de Paz. En los libros recopilados en el volumen de *Obra poética I (1935-1970)* se repiten las mismas imágenes y temas aunque no siempre tienen el mismo sentido en los distintos poemas. Según el crítico José Quiroga, estas reiteraciones contribuyen a la lenta transformación y densificación del estilo y del pensamiento de Octavio Paz.³⁵

Tomo 12. *Obra poética II (1969-1998)*

El segundo tomo de la *Obra poética* abarca la poesía tardía de Paz, es decir los libros publicados entre 1969 y el año de su muerte en 1998. Se inicia con *Vuelta*, sigue con *Pasado en claro*, *Árbol adentro*, *Figuras y figuraciones*, *Poemas 1989-1996*, los poemas colectivos y cierra con *Versiones y diversiones*, la colección de traducciones hechas por Octavio Paz. El orden no sigue criterios cronológicos: *Pasado en claro* fue publicado en 1974 antes que *Vuelta*, publicado en 1976. Varios de los poemas colectivos fueron publicados antes que *Árbol adentro*. Las traducciones de *Versiones y diversiones* fueron publicadas en forma de libro en 1973.³⁶ Además, los poemas han sido revisados y algunos cambiados ante la publicación del tomo.

Los poemas de la primera parte de este tomo expresan el tema del pasado. Los poemas de *Vuelta* son escritos después del re-encuentro con México después de una larga estancia en el extranjero y constituyen un diálogo con el México antiguo. *Pasado en claro* es un recorrido autobiográfico a través del pasado de su familia. *Árbol adentro* contiene reflexiones personales ante la muerte y el amor; el pasado se vuelve presente en el momento de la muerte y en el discurso del amor. La segunda parte del tomo, con excepción de *Poemas 1989-1996*, abarca poemas que son colaboraciones o traducciones. O bien se trata de colaboraciones con varios otros poetas en «Renga» y «Poema de la amistad» o bien con un artista o un poeta, en el caso de *Figuras y figuraciones*, «Festín lunar» e «Hijos del aire». En casi todos estos casos se trata de personas cercanas a Paz, así que la segunda parte de *Obra*

³⁵ Quiroga, *Understanding Octavio Paz*. Columbia SC, University of South Carolina Press, 1999, 179.

³⁶ Para la edición de las *Obras completas*, Paz ha añadido traducciones más recientes.

poética II forma un homenaje a la amistad y al diálogo. En el «Preliminar» al volumen Paz mismo escribe:

[...] el poeta lírico se inventa a sí mismo por obra de sus poemas. En no pocos casos ese «sí mismo» está compuesto por una pluralidad de voces y de personas. Como todos los hombres, el poeta es un ser plural; desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, vivimos en diálogo – o en disputa – con los desconocidos que nos habitan.³⁷

Tomo 13. *Miscelánea I. Primeros escritos*

Como indica el título, el tomo 13 recoge las creaciones más tempranas del autor. *Primeros escritos* está dividido en dos partes: «Primera Instancia» reúne poemas creados entre 1930 a 1943, y «Primeras letras» recopila ensayos publicados entre 1931 y 1945. De este modo, fechadas y fijadas en el tiempo de su creación, las creaciones tempranas de Octavio Paz quedan separadas del resto de la obra. En el prólogo al tomo, Paz cuenta que la publicación de estos primeros escritos se debe a su editor. Si fuera por Paz mismo, no se hubieran vuelto a publicar.³⁸ El comentario hace pensar que las *Obras completas* deben verse como una obra nueva afinada al afán de “perfección” con el cual el mismo autor motiva los cambios y el rechazo de algunos de sus textos.

En «Poesía de soledad y poesía de comunión» del año 1943, el ensayo que Paz mismo señala como el origen lejano de *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, se encuentra la yuxtaposición de dos poetas, San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo. Son destacados como “dos polos de inocencia y conciencia, de soledad y comunión” entre los cuales toda la poesía se mueve.³⁹ La yuxtaposición entre los dos poetas españoles lleva a la conclusión personal de que los grandes poetas reúnen en su obra “toda la claridad de la conciencia y toda la desesperación del apetito.” El ensayo concluye con una cita de William Blake: “El matrimonio del cielo y del infierno”. Se puede ver que ya desde los inicios de la actividad creadora, Paz hace uso de la yuxtaposición de voces ajenas y de citas para subrayar la pluralidad de la expresión poética y comunicar su universalidad.

³⁷ Octavio Paz, *Obras completas 12. Obra poética II (1969-1998)*. México, Fondo de cultura económica, 2004, 18. En lo siguiente citado como *Obra poética II (1969-1998)*.

³⁸ Paz, *Miscelánea I. Primeros escritos*, 21.

³⁹ Paz, *Miscelánea I. Primeros escritos*, 243.

Tomo 14. *Miscelánea II*

El tomo 14 está dividido en diez capítulos. Cada uno de los capítulos lleva el título correspondiente a otro tomo de las *Obras completas*, con excepción de los tomos 11 y 12, *Obra poética*, y el tomo 13, *Primeros escritos*. La mayoría de los ensayos incluidos en este tomo datan de los últimos diez años de la vida de Paz y algunos de los textos están escritos para ser prólogo o epílogo de libros de otros autores. El hecho de que incluya textos publicados en libros de otros autores es una expresión de esta forma dialogada que se encuentra en la obra de Paz. Esta vez es la voz de Paz la que ha sido incorporada en un nuevo contexto al ser incorporada en la obra conjunta de su autor.

Aunque parezca un volumen que recoge las “sobras” de los demás, este tomo se puede ver como un ejemplo del orden temático de la recopilación de las *Obras completas*. El contenido del tomo y su posición en las *Obras completas* justo después de los *Primeros escritos* parece negar la idea de la cronología, al mismo tiempo que crea una relación entre los textos tempranos y los últimos y así da unidad a las *Obras completas*. Además, constituye un puente entre las escrituras de los tomos anteriores y las entrevistas incluidas en el tomo 15.

Tomo 15. *Miscelánea III. Entrevistas*

El último tomo de las *Obras completas* de Octavio Paz recoge entrevistas acerca de distintos temas. La forma dialogada de la entrevista y el hecho de que varias han sido llevadas a cabo por amigos de Paz corresponde a la observación de la presencia de la amistad y el diálogo en las *Obras completas*. Las entrevistas han sido redactadas por el autor antes de ser publicadas. Para el escritor mexicano, el diálogo parece ser más bien un aspecto formal que una verdadera conversación.

En este capítulo se ha visto que ensayos de todos los tomos de la *Obra completa* de Octavio Paz tienen similitudes estilísticas en lo que se refiere a incorporar o asimilar elementos de otros escritores o voces ajenas. También se ha visto que la forma dialogada es frecuente y que los textos que tratan de diferentes figuras del mundo literario o artístico también tratan de temas centrales en la obra del mismo Paz, como son el amor, la poesía y la libertad. Llama la atención que la poesía, o la *Obra poética*, ocupe dos tomos de los quince de las *Obras completas*, a pesar de que el escritor insiste en ser en primer lugar poeta. Los ensayos que

contienen la poética de Octavio Paz ocupan un solo tomo, el primero titulado *La casa de la presencia*. Los ensayos sobre historia y política se recogen en dos tomos, es decir que su peso dentro de las *Obras completas* no corresponde al significado que les es concedido por algunos críticos. Los ensayos dedicados a las obras de otros escritores, sin embargo, ocupan ocho tomos, es decir más de la mitad de la obra conjunta del autor. Esto ilustra la importancia de Paz como intelectual en Hispanoamérica, pero también muestra un interés por parte del autor por el diálogo con otros escritores. Esta disposición de la obra de Octavio Paz hasta ahora no se ha tomado mucho en cuenta en el campo de investigación.

Los ocho tomos de las *Obras completas* que tratan de otros creadores – escritores, pensadores o pintores – han mejorado la comprensión de la poesía tardía de Octavio Paz. La repetición de la forma dialogada y de la incorporación de voces ajenas en los ensayos ha contribuido al descubrimiento de estos mismos aspectos como elementos constitutivos de los poemas de *Árbol adentro*. La incorporación de las voces de otros autores crea una pluralidad de voces en los textos de Paz que le permite al poeta expresar, como tema y en la forma, la idea de la universalidad del hombre.

La investigación anterior

Dentro del campo de investigación de Octavio Paz, la crítica se divide en dos partes: la que no encuentra ninguna unidad entre la poesía y los ensayo y ni siquiera entre los distintos ensayos y por lo tanto acusa al autor por falta de coherencia; y la que ve una relación entre la poesía y los ensayos y busca la interpretación de la obra en los textos del mismo Paz y ven una obra coherente de inmensa profundidad. Muchos de los críticos de la obra de Octavio Paz fueron también amigos suyos. Uno se puede preguntar sobre la intención de estos estudios. ¿Se publicaron para conseguir ventas o porque los autores realmente conocen la obra de Paz? Sin embargo, algunos de los estudios realizados por los amigos del escritor mejoran la comprensión de la obra de Paz, como *El árbol milenario* de Manuel Ulacia y *Octavio Paz. Trayectorias y visiones* de Maya Schärer-Nussberger. Entre los críticos que no fueron amigos o protegidos de Octavio Paz, muchos estaban en contra de él, ideológica o personalmente, lo cual también ha influido en el resultado de sus estudios, principalmente dedicados a los ensayos políticos e históricos de Paz, más que a la poesía.

En los años setenta, cuando Paz lleva más de treinta años publicando poemas y ensayos y ya se ha convertido en una figura central en la vida literaria e intelectual de México, se publican los primeros estudios de índole global de la poesía de Octavio Paz. Entre los más citados por la crítica se encuentran las colecciones *The Perpetual Present* (1973) bajo la edición de Ivar Ivask; *Aproximaciones a Octavio Paz* (1974) editado por Ángel Flores; la antología editada por Alfredo Roggiano, *Octavio Paz* (1979); los números de diferentes revistas con homenaje a Octavio Paz: *Revista Iberoamericana* (enero-marzo 1971) y *Cuadernos Hispanoamericanos* (enero-marzo 1979). Entre las monografías están *Octavio Paz, poesía y poética* (1976) de Monique Lemaître; *Octavio Paz* (1975) de Jorge Rodríguez Padrón, una introducción de la obra de Octavio Paz para el público español; *La poesía hermética de Octavio Paz* (1978) de Carlos H. Magis; *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* (1972) de Rachel Phillips, uno de los primeros estudios importantes en lengua inglesa; *La divina pareja* (1978) la tesis doctoral de Jorge Aguilar Mora; y *Octavio Paz – A Study of His Poetics* (1979) del crítico inglés Jason Wilson. De los tres últimos estudios se hará una introducción más detallada por razones distintas: el primero es uno de los ejemplos que presenta Santí de un estudio que busca las claves de la obra de Paz en la obra misma; el segundo es un ejemplo de la mencionada crítica ideológica a la que frecuentemente es sometida la obra de Paz; y el tercero es un estudio central en el campo de investigación de la obra de Paz frecuentemente citado o asimilado en otros estudios posteriores como *Understanding Octavio Paz* de José Quiroga y *Coatlicue en Paz. La imagen sitiada y Roca del Absoluto* de Luis Roberto Vera.

Rachel Phillips publicó su estudio en inglés sobre la obra poética de Octavio Paz en 1972. El título en español es *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* y fue publicado en 1976. Es un estudio muy citado dentro del campo de la investigación de la obra del escritor mexicano. Phillips define cuatro “modos” distintos en la poesía de Paz mediante una analogía con la música: el mítico, el surrealista, el semiótico y los “modos en armonía”. Según la autora, estos modos sirven para descubrir la estructura, o para “clasificar el sistema lingüístico”, sobre el que se apoya la obra de Paz y asegura que no tiene ninguna pretensión de ofrecer una interpretación de su contenido. Afirma que el sistema de Paz se basa en la relación dicotómica entre constantes y cambios, igual que en la unión de contrarios. Por los aspectos generalizadores, el intento de estudio estructuralista de Phillips resulta algo simplificador. El llamado “modo semiótico” tiene rasgos de un estudio temático de índole “bastante

tradicional”, como observa Enrico Mario Santí.⁴⁰ Además, Phillips no se abstiene de hablar de la poesía de Paz en términos de “experiencia trascendental”, “confrontación directa con la condición humana” y de los arquetipos de Jung, lo cual se puede leer como una forma de ofrecer una interpretación del sentido del “sistema lingüístico” de Paz. El hecho de que Phillips base el análisis en los textos del propio Paz puede contribuir a la confusión de niveles, como lo ha observado también Santí en el artículo ya citado.

La tesis doctoral de Jorge Aguilar Mora, publicada como libro en 1978 con el título *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, ocupa un lugar central entre los estudios sobre la obra ensayística de Paz y fue uno de los primeros trabajos críticos adversos al autor. Aguilar Mora anuncia que su libro “quiere ser un ensayo crítico de toda la obra ensayística de Octavio Paz”. El libro enfoca *El laberinto de soledad* y *El arco y la lira* para llegar a afirmar que, después de estos dos libros, ya no hay desarrollo en los conceptos de lo que llama el “sistema paradigmático” del pensamiento de Octavio Paz. Aguilar Mora afirma que Paz “no asume su posición” y que “permanece en posturas medianas, mediocres, ambiguas”. El lenguaje categórico del crítico mexicano hace pensar que el verdadero objetivo es presentar una imagen desfavorable de Octavio Paz por el hecho de que éste no adopte la misma postura marxista que el crítico. El libro de Aguilar Mora no mejora la comprensión de la obra de Octavio Paz, sino que la juzga y la acusa de carente de algo que no es ni pretende ser y en este sentido ha servido como ejemplo negativo para el presente estudio. Sin embargo, *La divina pareja* es también una meta-crítica que explora el campo de la crítica en México y, en este aspecto, es una contribución indudablemente importante. Por las razones mencionadas, los estudios de Phillips y Aguilar Mora no forman parte de la bibliografía activa del presente trabajo.

El estudio del crítico inglés Jason Wilson, *Octavio Paz – A Study of His Poetics*, fue publicado en 1979. Se trata de una introducción a la poesía y poética de Octavio Paz. Da cuenta del desarrollo sucesivo del pensamiento de Paz en relación con acontecimientos centrales de la vida de éste. Explica los rasgos fundamentales de las filosofías e ideologías que le interesaban a Paz en cuatro capítulos que abarcan los temas del surrealismo, la poesía como experiencia vital, la naturaleza y el Oriente. Wilson describe la actitud de Paz más que su poesía o su obra ensayística: “la poética en el sentido de sistema de pensamiento, moralidad, actitud frente a la vida y metafísica.”⁴¹ Wilson es uno de los primeros investigadores que da énfasis a la importancia del surrealismo en el pensamiento y la poética

⁴⁰ Santí, *op.cit.*, 232-257.

⁴¹ Wilson, *op.cit.*, 4.

de Octavio Paz. La aportación de Wilson es central para la investigación de la obra del escritor mexicano y muchos de los estudios posteriores asimilan los datos presentados por Wilson.

El estudio de Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, fue publicado en México en 1989. Schärer-Nussberger define dos niveles en la obra de Paz: uno semiótico y estructuralista, otro hermenéutico y existencial. Entre los dos niveles Schärer-Nussberger establece una relación que se basa en que el juego de palabras vinculado al rito. El estudio obtiene una dimensión existencial que lo aleja del análisis textual y lo acerca a la hermenéutica de *Ensayos de hermenéutica* de Ricoeur. El método de la investigadora suiza sigue de cerca los textos del propio Paz. Éstos son comparados con los *Ensayos de hermenéutica* de Ricoeur subrayando la similitud. Schärer-Nussberger pertenece a los pocos críticos que prestan atención a la forma en que los textos de Paz asimilan textos de otros autores y otros tiempos. También estudia la dimensión doble que tienen los poemas del escritor mexicano de poesía y crítica.

El artículo de 1995 titulado “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz” de Domnita Dumitrescu es el que se halla más cerca del enfoque del presente trabajo. El texto trata de la traducción, la intertextualidad y la polifonía de voces como métodos de creación en la obra de Paz. También habla del procedimiento de creación colectiva utilizada para «Renga», el poema que Paz elaboró con otros tres poetas durante cinco días en un sótano de París. El artículo de Dumitrescu es uno de pocos textos, junto con el de Schärer-Nussberger, que da énfasis a la forma particular de incorporar voces ajenas o paráfrasis de otros textos que muestran los escritos de Paz.

Otro artículo del 1995, “Árbol adentro, la poética interior de Octavio Paz”, del poeta, narrador y crítico español Diego Martínez Torró intenta trazar una poética existencialista de la obra de Octavio Paz. Enfoca cuestiones temáticas y considera que *Árbol adentro* es una síntesis, ya que asimila las vertientes del “panteísmo romántico, el surrealismo y el orientalismo espacialista”⁴² que son los criterios que Martínez Torró utiliza de manera generalizadora para agrupar toda la obra del escritor mexicano. A pesar de ser uno de los pocos artículos dedicados a *Árbol adentro*, no habrá referencias a este texto en el presente estudio ya que el enfoque de Martínez Torró es existencialista y temático y no estilístico. Sin embargo, es interesante la perspectiva de Paz como un pensador que escribe poesía y no al

⁴² Martínez Torró, “Árbol adentro, la poética interior de Octavio Paz”, *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 5 (1995), 219-226.

revés, como insiste el propio Paz, igual que la lectura de *Árbol adentro* como síntesis de la obra poética de Paz y de la poesía como la unión entre razonamiento y poesía.

Leticia Iliana Underwood contribuye al campo de la investigación de la obra de Octavio Paz y a este estudio con dos textos: el libro *Octavio Paz and the Language of Poetry. A Psycholinguistic Approach* de 1992 y el artículo “Homenaje a Roman Jakobson: *Árbol adentro*: Decir: hacer de Octavio Paz” de 1991, incluido casi en su totalidad en *Octavio Paz and the Language of Poetry*. Como indica el subtítulo, el libro enfoca la intención del autor, explorada mediante las teorías de Freud, Jung y Frye, igual que la percepción y la participación del lector y la experiencia estética y trascendental de éste. Estos aspectos salen del marco de este estudio. Un aspecto interesante del libro es el énfasis que hace en la “conciencia lingüística” de la poesía de Paz y en la poli-semántica latente de sus poemas. El presente estudio comparte con Underwood el enfoque en esa “conciencia lingüística” de la obra de Paz aunque aquí se dejará fuera la relación entre autor y lector que es la base de los dos estudios mencionados de la investigadora estadounidense. Se citará principalmente del artículo/capítulo sobre el poema «Decir: hacer» de *Árbol adentro*.

Otro libro con un enfoque lingüístico es la tesis doctoral de Margarita Murillo González, publicado como libro en 1987 bajo el título de *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. Murillo González analiza el poema «Cuatro chopos» de *Árbol adentro*. A diferencia de la tesis de Underwood, el método de Murillo González es semiológico, es decir que enfoca el nivel textual. Aun así existe el afán de conceder una base ideológica y espiritual a la estructura que la investigadora mexicana define como el principio polaridad-unidad y la unión de contrarios. A pesar de que el estudio de Murillo González busca un sentido espiritual y filosófico en la obra de Paz se han podido aprovechar algunas de las categorías y conceptos sobre todo en el ámbito del análisis semántico y sintáctico de la estructura gramatical de los poemas.

Enrico Mario Santí es una figura central en la crítica de Octavio Paz. Empezó con una actitud crítica ante la obra del intelectual mexicano para luego convertirse en el editor, amigo y biógrafo del poeta. *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz* de Santí se publicó en el año 1997. Se trata de una recopilación de prólogos a varios libros de Octavio Paz y de artículos publicados en la prensa mexicana y extranjera. En este libro, Santí se interesa principalmente por la genealogía de los textos de Paz, igual que por cuestiones relacionadas con la crítica. En el presente trabajo se aprovechará en primer lugar el capítulo tres, que recoge la introducción de Santí a *Libertad bajo palabra (1935-1957)* en el cual expone su idea sobre el poeta como portador de una pluralidad de voces, pero también el

capítulo cinco, titulado “Crítica y poética: *El arco y la lira* y el poeta crítico” que trata precisamente de la problemática con la que se enfrenta el crítico de la obra de Paz.

Understanding Octavio Paz de 1999, escrito por el profesor José Quiroga de George Washington University, es una introducción a la obra del poeta mexicano para lectores de habla inglesa. Es uno de los estudios que contribuyen a la comprensión de la obra de Paz y su contexto. El hincapié que hace en la ‘estética del cambio’ es útil para entender la complejidad de la poética del escritor mexicano. Como muchos otros críticos, Quiroga recurre a los textos del propio Paz igual que a razonamientos y conceptos de los estudios más conocidos sobre Paz, como los de Jason Wilson y Rachel Phillips. La imagen clara y contextualizada no queda contaminada por el discurso del propio Paz.

El libro del mexicano Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz* de 1999, igual que los libros de Wilson y Quiroga, es una introducción a la poesía de Octavio Paz. El libro se basa en una gran cantidad de citas de poemas de Paz. Ulacia se centra en la intertextualidad de la obra del autor y da cuenta de “diálogos” que se mantienen con otras tradiciones o autores, entre los cuales André Breton y T. S. Eliot son señalados como los más importantes. El recorrido que Ulacia lleva a cabo por la obra de Paz se realiza por completo dentro del marco de ésta, es decir, que se toman como modelo interpretativo los comentarios del propio Paz, lo cual disminuye la distancia crítica a su obra. El verdadero mérito del libro de Ulacia reside en la forma en que expone las obras de Paz en el momento histórico de su creación. También comenta su lugar en la organización de las *Obras completas*, lo cual contribuye a una imagen completa del “proyecto” poético del escritor mexicano.

Luis Roberto Vera ha publicado dos libros sobre Octavio Paz: *Coatlicue en Paz. La imagen sitiada y Roca del Absoluto. Coatlicue en «Petrificada petrificante» de Octavio Paz*. Como indican los títulos, Vera ve en la imagen de la diosa azteca Coatlicue la base de la visión de arte de Paz, su “*imago mundi*”, y el fundamento del principio de analogía/ironía que, según el investigador, rige toda la obra del escritor mexicano. La imagen de la diosa madre Coatlicue, encarnada en la estatua Coatlicue Mayor, reconcilia conceptos como la vida y la muerte, el nacimiento y el sacrificio, la creación y la destrucción, el vientre y la tumba. Según Vera, el lenguaje y el pensamiento de Paz se centran en el concepto binario de analogía/ironía: en una primera fase se crea una analogía, una unión entre un concepto y una idea, y después se rompe la analogía por un gesto irónico, la conciencia de la muerte. Igual que Wilson, Vera llama la atención sobre la importancia del “triángulo incandescente”, heredado de Breton, en el cual se crea una analogía entre los conceptos amor, poesía y

libertad. Otra aportación de Vera es su comentario sobre el hecho de que cada texto de Paz funciona como una “estructura autosuficiente”: “Precisamente porque cada texto tiene por sí mismo una plenitud, cada parte en perfecta relación con el todo, tanto en su sentido como en la factura mismo de su *matière*, la naturaleza misma de su escritura impide todo desmembramiento de las secciones que la constituyen.”⁴³

3. Análisis de *Árbol adentro*

Introducción

En este capítulo se presenta el análisis de un poema de cada uno de las cinco secciones con referencias limitadas a los demás poemas del libro. El procedimiento se explica por las limitaciones de espacio de este tipo de trabajo. La presentación de los análisis se hará por el orden en el que están presentadas las secciones en el libro. Los poemas aquí analizados son: «Decir: hacer», «Refutación de los espejos», «Ejercicio preparatorio», «La casa de la mirada» y «Carta de creencia». Los cinco poemas son largos, lo cual no refleja la realidad de todos los poemas del libro, ya que se ven también poemas cortos. Los poemas presentados en este capítulo muestran, sin embargo, la complejidad de la interrelación entre técnica e idea en lo que se refiere al ‘otro’, según expuesto en los primeros capítulos. La selección de poemas se ha llevado a cabo tomando en cuenta la forma en que se presenta la pluralidad de voces y la relación de ésta con los temas amor, poesía y libertad.

El análisis de los poemas de *Árbol adentro* se basa principalmente en la lectura de la obra de Octavio Paz, tanto los ensayos sobre arte y literatura como las notas que acompañan los poemas. Los mismos temas y las mismas imágenes se repiten en la prosa y en la poesía de Paz. Esto no quiere decir que los ensayos tengan la función de clave interpretativa de los poemas, sino que existan similitudes estilísticas entre la prosa y la poesía de Paz; la incorporación o asimilación de voces ajenas. El índice alfabético al final de cada tomo de las *Obras completas* también da una imagen de los temas e intertextos más

⁴³ Luis Roberto Vera, *Roca del Absoluto. Coatlícue en «Petrificada petrificante» de Octavio Paz*. Puebla, BUAP, 2006, 122.

frecuentes del autor. Los intertextos de Paz señalados tanto en *El árbol milenario* de Manuel Ulacia como en *Octavio Paz, A Study of His Poetics* de Jason Wilson han mejorado la comprensión de las lecturas o, con palabras de Ulacia, “la biblioteca ideal”⁴⁴ de Paz. Sin embargo, ya que estos libros no abarcan las últimas etapas creativas de Paz, la influencia del sobre el análisis de *Árbol adentro* es indirecta.

Entre la primera edición de *Árbol adentro* del 1987 y la de las *Obras completas* del 2004 existen algunas diferencias. En la edición del 2004 se ha añadido un pequeño texto titulado “Árbol que habla” como prefacio del libro. Además se ha cambiado el título del poema «Kostas» a «París: Bactra: Skíros». Los poemas «Central Park», «Cuatro chopos» y «La casa de la mirada» no tienen dedicatorias en la primera edición mientras que en la de las *Obras completas* están dedicados a Pierre Alechinsky, Claude Monet y Roberto Matta respectivamente. Las notas a los poemas llevan títulos y en la versión de 2004 éstos destacan más ya que están separados de los textos, mientras que en la edición de 1987 están incorporados en el texto mismo de las notas, separadas sólo por asteriscos. La nota al poema «La casa de la mirada» en la edición de 1987 lleva el título “Vestíbulo”, que es el título del texto cuando se publica como ensayo independiente como en el tomo 14 de las *Obras completas*,⁴⁵ mientras que en la edición del 2004 la nota lleva el mismo título que el poema. Por lo demás destacan las diferencias gráficas entre las dos ediciones: los títulos en la edición de 1987 están en mayúsculas, en la de 2004 en minúsculas cursivas y los subtítulos cambian de minúscula cursiva en la edición de 1987 a mayúscula en la de 2004. Los versos son más anchos en la edición de las *Obras completas* y, por lo tanto, cambia el aspecto de los poemas sobre la página. En la primera edición, cada poema ocupa una página o la doble página dejando un espacio al final de éste. En la edición del 2004, los poemas están publicados de forma seguida, sin usar la página para destacar el límite entre un poema y otro. Por último, en la primera edición las secciones están separadas por una doble página en blanco que lleva el título de la sección, mientras que en la edición de 2004 las diferentes partes del libro son señaladas solamente con el título de la sección arriba del primer poema de la sección en la parte derecha de la doble página.

⁴⁴ Ulacia, *op.cit.*, 11.

⁴⁵ Vid. Paz, *Miscelánea II*, 187-191.

La organización y el título del libro *Árbol adentro*

Árbol adentro consiste en 53 poemas. Se inicia con un poema de introducción titulado «Proema», seguido por cinco secciones: GAVILLA, LA MANO ABIERTA, UN SOL MÁS VIVO, VISTO Y DICHO y ÁRBOL ADENTRO.

En las *Obras completas*, Paz incluye como prefacio a *Árbol adentro* un pequeño texto titulado “Árbol que habla”, el cual no está en la primera edición del libro:

Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos-lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de vivientes pilares. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo.⁴⁶

Es una descripción poética en la que se comunican las ideas del diálogo (“habla”, “conversación”) y de la relación entre pensamiento y lenguaje (“Sus raíces son mentales y sus hojas sílabas.”). Se alude varias veces al diálogo: la primera sección “se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante”. Esto puede ser interpretado como una búsqueda de expresiones poéticas o artísticas particulares que se producen en momentos aislados de la Historia. La segunda sección contiene poemas que casi todos están dedicados a o tratan de poetas, pensadores, momentos históricos, movimientos literarios o lugares concretos, los cuales se pueden leer como conversaciones o diálogos entre Paz y el ‘otro’ (“habla con los otros árboles, sus prójimos-lejanos”). El tema de la tercera sección es la muerte, presentada como un acto de contemplación de la nada (“se contempla y no se ve”). Esta contemplación del vacío es al mismo tiempo la plenitud de la vida. Luis Roberto Vera, entre otros críticos, señala que la idea de la muerte como parte de la vida es central en el pensamiento de Octavio Paz.⁴⁷ La cuarta sección es “una conversación con imágenes pintadas”, definidas con una cita del famoso poema «Correspondances» de Baudelaire en que se establecen relaciones secretas entre todas las cosas. En esta parte del libro, titulada VISTO Y DICHO, los poemas son creaciones que están íntimamente vinculadas a pinturas específicas o a la obra general de un pintor. La quinta sección indica un acto de aprendizaje, los cual implica una adquisición “de las palabras del comienzo” o bien a través de estudios o bien a través de la experiencia. El

⁴⁶ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 95.

⁴⁷ Luis Roberto Vera, *Coatlícué en Paz. La imagen sitiada. La diosa madre azteca como «imago mundi» y el concepto binario de analogía/ironía en el acto de ver: Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, BUAP, 2003, 20 y 201-204.

tema de la quinta sección, por lo tanto, tiene que ver con el aprendizaje y el origen del lenguaje.

En una entrevista⁴⁸ con Manuel Ulacia un año después de la publicación de *Árbol adentro*, Paz habla de la organización del libro *Árbol adentro*:

[E]l libro está compuesto por cinco grupos de poemas, en formas diferentes y de distintas extensiones. Los grupos o secciones forman un cuadrado con un centro. El primero y el quinto se corresponden: el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú); también el segundo y el cuarto: el yo ante los otros y entre ellos (el nosotros y el ellos); en el centro, el tercero: la muerte y su sombra. O su luz: como quieras.⁴⁹

La descripción de Paz señala la existencia de diálogos entre el ‘yo’ y el ‘tú’ y entre ‘nosotros’ y ‘ellos’. Estos diálogos crean relaciones entre las diferentes partes del libro: entre la segunda sección y la cuarta y entre la primera sección y la quinta. Esta estructura se parece a la “forma ideal” del poema «Blanco», que Paz describe como una “construcción mental”⁵⁰ basada en las imágenes de los mándalas del hinduismo y del budismo tántrico. En el caso de *Árbol adentro*, se puede ver la organización del libro, no como mándalas, sino como el quincunce. El quincunce es un concepto central en el pensamiento de las culturas mesoamericanas y asimismo una forma básica en el arte y la escritura hieroglífica precolombinos, en la cual cuatro puntos unificados por un centro que representa la unión de los cuatro puntos cardinales en un centro vacío, la ley del centro.⁵¹ El cinco es la cifra del centro que es el punto de contacto entre cielo y tierra. Paz mismo ha hecho referencias a esta forma al escribir sobre el arte precolombino en el ensayo titulado «Mesoamérica» en *Los privilegios de la vista II. Arte de México*.⁵² Ahora, la estructura de *Árbol adentro* se puede pensar como una forma gráfica en la que cada una de las cinco secciones del libro ocupa una esquina de un cuadrilátero con la tercera sección, la de en medio, como centro. Si se trazan líneas que representan las

⁴⁸ Publicada en la revista *Vuelta*, 155, octubre 1989, páginas 14-23, y recopilada en el tomo 15 de las *Obras completas, Miscelánea III. Entrevistas*, páginas 122-144.

⁴⁹ Octavio Paz, *Obras completas 15. Miscelánea III. Entrevistas*, México, Fondo de cultura económica, 2003, 138. En los siguiente citado como *Miscelánea III. Entrevistas*.

Las entrevistas fueron revisados y redactados por Octavio Paz antes de salir a la prensa y con toda seguridad antes de ser incluidas en las *Obras completas* y que, por lo tanto, se puede suponer que han sido ajustadas para encajar en el conjunto de la obra.

⁵⁰ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 135.

⁵¹ “El jeroglífico nahuatl más familiar es una figura que, bajo infinitas variantes está formada siempre por cuatro puntos unificados por un centro, disposición llamada en quincunce. [...] el *cinco* es la cifra del centro y éste a su vez, constituye el punto de contacto del cielo y de la tierra.”

Vid. Laurette Séjourné, Pensamiento y religión en el México Antiguo. México, Fondo de cultura económica, 1957, 101.

⁵² Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 26-46.

relaciones entre las diferentes secciones que señala Paz en la entrevista con Ulacia, se forma una X con un punto en el centro que tiene similitud con la figura del quincunce:



La figura hace pensar en la estructura del libro como una composición, en la cual el significado de las partes depende de su relación con el todo. Así, el tema de la muerte se vuelve el eje central del libro. La tercera sección, el centro del libro, se titula *UN SOL MÁS VIVO* y tiene como tema la muerte. El título de la sección es una cita del poeta barroco Luis de Sandoval y Zapata, constituye un ejemplo de cómo una cita de otro poeta está incorporada como elemento constitutivo en la obra de Paz. Con este título, Paz también asocia el tema de la muerte con el de la vida, y se crea una alusión a la estrecha relación entre vida y muerte, inherente del arte barroco, pero también de la concepción cósmica de Mesoamérica. *Árbol adentro* como quincunce explica la lógica de la tercera sección, la de en medio, que explore el tema de la muerte.

Al hablar de «Piedra de Sol» y «Blanco» y las notas que acompañan los dos poemas, José Quiroga se refiere a un enigma, que es vigente también para la estructura de *Árbol adentro*: “¿La estructura precede el texto o es el texto el efecto de su propia estructura? ¿Hasta qué punto depende la composición de la relación mutua entre estructura y contenido?”⁵³ Tomando en cuenta las palabras de Paz ante Ulacia, parece que la organización de *Árbol adentro* se rige por la idea de los cuatro puntos cardinales en lo que se refiere a la relación temática y estructural entre las secciones del libro. Al mismo tiempo, el título *Árbol adentro* y el prefacio del libro en las *Obras completas*, “Árbol que habla”, indican que la imagen del árbol es central. A través de ‘árbol’, imagen poética de las ramas que crecen en direcciones distintas y símbolo del centro y de la unión entre tierra y cielo en las culturas mesoamericanas, Paz señala las posibilidades creativas e interpretativas del libro. Queda claro que el orden de las secciones se puede interpretar de varias maneras y, dado que las dos imágenes, la del ‘árbol que habla’ y la del quincunce, están incorporadas en las *Obras completas*, es el propio poeta quien contribuye a la diversidad de su interpretación.

⁵³ Quiroga, *op.cit.*, 53.

En la entrevista con Manuel Ulacia, Paz dice que el tema del árbol que da título al libro “es el tema del amor en el tiempo”.⁵⁴ Mircea Eliade afirma que el árbol cósmico es uno de los símbolos más frecuentes para referirse al centro del universo,⁵⁵ un tema también tratado por Paz, por ejemplo en el ensayo titulado «Mesoamérica». Paz afirma que, en la cultura maya, el centro del universo es simbolizado por “un árbol prodigioso, la ceiba perennemente verde.”⁵⁶ Margarita Murillo González indica que el árbol como elemento de la naturaleza, es estilísticamente importante en la obra de Paz. Tiene la función de “figura-columna, desafiante de la gravedad y el espacio”.⁵⁷ Indudablemente, el árbol tiene un lugar definido en la poesía de Octavio Paz. Elena Poniatowska, quien hasta ha nombrado su biografía sobre el poeta mexicano *Octavio Paz, las palabras del árbol*, señala que no hay ningún libro de poemas de Paz que no contenga la imagen del árbol.⁵⁸ Manuel Ulacia nombra su libro sobre la poesía de Octavio Paz *El árbol milenario*, indicando asimismo la constancia del árbol en la obra del poeta mexicano.

El título *Árbol adentro* consiste en dos palabras graves unidas por la aliteración de los vocales *a* y *o*. El título une un concepto concreto, “árbol”, con otro abstracto, “adentro”, que indica un lugar en o un movimiento hacia lo interior. La expresión tiene un doble significado: El movimiento adentro de un árbol para llegar al interior de éste o el hecho de llevar un árbol adentro de uno mismo, como una imagen mental.⁵⁹ La imagen une la dualidad entre exterioridad e interioridad, ya que el “árbol” es una forma exterior y “adentro”, pues, el lugar o la dirección que indica interioridad.

⁵⁴ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 138.

⁵⁵ Mircea Eliade, *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, 44.

⁵⁶ Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 40.

⁵⁷ Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México, UNAM, 1987, 37 y 46.

⁵⁸ Elena Poniatowska, *Octavio Paz, las palabras del árbol*. México, Debolsillo, 2004, 159.

⁵⁹ Comp. la traducción inglesa del título, *A Tree Within*.

Análisis de *Árbol adentro*

«Proema»

El poema inicial de *Árbol adentro* se incorpora antes de la primera sección y se titula «Proema». «Proema» es un concepto compuesto de las palabras “prosa” y “poema” y, al mismo tiempo, la conversión en español de la palabra francesa “proême”, preludio, que fue utilizado por el poeta surrealista francés Francis Ponge. Su colección titulada *Proèmes* contiene una selección de reflexiones críticas sobre temas u objetos concretos. En la poesía de Ponge en general y en *Prôemes* en particular, lo central es la investigación que se lleva a cabo en ella sobre la relación entre el hombre y las cosas y el lugar central que se concede al lenguaje.⁶⁰ No se sabe si Octavio Paz leyó a Francis Ponge, así que no se puede sacar conclusiones acerca de la relación del «Proema» con la poesía del surrealista francés. Sin embargo, llama la atención el hecho de que el poema de Paz se presente como una reflexión sobre la relación entre el hombre y el mundo en cuanto es una reflexión sobre el lenguaje y la poesía en la que se unen de forma irónica, y por lo tanto crítica, distintas imágenes de teorías y cosmovisiones:

A veces la poesía es el vértigo de los cuerpos y el vértigo de la dicha y el vértigo de la muerte;
el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero y la verbena en los jardines submarinos;
la risa que incendia los preceptos y los santos mandamientos;
el descenso de las palabras paracaídas sobre los arenales de la página;
la desesperación que se embarca en un barco de papel y atraviesa,
durante cuarenta noches y cuarenta días, el mar de la angustia nocturna y
el pedregal de la angustia diurna;
la idolatría al yo y la execración al yo y la disipación del yo;
la degollación de los epítetos, el entierro de los espejos;
la recolección de los pronombres acabados de cortar en el jardín de Epicuro y en el de Netzahualcoyotl;
el solo de la flauta en la terraza de la memoria y el baile de llamas en la cueva
del pensamiento;
las migraciones de miradas de verbos, alas y garras, semillas y manos;
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.

Sílabas semillas.

⁶⁰ Ian Higgins, *Francis Ponge*. London, The Athlone Press, 1979, 12-13 y 34.

El lugar de este poema en el principio del libro, igual que su título «Proema» que indica que se trata de la preparación o el principio de algo, le da una importancia especial. En trece versos largos, «Proema» recoge imágenes y expresiones conocidas de otros textos o contextos, yuxtapuestas en cada verso. Entre ellas se reconocen las alusiones al psico-análisis (“el vértigo”, “la risa”), al diluvio del Antiguo Testamento (“cuarenta días y cuarenta noches”), a la escuela de filosofía de Epicuro en las afueras de Atenas y al jardín botánico del rey azteca Netzahualcoyotl (“el jardín de Epicuro y en el de Netzahualcoyotl”), lugar que representa la unidad entre la ciencia, la política y la filosofía de la época. Se reconoce la imagen de las llamas en la cueva de Platón, aquí contrapuesta a la imagen de la flauta, el primer instrumento del hombre a parte del tambor y atributo del dios griego Pan (“el solo de la flauta en la terraza de la memoria y el baile de llamas en la cueva del pensamiento”). La mitología y la filosofía se yuxtaponen en el verso. El último verso, “el amor a lo nunca visto y el amor a lo nunca oído y el amor a lo nunca dicho: el amor al amor”, es una alusión a *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, un pasaje a la cual Paz cita también en *Los privilegios de la vista II. Arte de México*:

«Y dezque vimos tantas ciudades y villas por el agua y en tierra firme... nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís... y aún algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían, si era entre sueños y no es de maravillar que yo lo escriba de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aún soñadas, como víamos.»⁶¹

La expresión *Sílabas semillas* señala, por la aliteración y el contenido, que las sílabas como semillas contienen la posibilidad de crecer convirtiéndose en plantas o árboles, es decir un libro de poemas donde florecen los significados poéticos. Este tema es explorado en el primer poema de la primera sección, «Decir: hacer», que se analizará en lo siguiente.

GAVILLA

La primera sección de *Árbol adentro* se titula GAVILLA y consiste en diecisiete poemas. Por lo general se trata de poemas poliestróficos de carácter suelto. Hay cuatro poemas cortos no estróficos, «Ejemplo», «Acertijo», «Este lado» y «Hermandad», además de uno poliestrónico encadenado, «Dístico y variaciones». Según Paz, el tema de esta sección es el del tiempo y

⁶¹ Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 26.

del instante y presenta el yo frente a sí mismo. El juego formal llama la atención en los poemas de la primera sección. Varios de los poemas son reflexiones sobre el lenguaje o el mundo en pocos versos que recuerdas el estilo del haikú. Otros son juegos de palabras, «Viento, agua, piedra», o de formas métricas, «Dístico y variaciones». Varios de los poemas llevan dedicatoria, tienen la forma de apóstrofe o de otra forma incorporan el pensamiento o una imagen de otro escritor, lo cual indica la presencia de un diálogo de un ‘yo’ con ‘otro’. El poema «Ejemplo» incluye una alusión a una conversación entre Paz y su esposa Marie José sobre el pensador chino Chuang-tse:

La mariposa volaba entre los autos.
Marie José me dijo: ha de ser Chuang Tzu,
de paso por Nueva York.
Pero la mariposa
no sabía que era una mariposa
que soñaba ser Chuang Tzu
o Chuang Tzu
que soñaba ser una mariposa.
La mariposa no dudaba:
volaba.

El elemento autobiográfico sirve para hablar de otro tema, relacionado a un texto de Chuang-tse, traducido por el propio Paz:

Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en rama. Sólo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté. Y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang-tse.⁶²

Mediante el verbo “volaba”, el último verso constituye una imagen del pensamiento de Chuang-tse de ver todas las posibilidades de la realidad y vivir en armonía con la naturaleza. El último verso también se puede ver como la expresión de la idea del mismo Paz de la imagen poética como lo que “nos pone en frente” las cosas.⁶³ Además vincula la idea de la poesía a la de la libertad; volar. El poema analizado de esta sección es el primero, «Decir: hacer». En este poema también se ve como el pensamiento de otro se asimila en el poema.

⁶² Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 576.

⁶³ Vid. Paz, *La casa de la presencia*, 119-123.

«Decir: hacer»

El poema «Decir: hacer»⁶⁴ está dedicado a Roman Jakobson. Fue escrito como homenaje a Jakobson para el libro *A tribute to Roman Jakobson 1886-1982*, publicado en 1983. Según Leticia Iliana Underwood, el poema es una reflexión sobre la poesía misma, “una meditación sobre el poema – su producción y su percepción.”⁶⁵ Con su enfoque psico-lingüístico, Underwood hace hincapié en la relación entre texto y lector: “El poema establece una serie de relaciones entre el lector y el texto. Fija la atención del lector en la página, más específicamente en los elementos lingüísticos que constituyen el poema que se despliega sobre la página en blanco.”⁶⁶ Underwood hace un análisis de las funciones del lenguaje indicadas por Jakobson, de los rasgos estructurales y de su relación con el mensaje poético para determinar los recursos de la literariedad del poema. Por su parte, José Quiroga se basa en la nota al poema y afirma que la lingüística sirve como punto de partida para una reflexión sobre poética.⁶⁷ La nota al poema consiste en la transcripción de la ponencia en homenaje a Roman Jakobson que Paz dio en el Instituto Tecnológico de Massachusetts en el año 1982. Paz cuenta que aprendió del lingüista ruso “que la poesía es un lenguaje dentro del lenguaje”⁶⁸ y da énfasis a la importancia que juega la imaginación para las ciencias igual que para las artes: “Unos y otros, el matemático y el poeta, el físico y el músico, el biólogo y el pintor, con métodos distintos y lenguajes diferentes, buscan restablecer la unidad del mundo, o, al menos, su coherencia.”⁶⁹ La palabra clave para todas estas ciencias y artes es “relación”, escribe Paz.

La ‘relación’ entre elementos sintácticos y semánticos en la poética de Jakobson es el tema central de «Decir: hacer» y se refleja en la estructura del poema. «Decir: hacer» consiste en dos estrofas de veinticuatro versos cada una. La primera estrofa se inicia con

⁶⁴ Genealogía del poema por Underwood: “Este poema es el que inicia GAVILLA (la primera sección del libro). Si tomamos en cuenta el «Proema» que antecede GAVILLA, «Decir: hacer» es el segundo poema de *Árbol adentro*. El poema aparece por primera vez en *A tribute to Roman Jakobson 1886-1982* (Gray, et. al., 1983: 6, 8), con el título «Poema a Roman Jakobson». Aparece después con el título «Entre lo que veo y digo...» en *The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987* (Paz 1987b: 484, 486). La versión última del poema presenta un nuevo título: «Decir: hacer» en *Árbol adentro* (Paz 1987a: 11-13).”

Leticia Iliana Underwood, “Homenaje a Roman Jakobson: *Árbol adentro*: «Decir: Hacer» de Octavio Paz”, *Explicación de Textos Literarios*, Vol. 20, No. 2 (1991-1992), 77n.

⁶⁵ Leticia Iliana Underwood, “Homenaje a Roman Jakobson: *Árbol adentro*: «Decir: Hacer» de Octavio Paz”, *Explicación de Textos Literarios*, Vol. 20, No. 2 (1991-1992), 79.

⁶⁶ Underwood, *op.cit.*, 83.

⁶⁷ Quiroga, *op.cit.*, 169.

⁶⁸ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 672.

⁶⁹ *ibid.*

cuatro versos octosílabos, que se completan en el quinto verso con un verso pentasílabo. Despues siguen versos más breves, alternados por espacios en blanco. Esta estructura visualiza precisamente la ‘relación’ entre los conceptos yuxtapuestos igual que entre el silencio o el vacío y los elementos verbales. Hay que notar que los espacios en blanco ocupan tanto lugar como las palabras en el poema. Dice Underwood: “Paz promueve mediante recurrencias sintácticas, fonológicas y morfológicas la palpabilidad de los signos y, al hacerlo, subraya la dicotomía básica entre lenguaje y poesía.”⁷⁰ También Quiroga hace hincapié en la forma en que la poesía de Paz de *Árbol adentro* enfoca el aspecto de metáfora que es inmanente en el lenguaje poético.⁷¹

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.
Se desliza
entre el sí y el no:
dice
lo que callo,
calla
lo que digo,
sueña
lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
Y apenas digo
es real,
se disipa.
¿Así es más real?

Idea palpable,
palabra
impalpable:
la poesía
va y viene
entre lo que es
y lo que no es.
Teje reflejos
y los deseje.
La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,

⁷⁰ Underwood, *op.cit.*, 81.

⁷¹ Quiroga, *op.cit.*, 169.

las palabras miran,
 las miradas piensan.
 Oír
 los pensamientos,
 ver
 lo que decimos,
 tocar
 el cuerpo de la idea.
 Los ojos
 se cierran,
 las palabras se abren.

Quiroga sostiene que Paz “une Jakobson a la lingüística para crear una teoría del acto poético que es, al mismo tiempo, realizada en el poema mismo, es decir no tanto una exposición de la lingüística de Jakobson como otra versión de ella.”⁷² El último verso, “las palabras se abren” reitera la idea del ultimo verso de «Proema», “sílabas semillas”, del lenguaje como posibilidad de varios significados. En los primeros poemas del libro, Paz señala que la pluralidad de significados está íntimamente vinculada a la diversidad de expresión e imágenes poéticas en *Árbol adentro*.

Se ha creído útil empezar el análisis con «Decir: hacer» no sólo porque inicia la primera sección de *Árbol adentro*, sino también por el hecho de que existen varios textos dedicados al estudio del poema y porque muestra de una forma clara la “polisemántica” de los poemas de esta colección, tal como lo ha observado Quiroga acerca del papel del poeta en el libro:

Thus, within the same book, we find a poem dedicated to Jakobson, a minor essay, and a reminiscence. What strikes the reader is not only the relationship between these three different modes of apprehending Jakobson, but the tripartite function of the writer as poet, essayist, and autobiographer.”⁷³

Además de aludir a Roman Jakobson, el poema asimila la teoría de Jakobson en su estructura. Paz hace de mediador de la teoría de Jakobson que le sirve de punto de partida para una versión poética que encarna y transmite las ideas del propio Paz acerca de la poesía basadas en la polisemia de las palabras y en la facultad de la imaginación: “Los ojos se cierran,/ las palabras se abren.”

La sección GAVILLA termina con un poema corto titulado «Hermandad» que tiene una dedicatoria a Claudio Ptolomeo, astrónomo, geógrafo y matemático griego del siglo II:

⁷² Quiroga, *op.cit.*, 169. La traducción es mía.

⁷³ Quiroga, *id.*, 170.

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

El poema sirve como enlace a la segunda sección de *Árbol adentro*, LA MANO ABIERTA, en la cual los poemas están creados a partir de una relación personal de Octavio Paz con una obra, una persona o un acontecimiento. Es decir, los poemas de la siguiente sección deletrean la escritura de otros hombres para que Paz, a su vez, pueda ser deletreado por los lectores.

LA MANO ABIERTA

El título de la segunda sección del libro, LA MANO ABIERTA, aparece en el poema autobiográfico «Pasado en claro», en una imagen que está relacionado con el árbol:

La hendedura del tronco:
[---]
-allá dentro el espacio
es una mano abierta y una frente
que no piensa ideas sino formas
que respiran, caminan, hablan, cambian
y silenciosamente se evaporan;⁷⁴

La reiteración de la imagen de la mente como una mano abierta que recoge en la palma imágenes o formas instantáneas se refleja en los poemas de esta segunda sección de *Árbol adentro*, que según Paz mismo representa el tema de la amistad, “la otra gran experiencia humana, no menos esencial que la del amor.”⁷⁵

La sección contiene diez poemas que todos están o bien dedicados a poetas, pensadores, movimientos literarios, momentos históricos, o bien escritos con uno de estos aspectos como punto de partida. Cinco de los poemas llevan dedicatoria, tres se inician con un epígrafe, cinco de los poemas tratan de una persona o figura en particular. Algunos de los poemas son meditaciones sobre o bien un movimiento literario, como es el caso de «Esto y

⁷⁴ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 79, versos 151-177. El subrayado es mío.

⁷⁵ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 138.

esto y esto» que trata del surrealismo, o bien sobre un lugar y un tiempo específico, como es el caso de «1930: Vistas fijas» que es una recuperación de los recuerdos adolescentes de la ciudad. «Hablo de la ciudad», «Refutación de los espejos», «Esto y esto y esto», «1930: Vistas fijas», igual que los últimos dos de la sección, «Imprólogo» y «París: Bactra: Skíros», son poemas largos de más de treinta versos. «Hablo de la ciudad» y «1930: Vistas fijas» son poemas monostróficos, mientras que los demás poemas largos son poliestróficos. El quinto poema de la sección, «Aunque es de noche», consiste en cuatro sonetos. «Fuegos lúbricos» y «Brindis» son dos poemas cortos y monostróficos de quince y de nueve versos respectivamente. Aparte de «Brindis» y «La casa giratoria», todos los poemas son diálogos o implican el sujeto “nosotros”. De esta segunda sección se presentará el análisis del poema «Refutación de los espejos», dedicado al poeta cubano José Lezama Lima.

«Refutación de los espejos»

«Refutación de los espejos»⁷⁶ es el segundo poema de la sección. Consiste en cinco estrofas, cada una de once, cinco, ocho, ocho y once versos no rimados. Se puede considerar un homenaje a José Lezama Lima y un diálogo con el poeta, al mismo tiempo que es un elogio a la poesía como lugar de encuentro:

Nunca nos vimos, yo le enviaba mis libros y él los tuyos, nos escribíamos
a veces, nos tratamos siempre de usted.
Leí su nombre por primera vez, hace más de cincuenta años, en *Espuela de Plata*, hoja de poesía.

Octavio Paz ha dicho que los poemas de la sección LA MANO ABIERTA están dedicados a la amistad. Estos primeros versos de «La refutación de los espejos» revelan que Paz nunca conoció a José Lezama Lima, lo cual indica que su concepción de la amistad va más allá del encuentro físico entre dos personas. Los versos siguientes son un juego de palabras basado en las letras del nombre Lezama Lima y de las imágenes que recuerdan la poesía del poeta cubano (“pastor de imágenes”). La primera estrofa termina con unas citas de poemas de Lezama Lima y el efecto que han tenido sobre el ‘yo’ del poema:

Me mostró «un pobre cemento de corazón de león» y me dijo: «a un puente, un gran puente, no se le ve».

⁷⁶ El poema está incluido en el «Apéndice» del presente trabajo.

Desde entonces cruzo puentes que van de aquí a allá, de nunca a siempre,
desde entonces, ingeniero de aire, construyo el puente inacabable entre lo
inaudible y lo invisible.

Las frases citadas de Lezama Lima se vuelven enunciados en una conversación personal (“me mostró”, “me dijo”) que tuvo influencia en el ‘yo’ (“Desde entonces...”). La idea de la poesía como un lugar de encuentro y hasta de amistad se reitera en los primeros versos de la segunda estrofa que contienen una referencia a *Fragmentos a su imán*, el libro de poemas de Lezama Lima publicado póstumamente. “Nos tratábamos de usted pero ahora, al leer en xerox el manuscrito de *Fragmentos a su imán*, lo tuteo.” Paz aplica ideas y frases que aparecen en el libro de Lezama Lima para hablar de su relación con el poeta:

Tú no me oyes ya, tú eres silencio más allá de sentido y sin sentido, tú estás
más acá de silencio y de ruido,
no obstante, puesto que has escrito: «sólo existen el bien y la ausencia», tú
existes y te tuteo.

La cita proviene del poema «Virgilio Piñera cumple sesenta años» donde se lee “como sólo existe el bien y la ausencia / los demonios y los ángeles se esconden sonriendo”. “El Agua Ígnea demuestra que la imagen existió primero que el hombre” es un verso del poema «Las siete alegorías» de *Fragmentos a su imán*. Paz homenajea al poeta cubano citándolo.

Si el Agua Ígnea «demuestra que la imagen existió antes que el hombre»,
tú eres ya tu Imagen.
Has vuelto a ser lo que fuiste antes de ser José Lezama Lima: el bien y la
ausencia en una sola imagen.

Al principio de la tercera estrofa, se yuxtapone una respuesta de Paz a otra frase de «Virgilio Piñera cumple sesenta años» de *Fragmentos a su imán*. Así se inicia la estrofa que trata la visión que Paz tiene de la poesía de Lezama Lima:

Tú dices que lo «lúdico es lo agónico» y yo digo que lo lúdico es lo lúcido
y por eso,
en este juego de las apariciones y las desapariciones que jugamos sobre la
tierra,
en este ensayo general del Fin del Mundo que es nuestro siglo, te veo:
estás sentado en una silla hecha de una sola nube de metal polisemia arran-
cado a la avaricia del diccionario,
y tus ojos contemplan tu poema -¿o es tu poema el que contempla las vi-
siones de tus ojos?
-sea lo uno o lo otro, te veo: teatro de las metamorfosis, cámara de las
transformaciones, templo del triple Hermes.

En esta tercera estrofa se alude a la vida de Lezama Lima. Debido al asma, éste pasó la vida sentado en un sillón. También hace alusión al barroquismo de la poesía de Lezama Lima mediante la aliteración (“lo lúdico es lo lúcido”) y el juego de opuestos (“las apariciones y las desapariciones”) en los primeros dos versos, pero sobre todo en los últimos versos de la estrofa donde las imágenes aluden a la visión neoplatónica presente en mucha poesía barroca:

– sea lo uno o lo otro, te veo: teatro de las metamorfosis, cámara de las transformaciones, templo de triple Hermes.
Por tu cuerpo corren las substancias enamoradas de su forma, giran los elementos en busca de su imagen, perpetuas revoluciones del lenguaje que sólo habita la forma que inventa para devorarla y seguir girando.

Estos últimos versos de la tercera estrofa sirven de enlace a la cuarta, que es un homenaje a las imágenes de la poesía de Lezama Lima (“la gran boa de la poesía”). La estrofa alude a los aspectos barrocos y neoplatónicos de la poesía de Lezama Lima y se incorpora una imagen del poema «Sueño» de Sor Juana. Además, en los versos que se citan en lo siguiente, se encuentran una alusión al poema «Oigo hablar» de Lezama Lima, que se inicia con el verso “Oigo hablar a un pájaro moteado:/ cuacuá.”, y que contiene la frase: “Los animales hablaban primero,/ el pájaro perfeccionó el diccionario”:

Sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al enroscarse en sí misma se incendia
y al incendiarse asciende como el carro de llamas del profeta y al tocar el ombligo del cielo
se precipita como el joven Faetonte, el avión fulminado del *Sueño* de sor Juana.
Sí, tú eres el pájaro que *perfecciona el diccionario* y que, plantado sobre la piedra de las etimologías,
canta –¿y que dice su canto?, dice: cúacúa cúacúa– lo lúdico es lo lúdico y lo lúdico es lo agónico.

La estrofa sigue con referencias a Spermatikos Logos, a Carpócrates y al poema «Dador», aludiendo de nuevo a los aspectos neoplatónicos y barrocos de la poesía del cubano. El último verso de la estrofa recoge la imagen central del Barroco, el espejo, y repite la idea presentada en el título «Refutación de los espejos»: “Los espejos repiten al mundo pero tus ojos lo cambian: tus ojos son la crítica de los espejos: creo en tus ojos.”

La última estrofa se inicia con tres versos construidos alrededor de citas del poema «Pabellón de la vacuidad» de Lezama Lima:

Aunque no esperas a nadie, insistes en que *alguien tiene que llegar*: ¿alguien o algo, quién o qué?
Preguntas al muro y el muro no responde y tú rasgas al muro hasta que sangra y muestra su vacío:
ya tienes la *compañía insuperable*, el pequeño hueco donde caben tú y tus Obras completas y tus fantasmas.

La imagen del agujero en la pared, el “tokonoma” del poema de Lezama Lima, reanuda a la frase de *Fragmentos a su imán* de la segunda estrofa que decía que la imagen existió antes que el hombre y a la primera estrofa en que Lezama Lima es presentado como “pastor de imágenes” y descrito a través de las consonantes y vocales que forman su nombre:

Ese agujero no es el espejo que devuelve tu imagen: es el espejo que te vuelve Imagen,
aquel o aquello que fuiste antes de ser José Lezama Lima, pastor entre fuentes de eles y colinas de emes.

Los últimos versos del poema reiteran la idea de la fusión entre el poeta y su obra. Siguen el juego con la imaginería neoplatónica con expresiones como el “Uno” y “la casa de las semejanzas” y contienen citas de los poemas «Discordias» y «Nuevo encuentro con Víctor Manuel»:

Ya entraste en *el espejo que camina hacia nosotros*, el espejo vacío de la poesía, *contradicción de las contradicciones*, ya estás en la casa de las semejanzas, ya eres, a los pies del Uno, sin cesar de ser otro, idéntico a ti mismo.
José Lezama Lima: *qué pocos son capaces de pedir*, como tu amigo Víctor Manuel, *un regalo para regalarlo*.
Yo lo he imitado y te pedí un manojo de frases: te las regalo para que te reconozcas
– no como el que escribió esas frases sino como *aquel-tú-mismo* en que ellas te han convertido.

El verso final del poema resume la idea del poeta convertido en imagen, alguien que es al mismo tiempo un aquél, un tú y uno mismo para el lector. La poesía como reconocimiento de lo que realmente somos es una de las ideas centrales en el pensamiento de Octavio Paz. Se ve en el poema, evidentemente, la orientación hacia ‘el otro’, Lezama Lima, pero también hacia ‘lo otro’. «Refutación de los espejos» es un ejemplo de la lectura de doble plano, ya que “el manojo de frases” que Paz toma prestado de Lezama Lima sirve para rendirle homenaje al poeta cubano, pero también para insertarlo en su propio universo poético y para resaltar las similitudes que existen entre la poesía de ambos.

José Quiroga ve en los poemas de *Árbol adentro* dedicados a amigos o artistas una poética:

Many of the texts are dedicated to friends, to important people that were crucial in the latter period of Paz's life – intellectuals, academics, painters and writers. The private act of remembering in verse is linked to the preparation for an impending death; both, at the same time, are joined to a poetics. The poet here is a friend who remembers, who tries to bridge the distance between, on the one hand, the pleasures of friendship, and on the other, the exchange between reader and text. It is in order to bring the reader closer to the text that Paz also allows himself to explore his links with others.⁷⁷

El hecho de hacer poemas como diálogos que incorporan citas de otro artista no es nuevo en la poesía de Paz. El poema «José Juan Tablada»⁷⁸ de *Días hábiles* está construido alrededor de citas de poemas y haikús del poeta mexicano y el poema dedicado al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, «Cara al tiempo» de *Vuelta*, en que hasta es señalado con una nota al pie de página que las frases en cursiva son títulos de fotografías del fotógrafo mexicano.⁷⁹ También «Lectura de John Cage» de *Ladera este*, dedicado al músico norteamericano, contiene títulos (*A Year from Monday, Silence*) y citas de sus libros incorporados en cursiva en el poema:

Entre el silencio y la música,
el arte y la vida
la nieve y el sol
hay un hombre.
Ese hombre es John Cage
(committed
to the nothing in between).
Dice una palabra:
no nieve no sol,
una palabra
que no es
silencio:
*A year from Monday you will hear it.*⁸⁰

Esta forma de incorporar citas, títulos y paráfrasis, etcétera, de las personas a quienes están dedicados los poemas es un ejemplo de la polifonía o la pluralidad de voces de la que habla Dumitrescu, y se puede comprobar que en estos poemas, igual que en «Refutación de los espejos», se funden visión y estilo.

José Quiroga compara «Refutación de los espejos» con «El prisionero» de *Libertad bajo palabra*, un poema “casi ensayístico” dedicado a Sade.⁸¹ Los poemas muestran

⁷⁷ Quiroga, *op.cit.*, 168.

⁷⁸ Octavio Paz, *Obras completas 11. Obra poética I (1935-1970)*. México, Fondo de cultura económica, 1997, 273.

⁷⁹ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 51.

⁸⁰ Paz, *Obra poética I (1935-1970)*, 382.

En el comentario al poema en artículo “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, Dumitrescu se equivoca al decir que la expresión “A year from Monday you will hear it” es de Paz. *A Year from Monday* es el título de un libro de John Cage (no “A Year from Now”, como escribe Dumitrescu). Dumitrescu, *op.cit.*, 245.

rasgos similares: el diálogo con un ‘tú’, las referencias a imágenes en los textos de Sade y Lezama Lima y un verso final que se refiere al escritor/poeta como una imagen. Las diferencias, sin embargo, también son importantes, ya que «El prisionero» no incorpora elementos concretos o citas de los textos de Sade y el tono del diálogo que se establece en este poema no es personal como en el caso de «Refutación de los espejos», es decir, que no describe una relación personal entre el ‘yo’ y el ‘tú’.

UN SOL MÁS VIVO

El título de la tercera sección, ya se ha comentado, viene de una cita de un poema del poeta barroco Luis de Sandoval y Zapata: “desde el ocaso un sol más vivo”, una cita que también sirve de epígrafe a toda la sección. “El sol parece brillar más en el crepúsculo”, dice Paz respecto al título. “También la vida: para mí, ahora que se aleja, es más viva.”⁸² Es la sección en la que el tema de la muerte es más palpable. UN SOL MÁS VIVO contiene seis poemas en verso libre: «Conversar», «Un despertar», «Pequeña variación», «Epitafio sobre ninguna piedra», «Ejercicio preparatorio» y «La cara y el viento». Cuatro de los poemas son poliestróficos, mientras que dos, «Epitafio sobre ninguna piedra» y «La cara y el viento», son monostróficos. Los seis poemas presentan una visión de la muerte. Aquí se dará cuenta del quinto poema de la sección, «Ejercicio preparatorio» que, como afirma Quiroga, “con sus referencias a sabiduría libresca (Montaigne, Cervantes, Horacio) está en el centro de un libro de poemas que trata la vida del poeta como texto.”⁸³

«Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)»

En la entrevista con Manuel Ulacia a la que ya se ha hecho referencia, Paz explica qué es un “díptico con tablilla votiva”:

Un díptico es un cuadro con dos tableros que se cierran y abren como las cubiertas de un libro y del que se cuelga, a veces, una tablilla votiva. Entre paréntesis: en una de las odas más hermosas

⁸¹ Quiroga, *op.cit.*, 170.

⁸² Paz, *MisCELánea III. Entrevistas*, 139.

⁸³ Quiroga, *op.cit.*, 175.

de Horacio aparece también, al final, una tablilla votiva: agradece haberse salvado de un naufragio de amor...⁸⁴

«Ejercicio preparatorio»⁸⁵ está dividido, como el díptico, en dos partes mayores titulados “Meditación (Primer tablero)” y “Rememoración (Segundo tablero)”, seguidos por una tercera parte más corta que lleva el título “Deprecación (Tablilla)”. Las primeras dos secciones son poliestróficas mientras que la tercera es monostrófica. Como en la mayoría de los poemas de *Árbol adentro* en «Ejercicio preparatorio» se utiliza el verso libre.

La primera parte, o el primer tablero, consiste en cinco estrofas y abarca ochenta versos. Se inicia con un epígrafe en francés del ensayo de Michel de Montaigne que en español lleva el título «Filosofar es aprender a morir»: “La premeditación de la muerte es premeditación de libertad; quien ha aprendido a morir olvida la servidumbre.”⁸⁶ Paz cuenta que cada uno tiene que crearse la imagen de su propia muerte:

El primer tablero es una meditación sobre la presencia de la muerte en nuestras vidas y cómo nos cuesta trabajo aprender a morir. Antes, las religiones y las filosofías nos enseñaban a labrar nuestra cara de muertos. [...] Es la idea de Montaigne y, entre nosotros, de Villaurreutia. Pero en este fin de siglo, ha ocurrido algo terrible: nos arrebatan nuestra muerte, la de cada uno. Los terroristas, por un lado... [...] y por el otro lado, el escamoteo de la muerte por la sonriente y estúpida publicidad: comprar, consumir, gastar. Un mundo lleno de cadáveres y mercancías inútiles...⁸⁷

Quiroga vincula el inicio del poema a la crítica que Montaigne hace de la frase “filosofar es aprender a morir” de Cícero al decir que “el estudio y la contemplación parece [sic] que alejan nuestra alma de nosotros y la [sic] dan trabajo independiente de la materia”⁸⁸. «Ejercicio preparatorio» comienza con que el ‘yo’ cierra el libro que estaba leyendo cuando percibe la presencia de otro ser que lo espía. Ver el ‘yo’ como ‘otro’ es una forma de conceptualizar la muerte, según Quiroga⁸⁹:

La hora se vacía.
Me cansa el libro y lo cierro.
Miro, sin mirar, por la ventana.
Me espían mis sentimientos.
Pienso que no pienso.

⁸⁴ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 140.

⁸⁵ El poema está incluido en el «Apéndice» del presente estudio.

⁸⁶ Montaigne, *Filosofar es aprender a morir*, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000002.htm#I_25 Consultado 17/03/2008.

⁸⁷ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 140.

⁸⁸ Montaigne, *op.cit.*

⁸⁹ Quiroga, *op.cit.*, 172-173.

Alguien, al otro lado, abre una puerta.
Tal vez, tras esa puerta,
no hay otro lado.

Pasos en el pasillo.
Pasos de nadie: es sólo el aire
buscando su camino.

Nunca sabemos
si entramos o salimos.

Yo, sin moverme,
también busco – no mi camino:
el rastro de los pasos
que por años diezmados me han traído
a este instante sin nombre, sin cara.

Paz retoma la visión estoica de Montaigne de que uno tiene que aceptar la muerte y no tener miedo de ella. Del ensayo del filósofo francés también hace uso de la imagen de la muerte como algo que está detrás de una máscara. En el poema de Paz, la frase “sin nombre, sin cara” inicia cada una de las estrofas siguientes de la primera sección “Meditación”:

Sin cara, sin nombre:
miro
– sin mirar;
pienso
– y me despueblo.

Es obsceno,
dije en una hora como ésta,
morir en su cama.

Me arrepiento:
no quiero muerte de fuera,
quiero morir sabiendo que muero.
[...]

Sin nombre, sin cara:
la muerte que yo quiero
lleva mi nombre,
tiene mi cara.

La segunda sección, o el “segundo tablero”, abarca ciento tres versos y está dividida en diez estrofas. Se inicia con un epígrafe del final de la segunda parte del *Quijote*. “El segundo tablero, «Rememoración»”, dice Paz en la entrevista con Ulacia, “acude a mis escrituras para que me ayude a labrar mi cara de muerto.”⁹⁰ Los primeros versos vuelven a Montaigne y la idea de la muerte como algo físico que no se puede comprender completamente:

Con la cabeza lo sabía,

⁹⁰ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 140.

no con saber de sangre:
es un acorde ser y otro acorde no ser.
La misma vibración, el mismo instante
ya sin nombre, sin cara.

El tiempo,
que se come las caras y los nombres,
a sí mismo se come.
El tiempo es una máscara sin cara.

La segunda estrofa se refiere a la experiencia de Paz del pensamiento oriental y está formado como un diálogo personal con el Buda. Forma una contraposición con la primera estrofa ya que presenta la imagen de la muerte del budismo como una oposición a la idea de una muerte personal:

No me enseñó a morir el Buda.
Nos dijo que las caras se disipan
y sonido vacío son los nombres.
Pero al morir tenemos una cara,
morimos con un nombre.
En la frontera ceniciente
¿quién abrirá mis ojos?

En las siguientes estrofas, Paz se refiere a sus lecturas de la adolescencia cuando vivía en Mixcoac. En la entrevista con Ulacia cuenta que esta sección de «Ejercicio preparatorio» se convirtió en una reflexión sobre el paisaje del Valle de México en la época en que leía el *Quijote* y que éste se funde con el paisaje de la novela de Cervantes.⁹¹ La referencia al libro de Cervantes y la circunstancia de ese texto en la vida de Paz se vuelven uno. A diferencia de don Quijote, que a la hora de su muerte recobra la razón y deja atrás las lecturas y las aventuras de los libros, Paz regresa a la lectura del libro que abandonó al iniciarse el poema:

Vuelvo a mis escrituras,
al libro del hidalgo mal leído
en una adolescencia soleada,
con plurales violencias compartida:
el llano acuchillado,
las peleas del viento con el polvo,
el pirú, surtidor verde de sombra,
el testuz obstinado de la sierra
contra la nube encinta de quimeras,
la rigurosa luz que parte y distribuye
el cuerpo vivo del espacio:
geometría y sacrificio.

⁹¹ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 140.

La descripción del paisaje del Valle de México sigue en las estrofas siguientes y es presentada como un acto de lectura: “Páginas más vividas que leídas/ en las tardes fluviales”. Una lectura en la cual influyen los sentimientos y pensamientos del lector: “Mis sentimientos en guerra con el mundo: fue frágil armisticio la lectura.” En la novena estrofa se presenta una reflexión sobre la memoria:

Inventa la memoria otro presente.
Así me inventa.
Se confunde
el hoy con lo vivido.
Con los ojos cerrados leo el libro:
al regresar del desvarío
el hidalgo a su nombre regresa y se contempla
en el agua estancada de un instante sin tiempo.

El hecho de recordar el paisaje de la adolescencia, pero sobre todo la lectura, implica que Paz, como don Quijote, puede “regresar del desvarío” al ahora, a la hora de morir. La décima y última estrofa de “Rememoración” trata del encuentro con la muerte. Según Quiroga, la lectura es la única analogía que tenemos para comprender la vida y, en la hora de la muerte, la “leemos” como si fuese un libro.⁹² En el poema de Paz, la lectura como metáfora de la vida se fragmenta en recuerdos de lecturas concretas que ayudan a formar la imagen de su propia muerte. En la última estrofa de “Rememoración”, igual que en los versos finales de la novena estrofa, Paz hace referencia a don Quijote como ‘el otro’ que es la conceptualización de su muerte personal. No deja atrás los textos como la hace don Quijote, sino que éstos forman parte de la muerte de Paz, lo cual se hace palpable con una cita del último capítulo del *Quijote*:

Despunta, sol dudoso,
entre la niebla del espejo, un rostro.
Es la cara del muerto.
*En tales trances,
dice, no ha de burlar al alma el hombre.
Y se mira a la cara:
deshielo de reflejos.*

La última sección monostrófica de treinta y nueve versos, la Tablilla o “Deprecación”, se inicia con un epígrafe del *Ars poética* de Horacio, en una de cuyas odas

⁹² Quiroga, *op.cit.*, 174.

también aparece una tablilla votiva. También Montaigne y el *Quijote* citan a Horacio a propósito del tema de la muerte. Teniendo en cuenta estos datos, la relación temática y textual resulta más compleja de lo que parece a primera vista. “Deprecación” presenta la imagen personal de Paz de la muerte. Después de la cita de Horacio, los primeros versos de la tercera sección retoman el diálogo con el *Quijote*:

La muerte de don Quijote es el punto de partida para la reflexión del poeta sobre su propia muerte personal que tiene más que ver con su propia poesía anterior que con don Quijote. En la reflexión de Paz, se vuelve a encontrar la idea de la vivacidad del momento, presente en toda su obra:

Morir,
reconciliado con los tres tiempos
y las cinco direcciones,
el alma
– o lo que así llamamos –
vuelta una transparencia.
Pido
no la iluminación:
abrir los ojos,
mirar, tocar al mundo
con mirada de sol que se retira;
pido ser quietud del vértigo,
la conciencia del tiempo
apenas lo que dure un parpadeo
del ánima sitiada;
[...]
memoria y olvido,
al fin,
una misma claridad instantánea.

Una idea central de la obra de Paz, la vivacidad del momento, queda vinculada a la relación inseparable entre vida y muerte. Se produce también una lectura de doble plano con referencias, explícitas o implícitas, a otras obras, en este caso un ensayo de Montaigne y el *Quijote* de Cervantes.

En «Ejercicio preparatorio» la idea del ‘otro’ se expresa de varias formas. En la primera parte del poema, “Meditación”, hay un diálogo con Montaigne, pero también entre el ‘yo’ con ‘el otro’, que es uno mismo. En la segunda sección, “Rememoración”, la lectura del

Quijote y el paisaje de la adolescencia se funden en la memoria del ‘yo’ y la reflexión sobre estos recuerdos se convierte en una preparación para la muerte. En esta parte del poema se contrastan la imagen de la muerte del budismo, presentándolo mediante un diálogo con el Buda, con la imagen de la muerte representada por el personaje don Quijote del último capítulo del segundo libro. La tercera sección alude de nuevo a Horacio y al *Quijote* para presentar la idea del propio Paz del momento del morir como conciencia del tiempo y de la plenitud de la vida. Además, se puede hacer un breve comentario sobre el hecho de que «Ejercicio preparatorio» también cree una interrelación entre varios géneros: el ensayo (Montaigne), la prosa (Cervantes) y la poesía (Horacio, el poema mismo).

VISTO Y DICHO

La cuarta sección de *Árbol adentro*, VISTO Y DICHO, contiene nueve poemas. Todos los poemas están escritos en relación con una pintura o un pintor. Se trata de los pintores Joan Miró, Marcel Duchamp, Antoni Tàpies, Balthus, Robert Rauschenberg, Pierre Alechinsky, Denise Esteban, Claude Monet y Roberto Matta, la mayoría de ellos amigos personales de Octavio Paz. “La cuarta sección”, dice Paz a Ulacia, “tiene una relación especial con la segunda: la amistad y la pintura.”⁹³ Los poemas de VISTO Y DICHO son impresiones personales de las obras o los personajes de estos artistas y amigos, escritos en su mayoría para los catálogos de exposiciones. De VISTO Y DICHO se analizará «La casa de la mirada», el último poema de la sección, dedicado a Roberto Matta. El análisis enfoca las estrofas en las que la incorporación o asimilación de voces ajenas es más explícita.

«La casa de la mirada»

«La casa de la mirada»⁹⁴ es un poema de setenta y cinco versos libres divididos en seis estrofas. Fue escrito, junto con la nota que acompaña el poema, en 1985 para una exposición de pinturas y grabados del pintor surrealista Roberto Matta en París. En la versión de las *Obras completas*, el poema lleva la dedicatoria “A Roberto Matta” que no tiene el poema en

⁹³ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 139.

⁹⁴ El poema está incluido en el «Apéndice» del presente trabajo.

las versiones antes publicadas. Con la dedicatoria, el vínculo al pintor de origen chileno queda más explícito, ya que su nombre no es mencionado directamente en el poema como lo es el de Lezama Lima en «Refutación de los espejos». «La casa de la mirada» está acompañado por una nota, el ensayo corto titulado *Vestíbulo*. Este pequeño texto no provee el lector con una interpretación del poema, pero contiene información que señala algunas ideas y figuras que Paz asocia con Roberto Matta.

El título del poema, «La casa de la mirada», hace referencia a dos aspectos importantes del arte de Roberto Matta. El primero es que Matta fue arquitecto antes de hacerse pintor, lo cual es mencionado por Paz en la nota al poema. La fascinación de Matta por la psicología proviene de sus estudios de arquitectura que le hizo interesarse por la relación entre el hombre y su entorno.⁹⁵ El segundo es que la mirada, el ojo, tiene un significado especial en el arte de Matta igual que en el arte surrealista en general. Matta no se consideraba pintor, sino alguien que “hacía visible” la realidad en su totalidad.⁹⁶

La primera estrofa se inicia como un diálogo con un ‘tú’, Matta, que se puede comparar con el que se ha visto en «Refutación de los espejos». En «La casa de la mirada», sin embargo, el enfoque está en el ‘tú’ en lugar de en el ‘yo’:

Caminas adentro de ti mismo y el tenue reflejo serpeante que te conduce
no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol tímido golpeando
tus párpados:
es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: llamadas, respuestas, lla-
madas,
hilo de claridades entre las altas yerbas y las bestias agazapadas de la con-
ciencia a obscuras.

Los cuatro versos iniciales de «La casa de la mirada» forman un quiasmo donde el primer verso está relacionado con el tercero y el segundo con el cuarto. Los primeros dos versos presentan el camino hacia el interior (“caminas adentro de ti mismo”). El interior se presenta como un estado entre la vigilancia y el sueño, es decir, entre la voluntad propia (“caminas”, “mirada de tus ojos”) y un estímulo involuntario (“el reflejo que te conduce”, “el sol golpeando tus párpados”). En el tercer verso se aclara que el estímulo es la sangre que corre por las venas (“un arroyo de latidos”). El ritmo del corazón define el juego rítmico entre la

⁹⁵ Ministerio de educación de Chile/ Ministerio de la cultura de Venezuela. *Exposición Matta Uni Verso*. Santiago de Chile, Fundación de Bellas Artes, 1991, 23. En lo siguiente citado como *Matta Uni Verso*.

⁹⁶ Sawin, “Matta: su primera etapa, de 1937 a 1959” en *Roberto Matta. Paintings and Drawings 1937-1959*. Catálogo de exposición, Latin American masters, Beverly Hills/Galería López Quiroga, México DF, 1997. Sin enumeración de páginas.

voluntad y lo involuntario (“llamadas, respuestas, llamadas”). En el cuarto verso se repite la imagen de la sangre que corre por las venas en la expresión “hilo de claridades”. En estos versos, la yuxtaposición de las imágenes poéticas tiene la base en la analogía de la forma (“serpeante”, “arroyo”, “hilo” y las venas). La X es una forma frecuente en la obra de Matta que en el poema de Paz es transformada en un elemento formal, el quiasmo. El tercer verso (“un arroyo secreto”) recoge la imagen del primero (“reflejo serpeante”) y el juego entre, por un lado, la noche y el sueño y, por el otro, el día y la luz que se produce en el segundo verso, se repite en el cuarto.

Hay otra dimensión en estos primeros versos: la luz. La sangre en los cuatro primeros versos del poema está vinculada a la luz (“tenue reflejo”, “el sol tímido”, “hilo de claridades”). El sol y la luz son referencias a la pintura y a la visión de Matta, algo que el mismo Paz ha comentado en la nota al poema.⁹⁷ La imagen de la luz interior acerca el poema al lenguaje simbólico del neoplatonismo. De hecho, la primera estrofa de «La casa de la mirada» crea muchas asociaciones a «El sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, un poema influenciado por las ideas neoplatónicas. Los primeros versos de «La casa de la mirada» evocan el mismo estado entre la vigilia y el sueño que la primera sección de «El sueño». Los versos que siguen presentan el mismo movimiento hacia arriba que el del alma que sube por la escala de la contemplación en el poema de Sor Juana:

Sigues el rumor de tu sangre por el país desconocido que inventan tus ojos
y subes por una escalera de vidrio y agua hasta una terraza.
Hecha de la misma materia impalpable de los ecos y los tintineos,
la terraza, suspendida en el aire, es un cuadrilátero de luz, un ring magnético
que se enrolla en sí mismo, se levanta, anda y se planta en el circo del ojo,
géiser lunar, tallo de vapor, follaje de chispas, gran árbol que se enciende y
apaga y enciende:

Se repite la imagen de la sangre y la luz de los primeros versos. Aquí, sin embargo, la sangre se asocia con el sonido (“el rumor de tu sangre”), y la luz con lo exterior y lo transparente (“vidrio y agua”, “el aire” y “los ecos y los tintineos”). La imagen de la escalera, además de señalar el movimiento hacia arriba, evoca imágenes pintadas: «Desnudo bajando una escalera» de Marcel Duchamp y la serie de cuadros de escaleras que Matta pintó en los años cuarenta en busca del espacio total, influenciado por el mismo Duchamp.⁹⁸ Entre estos versos varios se reconocen de otros textos y poemas del propio Octavio Paz. En el ensayo «El águila,

⁹⁷ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 686.

⁹⁸ Matta *Uni Verso*, 25 y 39.

el jaguar y la Virgen», Paz describe la arquitectura de las pirámides mayas con palabras similares: “Al desplegarse horizontalmente, el cuadrilátero original – los cuatro puntos cardinales – tiende a volver sobre sí mismo y transformarse en un círculo, con un punto en el centro, inmóvil y no obstante activo.”⁹⁹ La expresión “el circo del ojo” aparece ya en el poema «Petrificada petrificante»¹⁰⁰ del libro *Vuelta*. El círculo, además, es un símbolo de lo infinito y de la nada en la cosmovisión neoplatónica. Este modo de asimilar imágenes propias y ajenas en el poema hace resaltar el conjunto de voces e imágenes que es la poesía para él.

La concepción del espacio del pintor chileno está vinculada al afán de representar el “espacio interior”, manifestación de la unión entre lo psicológico y lo cósmico.¹⁰¹ Los primeros versos del poema parecen reproducir este espacio ‘morfológico’ del arte de Roberto Matta. Las imágenes del sueño, de la pirámide y el árbol representan lo psicológico y lo cósmico respectivamente. Los últimos versos de la primera estrofa sitúan el poema en el “interior” y en “la casa de la mirada”, imágenes que, como se ha visto, están relacionados con el arte de Matta:

estás en el interior de los reflejos, estás en la casa de la mirada,
has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo por un puente
de latidos:

EL CORAZÓN ES UN OJO

En estos versos además se reconocen la visión artística de Matta del pintor como el que convierte lo invisible en algo visible. Esta idea está vinculada a la de que la visión y la creación del mundo en el arte debe realizarse a través del cuerpo, es decir a través de los sentidos y las sensaciones.¹⁰²

La segunda y la tercera estrofa también se pueden ver como una transfiguración en diferentes niveles de las formas, los motivos y las ideas del arte de Matta. En la nota al poema, Paz escribe que “el mundo interior que revela Matta también es el exterior.”¹⁰³ La imagen aparece también en el poema, en los últimos versos de la tercera estrofa, al establecerse la relación entre el ‘tú’ y el mundo exterior:

⁹⁹ Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 41.

¹⁰⁰ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 45.

¹⁰¹ Vid. William Rubin, “Matta, pintor visionario”. Citado en Borràs, *Matta, Septiembre-Octubre, 1983*, páginas 23-28; *Matta Uni Verso*, 26.

¹⁰² Sawin, *Op.cit.*; Carmen Hernández, “Roberto Matta: viaje hacia la conciencia”. Citado en *Matta Uni Verso*, páginas 35-46.

¹⁰³ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 684.

al entrar en ti mismo no sales del mundo, hay ríos y volcanes en tu cuerpo,
planetas y hormigas,
en tu sangre navegan imperios, turbinas, bibliotecas, jardines,
también hay animales, plantas, seres de otros mundos, las galaxias circulan
en tus neuronas,
al entrar en ti mismo entras en este mundo y en los otros mundos,
entrás en lo que vio el astrónomo en su telescopio, el matemático en sus
ecuaciones:
el desorden y la simetría, el accidente y las rimas, las duplicaciones y las
mutaciones,
el mal de San Vito del átomo y sus partículas, las células reincidentes, las
inscripciones estelares.

En los primeros tres versos transcritos arriba, el mundo interior está relacionado con el cuerpo; en los últimos tres está vinculado a distintas visiones “científicas” del mundo. Lo que une las dos representaciones del mundo son los niveles micro y macro, es decir, lo interior y lo exterior (las “neuronas”, el “átomo y sus partículas”, las “galaxias”, “lo que vio el astrónomo en su telescopio” y las “inscripciones estelares”).

“El corazón es un ojo” es el título de un poema de Roberto Matta del año 1980. De hecho, todos los versos de «La casa de la mirada» transcritos con mayúsculas son o bien citas de poemas de Matta o bien títulos de pinturas suyas. Estos versos se pueden leer como un poema dentro del poema:

EL CORAZÓN ES UN OJO
CREAR PARA VER
LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO EN EL SUEÑO
PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCÍO

De esta forma, se manifiesta una analogía entre la pintura y la poesía, idea central tanto en la obra de Matta como en la de Paz.

En la cuarta estrofa el sujeto cambia de ‘tú’ (o sustantivos relacionados con el ‘tú’) a ‘nosotros’, lo cual implica un cambio espacial por parte del ‘yo’ del poema, que en las primeras tres estrofas se encontraba frente a un ‘tú’, dialogando con él, y ahora está al lado, caminando junto al ‘tú’. El poema pasa a hablar del hombre en general, de nosotros. De hecho toda la estrofa se centra en la idea del hombre como centro del universo y se puede ver como un ‘collage’ o una yuxtaposición de diferentes imágenes de esta idea en épocas y campos distintos:

Afuera es adentro, caminamos por donde nunca hemos estado,
el lugar del encuentro entre esto y aquello está aquí mismo y ahora,
somos la intersección, la X, el aspa maravillosa que nos multiplica y nos

interroga,
el aspa que al girar dibuja el cero, ideograma del mundo y de cada uno de
nosotros.

La expresión “afuera es adentro” que inicia la cuarta estrofa indica de nuevo una unión entre el mundo exterior y la psicología interior del hombre. Es el territorio todavía no explorado que es el centro de interés de los surrealistas. Las expresiones “lugar del encuentro” del tiempo y el espacio y “intersección” vuelven a hacer referencia al neoplatonismo. “La X, el aspa maravillosa que nos multiplica y nos interroga” une dos significados del signo X: primero, de la matemática donde representa la incógnita al mismo tiempo que es el signo de la multiplicación y, segundo, de la ortografía donde sustituye un objeto no conocido. El verso siguiente, “el aspa que al girar dibuja el cero, el ideograma del mundo y de cada uno de nosotros” puede aludir a la escritura iconográfica de las culturas precolombinas de México y el signo quincunce o “los cinco puntos en cruz”, que muchas veces está retratado en un círculo.¹⁰⁴ El verso de «La casa de la mirada» crea una analogía con la pintura de Matta en la que la forma de la X aparece con frecuencia para representar el movimiento y el dinamismo del espacio.

Como el cuerpo astral de Bruno y Cornelio Agripa, como los *grandes transparentes* de André Breton,
vehículo de materia sutil, cables entre éste y aquel lado,
los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá, el signo doble y uno,
V y A,
pirámides superpuestas unidas en un ángulo para formar la X de la Cruz,
cielo y tierra, aire y agua, llanura y monte, lago y volcán, hombre y mujer,
el mapa del cielo se refleja en el espejo de la música,

El “cuerpo astral” de Giordano Bruno y Cornelio Agripa representa la idea de la parte en relación con el todo infinito. Paz hace habla de las correspondencias entre la pintura de Matta y el pensamiento de Giordano Bruno en la nota al poema: “Nupcias de la pasión y la cosmogonía, de la física moderna y el erotismo. Un mundo espiritualmente más cerca de Giordano Bruno que de Freud. Naturalmente un Bruno del siglo XX que tuviese noticias de Einstein y Poincaré.”¹⁰⁵ Esta imagen se une con la de las figuras a las que Matta llamaba soliamados los “grandes transparentes” del *Prolegómeno del Tercer Manifiesto Surrealista* de

¹⁰⁴ Vid. Séjourné, *op.cit.*, 104.

¹⁰⁵ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 684.

La observación de Paz es citado en el catálogo *Matta Uni Verso*, página 24.

Breton, un texto que, cuando se publicó en la revista *VVV* en 1942, fue ilustrado por Matta.¹⁰⁶ El verso “cables entre éste y aquel lado” es una versión de Paz de la imagen de los “vasos comunicantes” de Breton, es decir, el “intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior.”¹⁰⁷ También los siguientes versos están constituidos por imágenes particulares. La “bisagra”, en el sentido de elemento técnico, está unida a “vehículos” y “cables” del verso anterior. Paz mismo señala que la “bisagra”, en el sentido simbólico, es una imagen que ha sido usada por Marcel Duchamp en las notas a la *Caja verde*,¹⁰⁸ igual que por Sor Juana Inés de la Cruz en «El Sueño»¹⁰⁹. En los dos casos, la bisagra alude al hombre como un ser de múltiples facultades mentales y físicas. “El signo doble y uno” del verso siguiente alude a la idea de la dualidad como base del universo presente en casi todas las culturas del mundo. “V y Λ” son símbolos antiguos de la mujer y del hombre que, cuando se unen, llegan a formar la estrella de cinco puntos o la X. En el verso siguiente se ve que la X está asociada por su forma con “pirámides” igual que con la “Cruz” del cristianismo. Ya que Paz conoce «El sueño» de Sor Juana, las pirámides se pueden ver como símbolos del deseo del alma de llegar a la contemplación de “la causa primera”.¹¹⁰ El verso “el mapa del cielo se refleja en el espejo de la música” se puede leer como una versión de Paz de la idea de ‘la música de las esferas’ de Pitágoras. Se puede constatar, pues, que esta estrofa expresa, mediante la yuxtaposición o la contraposición de imágenes científicas, artísticas o simbólicas, una imagen del hombre como mediador en el universo. La yuxtaposición de las distintas imágenes se basa principalmente en la forma, igual que en la primera estrofa. La cuarta estrofa termina con dos versos que subrayan el hecho de que las imágenes presentadas son precisamente formas o metáforas, es decir, creaciones de la imaginación y no observaciones empíricas del mundo:

donde el ojo se anula nacen mundos:
LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO
EN EL SUEÑO.

El penúltimo verso reanuda al primero de la estrofa, “[a]fuera es adentro, caminamos por donde nunca hemos estado”. El último verso de la estrofa, como ya se ha mencionado, es una

¹⁰⁶ En la pintura de Matta los grandes transparentes tienen la figura del *Vidriador*. *Vid.* Rubin, “Matta, pintor visionario”. Citado en Borràs, 26; *Matta Uni Verso*, 26 y 39.

¹⁰⁷ André Breton, *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XXI, 1973, 107.

¹⁰⁸ Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 191, 226 y 230.

¹⁰⁹ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*: 451; de la Cruz, *Poesía lírica*, 291.

¹¹⁰ de la Cruz, *Poesía lírica*, 283.

cita de Matta. Tiene la función de resumen o un tipo de epítome de la estrofa, pero también sirve para volver a centrar el poema en la pintura en general y en el arte de Roberto Matta en particular.

*La tierra es un hombre, dijiste, pero el hombre no es la tierra,
el hombre no es este mundo ni los otros mundos que hay en este mundo
y en los otros,
el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra y el mundo de
ser mundo,
el hombre es la boca que empaña el espejo de las semejanzas y las analogías,
el animal que sabe decir *no* y así inventa nuevas semejanzas y dice *sí*,
el equilibrista vendado que baila sobre la cuerda floja de una sonrisa,
el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfigura lo que copia,
el hombre no es el que es, célula o dios, sino el que está siempre más allá.*

La quinta estrofa se inicia con una referencia al título de un cuadro y una exposición de Matta, “La tierra es un hombre”. Esta frase sirve como punto de partida para un diálogo que se constituye por un razonamiento lógico de negaciones y afirmaciones sobre la esencia del hombre. Entre las voces con las que se construye el razonamiento de esta estrofa se reconoce una paráfrasis del lenguaje creacionista de Vicente Huidobro¹¹¹: “el equilibrista vendado que baila sobre la cuerda floja de una sonrisa”. En la nota a «La casa de la mirada», Paz establece una correspondencia entre el pintor y el poeta basada en el hecho de que ambos provienen del mismo país, Chile, vivieron en París, formaron parte de la vanguardia y por haber creado obras con relación con la palabra “temblor”.¹¹² La alusión a Huidobro está en yuxtaposición con otra a Platón. La idea platónica del mundo real como reflejo de un mundo ideal se expresa en el verso: “el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfigura lo que copia”. Al final de la quinta estrofa se encuentran otras alusiones directas en cursiva y en mayúscula a títulos de dos cuadros de Matta, «El vértigo de Eros» y «Cubrir la tierra con un nuevo rocío»:

*El vértigo de Eros es el vahído de la rosa al mecere sobre el osario,
la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de
la idea,
tú has pintado al amor tras una cortina de agua llameante
PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCÍO.*

¹¹¹ En *Altazor* aparecen los siguientes versos: “La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa / Temerosa de un traspíe como el equilibrista sobre el alambre / que ata las miradas del pavor.” y “Mientras bailamos sobre el azar de la risa”. Vicente Huidobro, *Altazor y Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, 1981, 62 y 124.

¹¹² Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 683-684.

La expresión “el vértigo de Eros” es una cita de Freud donde éste coloca a lo consciente entre Eros y el instinto de la muerte.¹¹³ La imagen que define «El vértigo de Eros», “el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario”, asimila dos elementos concretos que simbolizan el amor y la muerte: la rosa y el osario. Los colores gris y rosa que dominan el cuadro «El vértigo de Eros» son colores asociados con el osario y la rosa. El siguiente verso, “la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de la idea”, es una metáfora verbal que alude a las formas que aparecen en la pintura. “Tú has pintado el amor tras una cortina de agua llameante” también contiene referencias a esta misma pintura, en la que los elementos figurativos evocan gotas de agua y órganos sexuales. La imagen de la cortina alude al mismo tiempo al tropo del encuentro amoroso en la literatura occidental, igual que a la paradoja elemental del agua y el fuego que está presente en la poesía precolombina y en la barroca, igual que en la poesía de Breton.¹¹⁴ De nuevo la estrofa concluye con una cita de Matta, esta vez con el título de otra de sus cuadros, «Cubrir la tierra con un nuevo rocío» del 1953.

La sexta y última estrofa resume varias de las imágenes de los versos anteriores. Los últimos cinco versos del poema se caracterizan por la anáfora “hay que”, que hace pensar en un manifiesto de la idea del poder visionario del arte que Paz compartía con Matta:

hay que darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta,
hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar el
alma,
hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y
lunar,
hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta de fémur,
hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,
la casa de aire y agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el
poeta.

En estos últimos versos del poema, se reiteran varias ideas neoplatónicas que se han visto a lo largo de la lectura del poema (la “lumbre”, la “naturaleza hambrienta”, las “rimas” el “despertar el alma”). También hay palabras que aluden al cristianismo (“Adán”) y a las culturas prehistóricas (“la flauta de fémur”, “solar y lunar”). El último verso del poema “la casa de aire y agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta” retoma varias de las imágenes del poema: la de “aire y agua” de la escalera en primera estrofa; la de la música

¹¹³ Rubin, *op.cit.* En Borràs, 24.

Otra observación de Rubin es que el título en francés, *Le Vertige d'Éros*, también puede pronunciarse como “le vertige des roses”, el tallo verde de las rosas, lo cual también puede haber inspirado la imagen de la rosa.

¹¹⁴ Wilson, *op.cit.*, 95.

de las esferas y de la noche de la cuarta y quinta estrofa; la del fuego erótico de «El vértigo de Eros»; y la de la analogía entre la pintura y la poesía. «La casa de la mirada» concluye con la expresión “pinta el poeta” lo cual resalta la función de Matta como poeta, pero también la imagen del poema como una pintura.

Se ha visto como imágenes y voces de otros artistas, escritores y pensadores están asimiladas como elementos verbales o formales en «La casa de la mirada». Este ‘poema-cuadro’ es una imagen que une los puntos en común de la visión del mundo de Matta, Paz y los demás cuyas creaciones han sido incorporados en el poema. El poema sobre Roberto Matta asimila la visión y los motivos en el arte de éste y lo transforma todo en poesía, del mismo modo que la teoría de Jakobson se convierte en poema en «Decir: hacer». Los dos poemas rescatan los puntos en común entre Paz y Jakobson por un lado, y entre Paz y Matta por el otro.

ÁRBOL ADENTRO

La quinta y última sección de *Árbol adentro* contiene diez poemas. Tres de los poemas son monostroficos, uno corto, «Árbol adentro», y dos largos, «La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto» y «Como quien oye llover». Los demás poemas son poliestroficos, uno es encadenado, «Canción desentonada», mientras que los otros son de carácter suelto. Destaca «Noche, día, noche» por estar dividido en ocho apartados cortos, separados por números. La sección se inicia con «Árbol adentro», el poema que da nombre a la sección y al libro.

Creció en mi frente un árbol.
Creció hacia dentro.
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
y sus frutos de sombras
son naranjas de sangre,
son granadas de lumbre.
Amanece
en la noche del cuerpo.
Allá dentro, en mi frente,
el árbol habla.
Acércate, ¿lo oyes?

Todos los poemas de la sección *ÁRBOL ADENTRO* están formados como diálogos o contienen elementos de diálogo aunque, como en el caso del poema trascrito arriba, en general no están vinculados a otro texto o a otra persona en particular. En la entrevista con Ulacia, Paz alude a la idea del diálogo en la última sección de *Árbol adentro*: “El primer y el quinto [grupo de poemas] se corresponden: el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú).”¹¹⁵ La frase de Paz explica también el carácter difuso de los diálogos en los poemas de esta quinta sección de *Árbol adentro*, ya que parecen referirse a veces a una conversación con uno mismo, otras veces a una conversación con un ‘tú’ femenino que muchas veces se funde con la idea de la poesía:

El extracto es de «Canción desentonada», pero se encuentra la misma vacilación entre los sujetos del diálogo o entre el ‘tú’ y la poesía en los poemas «La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto», «Pilares», «Como quien oye llover» y «Carta de creencia», el poema que se analizará a continuación.

«Carta de creencia»

«Carta de creencia»¹¹⁶ es el poema que cierra la sección y por lo tanto todo el libro. Hay una referencia a «Carta de creencia» en el “Liminar” de *La llama doble* que alude al título del poema. Paz propone dos interpretaciones para la expresión “Carta de creencia”: la carta “que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso, la mayoría de mis lectores” y una carta “que contiene una declaración de nuestras creencias.”¹¹⁷

Según Paz, tiene la estructura de la cantata, una pieza musical cantada.¹¹⁸ No es la primera vez que Paz toma prestada la forma de una pieza musical. Santí observa que la

¹¹⁵ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 138.

¹¹⁶ El poema está incluido en el «Apéndice» del presente trabajo.

¹¹⁷ Paz, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, 212.

¹¹⁸ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 137.

primera edición de *Libertad bajo palabra* tiene tres secciones que recuerdan la estructura de la sonata.¹¹⁹ Imágenes con referencia a la música también son recurrentes en la poesía de Paz, como se ha visto en el extracto del poema dedicado al músico John Cage. Igual que en «Lectura de John Cage», muchas veces las imágenes musicales van vinculadas al concepto del silencio. Esto se ve, por ejemplo, en uno de sus últimos poemas «Respuesta y reconciliación. Diálogos con Francisco de Quevedo»: “sabemos ya que es música el silencio/ y somos un acorde del concierto.”¹²⁰

La cantata es una pieza cantada y dialogada. Paz describe la estructura del poema en términos de voces: “«Carta de creencia» tiene tres partes. En la primera, una voz – la del hombre que escribe – habla consigo mismo y con imágenes que evoca su escritura: la persona querida. Monodia.”¹²¹ La primera parte de «Carta de creencia» tiene cuatro estrofas de cuarenta y uno, dieciocho, siete y veintiún versos. La primera estrofa expresa el deseo de hablar con la amada por medio del poema:

Yo escribo:
hablo contigo.
Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras,
el arbolito y el aire;
[...]

Hablarte
con palabras visibles y palpables,
con peso, sabor y olor
como las cosas.

La segunda estrofa de la primera parte habla del acto de comunicación en el poema como un diálogo con la persona amada y al mismo tiempo con el lenguaje y con uno mismo:

¹¹⁹ Santí, *op.cit.*, 113.

¹²⁰ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 228.

¹²¹ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 137.

La hicimos tú, yo, el destino.
La mujer que eres es la mujer a la que hablo
estas palabras son tu espejo,
eres tú misma y el eco de tu nombre.
Yo también,
 al hablarte,
me vuelvo un murmullo,
aire y palabras, un soplo,
un fantasma que nace de estas letras.

La comunicación poética, el acto que es el poema, es inseparable del lenguaje. La conversación, sin embargo, es con un ‘tú’ aunque las palabras impiden que el ‘yo’ conozca completamente al ‘tú’. El lenguaje contribuye a la incomunicabilidad entre las personas.

La tercera estrofa se inicia con el mismo verso que la segunda pero el verso es seguido por dos puntos. Se afirma que las palabras tienen un vínculo con el mundo y pueden resucitar una memoria:

Las palabras son puentes:
la sombra de las colinas de Meknès
sobre un campo de girasoles estáticos
es un golfo de violeta.
Son las tres de la tarde,
tienes nueve años y te has adormecido
entre los brazos frescos de la rubia mimosa.

Las palabras evocan un lugar y un instante del pasado o de la imaginación y los vuelven presentes.

La cuarta estrofa es la descripción de un momento resucitado. Los últimos versos de la cuarta estrofa reanudan la escena de la niña adormecida de la estrofa anterior, y se presenta la imagen de la poesía como el reposo del tiempo y como forma de autoconocimiento:

Tú no estás dormida ni despierta:
tú flotas en un tiempo sin horas.
Un soplo apenas suscita
remotos países de menta y manantiales.
Déjate llevar por estas palabras
hacia ti misma.

La imagen de los versos finales de esta parte reanuda también a los primeros versos del poema:

Entre la noche y el día
hay un territorio indeciso.

Según Paz, el tema de «Carta de creencia» es el amor. En esta primera parte, se ve cómo la idea del amor en el pensamiento del poeta está vinculada a la poesía, la comunicación, el auto-conocimiento y la vivacidad del momento. Paz sitúa el poema en el “territorio indeciso” y la “hora precaria” del amanecer, cuando las cosas todavía no han recobrado su forma diurna. Las personas están libradas de su personalidad; son simplemente “mujer” o “fantasma”. El final de la sección, sin embargo, muestra la importancia del lenguaje y la comunicación verbal cuando el sujeto le despierta al ‘tú’ para que regrese en sí misma con ayuda de sus palabras. Estos versos tienen su continuación al principio de la segunda parte:

Las palabras son inciertas
y dicen cosas inciertas.
Pero digan esto o aquello,
nos dicen.

Estos versos pueden leerse como la idea del poema. La comunicación y el hecho de expresarse son actos importantes a pesar de que las palabras expresan cosas inciertas. La segunda parte de «Carta de creencia» es la más larga del poema y consiste en 125 versos, repartidos en siete estrofas de treinta y dos, veinticinco, dieciocho, seis, ocho, siete, y veintinueve versos libres respectivamente. En la primera parte del poema había una sola voz, mientras que, en la segunda, se enlazan varias voces. Paz describe la segunda parte como una polifonía de voces conocidas y desconocidas: “[v]oces ajenas de maestros y poetas del pasado: Platón, Dante, Cavalcanti, Lope de Vega y otros. [...] Las voces se suceden, combaten, giran y se entrelazan con la primera voz. Crisis. Variaciones sobre el dos (la pareja) y remate.”¹²²

El tema del amor es más explícito en la segunda parte de «Carta de creencia». Es expuesto mediante las voces de los “maestros y poetas” de las que hace mención Octavio Paz, pero también mediante las imágenes recurrentes en la poesía del propio Paz de las cuales algunas se reconocen del mismo libro, *Árbol adentro*. “Amor”, dice el poema, “es una palabra equívoca,/ como todas.” Es el arranque irónico de la parte de un poema de amor en que se

122 Paz, *id.*, 137.

yuxtaponen expresiones e ideas que se han hecho del amor a lo largo de la historia y la literatura entre las cuales destacan las de Platón (“el Fundador”):

No es palabra,
dijo el Fundador:
comienzo y corona
de la escala de la contemplación
- y el florentino:
- y el otro:
pero nace de aquello que es la perfección
- y los otros:
un combate, un frenesí, un estupor,
una quimera.
[...]
Es una palabra:
al decirla, nos dice.

En estos versos se reconoce de «La casa de la mirada» la forma de partir de la afirmación de otro para contradecirlo y expresar una idea propia. “No es palabra,/ dijo el Fundador:// Es una palabra:/ al decirla, nos dice.”

Las estrofas siguientes tratan del amor frente a la muerte. Se reconoce la paráfrasis de «Ejercicio preparatorio» en la estrofa que sigue: “Al fin la vida tiene cara y nombre”. El tema del amor frente a la muerte se subraya mediante la alusión a otro poema del mismo libro que tiene la muerte como tema principal. Se combinan imágenes de diferentes pensadores, como por ejemplo la de la ‘libre elección de una necesidad’ de Bretón:

Transgresión
de la fatalidad natural,
bisagra
que enlaza destino y libertad,

Otros versos aluden a la idea neoplatónica del Uno de Plotino, para contrastarla con la idea del amor como cosa de dos:

El Uno
es el prisionero de sí mismo,
solamente es,
no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,

dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;

También hay una cita del soneto «Ir y quedarse y con quedar partirse» de Lope de Vega, en la tercera estrofa: “«y a los que es temporal llamar eterno»”. Este mismo verso es citado también en *La llama doble*.¹²³ El ‘coro’ de voces que aquí se presenta es constituido por las de varios poetas.

La tercera parte del poema consiste en sesenta y dos versos divididos en tres estrofas de siete, veinticinco y treinta versos cada una. Se retoma el tema del amor de la segunda estrofa. Aunque Paz llama “monodia”¹²⁴ esta sección del poema, también incorpora expresiones de otros poetas. Entre los ejemplos más claros están los versos “El arte de amar/ ¿es arte de morir?” que lleva el pensamiento a *Ars amandi* de Oviedo y al texto medieval *Ars moriendi* o *Arte de bien morir*. La enunciación de Paz en la tercera estrofa de esta parte del poema, “jardín de las miradas” lleva a una comparación, en el verso siguiente, con el amor entre Miranda y Ferdinand en *La tempestad* de Shakespeare: “Miranda y Ferdinand se miran/ interminablemente, en los ojos/ - hasta petrificarse.” Esta comparación resulta un poco desconcertante, ya que Miranda y Ferdinand en la obra de Shakespeare no mueren petrificados. La imagen de Paz podría aludir al poema «The Ecstasy» de John Donne. Paz cita este poema de Donne en *La llama doble*.¹²⁵ También el epígrafe para el poema «Pilares» de Paz, incorporado en *Árbol adentro*, repite la misma cita de «The Ecstasy»: “And whilst our souls negotiate there / We like sepulchral statues lay...”¹²⁶ Podría referir a Francesca y Paolo en el segundo círculo del infierno de la *Divina Comedia* de Dante, quienes al leer juntos un libro de amor descubren el amor mutuo entre ellos y se miran a los ojos y se besan. En cualquier caso, la referencia a otro texto está allí, sea ésta “errónea” o una paráfrasis. La sección termina con una alusión a la última escena de *El paraíso perdido* de Milton: “The world was all before them, where to choose/ Their place of rest, and providence their guide:/ They hand in hand with wand’ring steps and slow,/ Through Eden took their solitary way.”

¹²³ Paz, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, 293.

¹²⁴ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 137.

¹²⁵ Paz, *Idea y costumbres II. Usos y símbolos*, 348.

¹²⁶ Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, 167.

En la tercera sección la función del sujeto de «Carta de creencia» es más bien la del ‘mediador’, ya que la voz supuestamente está vinculada a la del creador del poema, pero las expresiones de las que están construidos los versos del poema provienen de otros.

Después de la tercera parte viene la “Coda” formada por una estrofa de nueve versos que parece comunicar la idea esencial del poema. Los versos no contienen referencias aparentes a otros textos, aparte del poema «Árbol adentro». Parece, sin embargo, que una imagen de *Las metamorfosis* de Ovidio está implícita en la del árbol. Aunque Paz insiste en que los poemas no se pueden explicar, ofrece a Manuel Ulacia y a sus lectores una afirmación sobre cómo entender la “Coda” de «Carta de creencia»:

Coda: amar es aprender a caminar juntos y, también, aprender a quedarse quietos, enraizados, vueltos árboles, como Filemón y Baucis. Amar no es mirarse hasta petrificarse, como Ferdinand y Miranda, sino mirar juntos hacia allá: asumir el mundo, el tiempo, la muerte.¹²⁷

La presencia de Baucis y Filemón como “explicación” de la “Coda” subraya que los elementos de otros textos forman una parte vital en el pensamiento y la creación de Octavio Paz.

«Carta de creencia» y *La llama doble* tienen similitudes. Ya se ha mencionado la correspondencia entre las dos obras señalada en el “Liminar” de *La llama doble*. Además aparecen referencias a las mismas obras y personas, y muchas de las referencias aparecen en el mismo orden en los dos textos. El primer capítulo de *La llama doble* termina con una cita de un poema de D.H. Lawrence que habla de una antorcha que alumbra la oscuridad del reino subterráneo donde se encuentran Perséfone y Plutón.¹²⁸ La primera parte de «Carta de creencia» también se basa en el contraste entre la oscuridad y la luz. En la segunda parte de «Carta de creencia» se alude a Platón, “el Fundador”, a Cavalcanti, “el florentino”, a Dante, “el otro”, y a otros pensadores y poetas, “los otros”, y las palabras que se han utilizado para hablar del amor: “fiebre”, “dolencia”, “combate”, “frenesí”, “estupor”, “quimera”. Las mismas personas, las mismas expresiones aparecen en *La llama doble*.¹²⁹ En ambos casos, hay una referencia a la “persona humana” en el amor.¹³⁰ En la tercera parte de «Carta de creencia» se inserta el aspecto corporal en la imagen del amor: “Amar es tener ojos en la yemas// Te quiero/ porque yo soy mortal/ y tú lo eres.”

¹²⁷ Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, 137-138.

¹²⁸ Vid. Paz, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, 225-226.

¹²⁹ Vid. Paz, *id.*, 234-238, 261, 285, 304, 317 y 347-348.

¹³⁰ Paz, *id.*, 284 y 291-293.

El análisis de *Árbol adentro* que aquí se ha presentado se ha concentrado en un poema de cada uno de las cinco secciones que constituyen el libro. Estos poemas no representan la totalidad del libro, ya que la selección es demasiado limitada para sacar conclusiones de tipo cuantitativo. Más bien constituyen ejemplos que, junto con los ejemplos presentados de varios ensayos de las *Obras completas* del autor en el segundo capítulo del presente estudio, apuntan a la existencia en toda la obra de Octavio Paz del mismo aspecto estilístico basado en el concepto del ‘otro’.

4. Conclusiones

El presente estudio ha mostrado que existe una interrelación entre la poesía y los ensayos sobre arte y literatura en la obra de Octavio Paz, pero se ha observado que los ensayos de Paz que contribuyen a una mayor comprensión de la poesía del autor no son los que normalmente se clasifican como la ‘poética’ de Paz – *Poesía de soledad y poesía de comunión*, *El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, *La otra voz* –, sino los ensayos escritos sobre las obras de otros poetas o artistas. En contra de lo que muchos críticos y estudiosos de la obra del poeta mexicano afirman, la relación entre los ensayos y la poesía no se funda en que los ensayos funcionan como clave interpretativa para los poemas, sino en que las dos partes de la obra de Paz se rigen por los mismos mecanismos. Se ha descubierto que tanto la poesía como los ensayos incorporan elementos de textos ajenos, sean estos poemas, escritos filosóficos u obras de arte. En las *Obras completas*, la llamada ‘poética’ de Paz, con excepción de *Poesía de soledad y poesía de comunión*, es recogida en el primer tomo titulado *La casa de la presencia*, lo cual concede importancia a estos tres textos. Sin embargo, el hecho de que los ensayos dedicados a las obras de otros artistas ocupen cerca de ocho de los quince tomos de las *Obras completas*, es decir, más de la mitad de la obra conjunta de Octavio Paz, señala que se trata de una parte significativa. En estos ensayos se pone de relieve cómo Paz construye analogías entre sus textos y las obras de otros creadores. También se ve que los textos ajenos son incorporados por Paz para tratar de temas tal vez más cercanos al propio Paz que a las obras estudiadas. En los poemas de Paz, el autor nombra las obras de otros autores en dedicatorias, epígrafes, alusiones e incluso citas directas incorporadas en el poema. En la poesía tardía de Paz, esta

relación con otros textos se hace explícita y se realiza en varios niveles de los poemas y, por lo tanto, se puede hablar de un estilo. El hecho de que los poemas de *Árbol adentro* estén creados en una época en la que Paz también se dedicaba a elaborar poemas en colaboración con otros poetas señala que esta relación establecida con otros textos o autores además implica una visión del mundo, algo que se confirma en los conceptos de ‘otredad’ y del ‘otro’ que son centrales en los escritos de Paz. Así, el estilo de la época tardía de la obra de Paz expresa al mismo tiempo un pensamiento.

El acercamiento a los poemas de *Árbol adentro* ha revelado que Paz trabaja con la incorporación, la asimilación y la yuxtaposición de elementos de otros creadores. El diálogo con otras voces y la función de un ‘yo mediador’ que centra los elementos en los temas amor, poesía y libertad. Según el autor, el diálogo y ‘el otro’ están vinculados a la idea de diversidad, libertad e incluso democracia. Se ha visto que los textos y poemas de Paz vuelven a los mismos temas incansablemente; un ‘yo mediador’ vuelven las ideas principales del poeta sobre el amor, la poesía y la libertad. A pesar de la afirmación de diferentes críticos de la existencia de una pluralidad de voces en los poemas de Paz y a pesar de que el propio Paz en varios ensayos habla del encuentro con el ‘otro’ como base de la experiencia poética y amorosa, se puede ver que el ‘otro’ está sujeto a la presencia de un ‘yo’ que, al parecer, no ha renunciado a su soberanía. Por lo tanto, el presente estudio termina con una reflexión que puede considerarse impertinente: ¿Realmente se escucha la voz del ‘otro’ en el diálogo de Octavio Paz?

5. Posición del presente estudio en el campo de investigación

Los resultados del presente estudio se basan en la lectura de la obra de Octavio Paz en su totalidad. El método de acercamiento y el objetivo fueron elaborados a partir de las observaciones de los textos de Paz y de la crítica sobre la obra del escritor mexicano. El carácter elusivo de la obra de Paz y la polémica entre las dos vertientes principales de los críticos influyeron a la hora de enfocar el estudio en el estilo y el pensamiento relacionados

con ‘el otro’. ¿Cómo se sitúa, entonces, el resultado del presente trabajo en el conjunto de la crítica sobre la obra de Paz?

Muchos de los estudios de la obra de Paz buscan el ‘sentido’ existencial de la obra de Paz. Interpretan la poesía por medio de los ensayos sobre la poesía. Es notable la falta de distancia crítica en este tipo de estudios. Aun así, se ha visto que algunos de estas investigaciones mejoran la comprensión de la obra del escritor mexicano en el sentido de que explican las fuentes literarias y las actitudes vitales del autor. *Octavio Paz, A Study of His Poetics* de Jason Wilson, *Octavio Paz, trayectorias y visiones* de Maya Schärer-Nussberger y *El árbol milenario* de Manuel Ulacia son algunos ejemplos.

Jason Wilson ha contribuido al presente estudio en primer lugar con su presentación de la relación de Paz con el surrealismo. Wilson fue uno de los primeros críticos en hacer hincapié en estas afinidades. El crítico inglés menciona que Paz asumió el surrealismo principalmente como ‘idea’, no como estilo literario aunque sus primeros ejercicios muestran influencias también en este nivel.¹³¹ Wilson muestra que la visión de Paz de la analogía entre amor, la poesía y la libertad proviene directamente de Andrés Breton¹³², una idea que presenta también el investigador chileno-mexicano Luis Roberto Vera en sus libros sobre Octavio Paz, *Coatlicue en Paz, la imagen sitiada* y *Roca del absoluto*. Paz elaboró esas ideas a lo largo de toda su obra, como se ha podido ver en la presentación de las *Obras completas* en el presente estudio.

Maya Schärer-Nussberger pertenece a los pocos críticos que señalan la importancia del ‘otro’ en la obra de Paz. Habla del ‘otro’ como un rasgo característico de Paz y en el presente estudio se ha hecho uso del mismo concepto de la ‘lectura de doble plano’ que Schärer-Nussberger usa al referirse a los ensayos de *Cuadrivio*, donde el autor habla de sí mismo al hablar sobre otros escritores. El presente trabajo ha llegado a un resultado similar.

Manuel Ulacia estudia la intertextualidad en la obra de Paz. A diferencia de Ulacia, el presente estudio no ha trabajado sobre las ‘influencias’ o el ‘diálogo’ en el sentido espiritual, sino sobre los elementos concretos de otros autores que son reconocibles en los textos de Paz.

Otro estudio que tiene afinidades con el presente es *Understanding Octavio Paz* de José Quiroga. Del estudio de Quiroga proviene el término ‘yo mediador’, que se ha utilizado en el presente estudio para hablar de cómo los elementos ajenos incorporados en los textos de Paz apuntan a los mismos temas. Quiroga define el concepto tras su lectura del

¹³¹ Wilson, *op.cit.*, 32-33.

¹³² Wilson, *id.*, 30.

ensayo «Poesía de soledad y poesía de comunión», pero no lo vincula a los temas amor, poesía y libertad como se ha hecho en el presente estudio: “Paz seeks to establish some sort of balance between the two [San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo]; [...] he constructs a dialectics in order to present himself as mediator.”¹³³ El crítico estadounidense también ha contribuido con la observación de que las ideas de la poesía de Paz se vuelven más claras a través de la repetición y que es precisamente en la mismidad que reside lo nuevo en la obra de Paz.¹³⁴ En el presente estudio se ha adaptado esta visión de la obra de Paz y así se han visto las ‘contradicciones’ e ‘incoherencias’ que algunos críticos denuncian en la obra de Paz como una estrategia ‘consciente’ por parte del autor.

En el presente trabajo se han estudiado aspectos de forma y contenido enfocando ‘el otro’ en la técnica y en el pensamiento, pero estos rasgos no se han interpretado como la expresión de un sentido universal del hombre, sino como rasgos estilísticos e ideas de Octavio Paz. En esto, se diferencia de *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* de Rachel Phillips. El libro de Phillips presenta un análisis estructuralista de diferentes etapas creativas de la poesía de Paz enfocado el ‘sentido’ existencial. Del mismo modo, la tesis de Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, intenta comunicar el sentido filosófico mediante un estudio semiológico. El presente trabajo ha utilizado el camino de la estilística para acercarse a la poesía de Octavio Paz.

¹³³ Quiroga, *op.cit.*, 94.

¹³⁴ Quiroga, *id.*, 5 y 167-168.

Bibliografía

Obras de Octavio Paz

Paz, Octavio. *Obras completas 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, Fondo de cultura económica, 1994.

- *Obras completas 2. Excusiones/Incursiones. Dominio extranjero*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 3. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 5. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 6. Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México*. México, Fondo de cultura económica, 1994.
- *Obras completas 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México, Fondo de cultura económica, 1996.
- *Obras completas 11. Obra poética I (1935-1970)*. México, Fondo de cultura económica, 1997.
- *Obras completas 12. Obra poética II (1969-1998)*. México, Fondo de cultura económica, 2004.
- *Obras completas 13. Miscelánea I. Primeros escritos*. México, Fondo de cultura económica, 1999.
- *Obras completas 14. Miscelánea II*. México, Fondo de cultura económica, 2001.
- *Obras completas 15. Miscelánea III. Entrevistas*. México, Fondo de cultura económica, 2003.
- *Al paso*. Barcelona, Seix Barral, 1992.
- *Árbol adentro*. Barcelona, Seix Barral, 1987.

- *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1967.
- *Cuadriglio*. (2^a ed.) México, Joaquín Mortiz, 1969.
- *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. (3^a ed.) México, Fondo de cultura económica, 1972.
- *El laberinto de la soledad*. (2^a ed.) México, Fondo de cultura económica, 1959.
- *Los hijos del limo*. (5^a ed.) Barcelona, Seix Barral, 1998.
- *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- *La llama doble. Amor y erotismo*. (5^a ed.) Barcelona, Seix Barral, 1995.
- *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. México, Fondo de cultura económica, 1987.
- *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. México, Fondo de cultura económica, 1987.
- *La otra voz*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- *El signo y el garabato*. (2^a ed.) México, Joaquín Mortiz, 1975.
- *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de cultura económica, 1982.
- *Traducción. Literatura y literariedad*. Barcelona, Tusquets, 1971.

Textos sobre Octavio Paz

- Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México, Era, 1978.
- Ahnlund, Knut. *Octavio Paz. Hans liv och hans diktning*. Stockholm, Brombergs, 1990.
- Astorga, Omar. “La filosofía de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. Año 5, No 11, 1er semestre. <http://us.es/araucaria> 28/04/2006.
- Benavides Lucas, Manuel. “La cura de la escisión”. *Ínsula*, 532/533 (Abril-Mayo 1991), pp. 16-19.
- Carreño, Antonio. “La «soledad multiplicada»: la función del oxímoron en la lírica de Octavio Paz”. *Ínsula*, 532/533 (Abril-Mayo 1991), pp. 39-40.
- Cullhed, Anders. *Solens flykt – Från barocken till Octavio Paz*. Stockholm, Albert Bonniers, 1993.

- Debicki, Andrew P. "El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz". *Revista Hispánica moderna*, No. 4, Vol. 37 (1972-1973), pp. 283-290.
- Deltoro, Antonio. "Vivacidad y caída en los últimos poemas de Octavio Paz. *Letras libres*, No. 66 (Junio 2004), pp. 84-86.
- Dumitrescu, Domnita. "Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz. *Hispania*, Vol. 78, No. 2 (May, 1995), pp. 240-251.
- Durán, Manuel. "La segunda época en la poesía de Octavio Paz". *AIH, Actas IV* (1971), pp. 425-433.
- Egeland, Marianne. "Octavio Paz – en meksikansk universalist". *Samtiden* 3 (1994), pp. 50-62.
- Flores, Ángel (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Hozven, Roberto. *Octavio Paz: viajero del presente*. México, El Colegio de México, 1994.
- Ivask, Ivar (ed.). *The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Norman, The University of Oklahoma Press, 1973.
- Jaimes, Héctor (ed.). *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*. México, Siglo XXI, 2004.
- King, Lloyd. "Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz". *Hispanic Review*, Vol. 37, No. 3 (July, 1969), pp. 383-393.
- Luciani, Frederick. "Octavio Paz on sor Juana Inés de la Cruz: The Metaphor Incarnate". *Latin American Literary Review*, pp. 6-25.
- Magis, Carlos H. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 1978.
- Martínez, David. *The Epic of Peace: Poetry as the Foundation of Philosophical Reflection*. State University of New York at Stony Brook, 1997.
- Martínez Torró, Diego. "Árbol adentro, la poética interior de Octavio Paz". *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, No. 5 (1995), pp. 219-226.
- "Revisión de Octavio Paz". *Ínsula*, 532/533 (Abril-Mayo 1991), pp. 43-44.
- Matamoro, Blas. "Octavio y el otro". *Ínsula*, 532/533 (Abril-Mayo 1991), pp. 19-20.
- Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México, El colegio de México, 1999.
- Mjöberg, Jöran. "Den totala biografiens. Octavio Paz' bok om sor Juana de la Cruz". *Artes. Tidskrift för litteratur, konst och musik*, No 6, 1983, pp. 116-126.
- Montoya Ramírez, Enrique (ed.). *Octavio Paz. La semana de Autor sobre Octavio Paz*. Madrid, Cultura hispánica, 1989.

- Murillo González, Margarita. *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México, UNAM, 1987.
- Peralta, Braulio. *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. México, Grijalbo, 1996.
- Phillips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México, Fondo de cultura económica, 1976.
- Poniatowska, Elena. *Octavio Paz, las palabras del árbol*. México, Debolsillo, 2004.
- Quiroga, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia SC, University of South Carolina Press, 1999.
- Ríos, Julián. “Prólogo a dos voces”. *Solo a dos voces* (con Octavio Paz). México, Fondo de cultura económica, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Relectura de *El Arco y la Lira*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 37, No. 74 (enero-marzo 1971), pp. 35-46.
- Rodríguez Padrón, Jorge. *Octavio Paz*. Madrid, Jucar, 1975.
- Roggiano, Alfredo (ed.). *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979.
- Ruy Sánchez, Alberto (ed.). *Una introducción a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1990.
- Santí, Enrico Mario. *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México, Fondo de cultura económica, 1997.
- Schärer-Nussberger, Maya. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México, Fondo de cultura económica, 1989.
- Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Era, 2004.
- Sucre, Guillermo. “La Fijeza y el Vértigo”. *Revista iberoamericana*, Vol. 37, No. 74 (enero-marzo 1971), pp. 47-72.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la poesía de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.
- Underwood, Leticia Iliana. *Octavio Paz and the Language of Poetry. A Psycholinguistic Approach*. New York, Peter Lang, 1992.
- “Homenaje a Roman Jakobson. *Árbol adentro: «Decir: hacer» de Octavio Paz*”. *Explicación de Textos Literarios*, Vol. 20, No. 2 (1991-1992), pp. 75-87.
- Valencia, Diana Patricia. *Los ensayos de Octavio Paz: de la crítica de la modernidad a la negación de la postmodernidad*. State University of New York at Stony Brook, 1996.

Vera, Luis Roberto. *Roca del Absoluto. Coatlicue en «Petrificada petrificante» de Octavio Paz*. Puebla, BUAP, 2006.

- *Coatlicue en Paz. La imagen sitiada. La diosa madre azteca como «imago mundi» y el concepto binario de analogía/ironía en el acto de ver: Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, BUAP, 2003.

Verani, Hugo J. *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*. México, Colegio Nacional, 1997.

Wilson, Jason. *Octavio Paz. A Study of His Poetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Xirau, Ramón. *Octavio Paz. El sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz, 1970.

Bibliografía secundaria

Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Borràs, María Lluïsa (ed.). *Matta, Septiembre-Octubre, 1983*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Madrid, 1983.

Breton, André. *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XXI, 1973.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1991.

Eliade, Mircea. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

Higgins, Ian. *Francis Ponge*. London, The Athlone Press, 1979.

Huidobro, Vicente. *Altazor/Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, 1981.

Jakobson, Roman. *Language in literature*. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Ministerio de educación de Chile y Ministerio de la cultura de Venezuela (eds.). *Exposición Matta Uni Verso*. Santiago de Chile, Fundación de Bellas Artes, 1991.

De Montaigne, Michel. *Filosofar es aprender a morir*. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000002.htm#I_25_
Consultado 17/03/2008.

- *That to study philosophy is to learn to die*.

<http://www.gutenberg.org/files/3600/3600.txt>. Consultado 23/04/2008.

- Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1972.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de cultura económica, 1960.
- Sánchez Robayna, Andrés y Doce, Jordi (eds.). *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1997.
- Sawin, Marticia. “Matta: Su primera etapa, de 1937 a 1959” en *Roberto Matta. Paintings and Drawings 1937-1959*. Catálogo de exposición, Latin American masters, Beverly Hills/Galería López Quiroga, México DF, 1997.
- Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. México, Fondo de cultura económica, 1957.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México, Era, 1972.
- *Arte antiguo de México*. México, Era, 1970.
- Wilson, Simon. *Surrealist Painting*. Hong Kong, Phaidon, 1991.

Revistas

- Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. No 532-533, abril-mayo 1991.
- Cuadernos hispanoamericanos*. No 343-345, enero-marzo 1979.

duró veinticinco minutos y ahora allá arriba hay agujeros azules y chorros de luz, el vapor sube del asfalto, los coches relucen, hay charcos donde navegan barcos de reflejos, hablo de nubes nómadas y de una música delgada que ilumina una habitación en un quinto piso y de un rumor de risas en mitad de la noche como agua remota que fluye entre raíces y yerbas,

hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a cada uno: ojos que son la noche que se entrecierre y el día que despierta, el mar que se tiende y la llama que habla, pechos valientes: marea lunar, labios que dicen *sézamo* y el tiempo se abre y el pequeño cuarto se vuelve jardín de metamorfosis y el aire y el fuego se enlazan, la tierra y el agua se confunden, o es el advenimiento del instante en que allá, en aquel otro lado que es aquí mismo, la llave se cierra y el tiempo cesa de manar: instante del *hasta aquí*, fin del hipo, del quejido y del ansia, el alma pierde cuerpo y se desploma por un agujero del piso, cae en sí misma, el tiempo se ha desfondado, caminamos por un corredor sin fin, jadeamos en un arenal, ¿esa música se aleja o se acerca, esas luces pálidas se encienden o apagan?, canta el espacio, el tiempo se disipa: es el boqueo, es la mirada que resbala por la lisa pared, es la pared que se calla, la pared, hablo de nuestra historia pública y de nuestra historia secreta, la tuya y la mía, hablo de la selva de piedra, el desierto del profeta, el hormiguero de almas, la congregación de tribus, la casa de los espejos, el laberinto de ecos, hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo inherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multitudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia, hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.

¿A quién espoleaba esa espuela? Caballito de palo, caballo de ajedrez, caballito del diablo, veloz zumbido azul montado por un jinete que segaba jardines de tinta con un largo silbido. El jinete desmontó y, alzando el yelmo de yedra, descubrió un rostro hecho de catorce letras:

yo vi, entre los chopos líquidos de las elas y los montes magnéticos de las emes, rodeado de vocales –sólo faltaba la u, caracol de la melancolía, ciervo enamorado de la luna– a José Lezama Lima, apoyado en su vara políglota, pastor de imágenes. Me mostró «un pobre cemento de corazón de león» y me dijo: «a un puente, un gran puente, no se le ve». Desde entonces cruzo puentes que van de aquí a allá, de nunca a siempre, desde entonces, ingeniero de aire, construyo el puente inacabable entre lo inaudible y lo invisible.

Nos tratabamos de usted pero ahora, al leer en xerox el manuscrito de *Fragmentos a su imagen*, lo tureo.

Tú no me oyes ya, tú eres silencio más allá de sentido y sin sentido, tú estás más acá de silencio y de ruido, no obstante, puesto que has escrito: «sólo existen el bien y la ausencia», tú existes y te tuteo.

Si el Agua Ígnea «demuestra que la imagen existió antes que el hombre», tú eres ya tu Imagen.

Has vuelto a ser lo que fuiste antes de ser José Lezama Lima: el bien y la ausencia en una sola imagen.

Tú dices que lo «lúdico es lo agónico» y yo digo que lo lúdico es lo lúcido y por eso, en este juego de las apariciones y las desapariciones que jugamos sobre la tierra,

en este ensayo general del Fin del Mundo que es nuestro siglo, te veo: estás sentado en una silla hecha de una sola nube de metal polisémico arrancado a la avaricia del diccionario, y tus ojos contemplan tu poema –¿o es tu poema el que contempla las visiones de tus ojos? –sea lo uno o lo otro, te veo: teatro de las metamorfosis, cámara de las transformaciones, templo del triple Hermes.

Refutación de los espejos

Nunca nos vimos, yo le envíaba mis libros y él los suyos, nos escribíamos a veces, nos tratamos siempre de usted. Leí su nombre por primera vez, hace más de cincuenta años, en *Espuela de Plata*, hoja de poesía.

Por tu cuerpo corren las substancias enamoradas de su forma, giran los elementos en busca de su imagen, perpetuas revoluciones del lenguaje que sólo habita la forma que inventa para devorarla y seguir girando.

Sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al entroscarse en sí misma se incendia y al incendiarse asciende como el carro de llamas del profeta y al tocar el ombligo del cielo se precipita como el joven Faetonte, el avión fulminado del *Sueño* de sor Juana.

Sí, tú eres el pájaro que *perfecciona el diccionario* y que, plantado sobre la piedra de las etimologías, canta —y qué dice su canto?, dice: cúa-cúa-cúa— lo lúcido es lo lúdico y lo lúdico es lo agónico.

Sí, tú eres, como el gato de la bruja de Michelet, *el lugarteniente de los participios* en la noche llena de esdrújulos.

Sí, tú eres el guardián del Spermátikos Logos y lo preservas, como tu maestro Carpócrates, de la tiranía del cosmócrata.

Los espejos repiten al mundo pero tus ojos lo cambian: tus ojos son la crística de los espejos: creo en tus ojos.

Aunque *no esperas a nadie*, insistes en que *alguien tiene que llegar*: ¿alguien o algo, quién o qué?

Preguntas al muro y el muro no responde y tú rascas al muro hasta que sangra y muestra su vacío:

Ya tienes la *compañía insuperable*, el pequeño hueco donde caben tú y tus Obras Completas y tus fantasmas.

Ese agujero no es el espejo que devuelve tu imagen: es el espejo que te vuelve Imagen, aquello o aquello que fuiste antes de ser José Lezama Lima, pastor entre fuentes de ellos y colinas de emes.

Ya entraste en el *espejo que camina hacia nosotros*, el espejo vacío de la poesía, *contradicción de las contradicciones*, ya estás en la casa de las semejanzas, ya eres, a los pies del Uno, sin cesar de ser otro, idéntico a ti mismo.

José Lezama Lima: *qué pocos son capaces de pedir*, como tu amigo Víctor Manuel, *un regalo para regalarlo*.

Yo lo he imitado y te pedí un manojo de frases: te las regalo para que te conozcas

—no como el que escribió esas frases sino como *aquel-tú-mismo* en que ellas te han convertido.

Esto y esto y esto

El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis
El surrealismo ha sido la camelia de ceniza entre los pechos de la adolescente poseída por el espectro de Orestes

El surrealismo ha sido el plato de lentejas que la mirada del hijo pródigo transforma en festín humeante de rey caníbal

El surrealismo ha sido el bálsamo de Fierabrés que borra las señas del pecho original en el ombligo del lenguaje

El surrealismo ha sido el escupitajo en la hostia y el clavel de dinamita en el confessionario y el sésamo ábrete de las cajas de seguridad y de las rejas de los manicomios

El surrealismo ha sido la llama ebria que guía los pasos del sonámbulo que camina de puntillas sobre el filo de sombra que traza la hoja de la guillotina en el cuello de los ajusticiados

El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente del geométrico y el vien-to fuerte que a media noche levanta las sábanas de las vírgenes

El surrealismo ha sido el pan salvaje que paraliza el vientre de la Compañía de Jesús hasta que la obliga a vomitar todos sus gatos y sus diablos encerrados

El surrealismo ha sido el puñado de sal que disuelve los tlaconetes del realismo socialista

El surrealismo ha sido la corona de cartón del crítico sin cabeza y la víbora que se desliza entre las piernas de la mujer del crítico

El surrealismo ha sido la lepra del Occidente cristiano y el lárgico de nueve cuchadas que dibuja el camino de salida hacia otras tierras y otras lenguas y otras almas sobre las espaldas del nacionalismo embrutecido y embrutecedor

El surrealismo ha sido el discurso del niño enterrado en cada hombre y la aspersión de sílabas de leche de leonas sobre los huesos calcinados de Giordano Bruno

El surrealismo ha sido las botas de siete leguas de los escapados de las prisiones de la razón dialéctica y el hacha de Pulgarcito que corta los nudos de la emredadera venenosa que cubre los muros de las revoluciones pertificadas del siglo XX

El surrealismo ha sido esto y esto y esto

con él acaba.
Entre el después y el antes,
paréntesis de piedra,
seré por un instante sin regreso
el primer hombre y seré el último.
Y al decirlo, el instante
-intangible, impalpable-
bajo mis pies se abre
y sobre mí se cierra, tiempo puro.

Epitafio sobre ninguna piedra

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre.
Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.

Ejercicio preparatorio
(Díptico con tablilla votiva)

MEDITACIÓN
(Primer tablero)

La p्रemeditation de la mort est p्रemeditation de la liberté. Qui a apris à mourir, il a desaprìs à servir.
MICHEL DE MONTAIGNE

La hora se vacía.
Me cansa el libro y lo cierro.
Miro, sin mirar, por la ventana.
Me espían mis pensamientos.

Pienso que no pienso.

Alguien, al otro lado, abre una puerta.
Tal vez, tras esa puerta,
no hay otro lado.
Pasos en el pasillo.

Pasos de nadie: es sólo el aire
buscando su camino.
Nunca sabemos
si entramos o salimos.
Yo, sin moverme,
también busco -no mi camino:
el rastro de los pasos
que por años diezmados me han traído
a este instante sin nombre, sin cara.

Sin cara, sin nombre.
Hora deshabitada.
La mesa, el libro, la ventana:
cada cosa es irrefutable.
Sí,
la realidad es real.
Y flota
-enorme, sólida, palpable-
sobre este instante hueco.

La realidad
está al borde del hoyo siempre.
Pienso que no pienso.
Me confundo
con el aire que anda por el pasillo.
El aire sin cara, sin nombre.

Sin nombre, sin cara,
sin decir: he llegado,
llega.
Interminablemente está llegando,
inminencia que se desvanece
en un aquí mismo
más allá siempre.
Un siempre nunca.
Presencia sin sombra,

disipación de las presencias,
Señora de las reticencias
que dice todo cuando dice nada,
Señora sin nombre, sin cara.

Sin cara, sin nombre;
miro
—sin mirar;
pienso
—y me despueblo.

Es obsceno,
dije en una hora como ésta,
morir en su cama.

Me arrepiento:
no quiero muerte de fuera,
quiero morir sabiendo que muero.
Este siglo está poseído.
En su frente, signo y clavo,
arde una idea fija:

todos los días nos sirve
el mismo plato de sangre.

En una esquina cualquiera
—justo, omnisciente y armado—
aguarda el dogmático sin cara, sin nombre.

Sin nombre, sin cara:
la muerte que yo quiero
lleva mi nombre,

tiene mi cara.

Es mi espejo y es mi sombra,
la voz sin sonido que dice mi nombre,
la oreja que escucha cuando callo,
la pared impalpable que me cierra el paso,
el piso que de pronto se abre.

Es mi creación y soy su criatura.

Poco a poco, 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.

REMEMORACIÓN
(Segundo tablero)

... quería hacerla de tal modo que diese
a entender que no había sido mi vida tan
mala que dejase nombre de loco; puesto
que lo he sido, no quería confirmar esta
verdad con mi muerte.

MIGUEL DE CERVANTES

Con la cabeza lo sabía,
no con saber de sangre;

es un acorde ser y otro acorde no ser.
La misma vibración, el mismo instante
ya sin nombre, sin cara.

El tiempo,
que se come las caras y los nombres,
a sí mismo se come.
El tiempo es una máscara sin cara.

No me enseñó a morir el Buda.

Nos dijo que las caras se disipan
y sonido vacío son los nombres.
Pero al morir tenemos una cara,
morimos con un nombre.

En la frontera cencienta
¿quién abrirá mis ojos?

Vuelvo a mis escrituras,
al libro del hidalgo mal leído
en una adolescencia soleada,
con plurales violencias compartida:
el llano acuchillado,
las peleas del viento con el polvo,
el píri, surtidor verde de sombra,
el testuz obstinado de la sierra
contra la nube encinta de quimeras,
la rigurosa luz que parte y distribuye
el cuerpo vivo del espacio:
geometría y sacrificio.

Yo me abismaba en mi lectura rodeado de prodigios y desastres: al sur los dos volcanes hechos de tiempo, nieve y lejanía; sobre las páginas de piedra los caracteres bárbaros del fuego; las terrazas del vértigo; los cerros casi azules apenas dibujados con manos impalpables por el aire; el mediodía imaginero que todo lo que toca hace escultura y las distancias donde el ojo aprende los oficios de pájaro y arquitecto-poeta.

Altiplano, terraza del zodiaco, circo del sol y sus planetas, espejo de la luna, alta marea vuelta piedra, inmensidad escalonada que sube apenas luz la madrugada y desciende la grave anochecida, jardín de lava, casa de los ecos, tambor del trueno, caracol del viento, teatro de la lluvia, hangar de nubes, palomar de estrellas.

Giran las estaciones y los días, giran los cielos, rápidos o lentos, las fábulas errantes de las nubes, campos de juego y campos de batalla de inestables naciones de reflejos, reinos de viento que disipa el viento: en los días serenos el espacio palpita, los sonidos son cuerpos transparentes, los ecos son visibles, se oyen los silencios. Manantial de presencias, el día fluye desvanecido en sus ficciones.

En los llanos el polvo está dormido. Huesos de siglos por el sol molidos, tiempo hecho sed y luz, polvo fantasma que se levanta de su lecho pétreo en pardas y rojizas espirales, polvo danzante enmascarado bajo los domos diáfanos del cielo. Eternidades de un instante, eternidades suficientes, vastas pausas sin tiempo: cada hora es palpable, las formas piensan, la quietud es danza.

Páginas más vividas que leídas en las tardes fluviales: el horizonte fijo y cambiante; el temporal que se despeña, cárdeno, desde el Ajusco por los llanos con un ruido de piedras y pezuñas resuelto en un pacífico oleaje; los pies descalzos de la lluvia sobre aquél patio de ladrillos rojos; la buganvilla en el jardín decrepito, morada vehemencia...

Mis sentidos en guerra con el mundo: fue frágil armisticio la lectura.

Inventa la memoria otro presente. Así me inventa. Se confunde el hoy con lo vivido.

Con los ojos cerrados leo el libro: al regresar del desvarío el hidalgo a su nombre regresa y se contempla en el agua estancada de un instante sin tiempo. Es la cara del muerto.

Despunta, sol dudoso, entre la niebla del espejo, un rostro. Es la cara del muerto.

En tales trances,

dice, *no ha de burlar al alma el hombre.*
 Y se mira a la cara:
 deshielo de reflejos.

DEPRECACIÓN
 (Tabilla)

Debemur morti nos nostraque
 HORACIO

No he sido don Quijote,
 no deshice ningún entuerto
 (aunque a veces
 me han apedreado los galeotes) pero quiero,
 como él, morir con los ojos abiertos. Morir
 sabiendo que morir es regresar
 adonde no sabemos, adonde,
 sin esperanza, lo esperamos. Morir
 reconciliado con los tres tiempos
 y las cinco direcciones, el alma
 -o lo que así llamamos-
 vuelta una transparencia. Pido
 no la iluminación:
 abrir los ojos,
 mirar, tocar al mundo
 con mirada de sol que se retira;
 pedo ser la quietud del vértigo,
 la conciencia del tiempo
 apenas lo que dure un parpadeo
 del ánima sitiada;
 pido
 frente a la tos, el vómito, la mucua,

ser día despejado, luz mojada
 sobre tierra recién llorada
 y que tu voz, mujer, sobre mi frente sea
 el manso soliloquio de algún río;
 pido ser breve centelleo,
 repentina fijeza de un reflejo
 sobre el oleaje de esa hora:
 memoria y olvido,
 al fin,
 una misma claridad instantánea.

La cara y el viento

Bajo un sol inflexible
 llanos ocreas, colinas leonadas.
 Trepé por un breñal una cuesta de cabras
 hacia un lugar de escombros:
 pilas desgajadas, dioses decapitados.
 A veces, centelleos subrepeticios:
 una culebra, alguna lagartija.
 Agazapados en las piedras,
 color de tinta ponzoñosa,
 pueblos de bichos quebradizos.
 Un patio circular, un muro hendirido.
 Agarrada a la tierra -nudo ciego,
 árbol todo raíces- la higuera religiosa.
 Lluvia de luz. Un bulto gris: el Buda.
 Una masa borrosa sus facciones,
 por las escarpaduras de su cara
 subían y bajaban las hormigas.
 Intacta todavía,
 todavía sonrisa, la sonrisa:
 golfo de claridad pacífica.
 Y fui por un instante diáfano
 viento que se detiene,
 gira sobre sí mismo y se disipa.

Entre el cielo y el agua
hay una franja azul y verde:
sol y plantas acuáticas,
caligrafía llameante
escrita por el viento.
Es un reflejo suspendido en orro.

Tránsitos: parpadeos del instante.
El mundo pierde cuerpo,
es una aparición, es cuatro chopos,
cuatro motadas melodías.

Frágiles ramas trepan por los troncos.
Son un poco de luz y otro poco de viento.
Vaivén inmóvil. Con los ojos
las oígo murmurar palabras de aire.

El silencio se va con el arroyo,
regresa con el cielo.

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba,
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace
mientras el mundo zarpa hacia lo obscuro.

Latir de claridades últimas:
quince minutos sitiados
que ve Claudio Monet desde una barca.

En el agua se abisma el cielo,
en sí misma se anega el agua,
el chopo es un disparo cárdeno:
este mundo no es sólido.

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,
centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejos.

La casa de la mirada

A Roberto Matta

Caminas adentro de ti mismo y el tenue reflejo serpenteante que te conduce
no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol tímido golpeando
tus párpados:
es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: llamadas, respuestas, llan-
madas,
hilo de claridades entre las altas yerbas y las bestias agazapadas de la con-
ciencia a obscuras.
Sigues el rumor de tu sangre por el país desconocido que inventan tus ojos
y subes por una escalera de vidrio y agua hasta una terraza.
Hecha de la misma materia impalpable de los ecos y los tintineos,
la terraza, suspendida en el aire, es un cuadrilátero de luz, un ring magné-
tico
que se enrolla en sí mismo, se levanta, anda y se planta en el circo del ojo,
géiser lunar, tallo de vapor, follaje de chispas, gran árbol que se enciende y
apaga y enciende:
estás en el interior de los reflejos, estás en la casa de la mirada,
has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo a ti mismo por un puente
de latidos:

EL CORAZÓN ES UN OJO.

Estás en la casa de la mirada, los espejos han escondido todos sus espectros,
no hay nadie ni hay nada que ver, las cosas han abandonado sus cuerpos,
no son cosas, no son ideas: son disparos verdes, rojos, amarillos, azules,
enjambres que giran y giran, espirales de legiones desencarnadas,
torbellino de las formas que todavía no alcanzan su forma,

tu mirada es la hélice que impulsa y revuelve las muchedumbres incóoras,
pórreas,
tu mirada es la idea fija que taladra el tiempo, la estatua inmóvil en la plaza
del insomnio,
tu mirada teje y destuje los hilos de la trama del espacio,
tu mirada frota una idea contra otra y enciende una lámpara en la iglesia
de tu cráneo,
paseje de la enunciación a la anunciacón, de la concepción a la asunción,
el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos,
estamos en la casa de la mirada y no hay nada que ver, hay que poblar otra
vez la casa del ojo,
hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista, hay que
CREAR PARA VER.

La idea fija taladra cada minuto, el pensamiento teje y destuje la trama,
vas y vienes entre el infinito de afuera y tu propio infinito,
eres un hilo de la trama y un latido del minuto, el ojo que taladra y el ojo
tejedor,
al entrar en ti mismo no sales del mundo, hay ríos y volcanes en tu cuerpo,
planetas y hormigas,
en tu sangre navegan imperios, turbinas, bibliotecas, jardines,
también hay animales, plantas, seres de otros mundos, las galaxias circulan
en tus neuronas,
al entrar en ti mismo entras en este mundo y en los otros mundos,
entras en lo que vio el astrónomo en su telescopio, el matemático en sus
ecuaciones:
el desorden y la simetría, el accidente y las rimas, las duplicaciones y las
muraciones,
el mal de San Vito del átomo y sus partículas, las células reincidentes, las
inscripciones estelares.

Afuera es adentro, caminamos por donde nunca hemos estado,
el lugar del encuentro entre esto y aquello está aquí mismo y ahora,
somos la intersección, la X, el aspa maravillosa que nos multiplica y nos
interroga,
el aspa que al girar dibuja el cero, ideograma del mundo y de cada uno de
nosotros.
Como el cuerpo astral de Bruno y Cornelio Agripa, como los grandes
transparentes de André Breton,

vehículos de materia sutil, cables entre éste y aquel lado,
los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá, el signo doble y uno,
^ Y V,
pirámides superpuestas unidas en un ángulo para formar la X de la Cruz,
cielo y tierra, aire y agua, llanura y monte, lago y volcán, hombre y mujer,
el mapa del cielo se refleja en el espejo de la música,
donde el ojo se anula nacen mundos:
LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO
EN EL SUEÑO.

La tierra es un hombre, dijiste, pero el hombre no es la tierra,
el hombre no es este mundo ni los otros mundos que hay en este mundo
y en los otros,
el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra y el mundo de
ser mundo,
el hombre es la boca que empañá el espejo de las semejanzas y las analo-
gías,
el animal que sabe decir *no* y así inventa nuevas semejanzas y dice *sí*,
el equilibrista vendado que baila sobre la cuerda floja de una sonrisa,
el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfi-
gura lo que copia,
el hombre no es el que es, célula o dios, sino el que está siempre más allá.
Nuestras pasiones no son los ayuntamientos de las substancias ciegas
pero los combates y los abrazos de los elementos riman con nuestros de-
ses y apetitos,
pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón:
El vértigo de Eros es el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario,
la aparición de la alleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de
la idea,
tú has pintado al amor tras una cortina de agua llameante
PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCÍO.

En el espejo de la música las constelaciones se miran antes de disiparse,
el espejo se abisma en sí mismo anegado de claridad hasta anularse en un
reflejo,
los espacios fluyen y se despeñan bajo la mirada del tiempo petrificado,
las presencias son llamas, las llamas son tigres, los tigres se han vuelto
olas,
cascada de transfiguraciones, cascada de repeticiones, trampas del tiempo:

hay que darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta,
 hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar al
 alma,
 hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y
 lunar,
 hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,
 hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,
 la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el
 poeta.

Árbol adentro

hay que darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta,
 hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar al
 alma,
 hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y
 lunar,
 hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,
 hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,
 la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el
 poeta.

Árbol adentro

Creció en mi frente un árbol.
 Creció hacia dentro.
 Sus raíces son venas,
 nervios sus ramas,
 sus confusos follajes pensamientos.
 Tus miradas lo encienden
 y sus frutos de sombra
 son naranjas de sangre,
 son granadas de lumbre.

Amanece

en la noche del cuerpo.
 Allá adentro, en mi frente,
 el árbol habla.

Acércale, ¿lo oyes?

Primer de enero

Las puertas del año se abren,
 como las del lenguaje,
 hacia lo desconocido.
 Anoche me dijiste:

mañana
 habrá que trazar unos signos,
 dibujar un paisaje, tejer una trama
 sobre la doble página
 del papel y del día.
 Mañana habrá que inventar,
 de nuevo,
 la realidad de este mundo.

Una veta de sol, oro animado,
estriás, cruces, espirales,
verdes constelaciones:
el triangular insecto
entre las yerbas avanzaba
tres o cuatro milímetros por hora.
Por un instante lo tuviste
sobre la palma de tu mano
(donde el destino traza su arabesco secreto):
es una joya viva, una criatura
tal vez caída de Titania,
—y lo dejaste, reverente,
regresar al Gran Todo.

El día, flor extrema,
hora a hora se incendia.
Otra flor, negra, brota.
Imperceptiblemente
atraviesas la sombra
y entras, dama de noche.
Apenas oleaje,
aroma apenas, blanca,
te tiendes en mi cama.
Vuelves a ser mujer.

Llanuras de la sábana
y noche de los cuerpos,
marea del deseo
y gruta de los sueños.

Duerme bajo tus párpados
un impalpable pueblo:
ávidos torbellinos,
hijos del tacto, encarran,
bebén sangre, son formas
cambiantes del deseo
y son siempre la misma:
los rostros sucesivos
de la vida que es muerte,
de la muerte que es vida.

Carta de creencia

Cantata

I

Entre la noche y el día
hay un territorio indeciso.
No es luz ni sombra:
es tiempo.
Hora, pausa precaria,
página que se oscurece,
página en la que escribo,
despacio, estas palabras.
La tarde
es una brasa que se consume.
El día gira y se deshoja.
Lima los confines de las cosas
un río oscuro.

Tercio y suave
las arrastra, no sé adónde.
La realidad se aleja.
Yo escribo:
hablo contigo
—hablo contigo.

Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras,
el arbólito y el aire;
como el agua corriente,
soliloquio sonámbulo;
como el charco callado,
reflector de instantáneos simulacros;
como el fuego:
lenguas de llama, baile de chispas,
cuentos de humo.

Hablar
con palabras visibles y palpables,
con peso, sabor y olor
como las cosas.

Mientras lo digo
las cosas, imperceptiblemente,
se desprenden de sí mismas
y se fugan hacia otras formas,
hacia otros nombres.

Me quedan
estas palabras: con ellas te hablo.

Las palabras son puentes.

También son trampas, jaulas, pozos.
Yo te hablo: tú no me oyes.
No hablo contigo:

hablo con una palabra
Esa palabra eres tú,

esa palabra
te lleva de ti misma a ti misma.

La hicimos tú, yo, el destino.
La mujer que eres
es la mujer a la que hablo:

estas palabras son tu espejo,
eres tú misma y el eco de tu nombre.
Yo también,
al hablarte,
me vuelvo un murmullo,

aire y palabras, un soplo,
un fantasma que nace de estas letras.

Las palabras son puentes:
la sombra de las colinas de Meknès
sobre un campo de girasoles estáticos
es un golfo violeta.
Son las tres de la tarde,
tienes nueve años y te has adormecido
entre los brazos frescos de la rubia mimosa.

Enamorado de la geometría
un gavilán dibuja un círculo.
Tiembla en el horizonte
la mole cobriza de los cerros.
Entre peñascos vertiginosos
los cubos blancos de un poblado.
Una columna de humo sube del llano
y poco a poco se disipa, aire en el aire,
como el canto del muecín
que perfora el silencio, asciende y florece
en otro silencio.

Sol inmóvil,
inmenso espacio de alas abiertas;
sobre llanuras de reflejos
la sed levanta alminates transparentes.
Tú no estás dormida ni despierta:
tú flotas en un tiempo sin horas.
Un soplo apenas suscita
remotos países de menta y manantiales.
Déjate llevar por estas palabras
hacia ti misma.

2

Las palabras son inciertas
y dicen cosas inciertas.
Pero digan esto o aquello,
nos dicen.

Amor es una palabra equívoca,
como todas.

No es palabra,
dijo el Fundador:

es visión,
comienzo y corona
de la escala de la contemplación
-y el florentino:

es un accidente

-y el otro:

no es la virtud
pero nace de aquello que es la perfección
-y los otros:

una fiebre, una dolencia,
un combate, un frenesí, un estupor,
una quimera.

El deseo lo inventa,
lo avivan los ayunos y las laceraciones,
los celos lo espolean,
la costumbre lo mata.

Un don,
una condena.

Furia, beatitud.

Es un nudo: vida y muerte.

Una llaga
que es rosa de resurrección.

Es una palabra:
al decirla, nos dice.

El amor comienza en el cuerpo
¿dónde termina?
Si es fantasma,
encarna en un cuerpo;

si es cuerpo,
al tocarlo se disipa.

Fatal espejo:
la imagen deseada se desvanece,
tú te ahogas en tus propios reflejos.
Festín de espectros.

Aparición:
el instante tiene cuerpo y ojos,

me mira.
Al fin la vida tiene cara y nombre.

Amar:
hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.
Amar:

abrir la puerta prohibida,
pasaje
que nos lleva al otro lado del tiempo.
Instante:

reverso de la muerte,
nuestra frágil eternidad.

Amar es perderse en el tiempo,
ser espejo entre espejos.
Es idolatría:

endiosar una criatura
«y a lo que es temporal llamar eterno».
Todas las formas de carne
son hijas del tiempo,
simulacros.

El tiempo es el mal,
el instante
es la caída;
amar es despeñarse:

caer interminablemente,
nuestra pareja
es nuestro abismo.

El abrazo:
jeroglífico de la destrucción.
Lascivia: máscara de la muerte.

Amar: una variación,
apenas un momento
en la historia de la célula primigenia
y sus divisiones incontables.

Eje

de la rotación de las generaciones.

Invención, transfiguración:
La muchacha convertida en fuente,
La cabellera en constelación,
en isla la mujer dormida.
La sangre:
música en el ramaje de las venas;
el tacto:
luz en la noche de los cuerpos.

Transgresión

de la fatalidad natural, bisagra
que enlaza destino y libertad, pregunta
grabada en la frente del deseo:
¿accidente o predestinación?

Memoria, cicatriz:

—¿de dónde fuimos arrancados?, cicatriz,
memoria: sed de presencia, querencia
de la mitad perdida.

El Uno

es el prisionero de sí mismo,
solamente es,

no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,

siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;
dos no reposa,

no está completo nunca,
gira

en torno a su sombra, busca
lo que perdemos al nacer;
la cicatriz se abre: fuente de visiones;
dos: arco sobre el vacío,
puente de vértigos;
dos:
Espejo de las mutaciones.

3

Amor, isla sin horas,
isla rodeada de tiempo, claridad
sitiada de noche. Caer
es regresar, caer es subir.

Amor es tener ojos en las yemas,
papar el nudo en que se anudan
quierud y movimiento. El arte de amar

¿es arte de morir?

Amar
es morir y revivir y remorir:
es la vivacidad. Te quiero

porque yo soy mortal
y tú lo eres. El placer hiere,

la herida florece. En el jardín de las caricias
corté la flor de sangre
para adornar tu pelo. La flor se volvió palabra.
La palabra arde en mi memoria.

Amor:

reconciliación con el Gran todo
 y con los otros,
 los diminutos todos
 innumerables.

Volver al día del comienzo.
 Al día de hoy.

La tarde se ha ido a pique.
 Lámparas y reflectores
 perforan la noche.

Yo escribo:
 hablo contigo:

hablo contigo.
 Con palabras de agua, llama, aire y tierra
 inventamos el jardín de las miradas.
 Miranda y Ferdinand se miran,
 interminablemente, en los ojos
 -hasta petrificarse.

Una manera de morir
 como las otras.

En la altura
 las constelaciones escriben siempre
 la misma palabra;
 nosotros,
 aquí abajo, escribimos
 nuestros nombres mortales.

La pareja
 es pareja porque no tiene Edén.
 Somos los expulsados del Jardín,
 estamos condenados a inventarlo
 y cultivar sus flores delirantes,
 joyas vivas que cortamos
 para adornar un cuello.

Estamos condenados
 a dejar el Jardín:
 delante de nosotros
 está el mundo.

Coda

Tal vez amar es aprender
 a caminar por este mundo.
 Aprender a quedarnos quietos
 como el tilo y la encina de la fábula.

Aprender a mirar.
 Tu mirada es sembradora.
 Plantó un árbol.

Yo hablo
 porque tú meces los follajes.

Yo escribo:

hablo contigo.
 Con palabras de agua, llama, aire y tierra
 inventamos el jardín de las miradas.
 Miranda y Ferdinand se miran,
 interminablemente, en los ojos
 -hasta petrificarse.

Una manera de morir
 como las otras.

En la altura
 las constelaciones escriben siempre
 la misma palabra;
 nosotros,
 aquí abajo, escribimos
 nuestros nombres mortales.

La pareja
 es pareja porque no tiene Edén.
 Somos los expulsados del Jardín,
 estamos condenados a inventarlo
 y cultivar sus flores delirantes,
 joyas vivas que cortamos
 para adornar un cuello.

Estamos condenados
 a dejar el Jardín:
 delante de nosotros
 está el mundo.

