DICCIONARIO DE OCTAVIO PAZ*

SELECCIÓN DE CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Rafael Alberti (1902). La poesía moderna de nuestra lengua nos unió en un culto y nos dividió en pequeñas cofradías. Unos juraban por Huidobro y otros por Neruda, unos por García Lorca y otros por Alberti. Yo pertenecía a la secta de Alberti y recitaba sin cesar poemas de "El alba del alhelí" y de "Cal y canto". En 1934, ya en la facultad, supimos que Rafael Alberti visitaría México, acompañado de su mujer, la escritora María Teresa León. Viajaban por América en gira de propaganda en favor, si mi recuerdo es exacto, del Socorro Rojo Internacional. Alberti acababa de ingresar en el Partido Comunista Español y su gesto nos había conmovido y, también, desconcertado. No sólo era el autor de "Sobre los ángeles" (1929), sino que hacía poco, en 1931, había publicado, con Carlos Rodríguez Pintos, un poema de título devoto: "Dos oraciones a la Virgen". Pero las conversiones al comunismo no sólo son fulminantes sino contradictorias: Lukács decidió adherirse a la Tercera Internacional cuando aún estaba fresca la tinta de su ensayo contra el marxismo y a mí me tocó, hace unos años, ver cómo un escritor cubano, en unas cuantas semanas, saltaba del Vademecum del Opus Dei al marxismo-leninismo según Castro... Rafael y María Teresa llegaron a México a fines de 1934 o a principios de 1935. Era una pareja atrayente, vistosa. Los dos eran jóvenes y bien parecidos: ella rubia y un poco opulenta, vestida de rojo llameante y azul subido; él con aire deportivo, chaqueta de "tweed", camisa celeste y corbata amarillo canario. Insolencia, desparramo, alegría, magnetismo y el fulgor sulfúreo del radicalismo político. Los rodeamos con entusiasmo. (3:374) 1991

Apollinaire (1880-1918). Músico perseguido por las mujeres o abandonado por ellas, profeta de lo que vendrá y revelador de lo que es, el poeta Apolli-

* Fragmentos del *Diccionario de Octavio Paz* que el F.C.E. publicará próximamente. Todas las fichas remiten a las OC de Paz en la edición del F.C.E.

naire tiene otro extraño oficio: es "el barquero de los muertos". Su palabra comunica a los dos mundos, revive la sombra de los desaparecidos e infunde a nuestros cuerpos la ligereza de los fantasmas. (OC. II. p. 123) 1974

Honoré de Balzac (1799-1850). Descripción, análisis, historia de una clase que asciende, relato de sus crímenes, de sus pasiones y de sus secretas renunciaciones, la *Comedia humana* participa de la enciclopedia y de la epopeya, de la creación mítica y de la patología, de la crónica y del ensayo histórico, injerto de investigación e investigación científica, de utopía y crítica. Es una historia mítica, un mito que ha escogido las formas de la historia para encarnar y que termina en un juicio, Un Juicio Final, en el que la sociedad se condena a sí misma y a sus principios. (OC. I. p. 224) 1956

Charles Baudelaire (1821-1867). Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma lucidez —con la misma ferocidad. La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irreplicable, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. (OC.I. p. 396) 1974

William Blake (1757-1827). La figura de William Blake condensa las contradicciones de la primera generación romántica. Las condensa y las hace estallar en una explosión que trasciende al romanticismo. ¿Fue un verdadero romántico? (...) Aunque se llamó adorador de Cristo, ¿fue cristiano? Su Cristo no es el de los cristianos: es un titán desnudo que se baña en el mar radiante de la energía erótica. Un demiurgo para el que imaginar y hacer, desear y satisfacer el deseo, son una y la misma cosa. (OC.I. p. 378) 1974

Jorge Luis Borges (1899-1986). A través de variaciones prodigiosas y de repeticiones obsesivas,

Borges exploró sin cesar ese tema único: el hombre perdido en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones, el hombre que se desvanece al contemplarse ante el espejo de la eternidad sin facciones, el hombre que ha encontrado la inmortalidad y que ha vencido la muerte pero no al tiempo ni a la vejez. En los ensayos este tema se resuelve en paradojas y antinomias; en los poemas y los cuentos, en construcciones verbales que tienen la elegancia de un teorema y la gracia de los seres vivos. La discordia entre el metafísico y el escéptico es insoluble pero el poeta hizo con ella transparentes edificios de palabras entretreídas: el tiempo y sus reflejos danzan sobre el espejo de la conciencia atónita. Obras de rara perfección, objetos verbales y mentales contruidos conforme a una geometría a un tiempo rigurosa y fantástica, racional y caprichosa, sólida y cristalina. Lo que nos dicen todas esas variaciones del tema único es también algo único: las obras del hombre y el hombre mismo no son sino configuraciones de tiempo evanescente. Él lo dijo con lucidez impresionante: "El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara pero yo soy ese río, es un fuego que me consume pero yo soy el fuego". La misión de la poesía es sacar a la luz lo que está oculto en los repliegues del tiempo. Era necesario que un gran poeta nos recordase que somos, juntamente, el arco, la flecha y el blanco. (3:221) 1986

André Breton (1896–1966). Después de la segunda guerra mundial conocí a André Breton y a sus amigos. No comparto hoy muchas de sus ideas filosóficas y estéticas pero conservo intacta y viva mi admiración. En sus escritos, tanto como en su vida, la libertad y la poesía aparecen con el mismo rostro de llama, simultáneamente seductor y tempestuoso. Tampoco él, como Chateaubriand en el otro extremo, confundió nunca al tirano con el libertador. La libertad no es una filosofía y ni siquiera es una idea: es un movimiento de la conciencia que nos lleva, en ciertos momentos, a pronunciar dos monoslabos: Sí o No. En su brevedad instantánea, como a la luz del relámpago, se dibuja el signo contradictorio de la naturaleza humana. (OC. I. p. 522) 1991

Luis Buñuel (1900–1983). La aparición de "la edad de oro" y "El perro andaluz" señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los prime-

ros filmes de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan la fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo. Esos filmes son algo más que un ataque feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea. El hombre de "la edad de oro" duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor. Esta película es una de las pocas tentativas del arte moderno para revelar el rostro terrible del amor en libertad. (3:222) 1951

Roger Caillois (1913–1978). Roger Caillois fue uno de los descubridores de la literatura latinoamericana, ese continente verbal que es, simultáneamente, la expresión y la negación de ese continente real. Sin la acción de Callois y de la colección que él dirigía en Gallimard, *La Croix du Sud*, no hubiese sido posible la extraordinaria difusión e irradiación en Francia de nuestros poetas y novelistas. Traductor de Borges —fue uno de los primeros, si no es que el primero, que en Europa reconoció la originalidad del gran escritor argentino—, Gabriela Mistral, Neruda y otros poetas hispanoamericanos, colaboró en *Sur* y, en los últimos años, en el antiguo *Plural* y en *Vuelta*. (OC. II. p. 469) 1979

Luis Cardoza y Aragón (1904–1992). En esos años llegó a México el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Era casi de la misma edad que los "Contemporáneos", venía de Europa, su primer libro había sido saludado por Ramón Gómez de la Serna y su conocimiento de la vanguardia europea, sobre todo del surrealismo, era directo. En sus poemas y en su actitud se reunían al fin las dos mitades que a Efraín Huerta y a mí nos parecían fatalmente irreconciliables y, al mismo tiempo, inseparables: la visión y la subversión, la rebelión y la revelación. La actividad de Cardoza y Aragón fue aislada y marginal; por eso mismo, decisiva. Por un parte, estaba muy cerca de los "Contemporáneos: no sólo era muy amigo de Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia, sino que sus gustos poéticos y pictóricos eran muy semejantes. Por la otra, sus simpatías morales y políticas lo inclinaban hacia las ideas que defendían los escritores y artistas que, en esos años, fundaron la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Todavía recuerdo aquella noche en que

Huerta, Revueltas y yo, en una sala de la LEAR, ante un público hostil y frente a los anatemas de algunos obispos y coadjutores, oímos a Cardoza y Aragón defender a la poesía, no como una actividad al servicio de la Revolución sino como la expresión de la perpetua subversión humana. (4:81) 1978

Camilo José Cela (1916). Llamar a Cela escritor "naturalista" es condenarse a desconocerlo. ¿Qué tiene que ver la realidad que vemos todos los días, así sea la más terrible, con la realidad imaginaria de Cela? Otra vez: la visión de Cela se apoya en un lenguaje y no a la inversa. Su obra pertenece al expresionismo —un expresionismo que nunca practicaron los expresionistas alemanes, excepto los pintores. Es un amor por la realidad a condición de que sea insólita— y lo insólito es, casi siempre, terrible. Cela no está fascinado por la herida sino por su forma. Esa forma es terrible porque es una mueca atroz, una palabra sangrante. Ignorar el humor de Cela, su predilección tanto por las situaciones absurdas como por el lenguaje absurdo (algo distinto al lenguaje del absurdo de Ionesco) e ignorar que la modernidad, tal como la definió Baudelaire hace más de un siglo, es la "pasión por lo singular". Montaigne reflexionaba sobre la singularidad de los hombres; a nosotros nos fascina el hombre o el momento singular. El realismo de Cela es, como el de Buñuel, el realismo de la excepción. (3:285) 1967

Luis Cernuda (1902–1963). Poeta del amor, Cernuda se parece a Bécquer. Poeta de la poesía, desciende de Baudelaire; la conciencia de la soledad del poeta; la visión de la ciudad moderna y sus poderes bestiales; la dualidad de canto y crítica; en fin, el mismo desesperado y loco afán por alcanzar la felicidad terrestre y la misma certidumbre del fracaso. En Cernuda falta la nota cristiana: la conciencia de la caída, la nostalgia del más allá y el sentido de lo sobrenatural. Hay en cambio —rasgo insólito en la historia de la poesía española, siempre impregnada de cristianismo— una recuperación de la conciencia trágica, es decir, una aceptación de la condición humana sin referencia a ningún tras mundo ultraterreno o histórico. (3:234) 1958

Chuang-tsé (h.369–286 a.c.) El reproche que hace Chuang-tsé a las palabras no alcanza a la imagen, porque ella es y no es, en sentido estricto, función verbal. En efecto, el lenguaje es sentido de esto o aquello. El sentido es el nexo entre el nombre y aquello que nombramos. (OC.I. p. 125) 1992

Julio Cortázar (1914–1984). En la literatura hispanoamericana de este medio siglo la figura de Julio Cortázar es central. Perteneció a una generación —la mfa— que también es la de Lezama Lima, Bioy Casares, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y algunos otros. Fue uno de los renovadores de la prosa española, a la que dio ligereza, gracia, soltura y cierto descaro. Prosa hecha de aire, sin peso ni cuerpo pero que sopla con ímpetu y levanta en nuestras mentes bandadas de imágenes y visiones. Julio resucitó muchas palabras y las hizo saltar, bailar y volar. Sus novelas y cuentos son vasos comunicantes entre los ritmos callejeros de la ciudad y el soliloquio del poeta. La América Latina que aparece en sus obras no es la tradicional y ya este-reotipada —sierras, desiertos, selvas, caciques, caudillos, pasiones elementales y previsibles— sino la urbana, que cambia sin cesar, que al cambiar se inventa y al inventarse, se continúa. Obra a un tiempo simple y refinada en la que lo cotidiano y lo insólito se unen con la naturalidad con que las plantas crecen, los astros brillan y giran, la sangre circula por nuestras venas. La poesía colinda con el humor y la mirada de Cortázar —juez y cómplice— descubre sin esfuerzo el lado grotesco de las cosas y las gentes. Pero lo grotesco es también lo maravilloso y lo maravilloso tiende puentes entre la ternura y la sensualidad, la perdición y el entusiasmo, el aburrimiento y la piedad. Horror y belleza, todo junto. (3:380) 1984

Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695). La noche de Sor Juana no es la noche carnal de los amantes. Tampoco es la de los místicos. Noche intelectual, altiva y fija como un ojo inmenso, noche construida a pulso sobre el vacío, geometría rigurosa, obelisco taciturno, todo fija tensión hacia los cielos. Este impulso vertical es lo único que recuerda a otras noches de la mística española. Pero los místicos son como aspirados por las fuerzas celestes, según se ve en cierto cuadro de El Greco. En el *Primero sueño* el cielo se cierra. Las alturas son hostiles al vuelo. Silencio frente al hombre: el ansia de conocer es ilícita y rebelde el alma que sueña el conocimiento. Soledad nocturna de la conciencia. Sequía, vértigo, jadeo. Y sin embargo, no todo es adverso. En su soledad y despeño el hombre se afirma en sí mismo: saber es sueño, más ese sueño es todo lo que sabemos de nosotros y en él reside nuestra grandeza. Juegos de espejos en el que el alma se pierde cada vez que se alcanza y se gana cada vez que se pierde, la emoción del poema brota de la conciencia de esta ambigüedad. La noche vertiginosa y cíclica de sor Juana nos revela de pronto su centro fijo: Pri-

mero sueño no es el poema del conocimiento, sino "del acto de conocer". De esta manera, sor Juana trasmuta sus fatalidades históricas y personales, hace victoria de su derrota, canto de su silencio. Una vez más la poesía se alimenta de historia y biografía. Una vez más las trasciende. (4:154-155) 1950

Jorge Cuesta (1903-1942). Aquella tarde —y fue la primera de muchas— asistí a un espectáculo en verdad alucinante: delante de mí veía levantarse edificios mentales que tenían la tenuidad y la resistencia de una tela de araña; también su fragilidad: se balanceaban un instante en el aire para ser barridos, en otro instante, por el viento distraído de la conversación. Pero su verdadero enemigo, como lo comprobé más tarde, cuando quise recordar aquellas conversaciones, fue el olvido insidioso destructor de todas nuestras obras. ¿Por qué Jorge Cuesta escribió tan poco? ¿Por qué se dejaba arrastrar por el demonio socrático de la conversación y por qué después no apuntaba en un cuaderno cualquiera de aquellas ideas y ocurrencias que confiaba a sus amigos? ¿Pereza, desdén? ¿O quiso irse sin dejar nada? Dicen que antes de morir destruyó todos sus papeles. Lo único que se salvó fue esa extraña "Crítica del reino de los cielos", escrita ya en el hospital. Certo, sus infortunios le impidieron hacer su obra; creo, sin embargo, que el obstáculo mayor fue su misma inteligencia. Al pensar en los últimos y terribles años de su vida, asaltado por delirios y obsesiones que le parecían irrefutables como silogismos, encuentro una confirmación de mi primera impresión, aquella tarde de la primavera de 1935: Jorge Cuesta estaba poseído por un dios temible, la inteligencia. Pero "inteligencia" es una palabra que no designa realmente a la potencia que lo devoraba. La inteligencia está cerca del instinto y no había nada instintivo en Jorge Cuesta. El verdadero nombre de esa divinidad sin rostro es Razón. La gran tentadora: sólo la Razón endiosa. Por esto la muerte, para vencerlo, tuvo que tomar la forma de la tentación suprema: la razón divina. Su muerte fue absurda no por falta sino por exceso de razón. Fue un caso de intoxicación racional. A Jorge Cuesta le faltó sentido común, es decir, esa dosis de resignada irracionalidad que todos necesitamos para vivir. (4:73) 1978

e.e. cummings (1894-1962). Los poemas de cummings son hijos del cálculo al servicio de la pasión. ¿Se ha observado que, tanto en la vida como en el arte, la pasión reclama para satisfacerse un máximo de artificio y que no se contenta jamás con la

realidad si no la trasmuta antes en símbolo? El erotismo tiende a la ceremonia; el amor es emblemático; la curiosidad se exalta ante los enigmas, simultáneamente juego infantil y rito de tránsito entre los antiguos. Adivinanzas, erotismo, amor: sistemas de correspondencias, lenguajes en los que no sólo los objetos, los colores y los sonidos sino los cuerpos y las almas son símbolos. Vivimos en un mundo de signos. Todas las imágenes de cummings pueden reducirse a las combinaciones de estos dos signos: tú y yo. (OC. II. p. 308) 1959

Rubén Darío (1867-1916). Por su edad, Rubén Darío fue el puente entre los iniciadores y la segunda generación modernista; por sus viajes y actividad generosa, el enlace entre tantos poetas y grupos dispersos en dos continentes; animador y capitán de la batalla, fue también su espectador y su crítico: su conciencia; y la evolución de su poesía, desde "Azul"... (1888) hasta "Poema del otoño" (1910), corresponde a la del movimiento: con él principia y con él acaba. Pero su obra no termina con el modernismo: lo sobrepasa, va más allá del lenguaje de esta escuela y, en verdad, de toda escuela. Es una creación, algo que pertenece más a la historia de la poesía que a la de los estilos. Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen. A ratos hace pensar en Poe; otros, en Whitman. En el primero, por esa porción de su obra desdeñosa del mundo americano y preocupada sólo por una música ultraterrestre; en el segundo, por su afirmación vitalicia, su pantefismo y el sentirse por derecho propio cantor de la América Latina como el otro lo fue de la sajona. A diferencia de Poe, nuestro poeta no se encerró en su propia aventura espiritual; tampoco tuvo la fe ingenua de Whitman en el progreso y la fraternidad. Más que a los dos grandes angloamericanos, podría asemejarse a Victor Hugo: elocuencia, abundancia y la sorpresa continua de la rima, esa cascada inagotable. Como el poeta francés, tiene inspiración de escultor ciclópeo; sus estrofas son bloques de materia animada, veteadas por delicadezas súbitas: la estría del relámpago sobre la piedra. Y el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática. Darío es menos desmesurado y profético; también es menos valiente: no fue un rebelde y no se propuso escribir la biblia de la era moderna. Su genio era lírico y profesó el mismo horror a la miniatura y al titanismo. Más nervioso y angustiado, oscilante entre impulsos contrarios, se diría un Hugo atacado por el mal "decadentista". (3:149) 1964

Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Si Othón es un académico que descubre el romanticismo y escapa así al parnasianismo de su escuela, Salvador Díaz Mirón emprende un viaje contrario: es un romántico que aspira al clasicismo. La poesía de su primera época ostenta la huella elocuente de Hugo y la insolencia de Byron, ya que no su precisión y su ironía. Tras un silencio de años, publica *Lascas*, único libro que reconoció como enteramente suyo. Ese título califica su poesía. O más exactamente: los instantes de poesía arrancados por la cólera y la impaciencia a una forma que es siempre freno. *Lascas*: chispas, luces breves que iluminan por un segundo un alma negra y soberbia. El Díaz Mirón parnasiano no niega al romántico: lo sujeta sin acabar jamás de domarlo. Y de ese forcejeo—a veces sólo estéril maestría y tortura del idioma— brotan versos tensos y puros “como el silencio de la estrella sobre el tumulto de la ola”.

Frente al lenguaje desvaído de los poetas anteriores —y también frente a las joyas falsas de casi todos los modernistas— la poesía de Díaz Mirón posee la dureza y el esplendor del diamante. Un diamante al que no le faltan, sino le sobran luces. Poeta que sólo aspira a domeñar, no encuentra una forma que lo exprese sin oprimirlo. Al cabo de ese jadeo, su obra se resuelve en silencio. El silencio es su forma, la forma definitiva de su espíritu. O como ha dicho Jorge Cuesta: “Su fecundidad está en su silencio. Otros poetas fueron indignos de callar”. Precursor y maestro del modernismo, la aventura de Díaz Mirón es sobre todo una aventura verbal. Mas esa aventura es también un drama: el del orgullo. Pues este artífice es también el primer poeta mexicano que tiene conciencia del mal y de sus atroces posibilidades creadoras. (4:43) 1950

Fiódor Dostoyevski (1821-1881). Muy pocos escritores del pasado poseen su actualidad: leer sus novelas es leer una crónica del siglo XX. Pero su actualidad no es la de la novedad intelectual o literaria. Por sus gustos y sus preocupaciones estéticas es un escritor de otra edad; es prolijo, y si no fuese por su humor, extrañamente moderno, muchas de sus páginas serían tediosas. Su mundo histórico no es el nuestro. El *Diario de un escritor* tiene muchos pasajes que me repugnan por su eslavismo y su antisemitismo. Sus tiradas antieuropeas me recuerdan, aunque son más inspiradas, los desahogos y los sentimientos del nacionalismo mexicano e hispanoamericano. Su visión de la historia a veces es profunda pero también confusa: carece de esa comprensión del acontecimiento, a un tiempo rápida y aguda, que nos deleita

en un Stendhal. Tampoco tuvo la mirada de un Tocqueville, que traspasa la superficie de una sociedad y de una época. No fue, como Tolstoi, un cronista épico. No nos cuenta lo que pasa sino que nos obliga a descender al subsuelo para que veamos *qué* es lo que está pasando realmente: nos obliga a vernos a nosotros mismos. Dostoyevski es nuestro contemporáneo porque adivinó cuáles iban a ser los dramas y los conflictos de nuestra época. Y lo adivinó no porque tuviese el don de la doble vista o fuese capaz de prever los sucesos futuros sino porque tuvo la facultad de penetrar en el interior de las almas. (OC. II. p. 386) 1981

T.S. Eliot (1888-1965). Creo que *Four Quartets* es uno de los grandes poemas de este siglo y su repetida lectura me ha enriquecido poética y espiritualmente; sin embargo, no ha tenido —no podía tenerla— la influencia de *The Waste Land* en mi formación poética. Por esto, a través de tantos años y mutaciones, este poema sigue siendo para mí un obelisco cubierto de signos, invulnerables ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo (...) ¿Por qué un adolescente mexicano aficionado a la poesía experimentó una pasión tan repentina y duradera por una obra de lengua inglesa, erizada de dificultades? Apenas si es necesario responder a esta pregunta. El imán que me atrajo fue la excelencia del poema, el rigor de su trazo, la hondura de la visión, la variedad de las partes y la admirable unidad del conjunto. ¿Nada más la excelencia? No: también su novedad, su extrañeza (...). Mi fascinación ante *The Waste Land* nunca me hizo cerrar los ojos ante la incompatibilidad entre mis convicciones y las ideas y esperanzas que inspiran a ese poema. (...) Nada más opuesto a Eliot, nada más ajeno y antipático a su manera de pensar, que Rousseau y Fourier, la gruta del salvaje y los jardines voluptuosos del falansterio. Pero la fascinación persistía. ¿Qué me unía a *The Waste Land*? El horror al mundo moderno. (OC. II. pp. 291-293) 1987

Robert Frost (1874-1963).

—Hace calor, eh. ¿Le gustaría tomar una cerveza?
—Sí, creo que sí. He caminado media hora y me siento fatigado.

Bebimos la cerveza despacio. Mientras bebía mi vaso lo contemplaba. Con su camisa blanca abierta—¿hay algo más limpio que una camisa blanca limpia?—, sus ojos azules, inocentes e irónicos, su cabeza de filósofo y sus manos de campesino, parecía un viejo sabio, de esos que prefieren ver el mundo desde el retiro. Pero no había nada ascético en su apariencia sino una sobriedad viril.

Estaba allí, en su cabaña, retirado del mundo, no para renunciar a él sino para contemplarlo mejor. No era un ermitaño ni su colina era una roca en el desierto. El pan que comía no se lo habían llevado los tres cuervos: él mismo lo había comprado en la tienda del pueblo. (OC. II. 276) 1959

Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). Adrede no he mencionado a Ramón Gómez de la Serna. Para mí es el gran escritor español: el Escritor o, mejor, la Escritura. Comparto la admiración, el fanatismo, de Larbaud: yo también habría aprendido el español sólo para leerlo. Gómez de la Serna, inmenso como Lope y como él popular, cotidiano, prodigioso, inagotable. Popular y aislado: el cenobita en su ermita de Madrid o Buenos Aires, el solitario "dans son tour au centre de notre capitale, disant précisément ce que nous cherchions à dire". Nunca fue más justo un elogio: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. Fue tan nuevo que lo sigue siendo: hace unos días, al ver unas obras del llamado "pop-art", pensé instintivamente en Ramón. Fue tan poderoso y generoso que la muerte misma me parece, en sus páginas, saludable. ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra? Con Ramón Gómez de la Serna y unos cuantos más —Huidobro, Tablada, Macedonio Fernández— nace la poesía moderna de España e Hispanoamérica. Nace hablando en prosa y en francés y en japonés. Nace como una doble herejía: un prosaísmo y un cosmopolitismo. (3:286) 1967

Jorge Guillén (1893–1984). El lugar que ocupa Jorge Guillén en la poesía moderna de nuestra lengua es central. Lo es de una manera paradójica: su obra es una isla y, al mismo tiempo, el puente que unió a los supervivientes del modernismo y del 98 a la generación de 1925. Sus tres grandes antecesores, que concebían el poema como meditación (Unamuno) o exclamación (Jiménez) o palabra en el tiempo (Machado), seguramente vieron la aparición de sus primeras obras como una herejía. (3:172) 1965

Han Yü (768–824). Es más conocido y estimado como renovador de la prosa y como acerbo polemista que como poeta. Los historiadores recuerdan sus ataques al budismo y las vicisitudes de su variada carrera política, que lo llevó de la universidad al desierto y de éste, tras una "abyecta apología", a ocupar altos puestos en el Ministerio de Guerra y en el Gobierno Imperial Metropolitano. Los críticos literarios elogian la pureza y el vigor

Me alegré mucho cuando recibió el premio Nobel de Literatura, porque ha sido un escritor extraordinario. El lugar que deja no va a ser fácil de llenar. Esto, que es un tópico que se dice siempre, es en este caso una realidad absoluta.

CAMILO JOSÉ CELA

de su prosa; los legos, como yo, adoramos el extraño humor de sus breves ensayos, como aquella *Proclama a los cocodrilos...* (OC. II. p. 567) 1982

Vicente Huidobro (1893–1948). Nada más ilustrativo de la función vivificante de la tradición en las creaciones literarias que el caso de Vicente Huidobro. Fue un verdadero creador y un poeta de inmenso talento. Poseído por la misma ambición de Darío, quiso cambiar el rumbo de la poesía de su tiempo y, en parte, contribuyó a cambiarla. Pero Huidobro, a la inversa de Darío, encandilado por el prestigio equívoco del futuro, no tuvo ojos para el pasado ni oídos para recoger sus voces múltiples. La más obvia de las limitaciones de su estilo reside precisamente en aquello que él creía ser su virtud mayor: el cosmopolitismo (en realidad: galicismo). Pensaba que al alejar sus poemas de la tradición, los hacía más fácilmente traducibles; en realidad, les quitó peso, esa fatalidad verbal que es la ley de gravitación de la poesía. Lo contrario de Neruda, en el que cada palabra parece venir de muy lejos. Los versos de Neruda no son versos inventados sino "oídos". Para oírnos a nosotros mismos debemos, antes, oír las voces de la tradición. Uno de los rasgos inquietantes de la literatura de los jóvenes de España y de América es que, a veces, no percibimos en sus libros la presencia de nuestra tradición, como si sus autores hubiesen leído únicamente traducciones. Pero tal vez mi impresión es falsa: hay que saber oír a los jóvenes. (3:18) 1991

Juan Ramón Jiménez (1881–1958). Nacida en el modernismo, la poesía de Jiménez, como él mismo lo dice en uno de sus poemas, era "una reina fastuosa de tesoros"; después, la reina comienza a desnudarse y aparece ante nuestros ojos, paulatinamente, una muchacha desnuda. Desnudez quimérica: el cuerpo real de la mujer se ha converti-

do en un haz de reflejos, ondas y destellos. La influencia de Jiménez fue doble: fue un freno ante las desmesuras de la vanguardia y, al mismo tiempo, desvió sus ímpetus y diluyó sus poderes de subversión creadora.

En la evolución de Juan Ramón se advierte una gradual y cada vez más profunda asimilación de lo mejor de la vanguardia. Este proceso culmina en "Espacio" (1943-1954). Antes, al desprenderse de los ropajes modernistas, la búsqueda de la extrema simplicidad lo conduce a una poesía más cerca de la exclamación que de la metáfora, más flor que raíz. El poema pierde cuerpo y forma —a la inversa de Valéry— hasta reducirse a una suerte de exhalación lírica, entre el silencio y el habla. Anotaciones rápidas de las impresiones de cada día, tanto más apreciadas cuanto más imprecisas y evanescentes. Poética de las emociones y las sensaciones: su centro es el instante, inmensidad a un tiempo efímera y suficiente. (3:95) 1983

James Joyce (1882-1941). Joyce dijo que la historia es una pesadilla. Se equivocó: las pesadillas se disipan con la luz del alba mientras que la historia no terminará sino hasta el fin de nuestra especie. Somos hombres por ella y en ella; si dejase de existir, dejaríamos de ser hombres. (OC. I. p. 529) 1984

Lautréamont (1846-1870). quiso decir otra cosa cuando profetizó que un día la poesía sería hecha por todos. Nada más deslumbrante que este programa. Pero como ocurre con toda poesía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. (OC.I.p.62) 1956

Ramón López Velarde (1888-1921). López Velarde es un poeta difícil y proclama una estética difícil. Su odio a "la crasa dicción de la ralea" es el reverso de su amor por la expresión que nos ciega a fuerza de evidencia. Así, no busca tanto la sorpresa como lo genuino. Su originalidad es un ir hacia el origen, hacia lo más ambiguo: descubrir la raíz. El poema no es un objeto recién manufacturado sino un talismán recién desenterrado. La novedad y la sorpresa son las dos alas del poema y sin ellas no hay poesía; pero el cuerpo del poema es el descubrimiento de una realidad sin fecha. Para López Velarde expresión es sinónimo de exploración interior —y ambas de creación de sí mismo. No quiere decir lo que siente; quiere descubrir quién es él y qué es aquello que siente— para sentirlo más plenamente, para ser lo que es con mayor albedrío. Esa búsqueda de sí mismo desemboca en

la búsqueda de "otra realidad" porque el hombre nunca es él mismo enteramente: siempre inacabado, sólo se completa cuando sale de sí y se inventa. La pasión artística de López Velarde posee un sentido espiritual. Su conciencia crítica no es únicamente estética. O lo es con tal rigor que se confunde con su vida misma. Pule infinitamente —no como artífice: como enamorado— cada sustantivo y cada verbo porque en cada uno de ellos se juega su identidad. Perder el juego es olvidarse, desconocerse, perder algo más que gloria o fama: la razón de ser de su vida. En la historia espiritual de nuestra poesía, López Velarde es la "balanza con escrupulos". Cuida los adjetivos porque cuida su alma. (4:192) 1963

Antonio Machado (1875-1939). Prosa y poesía, vida y obra, se funden con naturalidad en la figura de Antonio Machado. Su canto también es pensamiento; su pensamiento, reflexión del canto sobre sí mismo. Por la poesía, Machado sale de sí, aprehende al tiempo y a las formas en que éste se despliega: el paisaje, la amada, el limonero junto al muro blanco; por el pensamiento, se recobra, se aprehende a sí mismo. Poesía y reflexión son operaciones vitales. Pero su vida no sustenta a su obra. Más bien es a la inversa: la vida de Machado, el opaco profesor de Soria, el solitario distraído, se apoya en la obra de Machado, el poeta, el filósofo. Del mismo modo que sus primeros poemas sólo pueden ser comprendidos cabalmente a la luz de sus últimas meditaciones, su vida sólo es inteligible a partir de su obra. Es una creación suya. Y de su muerte. A partir de su muerte, su vida cobra plena significación; o más exactamente: cuando muere, dos días después de haber cruzado la frontera francesa con los restos del Ejército Popular, su vida se realiza al fin, se consuma. Antes sólo había sido sueño y reflexión: soñar o soñar que soñaba, aspiración a realizarse en algo ajeno a él pero a cuyo contacto podría llegar a ser él mismo. Decía Machado que él no había asistido al acto más importante de su vida, aunque muchas veces lo había recordado en sueños: la tarde en que sus padres se encontraron por primera vez y se enamoraron. Estoy seguro de que, al morir, hizo algo más que recordar aquél encuentro: los enamorados de aquella tarde de sol, agua y velas a orillas del Guadaluquivir empezaron a existir de verdad. (3:339) 1955

André Malraux (1901-1976). Los héroes de Malraux dudan en plena acción. Hay una frase de *La condición humana* que escandalizaba a Trotski: "el marxismo no es una filosofía sino un destino" (OC.I.p. 226)

Stéphane Mallarmé (1844–1898). Lo más extraño es que Mallarmé —lo cito porque su figura ocupa ahora el lugar central que tenía Rimbaud para la generación anterior— concibió siempre a la poesía como un arte verbal y temporal: una elocución. De ahí que viese al poema como el gemelo de la música y la danza: teatro de la palabra. (OC.I. p. 307) 1974

Marcelino Menéndez Pelayo (1856–1912). El país de la crítica literaria es triste y áspero; abundan los yermos, los matorrales y las yerbas biliosas; hay muchas colinas peladas, lúgubres pantanos, unos cuantos valles encantadores con vistas admirables y una montaña imponente. La montaña se llama Menéndez Pelayo. Rica en cascadas y manantiales impetuosos, su vegetación es robusta pero poco variada, casi monomaniaca: robles categóricos, encinas contundentes. Vista desde el llano, la montaña infunde miedo: es una enorme, pétrea obstinación. Impresión no engañosa sino superficial: la montaña contiene muchos tesoros y basta excavarla un poco para encontrarlos y hacerse rico para toda la vida. Además, vale la pena subir por sus lomos escarpados: allá arriba el aire es puro y el cielo límpido y estrellado. Desde alguna de sus cumbres puede contemplarse la variada geografía de nuestra literatura. Más allá, el mar y su centello solar; a lo lejos, se vislumbran los volcanes, las sierras, los desiertos y las selvas americanas. (3:390) 1987

Henri Michaux (1899–1993). Al principio de su experiencia Michaux escribe: “me propongo explorar la mediocre condición humana”. Esta frase —aplicable, por otra parte, a toda la obra de Michaux y a la de cualquier gran artista— se reveló, en su segunda parte, singularmente falsa. La exploración mostró que el hombre no es una criatura mediocre. Una parte de sí —tapiada, oscurecida desde el principio del principio— está abierta al infinito. La llamada condición humana es un punto de intersección de otras fuerzas. Quizá nuestra condición no es humana. (OC.II. p. 248) 1979

Czeslaw Milosz (1911). En 1951 yo vivía en París. Muchos de mis amigos y conocidos eran jóvenes escritores franceses e hispanoamericanos pero también griegos, brasileños, irlandeses, suecos. Una tarde uno de ellos llegó a mi casa con un joven polaco. Alto, sólido, con esa cara noble y ancha de muchos eslavos. Nos contó que era poeta, que se llamaba Czeslaw Milosz y que acababa de “escoger la libertad”, como se decía entonces. “Yo

también”, me dijo, “era como usted, secretario de la Embajada de mi país, pero hace quince días decidí romper con el régimen y ahora soy refugiado político”. En aquellos años todavía no se decía “disidentes”. Vi a Milosz varias veces y así pude conocer su rectitud moral y política, su inteligencia y su pasión metafísica. (OC. II. pp. 531) 1980

John Milton (1608–1674). Aunque Milton nació cuarenta años después de la muerte de Miguel Ángel, hay en sus dos figuras heroicas cierto parecido: son encarnaciones del conflicto entre el cristianismo y la belleza ideal del humanismo pagano. En las obras de los dos artistas triunfa el arquetipo renacentista del hombre y de la naturaleza: idealismo naturalista. (...) El dinamismo de las figuras de Miguel Ángel y de Milton es trágico pues es una visión de la caída del héroe en un espacio sin fin. Quiero decir: es una versión, al mismo tiempo cristiana y olímpica, del misterio del pecado original. (OC. II. p. 81) 1981

Joan Miró (1883–1893). Nunca le oí una opinión: escuchaba con los ojos muy abiertos y con una sonrisa de luna campesina extraviada en la ciudad (...). Wordsworth decía que el niño es el padre del hombre. El arte de Miró confirma esta idea. Debo añadir que Miró pintó como un niño de cinco mil años de edad. Un arte como el suyo es el fruto de muchos siglos de civilización y aparece cuando los hombres, cansados de dar vueltas y vueltas alrededor de los mismos ídolos, deciden volver al comienzo. (OC. II. p. 234) 1984

Gabriela Mistral (1875–1939). Hoy se lee poco a Gabriela Mistral: su obra no padece en el purgatorio de la literatura sino en su limbo. Este olvido es un signo, uno más, de la frágil memoria histórica de los hispanoamericanos. La poesía de Gabriela Mistral es un manantial que brota entre rocas adustas en un alto paisaje frío pero calentado por un sol poderoso; olvidarla es olvidar una de nuestras fuentes. Más que una falta de cultura es un pecado espiritual. Pero las quejas y las impresiones son vanas. Recordaré solamente que, entre los escritores hispanoamericanos que vivieron en México en los primeros años de la década de 1920, invitados por José Vasconcelos, entonces ministro de Educación de la joven Revolución mexicana, Gabriela Mistral fue la figura más destacada. La otra gran figura, Haya de la Torre, pertenece al mundo de la política. La presencia de Gabriela Mistral en la patria de sor Juana Inés de la Cruz fue, más que una coincidencia, una verdadera rima histórica y literaria: son las dos grandes

poetisas de nuestras tierras. Mejor dicho: de la lengua española pues Santa Teresa es notable por su prosa y Rosalía de Castro es, sobre todo, una poetisa gallega. (3:172) 1988

Murasaki Shikibu (c. 1980-1030). Este sentimiento de la fugacidad de las cosas —subrayado por el budismo, que afirma la irrealidad de la existencia— tiñe de melancolía las páginas del *Libro de cabecera* de Sei Shonagan. El mismo sentimiento —sólo que profundizado, convertido, por así decirlo, en conciencia creadora— constituye el tema central de la obra de la señora Murasaki. La *Historia de Genji* no sólo es una de las novelas más antiguas, sino que además ha sido comparada a los grandes clásicos occidentales: Cervantes, Balzac, Jane Austen, Boccaccio. En realidad, según se ha dicho, la *Historia de Genji* recuerda, y no sólo por su extensión y por la sociedad aristocrática a la que pinta, a la obra de Proust. (OC. II. p. 330) 1977

Pablo Neruda (1904-1973). Yo era buen amigo de Neruda. Lo había conocido desde 1938 en París y habíamos estado juntos en España, en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas. Desde nuestro primer encuentro se mostró cordial y enseguida fuimos amigos. Cuando vino a México, como cónsul general de Chile, nuestro trato, durante los primeros meses de su estancia, fue más bien íntimo. Lo veía con frecuencia, visitaba su casa y él la mía. Aparte de la admiración que le profesaba desde mi adolescencia, le tenía gratitud: había sido uno de los primeros, como él lo recuerda en sus "Memorias", en pensar (y en decir) que mis poemas juveniles tenían algún interés. Él era ya el gran poeta de América y yo me iniciaba en las letras. Neruda era generoso y su inmensa cordialidad no tenía más defecto que el de su mismo exceso; su afecto, a veces, aplastaba como una montaña. El peligro de la amistad con temperamentos de esta índole es que ellos, como ríos en perpetua crecida, se desbordaban y derraman sobre los espacios libres; para hacer frente a esta continua inundación no tenemos más remedio que levantar diques y muros. Así la amistad se transforma insensiblemente en un sistema defensivo. Pronto advertí, además, que su vitalidad recubría, con su masa enorme, un alma inquieta, recelosa y exigente. Aun en los momentos de mayor confianza, miraba al interlocutor con ojos entornados pero ansiosos e inquisitivos; como si quisiera examinarlo y ponerlo a prueba antes de juzgarlo. Secreto desasosiego del tirano, soledad del ídolo. No es descabellado pensar que esa desconfianza e inseguridad eran el origen de los estados de melancolía silenciosa en que caía a menudo. Neruda, gran volcán taciturno. (3:84) 1983

colfa silenciosa en que caía a menudo. Neruda, gran volcán taciturno. (3:84) 1983

Friedrich Nietzsche (1844-1900) Cumplir a Nietzsche, llevar hasta su límite la negación. Al final nos espera el juego: la fiesta, la consumación de la obra, su encarnación momentánea y su dispersión. (OC.I. p. 295) 1965

Novalis (1772-1801). La concepción de Novalis se presenta como una tentativa por insertar la poesía en el centro de la historia. La sociedad se convertirá en comunidad poética y, más precisamente, en poema viviente. La forma de relación entre los hombres dejará de ser la de señor y siervo, patrono y criado, para convertirse en comunión poética. Novalis prevé comunidades dedicadas a producir colectivamente poesía. (OC.I.p. 235) 1974

Juan Carlos Onetti (1909). Onetti representa, en lengua española, una corriente novelística que viene de Céline, Dos Passos y Faulkner. Por sus temas y su concepción de la existencia humana hace pensar a veces en Sartre, aunque yo creo que Onetti —como artista, no como pensador— es superior al escritor francés. A pesar de estos parecidos, Onetti es un novelista profundamente hispanoamericano: sus novelas y cuentos no podían haber sido escritos sino en y desde Buenos Aires y Montevideo. Creo que ésta es una de las características de la literatura hispanoamericana: nuestro cosmopolitismo, lo mismo en el caso de Reyes que en el de Borges, es un cosmopolitismo que sólo podía ser de Buenos Aires. Lo mismo sucede con el nativismo de Vallejo o de Neruda: su americanismo está teñido de cosmopolitismo. (3:371) 1981

José Ortega y Gasset (1883-1955). A la dificultad de reducir a unas cuantas páginas un pensamiento tan rico y complejo como el de Ortega y Gasset, hay que añadir el carácter de sus escritos. Fue un verdadero ensayista, tal vez el más grande de nuestra lengua: es decir, fue maestro de un género que no tolera las simplificaciones de la sinopsis. El ensayista tiene que ser diverso, penetrante, agudo, novedoso y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos. No agota su tema, no compila ni sistematiza: explora. Si cede a la tentación de ser categórico, como tantas veces le ocurrió a Ortega y Gasset, debe entonces introducir en lo que dice unas gotas de duda, una reserva. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el aforismo. Dos formas de la congelación.

Como buen ensayista, Ortega y Gasset regresaba de cada una de sus expediciones por tierras desconocidas con hallazgos y trofeos insólitos pero sin haber levantado un mapa del nuevo territorio. No colonizaba: descubría. Por eso no he comprendido nunca la queja de los que dicen que no nos dejó libros completos (o sea, tratados, sistemas). ¿No se puede decir lo mismo de Montaigne y de Thomas Browne, de Renan y de Carlyle? Los ensayos de Schopenhauer no son inferiores a su gran obra filosófica. Lo mismo sucede, en nuestro siglo, con Bertrand Russel. El mismo Wittgenstein, autor del libro de filosofía más riguroso y geométrico de la Edad Moderna, sintió después la necesidad de escribir libros más afines al ensayo, hechos de reflexiones y meditaciones no sistemáticas. Fue una fortuna que Ortega y Gasset no haya sucumbido a la tentación del tratado y la suma. Su genio no lo predisponía a definir ni a construir. No fue geómetra ni arquitecto. Veo a sus obras no como a un conjunto de edificios sino como una red de caminos y de ríos navegables. Obra transitable más que habitable: no nos invita a estar sino a caminar. (3:293-294) 1980

Kostas Papaioannou (1925-1981). Si un hombre ha merecido, entre los que he tratado, el nombre de amigo, en el sentido que daban los filósofos antiguos a esta palabra, ese hombre fue Kostas. Lo conocí en 1946 en un París con frío y sin automóviles, sin comida y con mercado negro. Desde entonces hasta el día de su muerte fuimos amigos. Jamás encontré en él una sombra de interés, egoísmo, envidia u otro sentimiento mezquino. Su generosidad era inmensa. Kostas era pobre pero rico en ideas y en saber; unas y otras, las ideas y los conocimientos, los regalaba a sus amigos y oyentes con una magnífica naturalidad. Su cultura era extensa y profunda: el neoplatónico Proclo y Hegel, Marx y Marlowe, el arte greco-budista y la poesía de John Donne, la religión griega arcaica y Buster Keaton, el *cool-jazz* y Montaigne. Como todos los que fuimos sus amigos, le debo mucho a Kostas. Pero mi deuda intelectual, con ser grande, es poca cosa comparada con sus otros dones: la alegría, la lealtad, la rectitud, la claridad en el juicio, la benevolencia, la sonrisa y la risa, la camaradería, y en fin, esa mirada vivaz e irónica con que acogía cada mañana la salida del sol y que era su manera de decir *Sí* a la vida aun en los momentos peores. Incorruptible, no buscó honores, dinero, puestos o poder. Buscó la amistad, el amor y el saber. No fue ávido pero no desdénó los dones de la vida: el placer, decía citando a Aristóteles, no es enemigo ni de la sabiduría ni de la bondad. (OC. II. p. 403) 1982

Carlos Pellicer (1899-1977). Nuestro primer poeta realmente "moderno" es Carlos Pellicer. Cuando sus compañeros de generación aún se demoraban en la retórica de González Martínez o seguían encandilados por el esplendor del moribundo simbolismo francés, Pellicer echa a volar sus primeras y memorables imágenes, con la alegría de aquel que regresa a su tierra con pájaros nunca vistos. Pues eso eran aquellas imágenes; pájaros de las islas y los montes, pájaros salvajes misteriosamente posados en el hombro del poeta. (4:234) 1985

Saint-John Perse (1887-1975). Hoy la historia no sólo ocupa todo el espacio terrestre —ya no hay pueblos ni tierras vírgenes— sino que invaden nuestros pensamientos, deshabetan nuestros sueños secretos, nos arranca de nuestras casas y nos arroja al vacío público. El hombre moderno ha descubierto que la vida histórica es la vida errante. Saint-John Perse lo sabe mejor que nadie. Pero aquello que la historia separa, lo une la poesía. (OC. II. p. 145) 1975

Fernando Pessoa (1888-1935). Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía. Pessoa, que dudó siempre de la realidad de este mundo, aprobaría sin vacilar que fuese directamente a sus poemas, olvidando los incidentes y accidentes de su existencia terrestre. Nada en su vida es sorprendente —nada, excepto sus poemas. (OC. II. p. 150) 1964

Ezra Pound (1885-1972). Repito: no quiero negar la originalidad del poeta norteamericano. El gran descubrimiento de Pound —adoptado también, gracias a sus consejos, por Eliot en *The Waste Land*— fue aplicar el simultaneísmo no a los temas más bien restringidos, personales, tradicionales de Apollinaire, sino a la historia misma de Occidente. La grandeza de Pound, y en menor grado, la de Eliot —aunque este último me parezca, finalmente, un poeta más perfecto— consiste en la tentativa por reconquistar la tradición de la *Divina Comedia*, es decir, la tradición central de Occidente. Pound se propuso escribir el gran poema de una civilización, pero —*make it new!*— utilizando los procedimientos y hallazgos de la poesía más moderna. (OC. I. pp. 444-445) 1974

Francisco de Quevedo (1580-1645). Conocí temprano a Quevedo. Era uno de los autores favoritos de mi abuelo (no el poeta erótico ni el estoico sino el satírico). En mi casa teníamos sus obras en prosa, publicada por la Biblioteca Clásica, y los dos tomos de "El Parnaso español" (una edición

de 1886 que reproducía la de González Salas de 1648). Cuando Rafael Alberti estuvo en México, en 1934, se sorprendió al oírme decir de memoria uno de los sonetos a Lisi: "En breve cárcel traigo aprisionado,/ con toda su familia de oro ardiente..." En esos días Alberti era un apasionado de Quevedo. Sospecho que lo acababa de descubrir; recuerdo que lo acompañé, una tarde, a comprar en una librería de la calle de Gante el volumen de la "Obra poética" que Astrana Marín había publicado en Aguilar. La influencia de Quevedo sobre Alberti aparece por primera vez en los poemas escritos en México, los magistrales aunque fríos sonetos de su elegía a Sánchez Mejía: "Verte y no verte".

Quevedo no es un autor sino muchos; el Quevedo que yo leía en esos años y al que trataba vanamente de imitar era el poeta cristiano y estoico de los poemas al paso del tiempo, el pecado y a la muerte. También frecuentaba, claro, al poeta erótico y al satírico, al autor de las jácaras y los entremeses de rufianes y putas, pero esas lecturas no se reflejaban en lo que entonces escribía. Años más tarde, en 1957, adapté para la escena un entremés y unos "bailes" de jaques y ramerías; después, en 1960, escribí "Homanejes y profanaciones", vuelta al poeta amoroso. (3:125) 1981

José Revueltas (1914-1976). Vivir consigo mismo no fue, para Revueltas, menos difícil que convivir con sus camaradas comunistas. Durante años trató de ser un militante disciplinado y cada tentativa culminó con ruptura y expulsión. La dialéctica hegeliana le sirvió para aplazar la ruptura definitiva; como tantos otros, se dijo que el mal es una artimaña de la historia para mejor cumplirse, que la negación es un momento del proceso que inevitablemente se transforma en afirmación, que los tiranos revolucionarios son tiranos para defender a la libertad y que —como lo probaron en el siglo XVII los teólogos españoles y en el XX lo han confirmado brillantemente el procurador Vishinski y los bolcheviques procesados en 1936 y 1938 —los culpables son inocentes y los inocentes culpables. Enigmas de la voluntad divina o de la necesidad histórica. La justificación del mal comenzó con Platón; en sus retractaciones y abjuraciones, Revueltas no hizo sino seguir una tradición de más de dos mil años. Según el neoplatónico Proclo, la materia misma "es buena, a pesar de ser infinita, oscura e informe". (Para los antiguos la infinitud era la imperfección pues carecía de forma). Pero los recursos de la dialéctica se agotan mientras que el mal crece sin cesar. Al fi-

nal Revueltas tuvo que afrontar la realidad del bolchevismo y su propia realidad. No resolvió este conflicto —¿quién lo ha resuelto?— pero tuvo el valor de formularlo y pensarlo. Vivió con lealtad su contradicción interior: su cristianismo ateo, su marxismo agónico. Muchos elogian la entereza con que padeció cárceles y estrecheces por sus ideas. Es verdad, pero hay que recordar, además, que Revueltas practicó otro heroísmo, no menos difícil y austero: el heroísmo intelectual. (4:362-363). 1979

Alfonso Reyes (1889-1959). Admirable prueba de salud moral; en una época sorda a fuerza de gritar, un hombre enfermo, encerrado en su biblioteca, casi sin esperanzas de ser oído, se inclina sobre un texto olvidado y pesa imágenes y pausas, ritmos y silencios, en una delicada balanza verbal. Ante un mundo que ha perdido casi completamente el sentimiento de la forma, al grado de que la frase hecha, después de conquistar periódicos, parlamentos y universidades, se convierte en el medio de expresión favorito de poetas y novelistas, el amor de Reyes al lenguaje, a sus problemas y sus misterios, es algo más que un ejemplo: es un milagro. Pocas veces vi a Reyes tan lúcido, tan claro y relampagueante, tan osado y tan reticente y, en una palabra: tan vivo, como aquella noche en que me hablaba, entre una y otra toma de oxígeno, de las delicias y los peligros de Liofrón y Gracián. ¿Falta de humanidad, insensibilidad social, ausencia de sentido histórico? Yo diría: amor a la vida en un tiempo que venera no tanto a la muerte como a la "ausencia" de vida. El culto a la muerte es una superstición arcaica; nosotros, los modernos, adoramos la abstracción desangrada y el número informe: ni vida ni muerte. El amor, los amores de Reyes, eran distintos: amor a la forma, amor a la vida. La forma más alta y perfecta de la poesía porque en ella la desmesura encuentra al fin su tensa medida y así, se purifica y redime. La pasión es creadora cuando encuentra su forma. Para Reyes la forma no era una envoltura ni una medida abstracta sino el instante de reconciliación en el que la discordia se transforma en armonía. El verdadero nombre de esta armonía es libertad: la fatalidad deja de ser una imposición exterior para convertirse en aceptación íntima y voluntaria. Ética y estética se enlazan en el pensamiento de Reyes: la libertad es un acto estético, es decir, es el momento de concordia entre pasión y forma, energía vital y medida humana; al mismo tiempo, la forma, la medida, constituyen una dimensión ética, ya que nos salvan de la desmesura, que es caos y destrucción. (4:226-227) 1960

De la verdadera importancia de Octavio Paz pude darme cuenta en mi primer viaje a México hace más de veinte años. Augusto Monterroso me llevó a una reunión de amigos escritores y muy pronto Paz se convirtió en el tema dominante. Y así siguió siendo en mis sucesivos y frecuentes viajes. Pude darme cuenta de que el Paz poeta era inseparable del ensayista y del político. La sociedad literaria mexicana estaba cada vez más dividida en los amigos de Paz y de la revista *Vuelta* y los amigos de Fuentes (quien, se dice, rechazó la reconciliación que le pedía o exigía Paz) y de la revista *Nexos*. La larga enfermedad que está sufriendo el país y la larga enfermedad que ha sufrido el poeta y humanista han servido para que finalmente hasta sus detractores se diesen cuenta de que Octavio Paz y el México contemporáneo son inseparables. La visión apocalíptica de sus últimos escritos no es un simple reflejo de unos sentimientos personales: es la trágica visión de su mundo, de un mundo, del mundo.

Finalmente, pude conocer a Paz, no en México sino en Londres. Me halagó que supiese quién era yo. Pronto me di cuenta de que sabía de mí y de otros cien mil iguales que yo. Me sorprendió su sentido del humor. Me sorprendió mucho más que este poeta al que yo, iconoclasta irredento, no había bajado nunca de su pedestal, bajase ahora por su cuenta para compartir con Jason Wilson y conmigo whisky y conversación. Cuando volvimos a vernos yo era ya colaborador de *Vuelta* y había comentado su obra. La última vez que hablamos por teléfono, enfermo y abatido por el incendio de su casa, me dijo que no escribía. Sentí que algo estaba perdiendo para siempre.

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

Juan Ruiz de Alarcón (1581–1639). Alarcón es un "caso". De allí, de su problematicidad, arranca, más que el valor de su obra, su sentido y actualidad. Cómo y por qué escribió lo que escribió son, a nuestro juicio, las preguntas que deberían hacerse —que de hecho se hacen— los investigadores. Su actualidad —nosotros no tenemos horror a lo "actual" sino a lo pasajero— proviene de su carácter extraordinario. Alarcón es una respuesta al siglo XVII español. En Alarcón, por vez primera, se presiente que lo mexicano no es, tan sólo, una dimensión de lo español sino, mejor que nada, una réplica. El teatro alarconiano es una réplica al teatro español; por eso no es nada accidental el entusiasmo con que su respuesta fue acogida por los franceses. Alarcón, el indiano, llega a España seducido por Lope, el monstruo de la naturaleza, pero ante ese monstruo, genial, poético, se inhibe. Se "enconcha" en su joroba, esa monstruosa joroba alarconiana que guarda, sin esconder, todas sus lágrimas no derramadas y que desde ese día será el símbolo de todo lo que no hará Alarcón. Y es que veía, en su joroba, a la de todo el teatro de su tiempo; como un espejo la veía retratada, con toda su violencia inmoderada, con toda su misteriosa ternura, con toda su impudente desgracia, henchida, hinchada de lágrimas. En suma, con toda su fatalidad. Y en un callado, heroi-

co esfuerzo artístico y ético, les dijo "no" a la Joroba de su tiempo y a su propia joroba. El precio fue caro: al huir de su joroba, de su fatalidad, huía de la Poesía. (4:141) 1939

Juan Rulfo (1917–1986). Si el tema de Lowry es la expulsión del Paraíso, el de la novela de Rulfo (*Pedro Páramo*) es el regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación: el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo (¿inconsciente?) del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del Paraíso, ha muerto: Páramo es su antiguo jardín, y llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Páramo de Pedro. Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje. Como Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obseiones han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de

“otro mundo”. (4:366) 1960

Jean-Paul Sartre (1905-1980). Pensó y escribió mucho y sobre muchas cosas. A pesar de esta diversidad, mucho de lo que dijo, incluso cuando se equivocó, me parece esencial. Aclaro: esencial para nosotros, sus contemporáneos. Sartre vivió las ideas, las luchas y las tragedias de nuestra época con la intensidad con la que otros viven sus dramas privados. Fue una conciencia y una pasión. Las dos palabras no se contradicen porque la suya fue la conciencia de una pasión; quiero decir: conciencia del tránsito del tiempo y de los hombres. Más que un filósofo fue un moralista. No en el sentido de la tradición del *Gran Siécle*, interesado en la descripción del alma y sus pasiones. No fue un La Rochefoucauld. Lo llamo moralista no por su penetración psicológica sino porque tuvo el valor de hacerse durante toda su vida las únicas preguntas que de veras importan: ¿qué razones tenemos para vivir?, ¿por qué y para qué vivimos?, ¿vale la pena vivir como vivimos? (OC.II. pp. 397-398) 1980

Georges Schehadé (1910-1989). Escribió poco, muy poco; casi todo fue perfecto. No dudaba ni tachaba, ni corregía: sus poemas caían sobre la página como frutos maduros de un árbol invisible. Una tarde del verano de 1950, cansados de caminar por un París desierto, nos sentamos en una banca del Square Lamartine y me confió su secreto: “La inspiración existe pero no aparece de golpe. Comienza como una pequeña irritación en la frente, un punto rojizo; me rasco y brota una frase. La anoto en mi memoria y espero: nada. Pasan varios días. Otra vez la comencé; otra vez me rasco: otra frase. Y así sucesivamente hasta que la roncha, el diminuto sol, se apaga. Entonces escribo sobre un papel un poema de ocho o diez líneas, lo leo con asombro y firmo. *Mon cher, comme dans quelques films, chez moi l'inspiration c'est au ralenti*”. (OC. II. p. 480) 1989

Paul Valéry (1871-1945). El mundo literario, como el artístico, el científico y el filosófico, siempre fue un intercambio, un comercio de bienes a un tiempo materiales y espirituales: los libros son cosas y, al mismo tiempo, son ideas y formas estéticas. No es extraño, por eso, que una célebre revista literaria, publicada en París unos pocos años antes de la segunda guerra, se llamase *Commerce*. El título, si no me equivoco, fue de Valéry. Me imagino que aludía, con cierta insolencia, al intercambio de bienes espirituales y estéticos de suma rareza entre un reducido número de cono-

dores exigentes. Una idea muy de Valéry. (OC. I. p. 558)

José Vasconcelos (1882-1959). Este hombre ha creado, con palabras, las cosas de América. Mejor dicho, les ha dado voz. En Vasconcelos hablan los ríos, los árboles y los hombres de América. No siempre hablan como debieran; el ímpetu elocuente nubla, en ocasiones, las cosas, pero a cambio de eso ¡cuántos vivos relámpagos, cuántas páginas serenas, quietas, y arrebatadas, como la danza lenta, casi invisible, de las nubes en el cielo del Valle! Vasconcelos es un gran poeta, el gran poeta de América; es decir, el gran creador o re-creador de la naturaleza y los hombres de América. Ha sido fiel a su tiempo y a su tierra, aunque le hayan desgarrado las entrañas las pasiones. La obra de Vasconcelos es la única, entre las de sus contemporáneos, que tiene ambición de grandeza y de monumentalidad. (4:347) 1941

Xavier Villaurrutia (1903-1950). El tomo de las “Obras” de Xavier Villaurrutia, publicado en 1966 por el Fondo de Cultura Económica, tiene más de mil páginas. Sin embargo, para la mayoría de sus lectores, Villaurrutia es el autor de unos quince o veinte poemas. ¿Poco? A mí me parece mucho. Por esos poemas recordamos las obras teatrales y volvemos a leer los ensayos de crítica poética: queremos encontrar en ellos, ya que no el secreto de su poesía, sí el de la fascinación que ejerce sobre nosotros. Esa veintena de poemas cuentan entre los mejores de la poesía de nuestra lengua y de su tiempo. ¿El lugar que ocupa Villaurrutia en la unidad, como si la realidad y el lenguaje mismo fuesen emanaciones del Uno plotiniano, poeta del ser, no disperso en la multiplicidad sino resuelto en la esencia? Pienso en Jorge Guillén. Hay otros poetas para los que el mundo y el lenguaje son el oleaje de una substancia fecunda y confusa, anterior a la unidad, una substancia genésica, indistinta, rítmica. Pienso en Pablo Neruda. A la poesía de Xavier Villaurrutia no la define ni la unidad de la esencia ni la substancia plural sino la dualidad. Su poesía parte de la conciencia de la dualidad y es una tentativa por resolverla en la unidad. Pero unidad que no destruye la dualidad sino que, al contrario, la preserva y en ella se preserva. Para Xavier el uno fue siempre dos. (4:275-276) 1978

François Villon (1431-1466). Los poetas se refugian en las universidades, como en la Edad Media, pero sería funesto que abandonasen la ciudad. Villon fue un hijo de la universidad que se hizo (y

La advertencia "yo soy un poeta" que Paz lanzaba, casi siempre al final de una entrevista o de una conversación, no era gratuita y mucho menos un gesto de decoro. Revelaba una convicción profunda: la poesía no sólo representa una opinión excéntrica, es también un punto de vista privilegiado para reflexionar. La historia, la filosofía política, la economía pueden ser comprendidas con una mirada "extraña" pero igualmente rigurosa. Esta disciplina, al fin y al cabo discursos, hablan mejor si el lenguaje de la poesía las hace hablar de nuevo. Asimismo, la frase "y a usted ¿qué le parece?", que inevitablemente Paz nos devolvía en la mayor parte de las pláticas, no era un desplante formal para continuar hablando. Mostraba, si vale decirlo de esta manera, una costumbre dialéctica de crear siempre con el interlocutor un camino de preguntas, no a la sombra de un árbol pero sí en el hilo mental y metálico de la comunicación en la ciudad. Muchas de la conversaciones que tuve con él ocurrieron por teléfono. Esa declaración de principio "yo soy poeta" y la interrogación inmediata "y a usted ¿qué le parece?", que yo ahora trato de articular, tenían además algo sobrecogedor. Nos enfrentaban con una rapidez y con ese estado de impaciencia que apuran las primeras palabras de un diálogo que no se sabe a dónde lleva y si va a tener buen término. Siempre me incomodó, pero al mismo tiempo siempre admiré el rigor —si lo agarra a uno desprevenido, podía parecer intransigencia— que dominaba el trato con Paz. En la relación con él, había que aceptar, más que una coherencia, un juego abierto y duro, una violencia lógica y retórica; después venía el gusto por el orden y, desde luego, la puntería analógica. La imaginación y el pensamiento, la poesía, implicaban un trato fuerte, una callosidad. Si pensamos que la mayoría de las intervenciones de nuestros poetas y literatos buscan, a cómo dé lugar, la grata y sorpresiva coincidencia, hablar de este trato, caracterizado por una rudeza, tiene sentido. Poner el acento en el lado en donde por consenso no hay que poner atención alguna, más que un error es entrar en una situación dudosa. Desde muy pronto, Octavio Paz se atrevía a poner los pies en esa zona oscura y lo hizo con tal decisión que durante mucho tiempo despertó suspicacia entre los celosos guardianes de las verdades consagradas y los lugares comunes. Lo curioso reside en que el tiempo transformó las cosas: el poeta puesto en tela de juicio pasó a ser uno de nuestros mejores críticos y poetas. Más que un paladín de cualquier clase de principio se convirtió, si se puede decir de este modo, en un guardián de la duda. En un ambiente de blandenguerías y blandengues, la consistencia intelectual del poeta Octavio Paz molestaba y me imagino que su recuerdo continuará molestando por mucho tiempo.

VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

deshizo) en la calles de París. La poesía que ejemplifica Villon satisface necesidades sentimentales y espirituales a un tiempo íntimas y colectivas. Unas son profundas y otras se confunden con el fluir de los días: amores, penas, arrepentimientos, visiones, toda la gama de los sentimientos y los afectos. (OC. I. p.574) 1977

Walt Whitman (1819–1892) Poeta del espacio, se ha dicho; habría que agregar: poeta del espacio en movimiento. Espacios nómadas, inminencia del futuro: utopía y americanismo. También y sobre todo: el lenguaje, la realidad física de las palabras, las imágenes, los ritmos. Su lenguaje es un cuerpo, una todopoderosa presencia plural. Sin el cuerpo, su poesía quedaría en oratoria, sermón, editorial de periódico, proclama. Poesía llena de ideas pseudoideas y auténticas revela-

ciones, enorme masa gaseosa que de pronto encarna en un cuerpo—lenguaje que podemos ver, oler, tocar y, sobre todo oír. El futuro desaparece: queda el presente, la presencia del cuerpo. (OC.I.p. 433) 1964

William Carlos Williams (1883–1963). Nunca he conocido a un hombre menos afectado. Lo contrario de un oráculo. Poseído por la poesía, no por su papel de poeta. Humor, desenfado y ese no tomarse en serio que nos hace tanta falta a los latinos. En cada escritor francés, italiano, español y latinoamericano —sobre todo si es ateo y revolucionario— hay un clérigo escondido; en los norteamericanos la llaneza, la simpatía y la humanidad *democrática* —en el verdadero sentido de esta palabra— rompen la cáscara profesional. (OC. II. p. 302) 1959 ◀