



Ilustración: LETRAS LIBRES / Fernanda Gavito

Lo real no es real

Muchos poemas de Paz revelan una preocupación por lo real y sus certezas, común en América Latina, donde la cultura política se ha hecho a base de imposturas. Para el poeta, sostiene este ensayo, la respuesta está en la historia y la verdad, en el viaje.

MICHAEL WOOD

En 1950, André Breton publicó un poema en prosa de Octavio Paz en una antología surrealista. Pensó que un verso del poema era malo y le pidió a Paz que lo eliminara. Paz estuvo de acuerdo sobre el verso, pero le desconcertó que Breton emitiera un juicio así. “¿Y qué hay de la escritura automática?”, preguntó. Breton, sin perturbarse, contestó que ese verso era una “intromisión periodística”. Un verdadero surrealista sabe distinguir el buen automatismo del malo, el alto del bajo. Podemos pensar, como sin duda pensó Paz, que Breton no estaba haciendo una selección surrealista sino que estaba tomando una decisión crítica ordinaria y firme, pero es interesante que pudiera tomar esa decisión y a la vez, por más grandilocuente o irónico

que fuera, mantener la jerga –que también tiene sus virtudes–. La pregunta de quién o qué escribe un poema, quién es el creador de qué obras, incluso si ninguna de las partes es estrictamente automática, alumbra la obra de Paz, representada de modo espléndido en *The Poems of Octavio Paz*,* la antología de cuyas notas introductorias tomé la historia que conté al principio de este ensayo.

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
¿A quién escribe el que escribe por mí [...]?
[...] Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde.
[...] no escribe a nadie, a nadie llama,
a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo.
[“Mientras escribo”]

No hay en este poema rastro de escritura automática, ni siquiera de inspiración romántica, pero los fantasmas de la otredad literaria nunca desaparecen del todo. En su obra temprana Paz piensa algo parecido a la idea de Paul Valéry sobre lo que está dado y lo que es creado en un poema, lo que parece venir de un lugar que no es la mente del escritor y lo que es un asunto manifiesto de oficio y trabajo. “Los dioses, amablemente, nos regalan el primer verso –escribió Valéry–, pero nosotros tenemos que fabricar el segundo.” Sin embargo, Paz prolonga más allá del segundo verso aquello que podría o no ser un regalo de los dioses.

“Todo poema se cumple a expensas del poeta”, dice en “Hacia el poema (Puntos de partida)”, un texto posterior a “Mientras escribo”, donde Paz alude a esta cuestión, entre otras. “Yo no escribo para matar el tiempo –dice Paz en otro poema– ni para revivirlo / escribo para que me viva y reviva.” Cuando Paz, con una expresión poco natural, dice “escribo para que me viva”, está representando un desplazamiento del ser similar al del poema anterior. Si tenemos en mente estas citas y afirmaciones, la extraordinaria consistencia de la poesía de Paz nos puede resultar sorprendente. Además, hay otros factores en apariencia importantes: le gusta combinar “el azar con la voluntad creativa”, y escribió un poema sobre John Cage usando el *I Ching*. Afirmó también que escribió los primeros versos de su gran poema “Piedra de sol” (1957) “en un estado casi sonámbulo”, y agregó: “me asombré, pues aquellos versos me parecieron hermosos”.

Pero el inconsciente tiene sus razones, y también los sueños tienen sus propias reglas de composición. Paz define su interés tanto en la variedad como en la consistencia, en los movimientos deliberados de la pluma y en los aparentemente involuntarios, cuando dice que no tiene “una obsesión por la voz personal”. “Creo en el trabajo coherente, compuesto de muchas voces.” De muchas voces pero sin intromisiones periodísticas. Paz también se contradice (de manera sutil) al decir que “la coherencia [...] viene [...] de la

persona que habla: el poeta frente a la historia moderna”. Eso suena a voz personal, aunque sin obsesión, y los poemas de Paz sugieren otra cosa, algo que se acerca más a la primera parte de la proposición: una serie de voces, diccionarios, estilos, formas y longitud de versos diferentes, unidos por una inteligencia de intensidad continua y por ciertos preceptos y preocupaciones a los cuales Paz nunca permite alejarse de su verso: una conciencia constante de que la poesía, como le dijo Mallarmé a Degas, está hecha de palabras (“Delhi / [...] dos sílabas altas”); una creencia en que los objetos y el clima y los paisajes y las ciudades “a veces” nos hablan; y una convicción de que se puede salir de la paradoja a través de la paradoja.

“La poesía de Octavio Paz –según Ramón Xirau– no vacila entre el lenguaje y el silencio; conduce al reino del silencio, donde habita el verdadero lenguaje.” El propio Paz sugiere en “Lectura de John Cage” algo muy similar sobre la música con relación a Cage:

Música no es silencio:
no es decir
lo que dice el silencio,
es decir
lo que no dice.
Silencio no tiene sentido,
sentido no tiene silencio.

Las referencias recurrentes de Paz son Baudelaire y Nerval, pero su obra es a menudo cercana a la de William Carlos Williams y Wallace Stevens. Weinberger cuenta que cuando Paz identificó (acertadamente) un toque de Whitman en el título y las rimas de “Hablo de la ciudad”, dijo: “no, estaba pensando en Langston Hughes: ‘The Negro Speaks of Rivers’ [‘El negro habla de los ríos’]”. Sin embargo, esto no cancela lo anterior y sí revela bastante sobre el rango poético de Paz. Con frecuencia, sus poemas se centran en la iluminación de un instante en particular (su obra está repleta de luz), una concentración o evasión de tiempo y espacio: “Dentro del tiempo hay otro tiempo”; “hambre de encarnación padece el tiempo”. Media hora en Herat representa, en “Felicidad en Herat”, la felicidad porque el mundo reposa “en sí mismo”:

Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

Este modo o indagación está maravillosamente capturado en el poema de juventud “Piedra nativa”:

La luz devasta las alturas
Manadas de imperios en derrota
El ojo retrocede cercado de reflejos

Países vastos como el insomnio
Pedregales de hueso

Otoño sin confines
Alza la sed sus invisibles surtidores

* Editada y traducida por Eliot Weinberger, Nueva York, New Directions, 2012, 606 pp.

Un último pirú predica en el desierto

Cierra los ojos y oye cantar la luz:
El mediodía anida en tu tímpano

Cierra los ojos y ábrelos:
No hay nadie ni siquiera tú mismo
Lo que no es piedra es luz.

Se trata de una evocación de un momento y un paisaje, pero contiene varios elementos inusuales que son característicos de la obra de Paz: el sentido de historia y política que implican esos imperios y la idea de devastación, el asombroso símil que conecta países con la falta de sueño y la intimidad con la que se dirige a sí mismo o a otro. La brillante imagen final borra al observador y nos deja no con el vacío, sino con un universo crudamente dividido que remite a ciertas imágenes de Gerard Manley Hopkins: piedra, luz y nada más.

Los poemas nos llevan de la infancia de Paz en Mixcoac al Madrid de la Guerra Civil, a París, Venecia, San Francisco, Nueva York, Bangkok, Tokio y a numerosos lugares en la India, y nos regresan finalmente a la ciudad de México y a varios territorios de su memoria, que incluyen la vieja casa, el jardín y su familia. Paz descubrió el pensamiento y arte prehispánicos y los convirtió en elementos importantes en una gran parte de su obra. Escribió: “La mitología mesoamericana es un teatro de metamorfosis prodigiosas que nunca tuvo un Ovidio.” De muchas maneras, él fue ese Ovidio. “Piedra de sol” está basado en la cosmología del calendario azteca y en las revoluciones del planeta Venus, que a su vez evocan a toda una variedad de diosas mediterráneas. La imaginación de Paz es sobre todo sincrética –“todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro”, y este retrato de la mujer mágica en “Piedra de sol” es representativo de eso:

adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna [...]

Por supuesto que una mujer individual prefiere que su nombre sea recordado, pero no siempre hay tiempo para esas consideraciones cuando se está buscando a la Diosa Blanca. Y los versos más líricos de “Piedra de sol” plantean un “nosotros” que sin lugar a dudas habla por hombres y mujeres:

¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuándo somos de veras lo que somos?

El tiempo pasado en el primero de estos versos es desolador. Bajo esta perspectiva, la vida es, casi toda, oportunidades perdidas. Pero hubo oportunidades.

Muchos poemas de mediados de la carrera de Paz –de 1957 a, digamos, 1975– revelan una preocupación por la

solidez o la accesibilidad de aquello que consideramos real, aunque también este tema tiene una encarnación notablemente temprana en “La calle”:

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.

La versión posterior de esta historia es mejor conocida y está mucho más concentrada en “Aquí”:

Mis pasos en esta calle
resuenan
 en otra calle
donde
 oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde

Solo es real la niebla

Lo que Paz expresa aquí de modo tan inquietante no es una duda filosófica sobre la existencia de calles o pasos o caídas o personas, sino una convicción íntima de que lo real no se siente como real, de que las certezas del sentido común de algún modo han expirado o dejado de funcionar. Esta convicción es frecuente en cualquier lugar, pero especialmente común en América Latina, donde una vieja cultura colonial de ilusiones teatrales y ópticas está hermanada con una cultura política más reciente de encubrimientos oficiales y mentiras. “Solo es real la niebla” es una manera de decir hasta qué punto se ha convertido en niebla todo lo demás.

Para Paz la respuesta a esas dudas está en la historia, pero no es un recurso feliz. En “Nocturno de San Ildefonso”, regresa a sus días como joven rebelde, cuando él y sus amigos tomaron a Dostoievski y Stendhal como inspiración política:

Plaza del Zócalo,
vasta como firmamento:
 espacio diáfano,
frontón de ecos.
 Allí inventamos,
entre Aliocha K. y Julián S.,
 sinos de relámpago
cara al siglo y sus camarillas.
 Nos arrastra
el viento del pensamiento,
 el viento verbal,
el viento que juega con espejos,
 señor de reflejos,
constructor de ciudades de aire,
 geometrías
suspendidas del hilo de la razón [...]

Paz continúa elaborando un mea culpa para una generación entera:

Lo que quisimos
[...] fundar con sangre,
levantar la casa con ladrillos de crimen
[...] Algunos
se convirtieron en secretarios de los secretarios
del Secretario General del Infierno.

El poema sigue con “conversiones, retractaciones, excomuniones [...], embrujamientos y desviaciones”. ¿Fueron todos estos errores “historias de un error”? No, “la historia es el error”. La historia es el camino, Paz sugiere, y la verdad está en el viaje. Queda solo la memoria de “lo vivido y padecido”. Hay una autoridad desesperada en todo esto, incluso si es solo la autoridad de la desilusión de un hombre. Y claro, un ingenio agudo y mordaz se sostiene entre el horror y el arrepentimiento.

La desilusión no es un estado duradero en Paz, aun si tiene que dejar la historia a un lado. Su poema “Respuesta y reconciliación”, basado no solo en una conversación imaginaria con Quevedo sino en las lecturas sobre ciencia contemporánea del propio Paz, sugiere “una reconciliación con nuestro destino terrestre”.

Rima consigo mismo el universo
[...] sabemos ya que es música el silencio
y somos un acorde del concierto.

Asumo que el eco al John Shade de Nabokov en *Pálido fuego* no es intencional. Más bien, la conexión anula el consuelo, ya que el día después de que empieza a desarrollar un sentimiento por una “vida ricamente rimada” y a sospechar que “el verso de las galaxias [...] es un yámbico”, Shade muere de modo accidental a manos de un asesino que se equivoca de víctima.

La condición dominante en la poesía de Paz —una de las formas que adopta la coherencia detrás de la multitud de voces— no es la duda ni la desilusión ni el consuelo, sino la

disposición a la aventura, a la sensación de que hay peligros que vale la pena conquistar.

Está, por ejemplo, la extraordinaria aventura (para el lector también) del poema *Blanco*, una obra experimental con una elaborada disposición gráfica y la posibilidad de seis variedades de lectura propuestas por el mismo Paz. El poema, que se lanzó recientemente como aplicación para tableta, tiene tres columnas en diferentes tipografías. Cada columna es un poema así como una serie de (seis u ocho) poemas separados, y dos de las columnas pueden combinarse para formar otros cuatro poemas. Es decir, seis lecturas pero veintiún poemas, según mis cuentas, sin contar el que obtenemos al leer el texto completo como un solo poema. Paz le llamó a la obra “un cuerpo hecho de palabras”, y una frase recurrente en él, dirigida a una mujer, es “el mundo es tus imágenes”. La ligera ambigüedad admite que las imágenes sean imágenes de ella —este es, considero, el significado principal—, pero también las imágenes que ella mira con sus ojos de precipicio. De cualquier manera, insiste el poema, *mirar es real*.

Y finalmente, solo para recordar la variedad de voces que hay en la coherencia, hago una pausa en el delicado poema tardío “Como quien oye llover”, un ligero y melodioso riff de un dicho popular sobre quien no presta atención: “me oyes como quien oye llover”. Paz convierte la acusación en recomendación, el espejo de una forma de entendimiento:

Óyeme como quien oye llover,
ni atenta ni distraída,
pasos leves, llovizna,
agua que es aire, aire que es tiempo,
el día no acaba de irse,
la noche no llega todavía,
figuraciones de la niebla
al doblar la esquina,
figuraciones del tiempo
en el recodo de esta pausa,
óyeme como quien oye llover [...] —

Traducción de Isabel Zapata.

Michael Wood sobre
la crítica literaria

<http://letraslib.re/1hLImYW>

