

Octavio Paz: Crítica y Poesía

En poco más de dos años (entre el 15 de junio de 1965 y el 26 de setiembre de 1967), Octavio Paz ha publicado cinco volúmenes de crítica y un prólogo analítico a una antología de poesía mexicana*. Si señalo primero esta circunstancia no es para subrayar la cantidad a expensas de toda otra condición más valiosa de estos libros, sino porque esta intensa y sostenida labor crítica de uno de los mayores poetas de América Latina no obedece a mera comezón publicitaria. Aunque Octavio Paz se considere, y es, sobre todo y ante todo un poeta, su labor de crítico reviste en el contexto actual de las letras hispanoamericanas una significación muy especial. En estos nuevos libros, así como en los cuatro volúmenes que los precedieron (*El laberinto de la soledad*, 1950; *El arco y la lira*, 1956; *Las peras del olmo*, 1957; *Los signos en rotación*, 1965), el gran poeta mexicano ha desarrollado una obra crítica que si bien no oscurece su creación reclama un examen particular. Es una obra que ilustra perfectamente lo que T. S. Eliot ha definido como la crítica de los practicantes: es decir: la crítica hecha por el creador, que sirve no sólo para ilustrar a los lectores (función primordial de la crítica a secas) sino para iluminar también al creador sobre su propia obra. A esta crítica de practicantes, algunos poetas modernos (desde Coleridge al mismo Eliot, de Baudelaire a Breton, de Novalis a Rilke) han contribuido páginas perdurables. En América Latina no han faltado, desde Bello el fundador, los críticos practicantes: Martí, Darío, Alfonso Reyes, Borges, son tal vez los más ilustres antepasados de Octavio Paz en una función que desde hace más de quince años viene realizando con la más lúcida y apasionada conciencia, con la mayor res-

pensabilidad moral, con fervor y con fuego. Porque no es la suya crítica de complacencia.

El valor y el precio

Un tema común, superficial pero importante, enlaza los cinco libros y el prólogo de la antología. Es el tema de la insuficiencia de la crítica literaria en lengua española. Ya en *El arco y la lira*, Octavio Paz había planteado el problema en sus términos más generales:

«Cuando se dice que en español no hay crítica, debe pensarse sobre todo en la ausencia de esa prosa de alta calidad intelectual que equilibra la balanza del idioma. Pues así como la prosa nació de la poesía, así también la poesía moderna necesita de la proximidad de la prosa. Hay una continua comunicación entre ambos mundos. (Un ejemplo de lo que quiero decir es la obra de Alfonso Reyes; pero una golondrina no hace verano.) La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas —tarea vana entre todas— como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático, como el labriego que prepara la tierra para que la semilla fructifique; y después, acercando la obra al oyente. El crítico debe facilitar la comunión poética —sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad— y luego retirarse. Todo se opone entre nosotros a esta doble misión de la crítica. Por una parte, la envidia es un mal, mucho más profundo de lo que se cree, que corroe a todos los pueblos hispánicos. Por la otra, la prosa española es en sí misma excepcional y única, universo cerrado, creación que rivaliza con el poema. La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía. Unamuno y Machado son buenos ejemplos de lo que quiero decir.»

El texto está publicado en un libro de 1956. Inútil señalar que ya en esa época existía en América del Sur la obra considerable de Borges, crítico que cumple (sin dejar de ser un creador) muchas de las especificaciones que indica Paz. Pero lo que interesa en esta toma de posición no es la exactitud de una generalización tal vez demasiado tajante, sino la verdad fundamental que contiene: no había entonces, o por lo menos no la había en

(*) Los nuevos libros a que se refiere esta nota son: *Cuadrivio* (Joaquín Mortiz, 1965); *Puertas al campo* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1966); *Poesía en movimiento, México, 1915-1966* (Siglo Veintiuno Editores S. A., 1966); *Corriente alterna* (Siglo Veintiuno Editores, S. A., 1967); *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (Joaquín Mortiz, 1967). Todos han sido publicados en México. También en dicha ciudad, Fondo de Cultura Económica acaba de publicar una segunda edición aumentada de *El arco y la lira*, que incorpora un ensayo de 1965: *Los signos en rotación*. De *Las peras del olmo* hay reedición mexicana de 1965.

cantidad suficiente, una crítica de alta calidad intelectual. Es indudable que Octavio Paz, que entonces residía en Francia, está aludiendo precisamente a ese subsuelo teórico y analítico que constituye la prosa crítica en la muy intelectualizada literatura francesa de este siglo. Pero lo mismo podría haber escrito en un contexto inglés o italiano, alemán o norteamericano.

La observación de 1956 encuentra su desarrollo en trabajos posteriores, en comentarios marginales, en alusiones y hasta malhumores que asoman en casi todos los textos publicados a partir de 1965. El volumen que titula *Puertas al campo* es, tal vez, el que contiene más referencias indirectas a este tema central de las letras hispanoamericanas. En el largo ensayo que cierra el libro («El precio y la significación»), Paz discute precisamente una de las confusiones más celebradas de la crítica de actualidad: confundir el valor de una obra de arte con su precio. («Sabe el precio de todo y el valor de nada», es una de las frases hechas que podrían haberse citado en este caso.) Allí hay una frase que, como muchas de Paz, tiene la precisión y vigor de su mejor poesía. Al referirse a Ramón Xirau, uno de los pocos críticos de poesía que hay en México, señala que es «algo insólito en un medio que confunde la crítica con la reseña periodística o con la dentellada de perro rabioso.» En otra página del mismo libro, apunta y confirma: «Lo que se llama la 'república de las letras' no existe entre nosotros. No sé si es un bien o un mal. Existen en cambio los caudillos y las bandas. Oscilamos entre la promiscuidad de la horda y la soledad de los anacoretas. Literatura de robinsones, polifemos y ermitaños. Cada uno en su isla, en su cueva o en su columna. Unos armados hasta los dientes, son el terror de la comarca; otros, inermes, semidesnudos y a pan y agua, viven como don Quijote cuando hacía penitencia en Sierra Morena». Lo que dice de México, de su México, no es válido sólo para dicho país. El mismo Paz se encarga de generalizar en otro artículo, sobre la poesía de Marco Antonio Montes de Oca:

«En Hispanoamérica, además, ya sea por timidez, cobardía, asco o desdén, desde hace mucho los escritores han abandonado el ejercicio de la crítica, que ha caído en manos de periodistas, cronistas de radio y televisión, agentes de publici-

dad y censores morales y religiosos. El arte ya forma parte de la actualidad; y son los criterios de la actualidad —el comercio y la política, es decir, la compra-venta y la propaganda— los que sirven para juzgarlo. Un obra es buena si se vende o si su 'mensaje' ayuda a mi partido. La 'sensación' y la 'utilidad' son los dos valores supremos de la crítica contemporánea.»

Que este tipo de «crítica» no está reducida a los mercaderes del arte, lo indica asimismo una anotación sobre el estado del arte mexicano de los años 40 que figura en la página 272: «En México, entre 1940 y 1950 aproximadamente, atravesamos por un período vacío. Desaparecidas las grandes revistas (la última fue *El Hijo Pródigo*), silenciosa la generación de *Contemporáneos* —isla de lucidez en un mar de confusiones—, la crítica oscilante entre el vituperio y el incienso, sólo dos o tres voces, en la poesía y la pintura, se opusieron al nacionalismo y al sistema. La moda era 'progresista' y se condenaba al disidente con el 'ninguneo'. Esta última institución (que también suele llamarse «conspiración de silencio» o «muerte civil») es el recurso favorito en América Latina para obliterar una obra que molesta por su propia importancia. Pero no está reservada exclusivamente a las conocidas oligarquías de la derecha, como la referencia de Paz lo deja bien en claro.

Un espacio intelectual

No es, sin embargo, en este libro misceláneo (tal vez el menos interesante de los que ha publicado ahora Paz) donde se encuentra el análisis más completo de este problema vital para la cultura latinoamericana de hoy. En *Corriente alterna* se recoge un texto con el explícito título: «Sobre la crítica». Allí apunta Paz que la crítica es «el punto flaco» de la literatura hispanoamericana. Aunque no ignora que hay buenos críticos, y hasta menciona a cuatro, su observación se refiere a la crítica como conjunto. «Carecemos de un 'cuerpo de doctrina' o doctrinas, es decir, de ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un *espacio intelectual*: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. Ese espacio es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibi-

alidad del diálogo entre ellas. La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones.»

Como se ve, regresa aquí Paz al punto de vista ya indicado en *El arco y la lira*, pero ahora lo hace para desarrollar lo que en aquella obra era sólo un comentario marginal. Después de indicar esa simbiosis entre crítica y creación, y de ilustrar el valor «creador» de la crítica con ejemplos que van de Dante a Cortázar, pasando por Góngora, Leopardi, Baudelaire, Kafka, Breton, Pessoa y Borges, el poeta mexicano apunta que «si se pasa de la crítica como creación a la crítica como alimento intelectual, la escasez se vuelve pobreza. El pensamiento de la época —las ideas, las teorías, las dudas, las hipótesis— está fuera y escrito en otras lenguas. Salvo en esos raros momentos que se llaman Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset, todavía somos parásitos de Europa. Por último, si se pasa a la crítica literaria propiamente dicha, la pobreza se convierte en miseria. Ese espacio al que me he referido y que es el resultado de la acción crítica, lugar de unión y de confrontación de las obras, entre nosotros es un no man's land. La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque existe ya un conjunto de obras importantes.»

Un observador marxista indicaría que la ausencia de la crítica es resultado del subdesarrollo de la cultura latinoamericana. Por ser la crítica una función eminentemente social (ese espacio a que Paz se refiere es el espacio cultural de la sociedad), es la más afectada por la pobreza y limitación de recursos de la literatura latinoamericana. La famosa incomunicación entre las distintas naciones, la obsesión y fijeza con que se mira a Europa (principalmente a Francia), la inexistencia de revistas de crítica que realmente circulen y funden opinión en todo el continente, son otras

tantas manifestaciones de ese subdesarrollo. No es casual, por ejemplo, que algunos de los más importantes críticos de América Latina, desde Bello hasta Borges, pasando por Rodó y por Reyes, hayan sido no sólo críticos sino promotores de cultura, hayan estado asociados a editoriales, hayan publicado revistas. No sólo han creado su obra de críticos, poetas o narradores. Los cuatro han debido fundar una literatura. No se crea que Paz no advierte esta objeción e incluso que no la previene con una respuesta en la que invoca, precisamente, el subdesarrollo: «Se dice a menudo que la debilidad de nuestra crítica se debe al carácter marginal y dependiente de nuestras sociedades: es uno de los efectos del 'subdesarrollo'. Esta opinión es una de esas verdades a medias, peores que mentiras totales. El famoso 'subdesarrollo' no le impidió a Rodó escribir un buen ensayo crítico sobre Darío. (...) Más acertada me parece la idea de ver en la dispersión de nuestra crítica una consecuencia de la falta de comunicación. América Latina no tiene un centro a la manera de París, Nueva York o Londres.» Es indudable, pues, que Paz anticipa las objeciones. Aún así, parece importante subrayar ahora la mayor dependencia de la crítica del desarrollo de la sociedad a que pertenece. La poesía puede crearse aun en el desierto. La crítica no. No es casual que sean los países mejor desarrollados los que tienen más abundante crítica. En Francia no es un secreto para nadie que las revistas literarias están directa o indirectamente subvencionadas por las grandes editoriales, y que estas mismas utilizan las obras de crítica para fomentar discretamente la creación de ese espacio intelectual que facilita la comprensión y difusión de la obra de arte. En América Latina sólo en estos últimos años se está tomando conciencia de esto. En las últimas páginas de su ensayo, Octavio Paz lo señala con justicia.

El desvarío crítico

Pero la crítica no consiste sólo en la creación de ese ámbito intelectual. Es también la creación de un «doble» de la obra misma. En este sentido, son muy pertinentes las observaciones que hace Paz en *Puertas al campo*, al comentar la obra de al-

gunos pintores. El aspecto esencialmente subjetivo de la actividad crítica queda de manifiesto en un brillante ensayo sobre «Tamayo: de la crítica a la ofrenda». Allí se muestra el proceso que está en las raíces de la actividad crítica: «El juicio participa de nuestro desvarío», dice en una frase que podría servir de epígrafe a toda exploración profunda del tema. Y en la página siguiente afirma: «Oír con la vista y con la piel, me cubriré de ojos. Todo, el juicio mismo, será tacto y oreja. Todo deberá sentir. También pensaré con los ojos y con la manos: todo deberá pensar.» Un poco más adelante amplía:

«La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo, sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. La crítica es imitación creadora, reproducción de la obra. Ciertamente, el cuadro que contemplo no es idéntico al del pintor. Me dice cosas que no le dijo al pintor. No podría ser de otro modo, ya que lo ven dos pares de ojos distintos. No importa: gracias a la crítica ese cuadro es también obra mía. La experiencia estética es intraducible, no comunicable ni irreplicable. Nada podemos decir sobre un cuadro, salvo acercarlo al espectador y guiarlo para que repita la prueba. La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia. La historia de unos hechos, una gesta, que convirtieron un acto en obra. Acto, obra: gesta. Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica.»

En una nota sobre Juan Soriano, complementa Paz lo dicho hasta aquí con esta observación: «La misión del crítico no consiste tanto en explicar una obra como en acercarla al espectador: limpiar nuestra vista y espíritu de telarañas, colocar el cuadro bajo la luz más favorable. En suma, poner a uno y otro frente a frente: invitar a la contemplación, provocar el encuentro silencioso. Todo lo demás —lo que suscita en nosotros el cuadro— no pertenece al dominio de la crítica

propia sino al de la recreación artística. Es nuestra respuesta a lo que nos dice el artista. Y en la profundidad, riqueza o tonalidad de esta respuesta, reside la eficacia de la obra de arte, su fertilidad».

Hay, aparentemente, una contradicción entre este texto y el anterior. Al hablar de Tamayo, Paz parece estar registrando exclusivamente el aspecto subjetivo, de recreación individual, que es en su raíz la crítica; al hablar de Soriano, el acento está puesto en la función social de intermediaria que tiene la crítica. No es casual, sino revelador, que el primer texto esté escrito casi totalmente en primera persona del singular y el segundo en primera del plural. Del yo al nosotros pasa precisamente la línea divisoria entre la crítica como reacción subjetiva y original (por lo tanto, recreadora) y la crítica como reacción objetiva y social. Pero estas distinciones no pretenden señalar una contradicción sino la ambigüedad radical de la crítica misma.

Paz la conoce mejor que nadie ya que en sus análisis del poema en *El arco y la lira*, o en textos posteriores, examina precisamente esta función del poema como «conductor de poesía.» Por ser tal, el poema no «contiene» sino que «transmite» la poesía. Desde este punto de vista, el crítico no es sino un lector privilegiado, un lector que facilita a otros el acceso al poema, para que se realice más eficazmente en ellos esa operación de «transmisión». Pero también cabe decir a la inversa que el lector es un crítico ya que al realizar su función, leer o escuchar o decir el poema, lo recrea. «Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético», dejó dicho Paz. Con su habitual concisión, Borges había dicho que cada hombre que lee una línea (un verso) de Shakespeare es Shakespeare.

Lo que nos devuelve al problema de la incomunicación intelectual en América Latina. Cuando Paz señalaba a Alfonso Reyes como la única gondrina crítica de nuestra lengua, ya hacía por lo menos cuatro años que en Buenos Aires se había recopilado *Otras inquisiciones*, volumen de ensayos en que Borges expone una experiencia crítica de más de veinte años. Muchos de los puntos de vista extremadamente singulares que presenta Borges en dicho libro, coinciden casi a

la letra con los de Octavio Paz, y sería una tarea meritoria (digna de una de esas minuciosas tesis universitarias que se estilan tanto en los Estados Unidos) la confrontación del pensamiento crítico de ambos creadores. Pero lo que quiero señalar ahora es otra cosa: la incomunicación, que es una consecuencia del subdesarrollo, ha impedido que Paz conozca mejor el pensamiento de Borges, y viceversa. Ambos han trabajado independientemente, y siguiendo tradiciones culturales algo distintas. No es un secreto para nadie que Borges se alimenta sobre todo de la cultura anglosajona, en tanto que Paz (sin ser un fanático de Francia) sigue los moldes críticos de París, por lo menos hasta su descubrimiento del Oriente. Hay, sin embargo, entre ambos un vínculo muy importante: la obra de Alfonso Reyes que ambos reconocen como maestro. También cabe señalar que Paz sitúa muy bien la obra creadora de Borges. Tanto en *El arco y la lira* como en los libros posteriores hay atinadísimas, a veces deslumbrantes observaciones sobre su poesía o sus cuentos, que a juicio de Paz son también poemas. Pero lo que ha faltado es la vinculación mayor entre el pensamiento crítico de Borges y el suyo.

Algunos juicios provisionarios

A pesar de su preocupación por el estado de la crítica en América Latina y de su ya abundante producción crítica, Paz no ha vacilado en declarar (en *Puertas al campo*, p. 234): «La crítica no es mi fuerte». Es cierto que está hablando aquí de un pintor y que tal vez la palabra crítica en este contexto quiera decir únicamente crítica de arte. Pero me parece que es posible tomar la frase como una declaración más general. Esencialmente, Paz no se considera un crítico sino un poeta. Son abundantes las referencias apologéticas en sus libros de crítica. En *El laberinto de la soledad* (uno de los más luminosos análisis del ser y no ser de los mexicanos) indica casi al comienzo de su meditación: «Mi testimonio puede ser tachado de ilusorio». La palabra «testimonio» reaparece en su otro libro esencial de crítica, *El arco y la lira*: «Acaso no sea innecesario repetir que nada de lo que se afirma debe considerarse mera teoría o especulación, pues constituye el testimonio del en-

cuentro con algunos poemas». En el mismo libro al explorar el carácter religioso de la revelación poética, indica con toda nitidez «los límites de este ensayo (para no hablar de los más estrechos aún de mi competencia)». Pero es en el recentísimo estudio sobre Lévi-Strauss en donde más abundan esas notas. Al dedicar un breve libro a considerar algunos aspectos de las teorías del famoso antropólogo francés, Paz advierte lealmente al lector que su libro, «resumen de mis impresiones y cavilaciones, no tiene pretensión crítica alguna». Y en otro pasaje indica: «No sé si Lévi-Strauss aprobaría del todo esta interpretación de su pensamiento. Yo mismo la juzgo apresurada.» Unas páginas más adelante, al resumir algunas observaciones del antropólogo francés sobre los mitos de los pueblos bororo y ge, señala Paz: «Por medio del sistema de permutaciones que he descrito más arriba en forma sumaria y grosera...»

Donde se descubre más claramente esa conciencia de los límites de su actividad crítica es en la página 112: «Apenas escrita esta frase, advierto en ella cierta inconsistencia; mi idea presupone algo que no he probado, y que no es fácil de probar: un yo, una conciencia.»

Todos estos escrúpulos (que alguien atribuiría a un exceso de cortesía mexicana, o tal vez a una forma de la sofisticación intelectual) no impiden sin embargo a Paz tener ideas críticas muy firmes y, como se advierte en el librito sobre Lévi-Strauss, sostener frente al formidable antropólogo una teoría de las relaciones entre el mito y la poesía que está en franco desacuerdo con la del maestro. No es timidez, por lo tanto, o ausencia de pensamiento crítico lo que determina su actitud. Tampoco se debe a que Paz esté moviéndose, como pasa en el estudio de lo religioso en *El arco y la lira*, o en el ensayo sobre Lévi-Strauss, en un territorio poco familiar, e incluso ajeno. La misma reticencia, idéntica conciencia de los límites del juicio crítico, reaparece en un texto que tiene que ver con su especialidad, la poesía mexicana: el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*. No una, sino dos veces, Paz indica en un prólogo no excesivamente largo que sus juicios «son provisionales» y que sus opiniones «no pertenecen a la crítica literaria». Tampoco se crea que es la natural reticencia de quien prologa una obra colectiva la que determina esta actitud. La antolo-

gía lleva su sello desde el título y su rúbrica en la ordenación inesperada (comienza con los poetas más recientes y va remontando la corriente lírica hasta la generación de Alfonso Reyes). En el mismo prólogo, las opiniones de Paz sobre aquellos poetas que no le gustan demasiado, o le gustan sólo en una porción limitada de su obra, son muy explícitas. Es incluso explícito al señalar sus discrepancias con dos de los compiladores de la antología (Alí Chumacero y José Emilio Pacheco) y su acuerdo con el otro (Homero Aridjis). De modo que hay que buscar por otro lado para explicarse esta actitud apologética ante el ejercicio de la crítica. Tal vez la clave esté en la pregunta que inserta entre paréntesis después de la afirmación de que sus juicios son provisionales: «(¿Hay juicios definitivos?)».

La imaginación crítica

En Octavio Paz, la crítica no es sino una función complementaria de otra más central: la creación poética, y esta misma no es sino consecuencia de un apetito de ser y de trascender que tiene hondas raíces metafísicas. Estudiar su obra crítica sin examinar (así sea sumariamente) el sistema poético total en que se inscribe es tarea ociosa. Para poder situarla, y para aprovechar incluso sus iluminaciones mayores, es necesario entender que esta obra crítica existe a partir de una obra poética que se va abriendo camino, dentro y fuera del poeta, desde *Luna silvestre* (1933). A medida que Paz iba descubriendo su poesía, iba descubriendo también la necesidad de explorar críticamente su mundo y de crear por sí mismo ese «espacio intelectual» de cuya ausencia en América Latina tanto se ha quejado. Porque su obra poética no podía ser valorada en un medio, como el mexicano o el latinoamericano general, de los años 40: medio en que la polémica del «realismo» y de la literatura «social» y del «arte comprometido» había reducido a la total esterilidad. Paz tuvo, pues, que segregar paralelamente a su obra poética, una obra crítica que le sirviera de apoyo y de irradiación. De su paso por el surrealismo francés a partir de 1945, de sus contactos con el marxismo y con el existencialismo, de su descubrimiento ver-

tiginoso del Oriente en un viaje a la India y el Japón (1952), arranca todo un cuerpo crítico que tiene, a pesar de su aparente dispersión, una enorme coherencia interior. En *El laberinto de la soledad*, Paz explora las raíces del ser mexicano y descubre en el horror sexual al otro la clave del aislamiento y la enajenación mexicanas, y en la fiesta precisamente la única forma de comunión, es decir: de fusión con el otro. En *El arco y la lira*, apoyándose simultáneamente en Breton y en Heidegger, para no mencionar sino a dos de sus guías, Paz logra fundar una concepción del poema que linda con la experiencia religiosa, que perpetúa el instante, que realiza la comunión, que funda el ser. A partir de esos dos libros capitales, todo el pensamiento crítico de Paz se concentra en un nivel superficial en defender esa concepción de la poesía que es una concepción del mundo contra las mafias y las asociaciones más o menos literarias de nuestras desmedradas «républicas de las letras». Pero en un nivel más hondo, su pensamiento crítico se dedica a continuar explorando las relaciones entre lenguaje y poesía, entre religión y poesía, entre erotismo y poesía, entre sociedad y poesía. Ni siquiera el ocultismo o los paraísos artificiales que ahora propone la farmacopea occidental son ajenos a su curiosidad y a su insaciable espíritu de investigación. Todo nuevo libro de filosofía o antropología, de estética o religión, de poesía o prosa, es buen material para que Octavio Paz reanude ese ininterrumpido diálogo crítico con el lector de su obra y con su obra misma.

Y no sólo con su obra: con la ajena también. Porque como T. S. Eliot (con quien coincide en muchas cosas, incluso en la idea de una tradición viva, que hay que conquistar, una tradición en que la creación de los poetas nuevos modifica la de sus antepasados), también Octavio Paz ha escrito ya páginas perdurables sobre la obra ajena. En *Puertas al campo* y en *Corriente alterna* se encuentran fecundas observaciones sobre Alfonso Reyes o Jorge Guillén, sobre Carlos Fuentes, Homero Aridjis o Tomás Segovia, para citar apenas unos ejemplos. Sin embargo, es sobre todo en *Cuadrivio*, dedicado a examinar la poesía de Darío, López Velarde, Pessoa y Luis Cernuda, donde alcanza Paz su más alta estatura de crítico-crítico, y no sólo de crítico practicante. Allí deja un mo-

delo insuperable de crítica de poesía en nuestra lengua.

Por eso, por la autoridad que posee como creador y como crítico, Paz puede concluir su ensayo sobre la crítica en *Corriente alterna*, con estas luminosas palabras: «En nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación. Así, a nuestra literatura le falta rigor crítico y a nuestra crítica imaginación.»

Hacia la conciliación de los contrarios

Sería fácil descubrir, a lo largo de más de quince años de meditación escrita, algunas contradicciones en este pensamiento que acompaña una obra de creación y nunca se detiene o se fija definitivamente. Es notorio, por ejemplo, que la concepción de las relaciones entre el lenguaje y el poema ha cambiado radicalmente desde la posición inicial de *El laberinto de la soledad*, donde Paz invoca el poder de la palabra para mover a la realidad («No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa»), a la actitud algo más mesurada de *El arco y la lira* en que se admite la distancia que hay entre la palabra y el objeto por ella designado, y en que se invoca a Machado para precisar: el verso «no representa, presenta». Pero esta misma actitud de 1956 ha sufrido rudos embates desde la difusión, cada vez mayor en Francia, del estructuralismo y de la nueva teoría lingüística. Así, en *Corriente alterna*, su libro más «actual», Paz indica casi desde la primera página: «El problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas». Y en un trabajo sobre André Breton (que anticipó precisamente *Mundo Nuevo*) apunta: «El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje». Al comentar a Lévi-Strauss, señala que para el antropólogo francés «es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre

y sin que éste se dé cuenta». Qué lejos está ahora de aquella afirmación contundente de *El arco y la lira*: «Todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido.» No es extraño, pues, que al resumir este aspecto de las teorías del maestro del estructuralismo, Paz haya revelado en un adverbio su sentimiento más profundo. Pero conviene leer el párrafo entero: «La historia del pensamiento de Occidente ha sido la de las relaciones entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza. Desde Descartes el diálogo se alteró por una suerte de exageración del sujeto. Esta exageración culminó en la fenomenología de Husserl y en la lógica de Wittgenstein. El diálogo de la filosofía con el mundo se convirtió en el monólogo interminable del sujeto. El crecimiento del sujeto a expensas del mundo no se limita a la corriente idealista: la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza 'domesticada' de la ciencia experimental y de la tecnología también ostentan la marca de la subjetividad. Lévi-Strauss rompe brutalmente con esta situación e invierte los términos.» «Brutalmente», es claro.

Estas contradicciones no son importantes ni siquiera son inexplicables. El pensamiento crítico de Paz, o sea su pensamiento poético, no ha cesado de moverse desde que se inicia formalmente con *El laberinto de la soledad*. Ese movimiento tiene una idea clave que subyace las diversas influencias (Breton y Heidegger, o Lévi-Strauss y el estructuralismo), que sobrevive a las formulaciones parciales o momentáneas, que absorbe y regula sus propias contradicciones. La idea es la conquista de la soledad por medio de la comunión. La soledad es el yo, una cárcel. Todo esfuerzo por lograr la comunicación culmina en la comunión. Ese esfuerzo puede ser el poema o la palabra, el gesto o la pintura, el canto o la música. Puede ser incluso, como indica Lévi-Strauss, un lenguaje que ocurre a través del hombre, sin que éste sea consciente de transmitirlo, un diálogo entre mitos (otra tesis del maestro francés), o una revelación mágica (como sostenía Breton), o lo que sea. Lo esencial es la ruptura de la soledad para alcanzar la comunión. De ahí que el pensamiento de Paz dispare sus flechas hacia tantos blancos —política y economía, crítica y poesía,

metafísica y religiones, erotismos y amor, revolución y rebelión— pero siempre apunta hacia un solo blanco verdadero: la comunión. De ahí también que su pensamiento, después de haberse paseado por las culturas occidentales en la versión francesa principalmente (aunque no hay que olvidar el aporte español de Ortega y Unamuno, y el mexicano de Alfonso Reyes), se haya sentido fatalmente arrastrado hacia el pensamiento binario del Oriente.

Muchos han creído ver en el hecho de que Octavio Paz sea Embajador mexicano en la India el origen de su conversión al pensamiento oriental. La verdad es al revés. Deslumbrado por un primer contacto con el Oriente en 1952, Paz empieza a profundizar en el pensamiento hindú y va a la India en 1962, precisamente para ahondar con la experiencia viva ese descubrimiento. La crítica suele ver en *El arco y la lira* todo lo que tiene de gozoso tributo al pensamiento occidental; pero una relectura permite advertir que ya en ese libro de 1956 está el deslumbramiento frente al ser y el pensar del Oriente. Allí ha encontrado Paz la clave para disipar las contradicciones; un sistema que permite aceptar la existencia del Otro y la disolución del yo; una religión que instaura lo divino y no un Dios como centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del «progreso» y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico) encuentra en el pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar.

Pero Octavio Paz sigue siendo un hombre de este Occidente lineal y yoísta, y él lo sabe mejor que nadie. Si concibe la poesía en movimiento; si propone (en tantos lados y sobre todo en el prólogo de la antología mexicana) una idea de la tradición de la ruptura; si proclama la necesidad de alcanzar la conciliación de los contrarios, la comunión; si concibe la poesía en última instancia bajo la imagen nietzscheana de una danza sobre el abismo del no ser, al mismo tiempo Paz está alerta para ese mundo concreto y racionalista y humanitario que aún sobrevive en Occidente. Desde su mirador de Nueva Delhi, y en escapadas hacia Europa que tienen el carácter de verdaderas *razzias* intelectuales, Octavio Paz si-

gue con la mirada muy firme lo transitorio de las modas, el juego de las apariencias, la discordia permanente de Occidente. En *Corriente alterna*, sobre todo en la última parte dedicada a discutir en un nivel intelectual candentes temas de política y sociedad, revela dramáticamente esa inquietud por lo efímero que es otra cara de su preocupación por lo trascendente.

Así, como fue Bello en el Londres de 1823, como Darío en su periplo suramericano y europeo, como Borges en su infinita biblioteca bonaerense que multiplicaban abominables espejos, Octavio Paz es hoy no sólo uno de los grandes poetas de la lengua, uno de sus críticos practicantes más activos, sino una conciencia literaria que lee, examina, estudia, anota y discute, en un interminable diálogo con el otro, su lector. El diálogo es también forma de comunión. □

Un cadáver sobre la espalda

Tras cerrar las 251 páginas de *No una, sino muchas muertes* (Montevideo, Editorial Alfa, 1967), este feroz, alucinante y vital relato de Enrique Congrains Martín, y quedar esa realidad transgredida de sexo, violencia y locura concluida, como el calculado y artístico trazo geométrico que cierra una estructura agotada en sí misma y que no puede referirse a otro mundo que el pintado en sus páginas, se comprueba una primera duda: el por qué de ese título plural en una novela donde sólo una muerte flota, ambigua y finalmente, ejecutada por alguien ajeno al «grupo» protagonista. Es un poema de Pablo Neruda el que ha dado al escritor limeño, de 35 años, el pretexto de esta comprobación —«y no una muerte, sino muchas muertes»— para referirla metafóricamente al «hombre asediado del pan o del cuchillo.» Lo que ha ocurrido es que, tal vez sin saberlo, Congrains al escribir esta novela llevaba ya el cadáver irremediable que todo escritor latinoamericano carga sobre sus espaldas. Lo ha dicho el mismo poeta de su cita: «Nos paseamos como atraídos por dos polos magnéticos contrarios. Por un lado, la cultura universal, la tentación de la expresión más refinada. Yo