

TIEMPOS, LUGARES, ENCUENTROS

ENTREVISTA CON ALFRED MACADAM

TRADUCCIÓN DE GUILLERMO SHERIDAN

Esta entrevista se celebró el 10 de octubre de 1990 en The Poetry Center de Nueva York, ante un público muy numeroso. Esa noche, en el mismo auditorio, Octavio Paz leyó una selección de sus poemas y el poeta y ensayista Eliot Weinberger sus traducciones de esos poemas. Alfred MacAdam, profesor en la Universidad de Columbia de Nueva York, es un

destacado crítico de la literatura hispanoamericana moderna. La entrevista apareció en el número 119 de The Paris Review (Verano de 1991). Ha sido recogida en el libro Writers at Work (Viking Penguin). La traducción al español fue hecha por Guillermo Sheridan. Le damos las gracias, así como a The Paris Review por autorizarnos a publicar este texto.

MIXCOAC, SAN ILDEFONSO

ALFRED MACADAM: OCTAVIO: NACISTE EN 1914, COMO QUIZÁ recuerdes...

Octavio Paz: ¡No muy bien!

A.M. ...a la mitad de la Revolución mexicana y justo en el momento en el que se inicia la Primera Guerra Mundial. El siglo en el que has vivido ha sido uno de guerras casi continuas. ¿Tienes algo bueno que decir sobre él?

O.P. Bueno, que he sobrevivido. ¿No es bastante? La historia es una cosa y nuestras vidas son otra. Nuestro siglo ha sido terrible, uno de los más tristes de la historia universal, pero nuestras vidas han sido más o menos semejantes a las de nuestros antepasados. Las vidas privadas no son históricas. La Revolución francesa o la norteamericana, las guerras entre los persas y los griegos o cualquier otro acontecimiento universal, cambian a la historia radicalmente. Sin embargo, a través de esos tumultos la gente vive, trabaja, se enamora, muere, se enferma, tiene amigos, momentos de iluminación o de tristeza, y nada de eso tiene que ver con la historia. O muy poco que ver.

A.M. ¿Es decir que estamos, a la vez, dentro y fuera de la historia?

O.P. Sí, la historia es nuestro paisaje, nuestro ambiente, lo que rodea a nuestras vidas. Pero el verdadero drama —y la verdadera comedia— sucede adentro de cada uno. Y esto es cierto lo mismo para alguien que haya vivido en el siglo v que para aquel que vivirá en el siglo XXI. La vida no es histórica; es algo más bien como la naturaleza.

A.M. En *Los privilegios de la vista*, un libro sobre tu relación con las artes plásticas, dices: "Ni yo ni nadie entre mis amigos habíamos visto nunca un Tiziano, un Velázquez o un Cézanne... Sin embargo nos rodeaban muchas obras de arte." Te refieres a Mixcoac, donde viviste de niño, y al arte del temprano siglo veinte mexicano.

O.P. Mixcoac es ahora un suburbio más bien feo de la Ciudad de México, pero cuando yo era niño era un verdadero

pueblo. Un pueblo antiguo, fundado antes de la Conquista. El nombre Mixcoac viene del dios Mixcōatl, que es la palabra náhuatl para nombrar a la Vía Láctea. Significa "Nube Serpiente", como si la Vía Láctea fuera una serpiente de nubes. Teníamos una pequeña pirámide; era diminuta pero era una pirámide. Teníamos también un convento del siglo diecisiete. El barrio en el que yo vivía se llamaba San Juan y la iglesia, una de las más viejas de la zona, era del siglo dieciséis. Había muchas casas del dieciocho y del diecinueve, algunas con grandes jardines, porque a finales del siglo diecinueve Mixcoac era un lugar de recreo de la burguesía capitalina. Mi familia tenía una casa de verano ahí. Cuando llegó la Revolución tuvimos que mudarnos a ella, felizmente. Estábamos rodeados de pequeñas memorias de dos pasados todavía muy vivos: el precolombino y el colonial.

A.M. También hablas, en *Los privilegios de la vista*, de los fuegos artificiales en Mixcoac.

O.P. Me encantan los fuegos artificiales. Fueron parte de mi infancia. Había un barrio donde vivían y trabajaban los maestros artesanos de ese gran arte. Eran famosos en todo México. Cada año armaban los "castillos" — como llaman en México a los fuegos artificiales— para celebrar la fiesta de la Virgen de Guadalupe y las otras fechas religiosas y patrióticas del pueblo. Recuerdo como cubrían la fachada de la iglesia con una cascada incandescente. Era maravilloso. Mixcoac estaba vivo, con una vida que ya no existe en las grandes ciudades.

A.M. Pareces nostálgico de Mixcoac y, sin embargo, eres uno de los pocos escritores mexicanos que viven en el centro de México. Pronto será la ciudad más grande del mundo, una ciudad dinámica aunque, en términos de contaminación, de congestión y de pobreza, una pesadilla. Vivir ahí ¿es una inspiración o un obstáculo?

O.P. Vivir en el centro de la Ciudad de México no es ni una inspiración ni un obstáculo. Más bien es un reto. He vivido en otros barrios de la ciudad pero todos, aunque fuese placentero vivir en ellos, me parecían un tanto irreales. Un buen día Marie José y yo decidimos vivir en el apartamento en que ahora vivimos. Si se vive en México hay que vivir realmente en México.

A.M. ¿Podrías decirnos algo sobre la familia Paz?

O.P. Mi padre era mexicano y mi madre española. Vivía con nosotros una tía algo excéntrica (como se supone que son las tías) y algo poética a su manera un tanto absurda. Mi abuelo era escritor, un novelista popular. De hecho, durante una época vivimos de las ventas de uno de sus libros, un *best-seller*. La casa de Mixcoac era de él.

A.M. ¿Había libros en ella? Recuerdo que Borges decía que nunca salía de la biblioteca de su padre.

O.P. Curiosa comparación. Mi abuelo tenía una hermosa biblioteca, que era lo que hacía única a la casa de Mixcoac. Tendría unos seis o siete mil volúmenes y yo gozaba de una gran libertad para leer lo que quisiera. Era un lector voraz y llegué a leer libros "prohibidos" porque nadie prestaba atención a mis lecturas. Cuando era muy joven leí a Voltaire. Quizá por eso perdí la fe religiosa. También leía novelas más o menos libertinas.

A.M. ¿Lefas libros para niños?

O.P. Claro. Leí muchos libros de Salgari, el novelista italiano, muy popular en México. Y Jules Verne. Uno de mis grandes héroes era un norteamericano, Bufalo Bill. Mis amigos y yo pasábamos de *Los tres mosqueteros* a los cowboys y los pieles rojas sin el menor escrúpulo y sin darnos cuenta de que saltábamos épocas y continentes.

A.M. Alguna vez dijiste que la primera vez que viste una pintura surrealista —una pintura en la que se veía una arboleda o un pantano en un salón— te pareció más bien una visión realista.

O.P. Es cierto. La casa de Mixcoac se derrumbaba poco a poco y la vegetación del jardín invadía los cuartos. Una enredadera penetró por una ventana y escaló las paredes de mi habitación.

A.M. Cuando tenías dieciséis años, en 1930, ingresaste a la Escuela Nacional Preparatoria. ¿Qué estudiabas? ¿Cómo era la escuela?

O.P. Una hermosa construcción de finales del siglo diecisiete, que fue uno de los grandes momentos de la arquitectura mexicana. Era espaciosa y sus columnas, arcos y corredores tenían nobleza. Otra atracción de San Ildefonso: las pinturas murales de Orozco, Rivera, Siqueiros, Jean Charlot y otros. El primer mural que pintó Rivera estaba en mi escuela.

A.M. ¿Te sentías atraído por la obra de los muralistas?

O.P. Sí, nos impresionaba el vigor de esos artistas. Sin embargo, había una contradicción entre la arquitectura y las pinturas. Con el tiempo pensé que era una lástima que los murales hubieran sido pintados en edificios que no pertenecían a nuestro siglo.

A.M. ¿Y cuál era el plan de estudios?

O.P. Una mezcla de la tradición francesa y las teorías educativas norteamericanas. Por ejemplo, en la secundaria, era notable la influencia de John Dewey, el filósofo pragmatista; en cambio, en la preparatoria, todavía predominaba la influencia francesa, aunque leíamos ya muchos libros de filosofía alemana en las traducciones de *Revista de Occidente*.

A.M. ¿Y como idioma extranjero elegiste el francés?

O.P. También el inglés. Mi padre fue exiliado político durante la Revolución. Tuvo que abandonar México y se refugió en los Estados Unidos. Salió primero que nosotros; después mi madre y yo lo alcanzamos en Los Ángeles. Allí nos quedamos casi dos años. En el primer día de clase tuve un pleito

con mis compañeros norteamericanos. Se rieron porque no pude decir *spoon* (cuchara) a la hora del lunch. Todo terminó en puñetazos. Cuando regresé a México, tuve otro pleito el primer día de clase. Esta vez con mis compañeros mexicanos y por la misma razón: era un extranjero. Descubrí que podía ser extranjero en los dos países.

A.M. ¿Fuiste influenciado por algún maestro de la Escuela Nacional Preparatoria?

O.P. Claro que sí. Tuve la suerte de llevar un curso con el poeta Carlos Pellicer. Gracias a él, conocí a otros poetas de su generación, como Villaurrutia, Cuesta, Novo y, más tarde, a José Gorostiza. Ellos me abrieron los ojos y me descubrieron la poesía moderna. La biblioteca de mi abuelo terminaba a principios del siglo veinte, de modo que hasta mi ingreso en la Nacional Preparatoria me enteré de que se habían publicado libros después de 1910. Proust fue una revelación para mí. Yo creía que, después de Zola, no se habían escrito novelas.

A.M. ¿Qué me dices de la poesía en lengua española?

O.P. En esos años descubrí a los poetas españoles de la Generación del 27: García Lorca, Alberti, Guillén, Cernuda. También leí a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez. Este último era el patriarca de la poesía, el gran maestro. Apareció la revista *Sur* y comencé a leer a Borges y a otros. Pero recuerda que en ese tiempo Borges era un poeta y que apenas empezaba a escribir cuentos. Naturalmente la gran revelación de ese primer periodo de mi vida literaria fue la poesía de Pablo Neruda.

DE YUCATÁN A MADRID

A.M. Después fuiste a la Universidad y, en 1937, tomaste una decisión trascendental.

O.P. En realidad tomé varias. Aunque terminé mi educación universitaria, me rehusé a presentar la tesis final. Me negué a convertirme en abogado. Mi familia, como todas las familias mexicanas de la clase media de entonces, quería que su hijo fuese médico o abogado. Yo sólo quería ser un poeta y, aunque parecía extraño, un revolucionario. No veía oposición entre la poesía y la revolución. Surgió la oportunidad de viajar a Yucatán para fundar con otros dos amigos una escuela para hijos de obreros y campesinos. Fue una gran experiencia. Me di cuenta de que era un capitalino y de que mi conocimiento del país se limitaba al México central, el del altiplano.

A.M. ¿Es decir, que descubriste la geografía?

O.P. La gente que vive en ciudades como Nueva York o París suele ser provinciana frente a su provincia. Yo descubrí Yucatán, una región peculiar del sureste de México. Era México pero también era algo muy diferente. No sólo por la lejanía del centro sino por la influencia de los mayas. Aprendí algo que no he olvidado: México tiene otras tradiciones además de la del centro. No una raíz, sino varias. Entre ellas, la de los mayas, muy distintos a los nahuas, a los zapotecas y a los otros. Además, Yucatán es muy español y, a su manera, extrañamente cosmopolita. La gente rica de Mérida tenía muchos lazos con La Habana y con Nueva Orleans. Durante el siglo diecinueve los yucatecos viajaban con más frecuencia a los Estados Unidos y a Europa que a la Ciudad de México. Comencé a darme cuenta de lo complejo que es mi país.

A.M. ¿Y después regresaste a la capital y decidiste ir a la España de la Guerra Civil?

O.P. Yo era un ardiente partidario de la República Española. Fui invitado al Segundo Congreso de Escritores Antifascistas por Neruda, Alberti y Serrano Plaza. Acepté inmediatamente y con entusiasmo, a pesar de que la organización oficial, la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR), no me veía con buenos ojos. Dejé la escuela y tras un viaje accidentado y pintoresco, llegué a España. Hice el viaje con dos mexicanos, el poeta Carlos Pellicer y el novelista José Mancisidor, y dos cubanos, Juan Marinello y Nicolás Guillén. En París nos unimos a un grupo más numeroso: Malraux, Neruda, Spender, Ehrenburg. Se ha escrito mucho sobre ese Congreso y yo mismo he hablado ya sobre el asunto, de modo que es mejor no detenernos en los incidentes de esos días. Sólo te recuerdo el episodio de André Gide: había publicado su *Regreso de la URSS* y se había convertido de santón revolucionario en horrible tráfuga. Aunque esto y otras cosas que vi y oí me descorazonaron, no perdí la fe y quise enrolarme en el Ejército Republicano. Tenía veintitrés años. Como voluntario, necesitaba la recomendación de un partido político y yo no era miembro del Partido Comunista ni de ningún otro, así que nadie podía recomendarme. Para colmo, me colgaron un sambenito: tenía inclinaciones trotskistas. No era cierto (después las tuve). Tal vez alguno de mis "colegas" de la LEAR propaló el infundio. En fin, fui rechazado. Me dijeron que un escritor joven como yo era más útil con una máquina de escribir que con un fusil: debía regresar a México y trabajar en favor de la causa republicana. Y eso fue lo que hice.

A.M. ¿Qué significó para ti el viaje a España, más allá de la política y de la defensa de la República?

O.P. Descubrí otra parte de mi herencia. Yo estaba familiarizado, desde luego, con la tradición literaria española. Sin embargo, aunque siempre he considerado a la literatura española como mía, una cosa es leer los libros y otra ver con tus propios ojos a la gente, los monumentos, el paisaje, las ciudades.

A.M. Un nuevo descubrimiento geográfico.

O.P. También un descubrimiento de la otra cara de la política. O para ser más preciso: de su aspecto moral. Mis creencias políticas e intelectuales estaban encendidas por la idea de la fraternidad. Era uno de los valores más altos de nuestras convicciones revolucionarias. Mis amigos y yo hablábamos continuamente de ello. Todos leíamos a Malraux y él, en una novela que acababa de publicar, describía y exaltaba la búsqueda de la fraternidad por medio de la acción revolucionaria. Mi experiencia en España no fortaleció mis ideas políticas pero dio un giro inesperado a mi idea de la fraternidad. Un día —Stephen Spender estaba conmigo y quizá recuerde el episodio— nos llevaron a la Ciudad Universitaria, que se había convertido en un frente. Era un verdadero campo de batalla; a veces, en el mismo edificio, los republicanos estaban separados de los fascistas sólo por una pared y se podía escuchar a los soldados enemigos hablando del otro lado. Era una sensación extraña: esos soldados a los que no veía, pero que escuchaba, eran mis enemigos. Al oírlos, me dije: esas voces son humanas, como la mía.

A.M. ¿Afectó este descubrimiento a tu capacidad para odiar al enemigo?

O.P. Sí. Comencé a pensar que quizá la lucha era absurda

o, al menos, desde cierto punto de vista, inexplicable: ¿por qué matar al que no piensa como nosotros? Por supuesto, no podía confiar a nadie mis dudas. Habrían creído que era un traidor. Y no lo era. Comprendí entonces —o más tarde, cuando pude pensar seriamente en esta inquietante experiencia— que la verdadera fraternidad implica la aceptación de una verdad esencial: el enemigo también es humano. No quiero decir con esto que uno deba abrazar al enemigo, no. Las diferencias no desaparecen pero, si se reconoce que nuestro enemigo también es nuestro semejante, la violencia tiene un límite. Fue una experiencia terrible para mí. Destruyó muchas de mis convicciones más profundas.

A.M. ¿Crees que parte del horror de la situación pudo deberse al hecho de que los soldados fascistas hablaban en español?

O.P. Los soldados que estaban al otro lado del muro se reían, decían "Dame un pitillo" y cosas por el estilo. Era imposible negar la evidencia: más allá de la guerra y las ideas, los del otro lado eran iguales a nosotros. Creo que ver de esta manera al adversario te humaniza y lo humaniza.

A.M. ¿Regresaste directamente a México?

O.P. Claro que no. Era mi primer viaje a Europa y tenía que ir a París. Para mí era un museo universal y era la historia. También era el presente. Walter Benjamin dijo que París había sido la capital del siglo diecinueve. No, yo creo que París fue también la capital del siglo veinte o, más bien, de la primera mitad de nuestro siglo, hasta 1940. No fue la capital política, económica o filosófica: fue la capital del arte y de la literatura. Aunque muchos grandes artistas y escritores no vivían en París, todos o casi todos habían pasado allá largas temporadas, incluyendo al mismo Benjamin. Además, en París habían nacido y estaban vivos aún los grandes movimientos de vanguardia, perseguidos en los países totalitarios.

A.M. ¿Qué viste allá que te emocionara?

O.P. En la Exposición Universal me llamó la atención el Pabellón español, en donde se exponía el *Guernica*, que Picasso acababa de pintar. Tuve la suerte de ver también los Miró en ese Pabellón. En otra ocasión, por casualidad, entré en una galería donde exponían pintores surrealistas y de vanguardia. Allí vi una pintura de Max Ernst, *Europa después de la lluvia*, que me causó una profunda impresión. Era algo así como una visión onírica de una fantástica ciudad maya.

A.M. ¿Y la gente?

O.P. En España conocí a un escritor cubano que más tarde se hizo famoso: Alejo Carpentier. Lo vi en París y me invité a una fiesta en casa del poeta surrealista Robert Desnos, que vivía en la preciosa Place Dauphin. Entre los invitados había gente famosa; yo no conocía a nadie y me sentí perdido. Husmeando por la casa, encontré una vitrina con algunas esculturas primitivas (¿fenicias, hititas?) y unos objetos extraños. Le pregunté a la guapa mujer de Desnos (había vivido antes con el pintor japonés Foujita) qué eran y de donde venían aquellos objetos. Me respondió sonriente que eran objetos eróticos japoneses (*godemiches*, "consoladores"). Todos se rieron de mi ingenuidad. Me mordí los labios, avergonzado: ¡era un provinciano!

ENCUENTROS Y ESCARAMUZAS

A.M. Regresaste a México en 1938. Breton y Trotsky estaban allá. ¿Significó algo su presencia para ti?

O.P. Mucho. En el campo de la política estaba en contra de Breton y de Trotsky. Pensaba que el gran enemigo era el fascismo y que, en consecuencia, Stalin tenía razón: todos debíamos unirnos frente a los nazis y los fascistas. Era la idea del Frente Popular. Sin embargo, a pesar de que no compartía su posición, nunca acepté que Trotsky y Breton fuesen agentes de los nazis, como decían mis amigos comunistas. Al mismo tiempo, la figura de Trotsky me fascinaba y leía sus libros en secreto. Así pues, en el fondo, ya era un heterodoxo. También admiré a Breton como poeta y escritor. Su libro, *L'amour fou*, me había impresionado profundamente.

A.M. Es decir que, además de la poesía hispanoamericana y española, te interesabas en el "modernismo" europeo.

O.P. Tres textos me marcaron en esos años. El primero fue el poema de Eliot "The Waste Land", que leí en 1931. Tenía diecisiete años y el poema me deslumbró, a pesar de que no pude entender gran cosa. Desde entonces lo he leído muchas veces y tras cada lectura siento que es uno de los poemas capitales de este siglo. El segundo fue "Anabase" de Saint-Perse. Si el poema de Pound fue un descenso por los corredores y espejos de la conciencia moderna, el de Perse me abrió el gran espacio de la acción, en la que la historia se transforma en fábula. El tercero fue el libro de Breton. Me conquistó su exaltación del amor libre, la poesía y la rebelión. Y por supuesto, el lenguaje en que está escrito ese libro.

A.M. A pesar de tu admiración ¿no te acercaste a Breton?

O.P. En alguna ocasión un amigo mutuo, Jorge Cuesta, me ofreció presentarme con él. Cuesta no comprendía la contradicción que me angustiaba en esos días: odiaba lo que amaba, amaba lo que odiaba y no me atrevía a confesármelo. Me negué a ir. Muchos años más tarde lo conocí y nos hicimos amigos. Pero ya durante su estancia en México, en 1938, me simpatizaban sus actitudes morales y políticas. Leí con entusiasmo, a pesar de las críticas de muchos amigos míos, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Es un texto escrito por Breton y por Trotsky aunque el nombre de este último no aparece y sí el de Diego Rivera. En ese manifiesto hay una renuncia al control político de la literatura: la única política que el Estado revolucionario puede adoptar frente a los artistas y los escritores es la de otorgarles la libertad absoluta. Nada más alejado de las posiciones de Lenin, Stalin y del mismo Trotsky cuando estaba en el poder.

A.M. Parecería que la paradoja interna en que te hallabas se estaba convirtiendo en una crisis.

O.P. Estaba en contra del "realismo socialista". Allí comencé mi conflicto. No pertenecía al Partido Comunista pero coincidía en muchos puntos con su política —por ejemplo: el Frente Popular— y era amigo de algunos muchachos que eran figuras destacadas de la Juventud Comunista. Al principio nuestras disputas se limitaron al dominio del arte.

A.M. Entonces la Exposición Surrealista de 1940 en México habrá sido un problema para ti.

O.P. Yo era director de una revista, *Taller*. Uno de mis amigos, el poeta Luis Cardoza y Aragón, un hombre de talento y un buen poeta, publicó en ella un artículo en el que decía que los surrealistas habían abierto nuevos horizontes al arte y la poesía pero que se habían convertido en la academia de su propia revolución. En buena parte aquello era verdad. Sólo que atacar a los surrealistas en esos momentos, cuando los stalinistas los acusaban de ser agentes de la reacción y aun

del fascismo, era un error e, incluso, una complicidad. Sin embargo, publiqué el artículo.

A.M. Publicar o morir.

O.P. No se trata de eso. Pero debo reconocer mi error —mis errores. Si no lo hacemos estamos perdidos, ¿no te parece? Lo digo porque esta entrevista es un ejercicio de confesión pública. Y tengo mucho miedo.

A.M. Octavio, además de que eres poeta y ensayista, me parece que tienes tentaciones novelísticas. Pienso en el *Diario de un soñador*, que publicaste en 1938 en *Taller*, y en *El mono gramático*, de 1970.

O.P. Yo no llamaría novelístico al *Diario*. Fue un cuaderno hecho de meditaciones. Quizá me encontraba bajo el hechizo de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke. La verdad es que, aunque la novela siempre ha sido una tentación para mí, no nací para escribir una. El arte de la novela reúne dos elementos diferentes: la poesía y la crítica psicológica y moral. Como la poesía épica, la novela presenta un mundo poblado de personajes. Sus acciones son la esencia de la obra. Al mismo tiempo, a diferencia de la épica, la novela es analítica. Narra los hechos de los personajes y, a la vez, hace una crítica de ellos. Tom Jones, Odette de Crécy, Iván Karazov o Don Quijote son personajes devorados por la crítica. Esto no sucede con Homero o Virgilio; ni siquiera con Dante. La épica exalta o condena; la novela analiza y critica. Los héroes épicos son personajes sólidos, de una pieza; los personajes novelescos son ambiguos, dobles o triples. Entre estos dos polos, crítica y épica, se despliega la novela.

A.M. ¿Y *El mono gramático*?

O.P. Tampoco lo llamaría una novela. Está en la frontera de la novela. De ser cualquier cosa, es una anti-novela. En fin, apenas siento la tentación de escribir una novela, me digo: "Recuerda que los poetas no son novelistas". Es verdad que algunos grandes poetas, como Goethe, escribieron novelas, casi siempre aburridas. El genio poético es sintético. El poeta presenta visiones mientras que el novelista cuenta, describe y analiza.

A.M. Si pudiéramos regresar al México de los años de la Segunda Guerra, me gustaría preguntarte sobre tu relación con Pablo Neruda. Él era cónsul general de Chile en 1940.

O.P. Ya te conté que la poesía de Neruda había sido una revelación para mí. Cuando publiqué *Raíz del hombre*, en 1937, le envié un ejemplar. No me contestó pero propuso mi nombre para que se me invitase al Congreso de España. Lo apoyaron, según me contó, Alberti y Serrano Plaja, a pesar de que yo no era miembro de la LEAR. Al llegar a París, en 1937, al bajarme del tren, vino hacia mí un hombre alto que gritaba: "¡Octavio Paz!", "¡Octavio Paz!". Era Neruda. Al verme dijo: "¡Pero qué joven eres!". Y nos abrazamos. Me llevó a un hotel y en menos tiempo de lo que cuento fuimos amigos. Neruda fue uno de los primeros en reparar en mis poemas y en leerlos con simpatía.

A.M. Entonces, ¿porqué las cosas se enredaron?

O.P. Lo he contado varias veces pero volveré a contártelo. Cuando Pablo vino a México como cónsul de Chile, lo veía con frecuencia. No tardaron en aparecer los equívocos. El primero de orden personal: Neruda era muy generoso y, también, muy dominante; por mi parte, quizá yo era demasiado rebelde y celoso de mi independencia. Le encantaba rodearse de un círculo, una corte formada no por discípulos

sino por fieles y secuaces, unos inteligentes y otros, los más, mediocres. Los pequeños resquemores del amor propio se mezclaron pronto a las divergencias estéticas y sobre todo políticas. Él no tenía simpatías por algunos poetas mexicanos que eran mis amigos, como Xavier Villaurrutia, y le irritaba que yo los defendiese. Además, se peleó con algunos escritores españoles que habían sido sus íntimos y yo me negué a seguirlo en esas disputas. Esto acabó por exasperarlo. Lo más grave fue la política. A medida en que él se hacía más y más stalinista, yo me desencantaba de Stalin. Acabamos por pelear —casi a golpes— y dejamos de hablarnos. Escribió algunas cosas no del todo simpáticas sobre mí, incluyendo un odioso poema. Respondí con vituperios parecidos. Y allí paró todo.

A.M. ¿Llegaron a reconciliarse?

O.P. No nos hablamos durante más de veinte años. Dos o tres veces coincidimos en el mismo sitio y aparentamos no vernos. Por una temporada los dos vivimos en París y, como es natural, teníamos amigos comunes. Pablo les prohibió que me viesan y recibiesen en sus casas: yo era un "traidor". Cuando se hizo público el informe de Jruschov sobre el terror stalinista, se ablandó y, al final de su vida, sin nunca rectificar del todo, se volvió más humano y flexible. En 1967 participamos los dos en el Festival de Poesía de Londres. Nos instalaron en el mismo hotel, en Cadogan Gardens. Yo acababa de casarme por segunda vez y Pablo se había casado con Matilde Urrutia. Una mañana, al atravesar un pasillo con Marie José, nos encontramos a Matilde. Ella nos detuvo, sonrió y me dijo: "Tú eres Octavio y ella Marie José, ¿verdad?". Le contesté: "Y tú eres Matilde". Nos saludamos y nos preguntó: "¿Quieren ver a Pablo? Creo que a él le daría mucho gusto verte". Acepté inmediatamente y fuimos a su habitación. Un periodista lo entrevistaba. A los pocos minutos salió el periodista, Pablo abrió la puerta y, al verme, abrió los brazos diciendo: "Mi hijito..." Esta expresión es muy chilena y Pablo la dijo con emoción. Yo estuve a punto de llorar. Hablamos mucho. Él y Matilde preparaban sus maletas: en dos horas tomaban el avión rumbo a Chile. Un año más tarde recibí un libro suyo, con una dedicatoria cariñosa. Yo le envié otro. No volví a verlo. Murió un poco después. Fue triste y, sin embargo, ha sido una de las mejores cosas que me han sucedido: volver a ser amigo de un hombre al que quise y admiré.

SAN FRANCISCO, NUEVA YORK, PARÍS. DESENCUENTRO

A.M. El principio de la década de los cuarentas fue difícil para ti, pero a la vez parece haberte obligado a definir tu posición intelectual.

O.P. Es cierto. Tuve tremendos problemas no sólo políticos sino íntimos y rompí con varios amigos. Aunque hice nuevas amistades —por ejemplo, con Victor Serge, un escritor ruso-francés, un antiguo revolucionario—, me ahogaba en México y llegué a la conclusión de que tenía que salir. Tuve suerte: obtuve una beca Guggenheim. En esta segunda visita a los Estados Unidos, fui primero a Berkeley y después a Nueva York. No conocía a nadie. Cuando terminó la beca, me encontré sin dinero y cerca de la miseria. Pero era feliz. Fue uno de los periodos más felices de mi vida.

A.M. ¿Por qué?

O.P. Bueno, descubrí al pueblo norteamericano y esta experiencia ha sido imborrable. Fue como respirar profunda y libremente frente a un vasto espacio; una sensación de júbilo, levedad y confianza. Me siento así siempre que vengo a este país, sólo que no con la intensidad de entonces. Vivir en los Estados Unidos durante la guerra fue tonificante. Tiré la política y sus debates al cesto y me sumergí en la poesía. Comencé a leer a los poetas norteamericanos en la Antología de Conrad Aiken. Aunque ya había leído a Eliot no sabía nada o casi nada de William Carlos Williams, Pound o Marianne Moore. Tenía cierta noción de la poesía de Hart Crane, que vivió sus últimos años precisamente en Mixcoac, pero su nombre evocaba en mí, más que una obra poética, una leyenda. Cuando estuve en Berkeley, en 1944, conocí a Muriel Rukeyser y ella, generosamente, tradujo algunos de mis poemas. Este gesto me alentó mucho. Unos años más tarde envié sus traducciones a *Horizon*, la famosa revista que Cyril Conolly y Spender editaban en Londres, y fueron publicadas. Para mí fue una especie de...

A.M. ¿Pequeña apoteosis?

O.P. Muy pequeña... pero apoteosis. Después de Nueva York, donde me convertí en ferviente lector de *Partisan Review*, fui a París. Allí reinicé mi amistad con algunos amigos que había conocido en México, como el poeta Benjamin Péret. Él me llevó al café de la Place Blanche, en donde oficiaba André Breton. Nos hicimos amigos. A pesar de que el surrealismo atravesaba por su última fase, todavía ejercía en la vida intelectual de Francia una influencia vivificante. Su marginalidad misma le favorecía y dejaba intacto su magnetismo.

A.M. ¿A qué te refieres?

O.P. Los surrealistas encarnaron algo que el mundo moderno y muy especialmente el espíritu francés había olvidado: el amor a la libertad, el sueño, la poesía, el otro lado de la razón. Los franceses tienden al racionalismo con exceso, les gusta reducir todo a conceptos y a debatir sobre ellos. Cuando llegué a París, Jean-Paul Sartre era la figura dominante. Fue el momento en que la rectoría pasó de los escritores y los poetas —Valéry, Gide, Malraux, Breton— a los pensadores y después a los profesores.

A.M. Para ti el existencialismo sería ya cosa del pasado.

O.P. En efecto. En Madrid, el filósofo Ortega y Gasset —y más tarde sus discípulos en México y en Buenos Aires— habían publicado los principales textos de la fenomenología y del existencialismo, de Husserl a Heidegger. Para mí Sartre representaba más una variante inteligente que una innovación. De todos modos, su tentativa era muy osada y estimulante: insertar la moral y la política en el debate filosófico del existencialismo. Era muy inteligente. También era generoso y apasionado. Quizá le faltó el atributo esencial del filósofo: dudar de sus ideas. Otra falla: el pecado del conceptualismo, que es indiferencia frente a la realidad y que fatalmente desemboca en el verbalismo. Hay algo híbrido en Sartre y que es muy de nuestra época: en su teatro y en sus novelas hay filosofía pero no como pensamiento vivido y fundido a los personajes sino como digresiones y comentarios. Fue una inteligencia especulativa. Tal vez esto explica que se haya equivocado con tan rara constancia en política. Lo curioso es que nunca reconoció sus errores. ¿Soberbia? ¿O no se dio cuenta? Si fuese cierto lo último, sería grave para un filósofo...

Entre los existencialistas al único que traté con más cercanía,

aunque brevemente, fue a Albert Camus. No era un filósofo sino un artista, un escritor. Simpatizamos mucho. Era abierto y sabía escuchar. Su inteligencia era cordial; mejor dicho, su cordialidad era inteligente. En su persona había una mezcla muy mediterránea de sensualidad y estoicismo, amor al placer y aceptación de la muerte. Hay una dimensión trágica en Camus que, filosóficamente, viene de Nietzsche pero que no es germánica ni romántica sino grecolatina. Camus mira sin pestañear al absurdo y a la muerte y esto me hace pensar en los epicúreos y en los estoicos. Él llamó a esta actitud *la pensée de midi*. La expresión es justa y lo define. A mí me hace pensar en *El cementerio marino* de Valéry, otro mediterráneo ajeno a la Isla de Francia. Valéry era de ascendencia corsa, como Camus de española. En Valéry la nota trágica está atemperada por el escepticismo; en Camus no hay escepticismo, aunque su pensamiento colinda con el nihilismo. Precisamente *la pensée de midi* —la medida como respuesta a la desmesura terrorista— es una tentativa por trascender al nihilismo. Por eso lo he llamado estoico. Como artista, Camus está lejos del clasicismo de Valéry. Sin embargo, no era insensible a la forma. La belleza, en su expresión luminosa y mediterránea, lo sedujo siempre. Es el escritor más perfecto de su generación y ha envejecido menos que Sartre, Genet y los otros.

A.M. Hacia el final de la década de los cuarenta habías publicado dos libros importantes, los poemas reunidos en *Libertad bajo palabra* y el ensayo *El laberinto de la soledad*. El título del primero siempre me ha intrigado. ¿Tiene algo que ver con las *parole in libertà* del poeta futurista Marinetti?

O.P. *Libertad bajo palabra* no tiene nada que ver con *parole in libertà*. Marinetti deseaba liberar a las palabras de las "cadenas" de la sintaxis y de la gramática: un nihilismo estético. *Libertad bajo palabra* tiene una coloración moral más que estética; quise decir, simplemente, que la libertad humana es condicional. En inglés hay expresiones que dicen algo parecido: *parole, conditional freedom*. ¿Y qué sustenta a esta libertad, cuál es la condición que la hace posible? La palabra, la conciencia humana.

A.M. ¿Es decir que para ti la libertad de expresión es algo más que el derecho a decir lo que piensas?

O.P. Desde mi adolescencia me ha intrigado el misterio de la libertad. Porque es un misterio: depende de aquello mismo que la sujeta o la niega, llámese destino, fatalidad, Dios, determinismo biológico o social, etcétera. Para cumplirse, el destino necesita contar con la complicidad de nuestra libertad y para que la libertad se realice es necesario que venza al destino. La dialéctica entre libertad y destino es el tema de la tragedia griega y el de Shakespeare, aunque en este último el destino se manifiesta como *pasión* (amor, celos, ambición, envidia). Ésta es la gran diferencia entre nosotros y los griegos: para ellos la fatalidad forma parte de la lógica cósmica y por eso se llama hado o destino; para nosotros la fatalidad es el azar, la contingencia. En este sentido Shakespeare y los isabelinos son más modernos que nuestros grandes dramaturgos. En el teatro español —especialmente en Calderón y en Tirso de Molina— el misterio de la libertad adopta los términos de la teología cristiana: providencia divina y libre albedrío. En fin, en todas sus variantes la idea de libertad condicional implica la noción de responsabilidad personal: cada uno de nosotros conquista y, literalmente, hace

o deshace su libertad. Una libertad siempre precaria. Y esto me lleva al otro significado, estético y poético, de *Libertad bajo palabra*: el poema —la libertad se levanta sobre un orden de palabras.

A.M. *Libertad bajo palabra* fue escrito entre 1935 y 1957, a lo largo de más de veinte años...

O.P. Fue escrito y reescrito muchas veces.

A.M. ¿Es una autobiografía?

O.P. Sí y no. Expresa mis experiencias vitales y estéticas desde mi primera juventud hasta el comienzo de la madurez. Escribí los primeros poemas cuando tenía veinte años y el último lo terminé al cumplir los cuarenta y tres. Pero el verdadero protagonista de esos poemas no soy yo, sino una figura mitad mítica y mitad real: el poeta. Aunque el poeta tiene mi edad, habla mi lengua y sus señas de identidad coinciden con las mías, es otra persona. Es una figura, una imagen que viene de la tradición. Cada poeta es la encarnación momentánea de esa figura.

A.M. ¿Y *El laberinto de la soledad* no posee también una dimensión autobiográfica?

O.P. Otra vez: sí y no. Escribí *El laberinto de la soledad* en París, en unos meses. La idea me vino en los Estados Unidos, cuando me di cuenta de la situación de los mexicanos que vivían en Los Angeles, los *pachucos* o, como se les llama ahora, chicanos. Fueron para mí un espejo, la dimensión autobiográfica que tú quieres detectar. Esto, por una parte. Por otra, la relación entre ustedes y nosotros. Si hay dos países en el mundo que sean diferentes, esos países son México y los Estados Unidos. Sin embargo, estamos condenados a vivir juntos y debemos tratar de entendernos. Así podremos entendernos a nosotros mismos. Todo esto es el origen de *El laberinto de la soledad*.

A.M. El libro trata de asuntos como la diferencia, el resentimiento y la naturaleza hermética del mexicano, pero no tiene que ver con la vida del poeta.

O.P. Es cierto. Traté ese tema en un ensayo corto llamado *Poesía de soledad y poesía de comunión*, escrito en 1941. En cierto modo es el equivalente poético de *El laberinto de la soledad* pues presenta mi visión del hombre, que es muy sencilla. Existen dos situaciones para cada ser humano. La primera es la soledad que experimentamos al nacer. Nuestra primera experiencia es la de la orfandad, y no es sino hasta más tarde cuando descubrimos su contrario, el sentimiento filial. La segunda situación consiste en lo siguiente: por el hecho de ser arrojados al mundo, como dice Heidegger, sentimos que debemos encontrar lo que los budistas llaman "la otra orilla". Es la sed de comunión. Creo que la filosofía y la religión nacen de esta situación o predicamento original. Cada país y cada individuo procura resolver este conflicto en formas diferentes. La función de la poesía ante nuestra situación original consiste en ser un puente entre la soledad y la comunión. Pero la comunión, incluso para un místico como San Juan de la Cruz, no puede ser nunca absoluta.

A.M. ¿Es esta la razón del erotismo del lenguaje místico?

O.P. Los amantes —que es lo que son los místicos— son el emblema, la imagen del apetito de comunión. Subrayo la palabra apetito porque se trata, literalmente, de *bambreo* de comunión. Pero ni siquiera entre los amantes la soledad queda abolida del todo. Tampoco la soledad es absoluta. Siempre estamos con alguien, así sea sólo con nuestra sombra.

Nunca somos uno, siempre somos "nosotros". Estos dos extremos son los polos de la vida humana.

A.M. En suma, pasaste unos ocho años fuera de México, primero en los Estados Unidos, luego en París y después una corta temporada en India, Japón y Suiza. ¿Cómo ves esos años en el contexto de tu evolución como poeta?

O.P. No fueron ocho, sino *nueve* años. Si tú cuentas cada año como un mes, encontrarás que esos nueve años de ausencia fueron nueve meses vividos en el vientre del tiempo. Los años en San Francisco, Nueva York y París fueron un período de gestación. Volví a nacer y la persona que regresó a México a fines de 1953 era otro poeta, otro escritor. Si me hubiese quedado en México probablemente me habría ahogado en el periodismo, la burocracia o el alcohol. Salí huyendo del medio que me rodeaba y también, quizá, de mí mismo.

A.M. Y cuando regresaste, ciertamente no fuiste recibido como el hijo pródigo...

O.P. El regreso no fue una reconciliación. Al contrario. No fui aceptado, salvo por algunos jóvenes. Había roto con las ideas estéticas, morales y políticas predominantes y no tardé en ser atacado por mucha gente demasiado segura de sus dogmas y prejuicios. Fue el principio de un desacuerdo que todavía no termina. No ha sido, ni es, una disputa meramente ideológica. Aunque la diferencia de ideas ha sido honda y enconada, esa discrepancia no explica enteramente la malevolencia de algunos, la mezquindad de otros y la reticencia de la mayoría. A veces he sentido desesperación y otras rabia, pero he acabado por alzarme de hombros y seguir adelante. Ahora veo esta desavenencia como una bendición: si se acepta a un escritor demasiado pronto, pronto también será rechazado u olvidado. No me propuse ser un escritor incómodo; si lo he sido, no me arrepiento.

INDIA, MÉXICO. POLÍTICA

A.M. Volviste a salir de México en 1959...

O.P. Y no regresé sino hasta 1971. Doce años de ausencia: otra cifra simbólica, como el nueve. Terminé por regresar porque México ha sido un ímán que me atrae irresistiblemente. Ha sido y es una verdadera pasión, alternativamente desdichada y feliz, como todas las pasiones.

A.M. Cuéntame algo de tu vida y de tus experiencias en esos doce años. Primero regresaste a París, después viviste en la India y más tarde en Inglaterra y en los Estados Unidos.

O.P. Al terminar la versión definitiva de *Libertad bajo palabra* sentí que podía comenzar de nuevo. Exploré otros mundos poéticos, conocí otros países, viví otros sentimientos, tuve otras ideas. La primera gran experiencia fue la de la India. Otra geografía, otra humanidad, otros dioses: otra civilización. Viví allí un poco más de seis años. Recorrí el subcontinente varias veces y viví algunas temporadas en Ceilán y en Afganistán, dos extremos geográficos y culturales. Si quisiera expresar en una sola imagen mi visión de la India, diría que veo una inmensa llanura (allá lejos, blancas y ruinosas arquitecturas), un río poderoso, un gran árbol y a su sombra un bulto: ¿un mendigo, un Buda, un montón de piedras? Entre los nudos y horcaduras del árbol surge una mujer... En la India me enamoré y me casé. Esto fue lo esencial.

A.M. Te interesó mucho el pensamiento oriental, ¿por qué?

O.P. Desde mi primer viaje al Oriente en 1952 —estuve

cerca de un año en la India y en Japón— comencé a penetrar un poco en la tradición filosófica y artística de esos países. Visité muchos lugares y leí algunos clásicos del pensamiento de la India. Después, con inmenso provecho, a los poetas y filósofos chinos y japoneses. En mi segunda estancia en la India, que duró más de seis años, entre 1962 y 1968, leí varios de los grandes textos filosóficos y religiosos. Me impresionó hondamente el budismo. No me convertí, pero estudiarlo fue un ejercicio mental y espiritual que me ayudó a desconfiar un poco del yo y de sus espejismos. El yo es la gran idolatría de los hombres modernos; el budismo fue, para mí, una crítica del yo y de la realidad. Esta crítica es radical y, sin embargo, no termina en negación sino en aceptación. Todos los grandes santuarios budistas de la India (también los hindúes, aunque éstos, tal vez por ser tardíos, son más barrocos y recargados) poseen esculturas y relieves de gran sensualidad. Una sexualidad poderosa y pacífica. Me asombró esta exaltación del cuerpo y los poderes naturales en una tradición religiosa y filosófica fundada en la crítica del mundo y que predica la negación y la vacuidad. Este es el tema central de un pequeño libro que escribí en esos años, *Conjunciones y Disyunciones*.

A.M. ¿Fue difícil equilibrar tus obligaciones como embajador en la India con tus expediciones por el país?

O.P. Mi trabajo de embajador no era difícil. Tenía tiempo, podía viajar y escribir. Los grandes movimientos estudiantiles de 1968 me interesaron mucho. En cierto modo sentí que renacían las aspiraciones de mi juventud, aunque con grandes diferencias. Nunca pensé que aquello desembocaría en un cambio revolucionario de la sociedad; me di cuenta de que era testigo de la aparición de una nueva sensibilidad que, en cierto modo, *rimaba* con lo que yo había sentido y pensado años antes.

A.M. ¿Sentías que la historia se estaba repitiendo?

O.P. Era notable la semejanza entre ciertas actitudes de los jóvenes de 1968 y otras de los poetas surrealistas en 1930. Pensé que quizá William Blake habría simpatizado con las palabras y los actos de aquellos muchachos. El movimiento estudiantil en México fue más ideológico y menos libertario que los de Francia y los Estados Unidos. Sin embargo, también representaba aspiraciones legítimas. El sistema político mexicano, nacido de la Revolución, se había sobrevivido y padecía una suerte de esclerosis histórica. El dos de octubre de 1968, el gobierno mexicano decidió suprimir por la violencia el movimiento estudiantil. El golpe fue brutal. Sentí que no podía seguir sirviendo a mi gobierno y dejé el servicio diplomático.

A.M. Viviste una temporada en París y después en los Estados Unidos, antes de ir a Inglaterra.

O.P. Durante esos meses reflexioné de nuevo en la historia reciente de mi país. La revolución de México, iniciada en 1910, había comenzado con una gran aspiración democrática; medio siglo después, la nación vivía en un régimen anfibio, bajo la hegemonía de un partido paternalista y autoritario. En 1969 escribí un pequeño libro, un postscriptum a *El laberinto de la soledad*, que fue una "crítica a la pirámide" como forma simbólica del autoritarismo mexicano. En sus páginas sostenía que la única manera de salir de la crisis política e histórica que vivíamos —la parálisis de las instituciones creadas por los jefes revolucionarios cuarenta años antes— consistía en comenzar la reforma democrática. Los líderes estudiantiles y los grupos de izquierda eran partidarios de una

revolución social violenta y estaban influidos por la Revolución cubana (algunos todavía hoy defienden a Castro). Mis puntos de vista me enfrentaron, simultáneamente, al gobierno y a los partidos políticos de izquierda. Los intelectuales "progresistas", casi todos creyentes en los regímenes socialistas totalitarios, me atacaron con vehemencia. Respondí —mejor dicho: respondimos. Porque no estaba solo: un pequeño grupo de escritores más jóvenes coincidían con algunas de mis opiniones. Todos creían, como yo, en un cambio pacífico y gradual hacia la democracia. Fundamos una revista literaria, artística y de crítica política: *Plural*. Nadie hablaba de pluralismo en aquella época. Hubo una crisis y fundamos otra, *Vuelta*, que sigue viva y que ha conquistado un público de lectores fieles y exigentes. El país ha cambiado y ahora incluso la mayoría de nuestros adversarios de ayer se declaran demócratas. Vivimos una transición hacia la democracia, un proceso no sin tropiezos, recaídas y lentitudes.

A.M. ¿Te considerarías miembro de la extensa genealogía (que incluye al argentino Sarmiento, en el siglo pasado, y a Neruda en éste) de escritores —estadistas latinoamericanos?

O.P. No creo ser un "statesman poet". Tampoco mi caso es comparable a los de Sarmiento y Neruda. El primero sí fue un verdadero estadista y un gran gobernante. También fue un buen escritor. Neruda fue ante todo un poeta, un gran poeta. Ingresó al Partido Comunista, una hermandad internacional, movido por razones generosas y por sentimientos semirreligiosos. La suya fue una verdadera conversión. Su militancia política no fue la del intelectual sino la del creyente, la del fiel de una iglesia. Dentro del partido, según parece, fue un político pragmático, pero esto tampoco lo distingue de muchos clérigos y dignatarios eclesiásticos. Fue candidato a la presidencia de Chile porque el partido así lo dispuso y retiró su candidatura cuando el mismo partido lo decidió. Esta conducta puede ser la de un príncipe de la Iglesia, no la de un intelectual. Neruda jamás ejerció la crítica. Por mi parte: nunca he pertenecido a un partido político ni he aspirado a un puesto público. He ejercido la crítica política y social siempre desde una posición marginal, como un escritor independiente. No he sido un hombre de adhesiones aunque, claro, tuve y tengo preferencias y diferencias lo mismo en asuntos generales que en cuanto a las personas. Mi caso es también muy distinto al de Mario Vargas Llosa, que en un momento dado decidió intervenir activamente en la política de su país. La actitud de Vargas Llosa ha sido también la de Vaclav Havel en Checoslovaquia y, antes, la de André Malraux en Francia.

A.M. Aun así, es casi imposible separar la literatura, y para el caso, cualquier aspecto de la cultura, de la política...

O.P. En la época moderna, desde la Ilustración, ha habido un cruzamiento continuo entre la literatura, la filosofía y la política. Ustedes tienen, antes, el antecedente de Milton y, en el siglo diecinueve, el de los grandes románticos. En el siglo veinte abundan los ejemplos. Eliot nunca participó en la política activa pero su obra es una apasionada defensa de los valores tradicionales y esos valores tienen una dimensión política. Cito el caso de Eliot por tratarse de un escritor independiente y que no militó en un partido. En fin, vuelvo a mi caso: me considero una persona privada, aunque, eso sí, reclamo el derecho de opinar y escribir sobre ciertos temas que afectan a mi país e, incluso, al mundo. Luché en mi juventud

contra el totalitarismo nazi y más tarde contra la dictadura soviética. No me arrepiento.

LA PRÁCTICA DE LA POESÍA

A.M. A lo largo de ese periodo escribiste otros libros: el ensayo sobre Marcel Duchamp, el libro sobre Claude Lévi-Strauss, y muchos poemas, "Blanco" entre ellos, que se inscriben dentro de tus preocupaciones de entonces y que responden a la influencia de la India.

O.P. Sin mi vida en la India no habría podido escribir "Blanco" ni la mayoría de los poemas que forman *Ladera este*. El periodo en Oriente fue una gran pausa, como si el tiempo se hubiera hecho más lento y el espacio más vasto. En ciertos raros momentos entreví esos estados del ser en los que somos uno con el mundo que nos rodea. Entonces, las puertas del tiempo parecen entreabrirse... Todos hemos vivido esos momentos en la niñez pero la vida moderna no es propicia a que se repitan en la edad adulta. En cuanto a mi poesía: esta etapa comienza con *Salamandra*, culmina con *Ladera este* y se cierra con *El mono gramático*.

A.M. Pero ¿no escribiste *El mono gramático* durante el año que pasaste en la Universidad de Cambridge, en 1970?

O.P. Fue mi despedida de la India. Ese año en Inglaterra me marcó también. Ante todo por lo que no hay más remedio que llamar la "civilidad" inglesa, que incluye el cultivo de la excentricidad, y que me enseñó no sólo a respetar a mis semejantes, sino a los árboles, las plantas, los pájaros. Además, por la lectura de ciertos poetas. Gracias a Charles Tomlinson descubrí a Wordsworth. Desde entonces uno de mis libros favoritos es *The Prelude*. Tal vez hay ecos de ese poema en "Pasado en claro".

A.M. ¿Tienes un horario para escribir?

O.P. Nunca he podido tener un horario fijo. Primero, durante años y años, escribía en los ratos libres que me dejaban las ocupaciones con que me ganaba la vida. Pasé muchas estrecheces y desde muy joven tuve que trabajar para comer. Fui un empleado menor en el Archivo de la Nación y más tarde en un banco, fui periodista y después profesor. Al fin, encontré un asilo más cómodo, pero atareado, en la diplomacia. Nada de esto afectó esencialmente a mi trabajo como poeta.

A.M. ¿Tienes que hallarte en algún sitio específico para escribir?

O.P. A diferencia del novelista, el poeta no está encadenado a la máquina de escribir: la poesía se escribe a cualquier hora y en cualquier parte. A veces compongo mentalmente un poema en un autobús o caminando por la calle, ayudado por el ritmo, que fija los versos. Al llegar a mi casa escribo lo que he compuesto mentalmente. Durante una larga temporada, cuando era más joven, escribía de noche. Hay más silencio y calma. Pero la noche aumenta la soledad del escritor. Ahora escribo ya entrada la mañana y prosigo en la tarde. Es hermoso terminar una página cuando la noche comienza.

A.M. Entonces tu trabajo nunca te distrajo de tu vocación poética.

O.P. Claro que me distrajo aunque, por fortuna, a veces vencí a la distracción. De nuevo: la poesía no tiene hora ni lugar. Durante una época tuve una ocupación infernal. Trabajaba en la Comisión Nacional Bancaria (no sé como me admitieron) y mi trabajo consistía en contar, con otros dos

poemas largos tienen la intensidad y la concentración de un poema corto.

A.M. ¿Y los poemas cortos?

O.P. Los poemas breves y de extensión media también piden muchas horas. Muchas horas para pensarlos y un instante para escribirlos. No es más difícil escribir un verdadero haiku que un poema épico.

CÁLCULO Y ESPONTANEIDAD

A.M. El proceso de la escritura ¿es disfrutable o agobiante?

O.P. Escribir es una actividad penosa y que exige esfuerzo y desvelo. Hay siempre, aparte de la amenaza de la esterilidad, la sensación del inevitable fracaso: nada de lo que se escribe es lo que uno quisiera haber escrito. Escribir es una maldición. Lo peor es la angustia *antes* del acto de escribir; esas horas, días o meses en que buscamos sin encontrar la frase que va a abrir la llave para que mane el agua. Una vez escrita la primera frase, todo cambia: el proceso es apasionante, vital y te enriquece, cualquiera que sea el resultado final. ¡Escribir es una bendición!

A.M. ¿Cómo y por qué te atrapa una idea? ¿Cómo decides si es en prosa o en verso?

O.P. En general, aunque no hay reglas absolutas, al escribir en prosa primero se tiene una idea y después se intenta desarrollarla. Esto es cierto aún en el caso de la novela y del cuento. Con frecuencia la idea original se modifica y cambia, pero estos cambios no desmienten el hecho esencial: la prosa es un medio, un instrumento. En el caso de la poesía, el poeta se convierte en el instrumento. ¿De quién? Es difícil decirlo. Tal vez del lenguaje. No me refiero, por supuesto, ni al llamado "dictado del inconsciente" ni a la "escritura automática": al escribir un poema interviene siempre, así sea débilmente, la *premeditación*. Pero la poesía brota de un fondo psíquico que se confunde con el lenguaje mismo, es decir, con la memoria de un pueblo y una cultura. Una fuente muy antigua e impersonal, íntimamente ligada al ritmo verbal.

A.M. ¿Y la prosa no tiene también un ritmo?

O.P. Es verdad que el ritmo también aparece en la prosa, pero no es su elemento constitutivo como lo es en la poesía. Por otra parte, no hay que confundir el metro con el ritmo: aunque los metros son manifestaciones del ritmo, tienden siempre a separarse para convertirse en medida mecánica. Por esto, como aconseja Eliot, es necesario que de tiempo en tiempo los metros regresen al habla viva, al lenguaje diario, es decir, a los ritmos originales de cada lengua.

A.M. Sin embargo, el verso y la prosa son entidades separadas.

O.P. El ritmo comunica al verso con la prosa: uno fecunda al otro y viceversa. La inmensa seducción que ha ejercido Whitman en poetas de distintas lenguas reside precisamente en su sorprendente fusión entre prosa y poesía. Esa fusión se opera a través del ritmo. El poema en prosa es otro ejemplo, aunque con poderes más limitados. Por supuesto, el prosaísmo también puede ser desastroso, como se ve en los innumerables e ineptos poemas en "verso libre" que leemos todos los días. En cuanto a la influencia de la poesía en la prosa, apenas si necesito recordarte ciertas páginas de Chateaubriand, Nerval y Proust. En Joyce las fronteras entre prosa y poesía a veces desaparecen del todo.

A.M. ¿Puedes siempre conservar bien delimitada esa frontera?

O.P. Procuro distinguir entre prosa y poesía, pero no siempre lo consigo. En algunas ocasiones un texto en prosa, sin que apenas intervenga mi voluntad, se transforma en poema; en cambio, un poema jamás se ha convertido en ensayo o en cuento. En algunos textos —pienso en *Águila o sol?* y en *El mono gramático*— he intentado que la prosa se mantenga en las fronteras de la poesía, como si se tratase de fuegos o luces cruzadas. No sé si lo he conseguido.

A.M. Y en la vieja disputa entre el cálculo y la inspiración ¿de qué lado estás?

O.P. Tal vez no son sino dos momentos del mismo proceso. El cálculo necesita a la inspiración y ésta al cálculo. Es como un río: para que el agua corra debe deslizarse entre las dos riberas que la limitan. Sin el cálculo, la inspiración se dispersa; la forma es obra del cálculo. Pero la parte del cálculo —incluso en un género reflexivo como el ensayo— es más bien limitada: a medida que escribes, el texto cobra autonomía, se modifica y, en cierto modo, te obliga a seguirlo. La obra se desprende siempre de su autor.

A.M. ¿Y qué dices de la revisión?

O.P. Reviso siempre lo que escribo, sobre todo los poemas. ¿Inseguridad? Sin duda. También insensato deseo de perfección. Ya te dije que cada poema y cada texto en prosa tiene vida propia, independiente de aquel que lo escribe. El poema no expresa al poeta: expresa a la poesía. Por esto es lícito revisar y corregir un poema. Sí, hay que respetar al poeta que lo escribió; subrayo: al poeta, no al hombre que fuimos. Ese poeta fui yo pero también fue otra persona, esa *figura* de la que hablamos antes. El poeta es el servidor de sus poemas.

A.M. ¿Cuánto revisas? ¿Has llegado a sentir que una obra está terminada, o es abandonada?

O.P. Corrijo sin cesar. Algunos críticos dicen que demasiado. Tal vez tengan razón. Observo, no obstante, que si corregir es peligroso, lo es más no corregir. Creo en la inspiración; creo también que hay que ayudarla, constreñirla y aun contradecirla. Nunca he creído que he terminado realmente un poema; simplemente me resigno, no puedo ir más allá.

A.M. Hablando de inspiración y revisión ¿intentaste alguna vez la escritura automática que Breton preconizó desde el Primer Manifiesto?

O.P. Durante una época lo intenté. Es muy difícil. Mejor dicho: es *imposible*. Nadie puede escribir con la mente en blanco y sin pensar en lo que escribe. Sólo Dios podría escribir un verdadero poema automático porque sólo para Dios el hablar, el pensar y el hacer son lo mismo. Si Dios dice: ¡un caballo! aparece inmediatamente el caballo. Pero un poeta tiene que *reinventar* a su caballo, es decir, a su poema. Tiene que pensarlo y tiene que hacerlo. Todos los poemas automáticos que escribí durante la época de mi amistad con los surrealistas, fueron poemas pensados y escritos con cierta deliberación. Fueron poemas escritos con los ojos entrecerrados o, incluso, más abiertos que cerrados.

A.M. Breton defendió siempre la escritura automática.

O.P. Quise y admiré mucho a André Breton, una personalidad que no es exagerado llamar solar: su amistad daba luz y calor. Al poco tiempo de conocerlo, me pidió un poema para una publicación surrealista. Le di un poema en prosa, "Mariposa de obsidiana", alusivo a una diosa precolombina. Lo leyó varias veces, le gustó y decidió publicarlo, pero señaló

una línea que le parecía una caída. Releí el poema, encontré que Breton tenía razón y decidí suprimir esa frase. Él se quedó encantado y yo confundido. Le pregunté: ¿y la escritura automática? Alzó la cabeza leonina y me respondió sin inmutarse: esa línea fue una intromisión de la prosa periodística...

EL POEMA ES UN PUENTE

A.M. Me parece curiosa, Octavio, la frecuencia con la que las tensiones te permiten encontrar tu propio, especial lugar: Estados Unidos y México, el pachuco y la sociedad angloamericana, soledad y comunión, poesía y prosa. ¿Tú percibes esa tensión entre tus ensayos y tu poesía?

O.P. Lo que más me gusta escribir y lo que de verdad amo es la poesía. Preferiría mucho más ser recordado por dos o tres poemas breves en alguna antología que como ensayista. Sin embargo, como soy un escritor moderno y vivo en un siglo que cree en la razón y en la explicación, me reconozco en una tradición de poetas que, en una u otra forma, han escrito defensas de la poesía. Piensa en el Renacimiento, y en el romanticismo, en Shelley o en el prefacio de Wordsworth a las *Baladas líricas*. Pues bien, ahora que me encuentro al final de mi carrera, quiero hacer dos cosas: seguir escribiendo poemas y escribir otra defensa de la poesía.

A.M. ¿Se defiende a la poesía?

O.P. Se defiende a la vida... Acabo de escribir un libro, *La otra voz*, sobre la situación de la poesía al finalizar el siglo veinte. Cuando yo era joven mis ídolos eran poetas, no novelistas (a pesar de que admiraba a Proust y a Lawrence). Eliot era uno de mis ídolos, y otros eran Valéry y Apollinaire. Pero la poesía hoy es un culto secreto cuyos ritos se celebran en las catacumbas, en las afueras de la ciudad. La sociedad de consumo y los editores comerciales prestan poca atención a la poesía. Creo que ésta es una de las enfermedades de nuestra época. Dudo que podamos tener una sociedad buena si carecemos de buena poesía.

A.M. Se critica a la televisión por ser la ruina de la vida actual, pero tú sostienes la singular opinión de que la televisión puede ser buena para la poesía en la medida en que favorece un retorno a la tradición oral.

O.P. La poesía comenzó antes que la escritura. Es un arte esencialmente verbal y que entra no sólo por los ojos y el entendimiento sino por los oídos. La poesía es algo que se dice y se oye. También es algo que se ve y se escribe. De ahí la importancia, en las tradiciones orientales, de la caligrafía. En Occidente asimismo ha sido importante, en la época moderna, la tipografía; el ejemplo máximo es Mallarmé. En la televisión pueden conjugarse el aspecto sonoro de la poesía con el visual; además, unidos al movimiento, algo que no tiene el libro. Aclaro: se trata de una posibilidad apenas explorada. Por eso no digo que la televisión será el regreso de la poesía a la tradición oral, sino que *podría* ser el comienzo de una tradición que una la letra, el sonido y la imagen. La poesía siempre ha utilizado los medios de comunicación que cada época le ha ofrecido: los instrumentos musicales, la imprenta, la radio, el disco, ¿por qué no podría usar la televisión? Hay que atreverse.

A.M. ¿Será el poeta siempre el disidente permanente?

O.P. Sí. Ganamos una gran batalla con la derrota que las burocracias comunistas se infligieron a sí mismas. Hay que

insistir sobre esto: ellas se derrotaron a sí mismas, no las derrotó Occidente. Pero no basta. Creo que es imperativo reiniciar la crítica de nuestras sociedades. Por ejemplo, el mercado libre dejado a sí mismo produce desigualdades terribles, lo mismo en el interior de las sociedades desarrolladas que en el exterior, en las naciones llamadas subdesarrolladas. La técnica ha achatado los espíritus y envilecido a los corazones. Me niego a aceptar que la producción y el consumo pueda dar sentido a la vida humana. Todas las grandes religiones y filosofías nos dicen que los seres humanos somos algo más que productores y consumidores. En fin, si una sociedad sin justicia social no es una sociedad buena, una sociedad sin poesía es una sociedad sin lenguaje o en la que el lenguaje se degrada. Y ese olvido y esa degradación borran nuestro pasado porque la poesía es la memoria de los pueblos. Y con nuestro pasado, se disipa nuestro presente: nuestros sueños, nuestras pasiones, nuestra percepción del instante —que es la cifra de nuestro destino terrestre—, nuestra visión de nuestros semejantes. En suma, el olvido de la poesía mutila nuestra relación con el mundo y con el tiempo, con nosotros mismos y con los otros. La poesía es un puente de palabras y cuando ese frágil puente se rompe, también se rompe, a la larga, nuestra relación con el mundo. Una sociedad sin poesía es una sociedad destinada a secarse, sin fraternidad ni amor. La penalidad es terrible: al suprimir a la poesía, las sociedades se suprimen a sí mismas, se suicidan. Esto es lo que puede pasar ahora...

A.M. ¿Es tu extenso estudio de la monja mexicana del siglo diecisiete Sor Juana Inés de la Cruz una suerte de proyección del presente sobre el pasado?

O.P. No lo creo. Pero hay correspondencias entre el pasado y el presente. Por ejemplo, la fusión en el siglo XVII entre el poder temporal y el espiritual se reproduce, hasta cierto punto, en el siglo XX: todos hemos visto, en el nazismo y el comunismo, la unión entre ideología y poder estatal. Esta semejanza nos permite comprender mejor la situación de Sor Juana frente a la jerarquía eclesiástica, que le fue hostil al final de su vida; por supuesto, la analogía no debe hacernos olvidar las grandes diferencias entre su época y la nuestra. Me parece que esto es muy claro en mi libro. Otro ejemplo: el feminismo. Sor Juana defendió con valor y lucidez el derecho de la mujer a la cultura; es indudable que fue, a su manera, una decidida feminista, pero sería un error de perspectiva histórica atribuirle ideas y actitudes del feminismo del siglo XX. Por último, Sor Juana no es una excepción en nuestra literatura: es la primera de una rica tradición poética. La literatura hispanoamericana cuenta con una sucesión de poetisas de mérito y algunas entre ellas merecen el calificativo de *grandes*. Entre las poetisas modernas de América hay una que yo admiro mucho: Gabriela Mistral, que fue el primer escritor latinoamericano en obtener el Premio Nobel. La fundadora de esta gran tradición es Sor Juana. Ninguna otra mujer, en su tiempo y en su lengua, se le compara. ¿Santa Teresa? Fue una gran prosista, no una poetisa ni una intelectual. En la figura de Sor Juana quise rescatar el caso, en verdad extraordinario, de un escritor en el que se funden el pensamiento y la poesía, el mundo de la abstracción y el de la sensibilidad. En este sentido es, para mí, un modelo. Por todo esto Sor Juana es una figura esencial no únicamente para los mexicanos sino para todo el continente americano, sin excluir

a la gente de habla inglesa y portuguesa. Sor Juana tiene una significación universal pero su destino fue mexicano, muy mexicano. Primero fue enterrada y olvidada; después, desenterrada y momificada. Quise rebelarme contra ese destino y devolverla a la vida, arrancarla del museo de cera oficial. Es una figura viva y que tiene mucho que decirnos. Fue una gran poeta, una intelectual de primer orden (algo que no fue Emily Dickinson) y una gran mujer, una defensora de los derechos femeninos. Fue exaltada y adulada, después perseguida y

humillada. Y fue una mujer hermosa. ¿No es bastante todo esto?

A.M. Por último ¿que espera a Octavio Paz? ¿Hacia adónde vas a ir ahora?

O.P. ¿Adónde voy? Me hice esa pregunta cuando tenía veinte años, volví a hacérmela a los treinta, a los cuarenta, a los cincuenta... y nunca pude contestarla. Ahora sé algo: debo *persistir*. Esto quiere decir: vivir, escribir y enfrentarme, como todos, al otro lado de toda vida, a lo desconocido.



Serie: Les blasons du corps masculins. *Ses gants. Is that you?*